

La caméra de Lehrman et le divan de Freud

Un nouveau genre cinématographique

Lydia Marinelli, 19 Berggasse III

Par Sylviane Lecoivre

La construction d'une question autour des films d'archive qui fixent Freud sur la pellicule est une tâche qui peut s'avérer rapidement ardue, presque intimidante pour quiconque s'y attelle. Le matériel audio-visuel est tout d'abord rare : on ne connaît actuellement que quatre « documents filmés », identifiés et répertoriés comme tels. Encore faut-il préciser que deux d'entre eux puisent dans les mêmes sources, tirant leur seule légitimité du réagencement de séquences recyclées. Quelque peu appauvris par cet usage, ils perdent rapidement leur part d'historicité et toute probabilité d'enrichir la pure recherche biographique par des révélations fracassantes.¹ À la rareté des sources se greffe une deuxième difficulté, plus coriace, celle constituée par leur quasi inaccessibilité pour des raisons qui débordent la seule observation du cadre juridique. La législation sur la protection de la vie privée est le principal argument avancé pour obstruer le passage et servir des fins stratégiques moins avouables.

Lorsque Freud, pour la première fois, apparaît dans l'objectif de la caméra, il a déjà soixante-douze ans. C'est un homme malade qui porte désormais une prothèse de la mâchoire. Il n'existerait aucune archive filmée du jeune Freud et l'iconographie « documentaire » se contente de photographies figées, recadrées à l'occasion pour illustrer des ouvrages « mémorialistes ».

Les quatre documents laissés par ses contemporains, comme Marie Bonaparte, ou son patient américain Philip. R. Lehrman intègrent classiquement le genre cinématographique des films muets d'amateur, dans la catégorie précise des dits *home movies* (films de « famille »).

Par définition, ils s'adressent en priorité à l'environnement familial ou aux amis pour une utilisation interne. Le seul film de montage de ces *home movies*, librement accessible en ligne pour le grand public et réalisé à Londres en 1972 par Clifford Yorke, livre des images qui témoigneraient d'une volonté de faire mémoire par le recueil, la conservation et la restitution de moments d'existence, prélevés sur la vie quotidienne de Freud. Ce montage, sous la très haute surveillance d'Anna, monte en épingle une véritable saga familiale mais semble bien pauvre et dérisoire au regard de la « grande histoire des sciences ».

Sous la plume des spécialistes de la psychanalyse ou de l'image, ces films de famille occupent peu de place et c'est tout juste s'ils sont mentionnés. Par contre, la littérature et la recherche scientifique regorgent d'articles, de conférences et de journées d'étude consacrés aux fictions mettant le personnage de Freud en scène et relatant la situation psychanalytique. Ces journées sont invariablement scandées par la projection d'extraits du film de John Huston « *Freud, The Secret Passion* » (1962) ou, plus rarement, de l'excellente fiction de

¹ - Lynne Lehrman Weiner, *Sigmund Freud, His Family and Colleagues, 1928-1947*, film de montage réalisé à partir des séquences tournées par son père, Philip. R. Lehrman, Washington, Library of Congress, 1985. Il existe trois autres copies de ce film aux Archives Lehrman Weiner (New York), au Musée Freud (Londres) et au Musée Sigmund Freud (Vienne).

- Clifford Yorke, *Freud 1930- 1939*, film de montage présenté par Anna Freud et réalisé à partir des séquences tournées par Mark Brunswick, Ruth Mac Brunswick et Marie Bonaparte, Musée Freud (Londres), 1972, 1979.

- *Sigmund Freud home movies*, film de montage à partir des séquences tournées par Marie Bonaparte, Washington, Library of Congress, 1992.

- Il existe un film de montage inédit réalisé à partir des séquences tournées en 1931 en Autriche par René Laforgue, propriété des héritiers.

l'autrichien Axel Corti, dont le titre, « *Der junge Freud* » (1978), indique clairement ses intentions didactiques en promettant au spectateur de lever le voile sur la naissance et la diffusion de la psychanalyse. La production du canadien Cronenberg, « *A Dangerous Method* », sortie en 2011, est actuellement la seule à aborder une période négligée par les cinéastes et pourtant cruciale, celle de la rencontre entre Jung et Freud en 1904 et de leur rupture. Improvisation somptueuse, épurée, d'ombre et de lumière, elle se distingue dans la mesure où une partie des dialogues présente des répliques fidèles, au mot près, de la correspondance entre les deux hommes.

La fiction de Huston est d'une toute autre facture. Dans les plans séquences de l'américain, rien n'est épargné au public profane : ni l'exposition des premières méthodes de guérison (hypnose et catharsis), ni la croisade de Freud l'explorateur luttant seul contre l'obscurantisme de ses contemporains. La mission de ces films est justement de fabriquer, plus où moins adroitement, les événements qui font cruellement défaut dans les archives audiovisuelles. Puisque ces entreprises pédagogiques prétendent éduquer et plonger le spectateur dans le tourbillon de la « grande aventure psychanalytique », personne ne s'étonnera des coupes exigées par la censure américaine auprès de Huston, à des fins purement idéologiques, ni des innombrables pressions exercées par Anna pour dissuader le cinéaste (et Marilyn Monroe) de mener son projet.

Pour les américains et Anna l'enjeu est clairement de propagande : il est question de part et d'autre de ne pas ternir les représentations respectives d'une théorie et d'une méthode et même de les promouvoir.

Au cœur de ces débats, les « simples » *home movies* font grise mine et leur projection renvoie à la figure du spectateur qu'ils sont bien incapables de valider ou contredire un savoir historique et théorique qui s'est constitué en dehors d'eux.

Pourtant, dès les années 50, ces images filmées de « seconde zone », parfois même ennuyeuses, et sans grande prétention scientifique au moment de leur capture, deviennent la cible d'une politique d'obstruction et de censure extrêmement violente, politique d'autant plus insidieuse qu'elle s'exerce en coulisse par le réseau des psychanalystes eux-mêmes.

Lorsqu'en 1954, Philipp.R. Lehrman et sa fille entreprennent de monter un film documentaire à partir des séquences qu'il a tournées vingt-cinq ans plus tôt à Vienne, Berlin et Paris, ils ne se doutent pas qu'ils vont se perdre, pendant trente ans encore, dans le dédale kafkaïen de difficultés multiples.

Mettre en lumière les pratiques douteuses pour le contrôle de l'historiographie freudienne et l'ingéniosité de quelques uns pour en gripper l'efficacité, exige un préalable : celui de se déplacer constamment sur une double, voire une triple échelle du temps, de traverser l'épaisseur temporelle qui sépare le moment bref des prises de vue du temps nettement plus critique de leur mise en forme filmique et de leur réception. Il s'agit bien de suivre les traces de ces images qui nous parviennent, malgré les obstacles, totalement autres.

Les jambes de Roosevelt...

New- York 1954:

« « *As-tu jamais vu des images de Franklin Delano Roosevelt dans son fauteuil roulant ?... As-tu jamais vu les sangles qui maintenaient ses jambes où la présence de ceux qui l'aidaient à se tenir debout ?* » Je fis signe que non. Il m'expliqua qu'à cette époque, on partait facilement du principe que l'exposition d'une quelconque

maladie physique dans l'espace public signalait une altération des capacités mentales. La presse et les photographes se mettaient d'accord pour ne filmer que le haut du corps de FDR ».²

Tels sont les propos résignés que Phillip.R. Lehrman échange avec sa fille, cette année-là. Ils ont sous les yeux un courrier d'Anna Freud qui leur signifie, de sa résidence de Londres, qu'elle ne lèvera pas le petit doigt pour les aider dans une entreprise qui leur tient à cœur. Ils envisagent en effet de monter un film à partir des images que Lehrman a tournées en 1928 et 1929 lors de son deuxième voyage en Europe à la rencontre de Freud, de sa famille et du mouvement psychanalytique. Vingt-cinq ans après les prises de vue, il est bien difficile d'identifier tous les protagonistes que Lehrman a épinglés avec sa caméra flambant neuve. Bien des noms manquent à l'appel. Père et fille comptaient sur Anna pour combler les lacunes.

Les environs de Vienne, hiver 1929 :

La scène - un paysage de neige - trois chiens exubérants, deux bergers et un chow chow, qui encerclent un homme emmitoufflé et menacent de le faire tomber - l'homme chancelle- deux femmes tentent d'écartier les chiens. [Lehrman, qui tourne la séquence, a emmené son équipement, un trépied pour les prises automatiques, car il veut absolument être filmé aux côtés du « grand homme », le sublime Freud qui, de surcroît, est son analyste]. Cette agitation ne fait qu'énerver davantage les chiens, lesquels décrivent des cercles et des allers retours entre Freud, les dames et le trépied. [Lehrman a peur pour sa caméra, les deux femmes pour Freud]. La frêle silhouette vacille, totalement déboussolée. Finalement, dans la plus grande confusion, les chiens se jettent sur la caméra - Fin du plan séquence.³

C'est également le final de la dernière bobine.

On peut s'imaginer le malaise éprouvé par Anna lorsqu'elle visionne ce passage, vingt-cinq ans plus tard, confrontée brutalement à sa propre image (l'autre femme captive de l'objectif n'est autre que Dorothy Burlingham) et à celle de son père, amaigri, affaibli, presque sidéré, une iconographie pour le moins déplaisante et déplacée, en tout cas peu conforme à celle qu'elle cherche à transmettre internationalement. La scène, un peu abrupte, tient du comique de situation digne des aventures de Buster Keaton. Le rythme saccadé des images, imposé par des limites techniques, imprime une raideur aux mouvements et tire l'ensemble du côté de la représentation burlesque.

La réponse d'Anna à la requête de Lehrman ne se fait pas attendre et elle est cinglante. Celle-ci lui écrit qu'elle refuse non seulement d'intervenir dans la recherche des identifications, mais qu'elle s'oppose même à l'édition « *de ce simple home movie, qui, après tout, a été tourné à titre amical* ». ⁴ Les mots font mouche, à la manière d'un lapsus, signalant aux destinataires qu'ils possèdent, non pas un petit film naïf, mais un document potentiellement explosif, au point d'hypothéquer les liens amicaux qui unissent les deux familles.

L'attitude d'Anna ne manque pas de blesser Lehrman. Il a effectivement largement contribué à faire connaître ses recherches sur les effets post traumatiques de la guerre en éditant un de ses textes de 1943 « War

² Lynne Lehrman Weiner, *Sigmund Freud Through Lehrman's Lens*, Giessen, Psychosozial-Verlag, 2004, pour la première édition allemande, janvier 2008 pour l'édition anglaise, p16. Nous nous référons au texte en anglais qui correspond au manuscrit original.

³ Le film n'étant pas disponible et les copies difficilement accessibles, nous nous appuyons sur les photogrammes et les commentaires publiés dans le livre de Lynne Lehrman Weiner, op. cit. , et sur la description précise des scènes rapportées par Lydia Marinelli. Lydia Marinelli, « Rauchen, Lachen und Zwanghaftes Filmen. Zu den Anfängen des psychoanalytischen Dokumentarfilms » [2000, 2004] in : *Tricks der Evidenz*, Wien, Turia+Kant, 2009, 147-176.

⁴ Lynne Lehrman Weiner, op. cit. , p16.

and Children »⁵, écrit en collaboration avec Dorothy Burlingham, et devenu depuis une référence pour la clinique des enfants.

Une rue enneigée de Vienne, hiver 1929.

La scène- dans le champ de la caméra :

Anna et son père sur un trottoir glissant- elle lui offre son bras- il le repousse- il lui offre son bras- elle le repousse – [commentaire de Lehrman : tous les deux marchent sans vérifier la présence de la caméra qui tourne].

Hors champ de la caméra :

Freud isolé, piétinant sur le même trottoir- il tire avidement sur le bout ratatiné d'un cigare qu'il a rallumé - Anna s'approche de lui, implorante - elle devient insistante [commentaire de Lynne Lehrman Weiner : « mon père me rapporta les supplications d'Anna- « *papa, jette le, s'il te plait, jette le !* » .] ⁶

Dans le champ de la caméra :

Freud jette rageusement son cigare, excédé et désespéré, comme si c'était le dernier, se pliant à contrecœur à l'autorité de sa fille- un sillon, bien visible, creuse sa joue droite, légèrement nécrosée, juste au dessus de la mâchoire.

Chaque fois qu'il est éloigné de sa fille, il transgresse la règle qu'elle lui impose et fume sans se soucier de la présence ou non de la caméra.

Par contre, signale Lehrman, Anna rappelle son père à l'ordre dès que la machine est dirigée sur eux. Piégée par les effets d'un geste et sa trace, prise en flagrant délit de vouloir contrôler l'apparence de son père, dès 1929. Pour le spectateur un peu averti et attentif, la présentation d'un Freud non fumeur relève de la pure abstraction. Cette bizarrerie saute aux yeux lorsqu'on regarde de près les nombreux photogrammes disponibles, tirés des séquences. Ils révèlent que les contemporains de Freud évoluent sans relâche dans des volutes de fumée. Ainsi, on peut voir Edward Bibring, à Vienne, dans la maison d'édition, une cigarette à la bouche, légèrement penché, offrir du feu à Jennie Waelder. Rudolf Loewenstein, Paul Schiff, Théodor Reik, Robert Hans Jokl et même Lehrman exhibent en permanence tabac, briquets, allumettes et cendriers- tout l'arsenal du fumeur invétéré.

Dans cette tabagie ambiante, Freud surgit sur l'écran, aux côtés de sa fille, totalement décapé de son incorrigible dépendance.

Ce souci constant pour le contrôle de l'image, Anna le tient de son propre père, exprimé très clairement dans une lettre qu'il adresse quelques mois plus tôt à Marie Bonaparte. Il vient d'apprendre que la traduction en français de son autobiographie sera accompagnée d'une photographie et voici ce qu'il lui écrit, le 28 juillet 1928. « *Inclure la photographie d'un auteur m'apparaît comme une mauvaise habitude, « une chose fâcheuse », une concession au mauvais goût du public. Ce à quoi ressemble l'auteur ne concerne pas le lecteur. Si celui-ci veut lui donner un visage, il peut dans ses fantasmes, le parer d'une beauté idéale sans être contredit* ». ⁷

⁵ Anna Freud, Dorothy T. Burlingham, *War and Children*, University of Michigan, Medical War Books, 1943,1973.

⁶ Lynne Lehrman Weiner, op. cit. , p73.

Vingt-cinq ans plus tard, au milieu des années 50, lorsque Lehrman sollicite le concours actif d'Anna pour le montage de son film, un autre décor est planté. Depuis la toute récente fondation des Archives Sigmund Freud à Washington, en 1951, au coeur d'une des plus grandes bibliothèques du monde, la famille Freud conduit, d'une main de fer, une politique éditoriale absolument décisive pour la réception des travaux scientifiques du maître. Dans les premières années de son fonctionnement personne ne pouvait vraiment prévoir que ce gigantesque réservoir de manuscrits, de lettres et de documents en tout genre allait se transformer progressivement en véritable forteresse de l'orthodoxie freudienne. En accord avec le directeur des SFA, Kurt Eissler, Anna édicte des règles draconiennes, prévoyant des restrictions qui, occasionnellement, dépassent largement le cadre classique des lois en vigueur. L'organisation de la fameuse et controversée série Z, soumise à un déclassement progressif jusqu'à l'année 2100, pour des raisons de protection de la vie privée des personnes, patients ou psychanalystes, se révèle à l'expérience contre-productive face à la déferlante des images et l'explosion de l'industrie cinématographique. Après la seconde guerre mondiale, l'industrie du film s'adressait d'ailleurs directement à la famille pour obtenir les autorisations, toujours refusées. Comme Huston, huit ans plus tard et Pabst trente ans plus tôt, la famille Lehrman passera outre, le moment voulu...

L'Europe de Lehrman et l'Amérique de Freud.

En avril 1929, après une brève visite à Marie Bonaparte dans sa résidence de Saint-Cloud, le couple Lehrman et ses deux enfants, Lynne et Howard, s'embarquent pour leur domicile américain après avoir séjourné neuf mois en Europe. Quelques jours après leur arrivée, le jeudi 30 avril, Lehrman se rend au 122^{ème} meeting de la très puissante Société Psychanalytique de New-York (NYPS), dont il est membre depuis 1921. Encore tout émoustillé par son aventure au cœur de la saga freudienne, il propose de projeter, en soirée, cinq bobines des images qu'il vient de tourner, dont celles filmées à Berlin.

Cette communauté psychanalytique, franchement corporatiste, fondée en 1911 par Abraham Arden Brill est constituée exclusivement de psychiatres et de neurologues. Ils se sont rencontrés, ce jour là, pour débattre de « l'application des principes psychanalytiques dans le traitement de la schizophrénie précoce ».

Sous la plume de Kardiner, les minutes consacrent quelques lignes à la présentation et la projection des cinq bobines. « *Lors de cette soirée, écrit-il, Lehrman a fait un petit discours pour faire part de ses impressions laissées par son travail avec Freud ... sur l'écran, nous avons vu défiler les images des docteurs Sachs, Rado, Alexander, Bernfeld, etc... Puis, appartenant au groupe Viennois, les docteurs Federn, Deutsch, Hitschmann et d'autres encore...* »⁸

Dans son compte rendu, tout occupé à énumérer cette suite d'éminents psychanalystes, pour la plupart psychiatres, Kardiner fera l'impasse sur un personnage qui n'appartient pas au sérail des docteurs en médecine et crève pourtant l'écran Theodor Reik.

⁷ Lettre de Freud à Marie Bonaparte du 28 juillet 1928 in Ernest Jones, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, volume 3, Les dernières années, 1919 -1939, Paris, P.U.F, 1961, p 162.

⁸ Lynne Lehrman Weiner, op.cit. , p 27.

Dans la foulée, il s'empresse de conclure que « *le plus intéressant sont les séquences sur Freud lui-même chez lui et à l'extérieur. On peut voir les autres membres de son cercle intime, sa femme, ses deux filles et même sa mère* ». ⁹

Les spectateurs d'un soir ne peuvent absolument pas ne pas avoir reconnu Reik sur une des cinq bobines, Reik le renégat, filmé à Berlin en octobre 1928, une cigarette à la bouche et une allumette à la main. Depuis 1925, il occupe le haut de l'affiche après un procès retentissant à Vienne, pour exercice illégal de la médecine. Accusé de charlatanisme, il est à l'origine du fameux opuscule de Freud sur la question de l'analyse profane, publié en juin 1926.¹⁰ Ce texte, un des plus engagés de toute l'œuvre psychanalytique, jugé offensant par et pour les américains, sème le désordre dans l'ensemble du mouvement psychanalytique, jusqu'aux Etats-Unis, parce qu'il traite, au-delà du seul cas de Reik, de la formation des psychanalystes, autrement dit de l'analyse. En 1927, Freud rédige une postface à son essai, « *Nachwort zur Frage der Laienanalyse* » qui met définitivement le feu aux poudres.

« *Le motif immédiat de la rédaction de mon petit écrit, pour lequel les discussions ont été ici entamées, fut que les autorités viennoises accusèrent notre collègue non médecin, le Dr Reik, d'être un charlatan (...). L'arrêt de la procédure contre le Dr Reik n'a sans doute pas la signification d'un jugement de principe du tribunal viennois dans la question de l'analyse profane (...). La résolution de nos confrères américains contre l'analyse profane, dictée essentiellement par des motifs pratiques, me semble non pratique, car elle ne peut changer aucun des facteurs qui commandent la situation. Elle a à peu près la valeur d'un refoulement (...).* »¹¹

Les « motifs pratiques » avancés par les américains peuvent se résumer de la façon suivante : le gigantisme des Etats-Unis ne permet pas de contrôler efficacement le niveau de formation des analystes. L'exigence d'un diplôme « adéquat » permettrait donc d'en réduire le nombre. Mais il est surtout question d'un contrôle médical pour maintenir « des standards de haut niveau dans la formation et la pratique de la psychanalyse ». Ce genre d'argument introduit d'emblée un malentendu désastreux dont on mesure encore aujourd'hui les effets funestes.

Le 27 avril 1929, soit trois jours seulement avant que la NYSP n'assiste à la petite projection de Lehrman, Freud avait confié à Ferenczi sa volonté d'organiser « une séparation amicale des Sociétés américaines et européennes ». ¹² Le mois d'avril 1929 introduit de fait une période particulièrement belliqueuse et propice aux grandes manœuvres de Freud, contraint de sonner le rappel des troupes et de mener l'offensive, en coulisse, contre les américains et une partie des européens.

Dans ce contexte très tendu, on ne peut qu'être frappé par l'opération de Kardiner, sans doute involontaire, qui consiste à opérer un tri dans les images ramenées d'Europe, à les filtrer pour finalement réduire l'ensemble à un petit film strictement privé, une pastorale kitsch où Freud, destiné à en compléter le sens, se voit cantonné dans un rôle bienveillant de bon père de famille.

⁹ Ibid., p27.

¹⁰ Sigmund Freud, *Die Frage der Laienanalyse* [1926] (sous le titre : *psychanalyse et médecine*) in : *Ma vie et la psychanalyse*, Paris Gallimard, 1949, 1998, pp.117-239.

¹¹ Sigmund Freud, *Nachwort zur Frage der Laienanalyse* [1927], *Gesammelte Werke XIV, Werke Aus den Jahren 1925-1931 (287-296)*, 1948, Imago Publishing Co., Lt D., London.

En français, se référer à la traduction de J.Altounian, A. Bourguignon, (...) qui reproduit le texte dans son intégralité, dont les trois pages supprimées pour l'édition américaine et le post-scriptum daté de 1935, resté à l'état de projet.

S.Freud, *La question de l'analyse profane*, édition Quadrige, Paris, P.U.F, 2012.

¹² Lettre de Freud à Ferenczi du 27 avril 1929, in : E.Jones, *la vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, volume 3, Les dernières années 1919- 1939, Paris, P. U. F, 1961, p. 339.

Or, l'offensive viennoise, qui divise les européens eux-mêmes, prend pour cible en premier lieu la NYSP et son directeur A.A Brill, violemment et viscéralement opposés à l'analyse profane. Dans sa biographie, Jones écrit que ce premier avait des attaches presque aussi fortes en Europe qu'en Amérique et ne trouvait pas toujours facile de les concilier.

« Pendant ses visites à Freud auquel il était très dévoué, il se montrait sincèrement persuadé que l'entêtement américain était déplorable et promettait de chercher à convaincre ses collègues à son retour. Cependant, une fois à New York, il adoptait à nouveau leur attitude qui était en réalité la sienne aussi ».¹³

Après le congrès d'Oxford qui se tiendra trois mois plus tard, Brill est contraint à un changement dans les statuts de la NYSP, dorénavant sommée d'intégrer les membres non médecins, mais à l'instar de bien des américains, il n'hésitera pas à faire intervenir une clause de 1929 qui permet aux sociétés américaines de rejeter l'affiliation des psychanalystes formés en Europe.

Les quelques lignes de Kardiner ne donnent aucune précision sur le contenu du discours introductif à la projection ou sur la réception des images par le collectif des psychanalystes mais, après cette première tentative, les bobines disparaissent dans les tiroirs jusqu'en 1950 exactement, soit pendant plus de vingt ans.

La psychanalyse, bonne à tout faire de la psychiatrie.

Avant que n'éclate l'affaire Reik en 1925, Freud analysait de nombreux américains qui, appuyés entre autres par Brill, séjournèrent parfois plusieurs années à Vienne pour se soigner, approfondir leur formation ou devenir psychanalyste. De retour aux USA, certains d'entre eux s'établissaient en qualité d'analystes non médecins suscitant la réprobation des psychiatres-psychanalystes-neurologues.

Le livre de Freud consacré à la question de l'analyse profane, loin de réduire les tensions, ne fera que les renforcer, installant une division entre les américains et les européens, doublée d'une division entre les européens eux-mêmes. Eitingon et Jones, dans des positions parfois très ambiguës, mais au fond proches des revendications américaines, souhaitaient que la psychanalyse reste une profession médicale.

Aux USA, les exigences de Freud conduisent au contraire les psychanalystes à serrer les rangs et à taire provisoirement leurs différents. L'opposition à l'analyse profane est unanime mais Freud ne lâchera jamais prise, comme l'atteste un courrier, en anglais, adressé au sculpteur américain Jacques Schnier en 1938.¹⁴

« Cher Monsieur Schnier,

Je ne puis imaginer d'où peut provenir cette stupide rumeur concernant mon changement d'avis sur la question de l'analyse pratiquée par les non médecins. Le fait est que je n'ai jamais répudié mes vues et que je les soutiens avec encore plus de force qu'auparavant, face à l'évidente tendance qu'ont les Américains à transformer la psychanalyse en bonne à tout faire de la psychiatrie (housemaid of psychiatry).

« Bien à vous.

« Sigm. Freud. »

¹³ Ibid., p.340.

¹⁴ Lettre de Freud à Jacques Schnier du 5 juillet 1938 in : E.Jones, op. cit., p. 342.

Ultérieurement, Jacques Schnier, très inspiré par Jung publie un essai critique sur le symbolisme dans l'art.

Jacques Schnier, « Art Symbolism and the Unconscious », in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V12, n°1, USA, édit.Thomas Munro,September 1953, 2011.

Lehrman partage avec Brill une histoire et des convictions communes. Même si ce dernier est de vingt-et-un ans son aîné, ils sont nés un 12 octobre (1895 pour l'un, 1874 pour l'autre), date qu'ils fêteront ensemble tous les ans, après leur rencontre, jusqu'à la mort de Brill en 1948, soit pendant vingt-neuf ans. Tout deux sont issus d'une famille juive, galicienne pour Brill, russe en ce qui concerne Lehrman. Ils émigrent aux Etats-Unis à l'adolescence et deviennent citoyens américains. Ils parviennent difficilement à faire leurs études de médecine, confrontés à de sérieux problèmes financiers. Brill devient psychiatre en 1903.

Lorsque Lehrman obtient lui-même son diplôme médical en 1918, il occupe un poste d'assistant auprès de Brill au St Lawrence Hospital de New York. Cette rencontre marque le début d'une amitié indéfectible. Parallèlement, l'aîné exerce une forte ascendance sur son jeune dauphin. Il est auréolé d'une réputation prestigieuse pour avoir organisé l'unique et mémorable séjour de Freud aux USA en 1909 et pour avoir surtout obtenu l'autorisation de traduire ses livres en anglais. Même si le résultat est désastreux (toutes les traductions furent revues par Strachey) il est considéré, encore aujourd'hui, comme le premier ambassadeur des théories freudiennes aux USA. Lehrman commence la pratique de la psychanalyse sous sa tutelle, une pratique particulière, jamais interrogée, où les patients se voient régulièrement soumis à une visite médicale préalable, « à la recherche de problèmes cardiaques, d'ulcères, d'allergies, d'asthme, d'appendicites et de tumeurs au cerveau ». ¹⁵ Quelque peu fasciné par son mentor, Lehrman adopte une vision et une pratique où la doctrine freudienne est réduite à une technique médicale, pragmatique et adaptative. Brill assure sa promotion et sa réputation, faisant valoir que son protégé « est le premier à introduire la psychanalyse dans un service public ». Il ira même jusqu'à installer son dauphin dans ses propres murs en lui cédant un niveau de son domicile pour une activité privée de « médecin - psychiatre- psychanalyste », ceci dès 1920. Par la suite, le jeune chercheur ambitieux fait une carrière brillante, cumule progressivement les fonctions de médecin et d'enseignant dans des grandes universités pour devenir directeur du service d'hygiène mentale dans un hôpital de New York de 1939 à 1949.

En 1920, alors qu'il est fraîchement diplômé et à peine formé à la psychanalyse, Brill lui conseille de faire une analyse personnelle en Europe, laquelle constitue, selon ses termes, une formation « irremplaçable ».

L'intention de Lehrman, qui a vingt-cinq ans, n'est pas de faire une analyse en Europe mais de la faire avec Freud. Cette ambition est le moteur d'une correspondance avec lui, qui va durer cinq ans, de 1921 à 1926, cinq ans pendant lesquels il n'obtient ni rendez-vous ni séance d'analyse.

En 1926, il se rend seul à Vienne, sans caméra, bien décidé à rencontrer Freud, coûte que coûte et à le faire changer d'avis. Entre temps, celui-ci a été opéré de la mâchoire et les douleurs, quasi-quotidiennes, l'obligent à réduire sa clientèle. Il n'oppose pas de refus catégorique, il diffère, évoque des raisons de santé, mais on peut légitimement penser que l'affaire Reik est le véritable motif de sa défiance envers Lehrman et tous les patients américains.

Les réponses épistolaires de Freud aux demandes de Lehrman sont parfois cinglantes et comme souvent, terriblement clairvoyantes.

En août 1926, comme ce dernier lui demande « s'il peut simplement aller le voir » Freud lui écrit sans détour ces quelques lignes en anglais, alors qu'il est en vacances à Semmering, à deux heures de Vienne et niché à mille mètres d'altitude. ¹⁶

¹⁵ Lynne Lehrman Weiner, op.cit., p.12.

¹⁶ Lettre de Freud à Lehrman du 10 août 1926.

Les 19 lettres et télégrammes de Freud à Lehrman sont publiés en dernière partie du livre de Lynne Lehrman Weiner, pp. 195-211.

Cher Dr Lehrman

Je vois que vous êtes un authentique américain, déterminé à obtenir ce que vous voulez et ne reculant devant aucun moyen pour parvenir à vos fins. Je ne peux pas imaginer que cela vous intéresse de me voir. En tant que vieil homme qui a été très malade et qui vit en retrait, je ne suis pas une grande attraction. Toutefois, si vous ne pouvez pas renoncer à votre désir, veuillez m'appeler dans les prochains jours, à 5h30 l'après-midi, où j'ai toutes les chances d'être chez moi et disponible.

Bien sincèrement. Freud

A la fin de l'été 1926, Lehrman rentre aux USA, très dépité, après avoir néanmoins « vu Freud » conformément à sa demande...

Deux ans après cette première tentative, en mars 1928, Lehrman reçoit une lettre de Freud plutôt encourageante, un peu alambiquée, où celui-ci lui dit « *ne pas voir d'obstacle fondamental pour ne pas accepter de le prendre en analyse* » (sic) puis il pose ses conditions. L'analyse ne pourra débuter qu'en octobre, à son retour de Semmering, devra se prolonger pendant 9 mois, et le prix de la séance est fixé à vingt-cinq dollars. L'américain est invité à apprendre l'allemand.

En mai, il modifie sa proposition. Le début de l'analyse est dorénavant fixé à l'été, non plus à Vienne, mais à Semmering, ce qui, ajoute t'il « est exceptionnel pour lui ». Il ne manquera pas de mentionner ses problèmes cardiaques et l'éventualité d'une défaillance possible. Cette petite dose de dramaturgie sera suffisante pour pousser la famille new-yorkaise à accepter les conditions, toutes les conditions...

La nouvelle stratégie de Freud par rapport au patient new yorkais n'est pas sans arrière-pensées. Sa propre situation matérielle est en effet fragile et depuis quelques mois, les sociétés psychanalytiques américaines sauvent le Verlag (les Editions Internationales) d'une faillite certaine par l'injection importante et régulière de dollars.

À la fin du mois de juillet, le couple Lehrman et ses deux enfants, Lynne, deux ans et Howard, six ans, s'installent à l'hôtel Südbahn, juste à côté de la villa Schüller que Freud a louée pour l'été. Lehrman arbore le tout dernier modèle d'une caméra 16mm Bell & Howell.

La caméra de Lehrman et le divan de Freud où l'art du fondu enchaîné.

Officiellement, Lehrman était revenu en Autriche, non plus « seulement pour voir Freud », mais pour faire une analyse personnelle avec lui. Cependant, dans le Semmering, armé de sa caméra, il poursuit et filme infatigablement sa femme, ses enfants et les visiteurs, notamment Ferenczi. Cette habitude de faire tourner l'appareil sans interruption renforce les réserves de Freud à son égard. Elle confirme après-coup ce qu'il avait déjà interprété, littéralement, lors de la première rencontre, à savoir que Lehrman désire bien le voir, voir son image à travers l'objectif de la caméra. Avec insistance, celui-ci propose de le filmer, avec constance, il se heurte à un refus catégorique lié, semble-t-il, à l'aversion (légendaire) de Freud pour l'image photographique et cinématographique.

Une difficulté supplémentaire survient, qui retarde sensiblement le début de l'analyse. Freud signifie en effet à son futur patient qu'un « traitement psychanalytique » suppose l'existence de symptômes névrotiques, ce que ce dernier, un peu surpris, n'est pas en mesure de faire valoir. À défaut de symptômes fracassants et par un

coup de force dont il a le secret, Freud se charge de constituer lui même le point de départ de l'analyse. « *Il considérait mon désir de le filmer comme partie d'une compulsion (Zwang) qui devait être analysée* » indique Lehrman.¹⁷

Plus exactement, le caractère contraint avec lequel l'américain capture l'image de tous les psychanalystes qui gravitent autour « du premier rôle » prend, aux yeux de Freud, une valeur d'ersatz.

Celui-ci ne demandera jamais à son patient de ranger sa caméra ou de renoncer à son activité compulsive car cette exigence ne correspond pas à sa conception de la cure. Dans un texte de 1918, il évoque en effet « *un danger qui n'est pas négligeable et qui compromet la force pulsionnelle de l'analyse* ». Il affirme que « *c'est dans le traitement même, dans le transfert sur la personne du médecin, que le malade cherche avant tout une satisfaction substitutive... Il est indiqué de lui refuser justement celles des satisfactions auxquelles il aspire le plus ardemment et qu'il exige le plus impérieusement* ».¹⁸

Autrement dit, au cours du traitement, les patients construiraient un ersatz à leurs symptômes en dirigeant toute leur attention sur les séances quotidiennes, détournant l'analyse de son chemin.

À plusieurs reprises, Lehrman souligne avec facétie que Freud l'exhorte à renoncer à une seule satisfaction : celle de le filmer « personnellement » tant que ce désir ne fut pas analysé de façon approfondie.

Dans ces conditions et comme on peut s'y attendre, le travail analytique avec Freud s'accompagne d'un renforcement de la dite compulsion, ce que Lehrman confirme dans un commentaire ultérieur.

« *Comme vous le savez, le travail analytique s'accompagne de son lot affreux de débordements, ce qui me poussait, pendant ce temps, à filmer sans relâche mes collègues* ».¹⁹

Au cours de l'été à Semmering, quelques semaines avant l'arrivée de la famille new yorkaise, la santé de Freud s'était remarquablement dégradée. Le 24 juin, le docteur allemand Schröder s'était rendu dans les Alpes autrichiennes afin d'organiser l'accueil de Freud à la clinique du *Schloss Tegel* de Berlin. L'objectif est de mettre au point une série de soins plus appropriés pour lutter contre la douleur et l'expansion du cancer qui ronge sa mâchoire. Le départ de Semmering pour la clinique berlinoise est prévu le 30 Août. De la famille, seule Anna est autorisée à accompagner son père.

Les documents actuellement disponibles ne permettent pas de savoir ce que filme Lehrman pendant le mois de septembre. Il quitte les montagnes de Semmering et retourne bien à Vienne avec sa femme et ses deux enfants. Ce n'est qu'en octobre qu'il rejoint Freud à Berlin, empruntant un avion spécialement affrété pour lui. Il part sans sa famille, restée à Vienne, mais avec sa caméra. Il filme tout, l'aéroport de Vienne, l'avion, le macadam, le steward et le pilote. La caméra circule, elle passe dans les mains du steward qui filme Lehrman dans l'avion, après une courte initiation à la technique du tournage.

« *Mon steward était vraiment sympa. J'étais autorisé à fumer [on voit Lehrman allumer une cigarette]. Une petite partie de mon narcissisme est ici capturée, notez le. Progressivement je lui [le steward] montrais comment tourner des images.* »²⁰

Ce n'est donc pas toujours Lehrman qui dirige le regard de l'observateur. A plusieurs reprises la caméra passe des mains du filmant aux mains du filmé. Dans des séquences ultérieures, Anna, hésitante, passe derrière l'objectif pour filmer son père. Plus curieusement encore, Lehrman filme Wilhelm Reich en train de le filmer, armé de sa

¹⁷ Lynne Lehrman Weiner, op. cit., p. 68.

¹⁸ Sigmund Freud, *Wege der psychoanalytischen Therapie* [1918] (*Les voies nouvelles de la thérapie psychanalytique*), in : *De la technique psychanalytique*, Paris, P. U.F., 1953, pp. 131-141.

¹⁹ Lynne Lehrman Weiner, op.cit., p43

²⁰ Ibid., p. 44.

caméra personnelle. Plan extrêmement évocateur, rappelant la technique militaire où chacun met en joue et pointe sa caméra sur l'autre. Le commentaire de cette improvisation est très bref.

« *He's taking me - I'm taking him* ». Elke Mühlleitner, spécialiste de l'histoire de la psychanalyse en Allemagne écrit « *que les deux hommes rirent de cette anecdote pendant des années* »²¹. Il faudra attendre les développements de Lydia Marinelli, dans un texte de 1999, consacré au film de Lehrman, pour percevoir le caractère étrange de cette séance de shooting, presque enfantine, variation encore pacifique de ce qui attendra Reich aux Etats-Unis quelques vingt ans plus tard.

Arrivé à Berlin, l'américain reprend son analyse. Entre les séances, l'attente inactive lui pèse et il n'a toujours pas renoncé à son désir de filmer Freud. On doit à ce séjour des plans qui montrent L'Institut Psychanalytique de Berlin et le sanatorium de Ernst Simmel. Lehrman y croise les célébrités de la psychanalyse allemande comme Eitingon, Rado, Alexander et quelques autres, moins en vue. C'est également au cours de ce voyage qu'il se rend à Paris, chez Marie Bonaparte. Il y fera la connaissance de Gustave Le Bon et filmera les plus grandes figures de la SPP, comme Allendy, Pichon, Laforgue ou Loewenstein.

« *Enfin, en octobre, le professeur fut d'avis que [nous avons] extrait suffisamment de connaissances de cette expérience et il [me] donna l'autorisation de prendre des images de lui* ».²²

La synchronisation de l'analyse et des images filmiques se déroule selon des voies inattendues car, entre les premières séquences filmées et l'apparition de Freud devant l'objectif, se glisse l'analyse qui confère à la caméra un tout nouveau rôle.

Tout en s'excusant de la qualité douteuse des images, Lehrman livre une justification inhabituelle de leur réalisation :

« *Ce film est le résultat de mon travail, de mon analyse avec Freud* »²³

L'interaction de la caméra et de l'analyse personnelle, que l'américain situe comme point de départ de son film, distingue cette réalisation d'un simple *home movie* ou d'un passe temps censé tromper l'ennui. En réalité, l'interaction caméra / analyse fait entrer en jeu toutes les potentialités de la cinématographie.

Fort judicieusement, L. Marinelli indique que bon nombre de psychanalystes, pris dans le champ de la caméra à Paris et Berlin sont aussi cinéphiles et scénaristes comme Hanns Sachs, Bernfeld ou Alexander. La création de Lehrman, pur produit névrotique, met en mouvement ce que Siegfried Bernfeld essayait de mettre en œuvre, trois ans plus tôt, en 1925, lorsqu'il imaginait et écrivait des scénarii filmiques afin d'établir des parallèles entre les modes de connaissances psychanalytiques et cinématographiques. Contrairement à son contemporain Hanns Sachs, très connu pour avoir écrit le scénario d'un film commercial de Pabst en 1926 (*Geheimnisse der Seele*), Bernfeld ne se contente pas des conventions du film fictif. Son projet, en effet, consiste à dévoiler les congruences entre la technique cinématographique et le mode fonctionnel de la « psyché » freudienne. Les éléments de décor qu'il organise sont tirés du *Cabinet du Docteur Caligari* mais également des films de peaux rouges, très en vogue à l'époque. L'espace scénique est pensé et construit comme une scène psychique. A partir des possibilités techniques du cinéma, Bernfeld développe une logique du « film dans le psychisme ». L. Marinelli, qui a lu le scénario, souligne que l'appareil cinématographique livre une métaphore du procès

²¹ Ibid., p.175.

²² Ibid., p.43.

²³ Ibid., p.43.

psychique en produisant parallèlement des images, lesquelles surgissent dans les rêves en tant que restes diurnes.²⁴

Ce film au scénario sophistiqué et puissant ne fut jamais monté. Le texte de Bernfeld est une esquisse, publiée en 2000 seulement, uniquement en allemand, sous le titre choisi par son auteur [«Esquisse pour une présentation cinématographique de la psychanalyse freudienne dans le cadre d'un long métrage. »].²⁵

Le commentaire de Lehrman permet de savoir que Bernfeld et Sachs sont filmés ensemble à

L'Institut Psychanalytique de Berlin, malgré la concurrence de leurs projets respectifs. Sachs était également sur le point de publier un article intitulé « Zur psychologie des Films »²⁶, article court mais très pointu sur le cinéma de Pudovkin, Lubitsch et Eisenstein.

Les psychanalystes français réfléchissaient également aux spécificités cinématographiques. Allendy est filmé par Lehrman à l'époque où il occupait le poste de secrétaire de la SPP. Deux ans avant cette séquence parisienne, il avait publié un livre consacré au « Cuirassé Potemkine »²⁷. En 1928, Allendy entretenait des contacts étroits avec Eisenstein, dont il était un fervent admirateur.

Dans les premiers jours de novembre 1928, Anna, Freud et Lehrman prennent le train qui relie Berlin à Vienne. Ce premier séjour au *Schloss Tegel* aura duré deux mois et non pas deux semaines, comme prévu. Freud est très amaigri. Un hiver glacial les attend dans la capitale autrichienne.

Il est difficile de savoir pourquoi Lehrman « oublie » les bobines pendant plus de trente ans car ni lui ni sa fille n'en donnent d'explication argumentée. Quand elles sortent des tiroirs, en 1950, Lehrman a cinquante-cinq ans, sa fille vingt-quatre. Le paysage de la psychanalyse aux USA a été profondément modifié par la montée du fascisme en Europe. L'année 1934 marque les débuts de l'émigration massive des psychanalystes allemands puis autrichiens et hongrois, processus qui s'accélère avec l'accession d'Hitler au pouvoir. L'Europe se vide de ses psychanalystes. En 1950, la langue anglaise est la langue de l'IPA et les sociétés américaines, regroupées dans l'American Psychoanalytic Association (APsaA) dominent le mouvement international.

Cette année là, Lehrman prend l'initiative de projeter la quasi-totalité des bobines, avant montage, devant des membres de l'APsaA. Il y a de grands absents : Brill, décédé deux ans auparavant, Bernfeld, gravement malade, et Wilhelm Reich, devenu persona non grata. Quant à sa propre fille, Lynne, celle-ci est partie en mission comme reporter journaliste en Israël. Invitée clandestinement par un pilote américain (Robert Maguire) à monter dans son avion, elle tourne un documentaire sur une opération risquée et secrète qui consiste à rapatrier 50.000 juifs yéménites grâce à un pont aérien reliant la région d'Aden à Tel Aviv. L'opération s'appelle « Sur les ailes de l'aigle » en référence à un passage du Livre des Nombres ou « Opération tapis volant ». Le sauvetage se fait dans des conditions très difficiles car il s'agissait de ne pas réveiller l'opposition des pays musulmans alentour. Pour des raisons diplomatiques et politiques, le documentaire de Lynne Lehrman ne connaîtra qu'une diffusion unique en 2001, sur une chaîne américaine consacrée aux événements historiques. A vingt-quatre ans, la jeune réalisatrice fait l'apprentissage précoce de la censure.

²⁴ Lydia Marinelli, op.cit., p.168.

²⁵ Siegfried Bernfeld, « Entwurf zu einer filmischen Darstellung der Freudschen Psychoanalyse im Rahmen eines abendfüllenden Spielfilms », in : Eppensteiner/Sierek (Hg.), *Der Analytiker im Kino*, Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag, 2000, 37-98.

²⁶ Hanns Sachs, « Zur Psychologie des Films », in : *Die psychoanalytische Bewegung*. 1.Jahrgang, Heft2. Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1929, 122-126.

²⁷ René Allendy, « La valeur psychologique de l'image », in : *l'Art cinématographique*, P. Mac Orlan, A.Beuclet, Ch.Dullin, Paris, Lib. F.Alcan, 1926, pp.75-103.

New York 1950, une salle obscure et des psychanalystes, citoyens américains, membres de l'Association Américaine de Psychanalyse.

A l'occasion de cette petite projection de 1950, Lehrman père, grâce à un microphone, commente en direct les images non montées et enregistre ses paroles sur un magnétophone. Les séquences déclenchent l'euphorie des spectateurs. Submergés par les images, ramenés soudainement en Europe, certains praticiens exilés se reconnaissent ou identifient des protagonistes. La charge émotive étant très forte, l'évènement se déroule dans une grande agitation, au point que le projectionniste doit intervenir directement.

« *Le projectionniste nous informe que nous profiterions mieux des images et qu'elles seraient plus nettes s'il y avait moins de fumeurs et s'ils fumaient moins* ». [Applaudissements].²⁸

La réception enthousiaste du public est le moteur du montage ultérieur réalisé par Lehrman, en collaboration avec sa fille, déjà aguerrie aux techniques cinématographiques et aux opérations délicates.

Lynne et Anna, monter un film ou faire son cinéma.

New York, 1954

Malgré le courrier fort désobligeant d'Anna et son refus de les aider, père et fille montent un film muet de vingt minutes, en noir et blanc, issu des séquences tournées en Europe, présentant uniquement la famille Freud et les psychanalystes les plus connus. Lehrman n'utilise pas la bande sonore enregistrée en 1950 et préfère faire appel à des professionnels, pour mixer son et image. Il enregistre donc un nouveau commentaire dans un studio de spécialistes. La bande sonore de 1950 est oubliée dans un tiroir.

Cette première version se révèle extrêmement décevante car le mixage commentaire / images est défectueux avec des erreurs grossières, des inversions de noms ou de lieux.

Washington, 1957.

Kurt Eissler, qui collecte tous les documents est particulièrement intéressé par le film de Lehrman. Une copie est donc confiée aux Archives Sigmund Freud, sous réserve de sa restitution rapide en échange d'une version corrigée de ses erreurs. Le film prend le statut de film privé. Lehrman est foudroyé par une attaque cardiaque en 1958 avant de pouvoir finaliser les corrections.

Au milieu des années 50, les chercheurs n'étaient pas tous familiarisés avec les pratiques particulièrement rigides des SFA. (Sigmund Freud Archives). C'est donc avec surprise et colère que Lynne Lehrman découvre que le film est classé jusqu'en 2057. Dans une interview du New York Times, elle évoque un échange très tendu avec Eissler, le maître des lieux.

« *Savez-vous ce qui va se passer en 2057 ? Vous ne trouverez rien d'autre que de la poussière dans ce caveau (vault, littéralement coffre mais aussi caveau). Les films seront réduits en poussière* »²⁹.

Dès 1958, Lynne Lehrman Weiner reprend le travail de son père, avec un triple objectif :

²⁸ Lynne Lehrman Weiner, op. cit, p43.

²⁹ Donna Green, « Lynne Lehrman Weiner, Films Honor a Writer's Father and Freud, in : *New York Times*, 2 janvier 2000.

continuer l'identification de toutes les personnes filmées pour mettre au point une version augmentée, rectifier les erreurs qui se sont glissées lors du mixage entre les images et le commentaire et surtout, rendre cette deuxième version accessible au public.

Cependant, très vite, les obstacles s'accroissent. Le projet se révèle onéreux et l'encadrement du droit à l'image, extrêmement strict, est difficilement contournable.

Parallèlement, Anna Freud et une partie des psychanalystes exilés se liguent contre cette initiative. La guerre des images conduit Anna à fabriquer son propre documentaire en 1972 et à ajouter un commentaire en 1979, trois ans avant sa mort. Apprenant que Lynne Lehrman Weiner ne capitule pas, elle change soudainement de tactique, se déclarant prête à autoriser, sous son nom, le montage de séquences tirées du matériel privé. Cette version officielle, facilement accessible au Musée Freud de Londres, n'est souvent que le recyclage des images tournées par Marie Bonaparte, Mark Brunswick et Ruth Mac Brunswick, à qui on doit la scène des Noces d'or de Freud, le 14 septembre 1936. Anna se montre intraitable. Mark Brunswick, acculé à des problèmes financiers s'apprêtait à commercialiser les petits films qu'il possédait sur la famille Freud afin de payer sa propre analyse, mais devant la colère d'Anna il lui cède les quelques bobines.

Dans cette documentation chronologique, éditée sous le titre « Sigmund Freud 1930- 1939 » celui-ci est présenté dans des situations quotidiennes, entouré de ses chiens, dans sa villégiature d'été ou pendant son exil londonien.

Le commentaire d'Anna est très instructif et parfaitement maîtrisé. Une des séquences concerne une rencontre, dans un jardin de Pötzleindorf entre Freud et son ami archéologue Emmanuel Löwy en 1932, qu'elle ne nomme pas explicitement. C'est elle qui tient la caméra. Elle mentionne que « *c'était un homme très gentil, très aimable. Sur ces images, les deux hommes ne savaient pas qu'ils étaient filmés. Cela explique pourquoi cela semble naturel* »

Elle ajoute que « *ce sont les meilleures images du film* »³⁰. Anna attire l'attention sur le fait qu'elle est la seule à reconnaître l'expression d'un Freud « authentique », poussant le spectateur à s'identifier à elle dans sa proximité, non pas avec Freud, mais avec son père. Sa démarche est loin d'être naïve et s'adresse implicitement au caractère jugé « artificiel » des images de Lehrman, ce qu'il revendiquera lui-même, expliquant que les séquences filmées, pour la plupart, sont des mises en scène affectées, pour apporter « *un peu de contenance et de mouvement* ».

A la fin des années 70, Lynne Lehrman Weiner, sans se décourager, découpe de son côté toutes les images qu'elle possède et isole les photogrammes. Elle réussit à identifier cent-sept des cent-neuf personnages filmés, malgré la fronde des psychanalystes viennois exilés, orchestrée à partir de Maresfield Gardens.

Fortement ostracisée, elle travaille seule, d'arrache pied, rassemble tout le matériel visuel et sonore. Elle dispose de la totalité des séquences non montées, d'une durée d'une heure environ et de l'original du premier montage sonorisé de 1954, interdit de diffusion publique et techniquement défectueux.

En 1980, elle retrouve fortuitement le commentaire que Lehrman avait enregistré en direct, lors de cette projection mémorable et fort enfumée de 1950 devant la Société Américaine de Psychanalyse. Ultérieurement, cette bande sonore allait devenir, grâce à Lydia Marinelli, un véritable élément de contenu, jusque-là négligé, capable à lui seul de disloquer la force des images.

Au tout début des années 80, quelque peu usée par ses recherches et dans la crainte grandissante de ne pouvoir monter son film, Lehrman Weiner élabore un nouveau projet autour de la publication d'un livre, basé sur

³⁰ Voir note 1.

le film de son père et censé lui redonner du courage. L'idée de cette publication correspond à ce qu'elle appelle « a bifurcated dream ».

La trouvaille de cet ouvrage très travaillé réside dans sa construction et dans une transcription intégrale de la bande sonore entre les voix off et les bruits de fond. Cette transcription est efficacement soutenue par une sélection habile des images filmées par Lehrman, comme dans un livre illustré. Les deux projets se nourrissent mutuellement mais la publication du livre se transforme en véritable expédition. Comme on peut s'y attendre, les maisons d'édition américaines se défaussent, tout en vantant la qualité du travail. La frilosité des éditeurs repose en partie sur les politiques commerciales mais également sur la défiance des psychanalystes restés fidèles aux impératifs londoniens. Le livre est édité une première fois en 2004 en allemand, puis dans sa version originale anglaise en janvier 2008.³¹

Anna meurt en 1982.

En 1985, enfin, soutenue par des subventions de la New-Land Foundation et de l'Institut Psychanalytique de New York, Lehrman Weiner parvient à produire en studio une nouvelle version audiovisuelle de cinquante-cinq minutes, en deux parties, sous le titre « *Sigmund Freud, His Family and Colleagues, 1928-1947* ». Entre les deux versions trente ans se sont écoulés.

Elle ne pourra pas contourner la législation des données privées et confier le film à la grande distribution cinématographique. Elle se voit donc contrainte d'en céder des copies aux archives scientifiques patentées, à des fins uniquement de recherche. Les projections s'adressent à un public d'érudits, triés sur le volet. Le film, encore une fois, est soustrait au regard du grand public. Une des premières présentations se déroule à Paris en 1987, suite à une invitation lancée par Alain de Mijolla, fondateur de la toute nouvelle Association Internationale d'Histoire de la Psychanalyse. Pour ce deuxième film de montage la Bibliothèque du Congrès de Washington fixe son déclassement en 2086, après lui avoir attribué le statut de film privé.

Cependant, la même année, les Archives Sigmund Freud décident d'assouplir les restrictions imposées à tous les films, compte tenu du caractère fragile des sources. En 1986, Harold.P.Blum, qui a toujours soutenu Lehrman Weiner, succède à Eissler et procède à leur reproduction par enregistrement.

Les chercheurs, sous des conditions néanmoins drastiques, sont enfin autorisés à visionner sur place les archives audiovisuelles.

Un film documentaire psychanalytique...

Confiée au producteur Hans Dudelheim, grand spécialiste du film documentaire (lauréat de nombreux prix, notamment pour sa série « Saga of Western Man »), la production de Lehrman Weiner est une prouesse technique et une petite merveille du film de montage.

Ce film, maintenant d'une durée de cinquante minutes (soit la durée conventionnelle d'une séance d'analyse, ajoute Marinelli) est précédé d'une introduction de Lynne Lehrman Weiner, très précise, qui donne le ton.

³¹ Voir note 2.

« Pour les références dans la première partie, gardez bien à l'esprit que les commentaires de mon père sont issus de deux enregistrements séparés. Un des deux a été réalisé devant un groupe de l'Association Psychanalytique Américaine en 1950, l'autre en 1954. J'ai commenté la deuxième partie et les autres scènes qui le nécessitaient »³².

D'un point de vue strictement visuel, Marinelli, qui a assisté à sa projection, mentionne que les images paraissent surgir d'un film d'amateur conventionnel qui fait le portrait des membres d'une famille en voyage et, dans ce cas précis, le portrait des représentants du mouvement psychanalytique européen, tel une famille élargie. Les plans séquences sont très courts.

Dans ce nouveau montage est intégrée la première version de 1954, sensiblement augmentée, mais dont la construction n'est pas bouleversée en faveur d'une nouvelle structure.

Les documents disponibles ne permettent pas de savoir si des rushes ont été définitivement écartés du montage final.

Les prises de vue avec la caméra à main sont faites presque exclusivement à l'extérieur ou près d'une fenêtre, pour des raisons techniques, ce qui soumettait les personnes à des conditions rudes, surtout dans la partie viennoise, qui fut tournée au cours d'un des hivers les plus froids du siècle.

En dépit du titre de la nouvelle version, les séquences historiques de la première partie commencent à New York en 1927, devant la Vanderbilt Clinic où Lehrman filme quelques collègues, puis suivent les parties tournées en Europe, montées non pas de façon chronologique mais en fonction des lieux et des groupes de personnes. Tout d'abord, l'aéroport de Vienne, puis les rues de Berlin où, par erreur, Lehrman a glissé une vue de l'opéra viennois. Apparaît maintenant la plaque de porte signalant la nouvelle adresse de l'Institut Psychanalytique de Berlin puis l'entrée du *Schloss Tegel*, clinique retenue pour soigner Freud. Défilent également des images du médecin Ernst Simmel, Franz Alexander, Eitingon, le très controversé Schultz-Hencke qui lève son chapeau pour la caméra, le fidèle Bernfeld, bien-sûr, et d'autres encore.

Les scènes parisiennes donnent l'occasion à Lehrman de filmer un déjeuner familial chez Marie Bonaparte avant de rencontrer quelques représentants de l'hôpital Sainte-Anne, dont le secrétaire de la Société Psychanalytique de Paris, René Allendy. On voit également Georges Dumas et Parcheminey, côte à côte, alors qu'ils sont à couteaux tirés. Jones est également présent, sans doute entre deux intrigues.

La séquence la plus spectaculaire présente l'ethnologue Gustave Le Bon, qui tient son livre « *Psychologie des foules* »³³ devant la caméra et de façon ostentatoire. Référence marquée à Freud qui a su en tirer avantageusement profit, mais Lehrman ne manque pas de mentionner que le livre de Le Bon sera également et efficacement exploité par les nazis...

Ces scènes parisiennes constituent actuellement un document historique rare pour la SPP dont toutes les archives ont été brûlées par la Gestapo.

La parenthèse parisienne s'achève à St Cloud, en mars 1929, au domicile de Marie Bonaparte. Elle a organisé « a tea party », pour les Lehrman, avant qu'ils n'embarquent pour les Etats-Unis.

Le segment le plus long est la partie consacrée à la capitale autrichienne et à l'Association Psychanalytique de Vienne avec ses membres très actifs, malgré la « concurrence » de Berlin, où le cœur du mouvement psychanalytique s'était déjà déplacé, supplantant l'hégémonie des viennois restés en Autriche. Lehrman capture des paysages de neige mais aussi des chapeaux, des écharpes, des gants et de lourds manteaux dans lesquels sont

³² Lynne Lehrman Weiner op.cit., p. 41.

³³ Gustave Le Bon, *Psychologie des Foules* [1895], réédition : Paris, P.U.F, Collection Quadrige, 1988.

emmitoufflés Jokl, Federn, Sterba, Reich en filmeur, le couple Deutsch. Quelques scènes d'intérieur, au local des Editions Internationales où Storfer affecte de téléphoner. Isidor Sadger est également sur la photo. Il laissera de lui ces seules images publiques avant de mourir en 1942, dans le camp de Theresienstadt.

Dans cette grande saga viennoise on peut noter l'absence remarquable de Rank, tombé depuis peu en disgrâce auprès de Freud. Quelques mois plus tard, en mai 1930, une grande partie des psychanalystes filmés par Lehrman, tous plus affables les uns que les autres, assisteront en direct à l'éviction de Rank des rangs de l'IPA, sans broncher.

Après vingt minutes de projection apparaît enfin Freud, très attendu. Pour les besoins de la caméra, il affecte de lire son courrier dans un bureau du Schloss Tegel. Il se promène, fait des allers et venues entre les zones ensoleillées et des zones d'ombre où son visage s'estompe. Quelques images de ses sœurs, de ses filles et de sa mère à Vienne.

La scène burlesque des chiens autour du petit Freud et celle du cigare, si embarrassantes pour Anna, sont tournées à Vienne et referment le volet européen.

« *That's all* » conclut Lehrman.

La deuxième partie du film, plus courte, est montée et commentée uniquement par Lynne Lehrman Weiner. Les séquences regroupent un matériel tourné par son père à New York, entre les années 1942 et 47. Techniquement, le passage du noir et blanc à la couleur correspond à cette grande bascule de l'histoire, marquée par l'exil des psychanalystes européens aux USA. Cependant, rien ne permet de savoir si les plans ont été tournés avec une pellicule couleur ou si le film a été colorisé. Lehrman Weiner se contente d'annoncer « a color section » sans plus de détails.

Après quelques scènes équestres à Central Park où des collègues de Lehrman exercent leurs talents de cavaliers, le spectateur est invité à deux fêtes d'anniversaire de Brill, pour ses soixante-dix et soixante-treize ans. Ultime hommage du jeune médecin américain à celui qui restera son mentor et grand ami.

« *Ici, papa tente de répéter avec Brill le plan qu'il avait filmé de Freud à sa fenêtre. Mais remarquez bien que Brill, lui, n'éprouve aucun désagrément à poser en plein soleil* »³⁴.

La question se pose maintenant de savoir dans quelle mesure exacte les deux Lehrman, père et fille, ont réussi, pour l'extérieur, à produire autre chose qu'un simple *home movie*. Nous savons que ce film est une incroyable production névrotique, où pour Lehrman, les modes de connaissances cinématographiques et psychanalytiques sont chevillés par le transfert.

Mais qu'en est-il pour le spectateur, à qui ce film, une fois monté, est initialement adressé ? A première vue, ces images tournées dans de mauvaises conditions, ne se distinguent pas des autres films de famille, dans lesquels, en général, rien ne porte à équivoque. D'une certaine manière, ces séquences sont conformes au programme iconique des films privés dans la mesure où elles reconstituent une sorte de joyeuse famille de pionniers analystes. Si Lehrman avait fait le choix d'expurger de son montage les quelques scènes compromettantes pour la postérité de Freud, on pourrait réduire encore sa signification et alléguer qu'il possède, certes, « une valeur historique classique » mais aucune valeur intrinsèquement « psychanalytique ».

³⁴ Lynne Lehrman Weiner, op. cit. , p.81.

Lorsque le film dessine les contours d'une « socialisation » des psychanalystes sur le modèle allégorique d'un groupement familial, la tentation est évidemment très grande de le traduire comme la première édition audiovisuelle et originale de « Totem et tabou » mais pour Marinelli l'argument semble bien mineur, voire faible.

Elle sera la seule, à notre connaissance, à attirer l'attention des chercheurs sur d'autres rapports transversaux, totalement inédits, entre forme et contenu.

« Un parallèle avec le code de représentation familial peut être établi aussi tranquillement et aussi longtemps que d'autres éléments restent masqués, comme ceux de la sonorisation. En y regardant de plus près, le film marque un tournant tant dans ses caractéristiques formelles que sur un élément de contenu qui est passé longtemps sous silence, en contradiction avec les apparences d'un simple film de famille »³⁵.

Jusqu'à l'invention de la caméra portable avec son intégré, dans les années 50, le commentaire en voix off constitue la seule possibilité d'établir une bande sonore en dehors de la grande distribution cinématographique.

Lorsque Lynne Lehrman Weiner se met au travail de montage, elle prend pour point de départ les deux bandes enregistrées par son père, qu'elle intègre à son propre commentaire.

Le son n'emboîte pas seulement les voix off des deux commentateurs mais également et surtout, les bruits de fonds de l'arrière plan sonore. Celui qui prête l'oreille à cette sonde acoustique détecte les réactions du public assis dans la salle en 1950. Marinelli écrit qu'on peut entendre des rires, des applaudissements, des acclamations, autant de sons qui scandent le déroulement de la projection, ainsi que les rappels à l'ordre du projectionniste.

Le brouhaha des spectateurs présents constitue le plan sonore le plus inhabituel et attire l'attention sur un écran invisible où s'inscrivent les affects déclenchés par l'apparition des images.

Les réactions du public deviennent des indicateurs sur les positions théoriques et institutionnelles divergentes que la surface visuelle familière s'efforce de dissimuler.

Ainsi, le rire et l'agitation cessent lorsque Reich apparaît sur l'écran. Reich, attaqué de toute part, abandonné par le milieu psychanalytique américain et victime du maccarthysme ambiant.

Beaucoup des analystes à l'écran ont émigré d'Europe et sont assis dans le public, comme Herman Nunberg, filmé à Vienne, ovationné lors de la projection en tant que nouveau directeur de la Société Psychanalytique de New York.

Un murmure traverse également la salle lorsque surgit l'image de Laforgue qui avait aspiré à un travail en commun avec Matthias. H. Göring...

Ce deuxième niveau formel, contrapuntique, livre des nuances qui disloquent les images et déstabilisent également le geste narratif du commentaire, entièrement utilisé à des fins illustratives.

La petite caméra et la construction complexe du film se révèlent comme le moyen très efficace de réaliser un fondu enchaîné entre les souvenirs privés, un morceau de l'histoire psychanalytique et même celle du cinéma. Contrairement à ce que cherche à présenter la documentation officielle, autorisée par Anna, le film des Lehrman ne prétend pas établir de rapport transparent au « réel ». Il se revendique comme pure création et résultat d'un traitement (traitement psychanalytique avec Freud et traitement cinématographique de l'archive). Il ne s'agit pas pour autant de congédier tout rapport au réel et de reconduire à l'infini des formulations abstraites mais de mettre en rapport les données disponibles.

En conséquence, la démonstration de Marinelli, aussi solide et puissante soit-elle, repose sur le pari d'une projection devant un public contemporain particulièrement averti de ces différentes formes de traitement, attentif

³⁵ Lydia Marinelli, op .cit., p. 170.

au moindre détail visuel et sonore et capable de détecter les nuances. Quid d'un public plus large, imprégné de l'histoire psychanalytique classique et non rompu à l'apprentissage souvent fastidieux des images ?

Dans le même ordre d'idées, malgré les nombreuses démarches de Lynne Lehrman Weiner auprès des Archives Sigmund Freud pour assouplir les règles de diffusion des films, celle-ci n'hésitera pas à renouveler le même geste en imposant personnellement un usage restrictif du film par un contrôle sans faille sur les dates et lieux de projection à l'adresse d'un public confidentiel, aguerris à la duplicité des images. Tout risque d'amalgame avec les séquences larmoyantes d'un film de famille se voit écarté par la désignation d'un auditoire digne de confiance. Autrement dit, l'extrême ambiguïté formelle du film conditionne une politique restrictive de sa projection, bien au-delà des questions purement juridiques.

C'est peut-être à ces conditions et pas des moindres que Lydia Marinelli dégage un nouveau « genre » cinématographique, celui du film documentaire psychanalytique, dont la création des Lehrman père&fille reste le prototype. Il est à noter que L. Lehrman Weiner qualifie sa production soit de film documentaire, soit de *home movie* mais ne se risque jamais à lui attribuer un caractère « psychanalytique ».

La question de la gestion des archives se posera en permanence à la conservatrice du Musée Freud de Vienne, qui ne cessera de chercher tous les moyens afin de sortir des difficultés qui viennent d'être évoquées. Elle ne manquera donc pas de saisir la belle occasion qui lui est offerte en 1999, lorsque la polémique éclate aux USA, au milieu des années 1995, à la Bibliothèque du Congrès.

Psychanalyse en mouvement...

En juillet 1995, quarante deux chercheurs envoient une pétition commune à destination des Archives Sigmund Freud de Washington, afin de contester la mise en place d'une exposition consacrée au centenaire de la psychanalyse. Prévue pour l'automne 1996, elle aborde le thème de « Freud, conflit et culture ». Ces chercheurs, majoritairement médecins ou philosophes, très hostiles à la psychanalyse, réclament que soient publiés leurs travaux dans le cadre de l'exposition. La polémique enfle et l'exposition, à défaut d'être annulée, est repoussée en 1998.

Une contre offensive est organisée par quatre cents pétitionnaires pour encourager au contraire le maintien de cette grande manifestation et surtout obtenir enfin l'ouverture de toutes les archives à tous les chercheurs et non aux seuls membres de l'IPA .

Le conflit se transforme en bataille rangée entre défenseurs acharnés et détracteurs survoltés, entre hagiographie ridicule et Freud *bashing* haineux.

Une solution de compromis est négociée entre les deux camps. L'exposition est maintenue mais les détracteurs de la doxa freudienne sont autorisés à publier, via des textes acides, le résultat de leurs recherches dans le catalogue. Le projet de l'exposition est d'une ambition jamais égalée, avec la prévision de quatre-vingt vitrines et l'exhumation de textes ou de documents audiovisuels inédits dont quelques extraits du film de Lehrman. La préparation d'une telle initiative implique la participation internationale de tous les sites d'archives. C'est à ce titre que le Musée Freud de Vienne est partenaire.

En 1999, l'exposition américaine est transférée, sous une forme allégée, à la très sélecte Bibliothèque Nationale d'Autriche à Vienne. C'est une contribution quelque peu guindée, qui s'appuie comme prévu, sur une iconographie officielle et, somme toute, conventionnelle.

À quelques rues de là, la Berggasse est tenue de participer au grand déballage. Marinelli, en tant que conservatrice du Musée Freud y mettra la main mais à sa manière, bien particulière. Avec la complicité évidente et quelque peu espiègle de Lehrman Weiner, alors qu'on est en plein débat sur l'ouverture des SFA, elle organise la projection publique et intégrale de la deuxième version du film, dans le cadre d'une petite exposition modeste, loin des fastes de la Bibliothèque Nationale. Le film tournera en boucle, pendant plusieurs mois, immédiatement accessible à un large public. Pour la 1^{ère} fois, les séquences sont projetées toutes les heures, sept jours sur sept. Marinelli prendra soin d'ajouter un sous-titrage en allemand et d'accompagner la visite d'une brochure introductive destinée aux visiteurs. Quelques extraits tirés de cette présentation indiquent que l'ambiguïté formelle du film est totalement ressaisie pour constituer un élément essentiel de contenu.

« [Lehrman] projetait de traiter le voyage européen dans un style très en vogue. Les extraits du film, tirés de Vienne, Berlin et Paris, tournés à la manière d'un recueil de famille, entrelacent un voyage personnel et l'histoire de la psychanalyse... Le résultat pourrait s'apparenter à une romance familiale de la psychanalyse... à une fantaisie visuelle, transmettant l'impression d'une époque novatrice lointaine. Ce film attire notre attention sur la description freudienne de la psychanalyse comme « entreprise éminemment sociable ».

(Freud à Georges Groddeck, 21 décembre 1924).³⁶

Un passage plus large de cette même lettre à Groddeck permet de comprendre que Freud ne confondait aucunement sociabilité et coexistence paisible, loin sans faut.

« Je suis peiné de voir que vous cherchez à ériger un mur entre vous et les autres lions de la ménagerie congressiste. Il est difficile de pratiquer la psychanalyse en solitaire. Elle constitue une entreprise éminemment sociable. Cela serait tellement mieux si nous feulions ou rugissions tous ensemble en chœur et en mesure, au lieu de grogner chacun dans notre coin. »

(“... Es tut mir Leid, dass Sie eine Mauer zwischen sich und den andern Löwen in der Kongressmenagerie aufführen wollen. Es ist ein exquisit geselliges Unternehmen. Es wäre doch viel schöner, wir brüllten oder heulten alle miteinander im Chor und im Takt, anstatt dass jener in seinem Winkel vor sich murrte...”)³⁷.

En marge des seuls visiteurs du musée, Marinelli s'adresse également aux passants en faisant afficher des reproductions de photogrammes sur la voie publique, dans les rues de la capitale avec les deux noms de Lehrman et Weiner.

L'exposition est présentée sous le nom « *Psychoanalyse in Bewegung (psychanalyse en mouvement). Eine Ausstellung zum Film Sigmund Freud. His Family and Colleagues, 1928-1947, von Philipp. R. Lehrman und Lynne Lehrman Weiner* ». ³⁸

³⁶ Cité par Lynne Lehrman Weiner, op. cit. , p. 21

³⁷ Briefwechsel Groddeck - Freud (1917-1934) Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main, 2008
On peut éventuellement se référer à la traduction française in, *S. Freud, Correspondance 1873-1939*, Paris, Gallimard, 1960, p388.

³⁸ L'exposition débute au Musée Sigmund Freud de Vienne le 22 Octobre 1999 pour se terminer le 06 Février 2000.

Dans la foulée, elle écrit son texte sur les débuts du film documentaire psychanalytique : « Rauchen, Lachen und Zwanghaftes Filmen », qui paraîtra dans une édition allemande de 2000 et sera publié ultérieurement en anglais.

Lors de l'exposition viennoise, Lehrman Weiner ne cachera pas son immense satisfaction d'avoir favorisé une initiative aussi audacieuse et iconoclaste tout en soulignant la perspicacité, l'enthousiasme, et l'exceptionnelle qualité des contributions de Lydia Marinelli.

« *Lydia Marinelli is the curator and a highly intelligent, energetic young woman who had a vision.* »³⁹

Sylviane Lecoivre, juin 2013.

³⁹ Voir note 29.