

LA PERCEPTION PROJÉTÉE

DENIS BELLEMARE

La position du Moi au cinéma ne tient pas qu'à une ressemblance miraculeuse entre le cinéma et les caractères naturels de toute perception; elle est, au contraire, prévue et marquée d'avance par l'institution [...] et aussi par des caractères plus généraux de l'appareil psychique (comme la projection, la structure de miroir, etc.).¹

L'analyse logique de la perception joue un certain rôle stabilisateur quand elle se donne comme objectif de former des représentations générales catégorisantes. Mais dans ce riche travail de transcodage, elle échoue parfois à saisir ce qui trouble la perception dans ce mouvement progressif qui va de l'inscription à l'intégration, à la traduction, à l'interprétation. Quelle est la nature de ce trouble, de cet écart entre réel et représentation, de cet espace de perception où il y a toujours des trous à combler?

L'activité cognitive ne peut faire l'économie de cette part manquante, cette part imaginaire jadis supprimée de l'acte de perception. La nature proprioceptive de la perception engage un sujet et un objet; la perception n'opère pas à vide ni sur rien, elle effectue une sélection. Pour dire et éclairer ce double trajet de l'intérieur à l'extérieur, de l'extérieur à l'intérieur, pour traduire les termes de l'échange, pour en étudier ce qu'on pourrait appeler l'entame, la psychanalyse tient compte du mécanisme projectif inconscient sous-jacent à la perception. La perception, cognitivement parlant, n'est pas la projection, mais son processus dynamique, au bout de sa course définitoire, l'inclut dans son mouvement. Nous voudrions éclairer cette économie singulière de la projection dans la perception, ses résistances, ses antagonismes. Nous voudrions aussi aller chercher dans le cinéma ce qu'il peut bien nous apprendre du monde de la perception: cette scission étrange qui existe entre ce qu'on voit, ce qui semble nous regarder et ce que l'on perçoit.

Ainsi l'expression «perception projetée», au-delà d'une métaphore bien utile, s'avère une sorte d'isomorphisme inversé du cinéma qui, à vrai dire, serait en effet une projection perçue. Notre titre, «La perception projetée», veut mettre en relief ce processus dynamique de la perception et de la projection qui est à la genèse de toute représentation, et dire ainsi la représentation comme acte duel, comme construction dialectique. Nous avons utilisé le terme dynamique, mais il serait plus juste de

parler d'un mouvement circulaire cherchant à décentrer des théories trop univoques n'incluant pas au cœur de leur concept la dualité, la duplicité même qui les nourrit et ce, de la perception à la projection, du réel à l'imaginaire, pour ne pas dire, somme toute, du documentaire à la fiction. Dans un premier temps, nous nous arrêterons à l'étude de la perception au niveau du sujet et du monde. Dans un deuxième temps, nous tenterons de mettre en évidence l'impact sur le cinéma de ces processus doubles que sont la perception et la projection. Pour atteindre nos objectifs, nous nous appuyerons, entre autres, sur un certain nombre d'observations de Sami-Ali et de Jacques Aumont.

Dans *De la projection*², Sami-Ali associe premièrement les mécanismes de la projection à une localisation des perceptions dans l'espace. Mais il affirme ensuite que, plus fondamentalement, la perception surgit toujours d'une quelconque élaboration projective que l'on peut penser comme un des mécanismes de défense du Moi dans la polarité dynamique du dedans et du dehors. Le sujet perçoit un objet mais il n'en introjecte qu'une partie, la part désirée, satisfaisante, et il en projette vers l'extérieur la part menaçante. Toute perception se joue à l'intérieur de ces antagonismes, et la croyance en la réalité du monde dans ses représentations se construit justement dans la méconnaissance de ce processus inconscient imaginaire qu'est la projection.

Les deux termes projection et perception s'unissent alors en un rapport d'échange: échange d'abord économique pour se partager une vision régulatrice et formatrice du monde, et puis dynamique pour se garder à l'extérieur des excitations endogènes pénibles. L'une n'est pas l'autre, mais l'une ne va pas sans l'autre. La perception projetée dit, par cette dynamique interactive complexe, les dualités et les antagonismes à l'œuvre dans tout travail de représentation. La projection découvre en quoi la perception construit et modèle un schéma représentatif dans l'espace et le temps, et elle part alors d'une perception précise de la réalité qu'elle travaille défensivement pour l'amortir.

Percevoir physiquement et psychiquement peut être vu comme une grande activité «débattrice» du Moi. Les riches réflexions de Jacques Aumont sur l'acte de voir, cette part de l'œil, remettent totalement en cause l'impression de spontanéité du système de vision qui ne saurait être réduit à un simple enregistrement d'informations visuelles, mais qui devrait être compris plutôt comme un centre de traitement et de production de ces informations. Le voir est en effet

enchaîné au savoir et Jacques Aumont souligne en quoi ces réflexions «mettent en jeu inévitablement la conception même que l'on se fait du visible, du visuel, et de la relation de l'un à l'autre qui est la perception»³. Avec cette part de l'œil conjugée à la perception puis au regard, comment se surprendre que le réel ne puisse être tenu pour vrai? Dans cette perspective, on pourra envisager le réalisme comme une des modalités de l'imaginaire et on pourra comprendre que le vu, le visuel et le visible ne laissent jamais leurs images se reposer.

Dans cette dialectique de la perception et de la projection se décèlent trois moments privilégiés:

*[...] le réel n'est pas l'imaginaire; l'imaginaire implique le réel comme une de ses modalités; l'imaginaire dessine un mouvement circulaire qui part du réel et le rejoint afin de lui restituer une partie auparavant supprimée.*⁴

Le processus mis en branle dans la perception et la projection trouve donc dans cette définition de Sami-Ali sa qualité imaginaire, laquelle repose toutefois sur une activité perceptive réelle où il s'agit toujours de la constitution d'un sujet percevant et de la restauration d'un objet perdu. Dans le vaste ensemble des écrits freudiens, Sami-Ali détermine donc deux grands champs projectifs. Le premier recouvre un schéma représentatif d'un corps réel tourné vers le monde extérieur dans sa tentative de séparer le dedans et le dehors; le second s'applique au processus dynamique d'élaboration, de formation de rêves, de symptômes prenant corps «imaginativement».

De même que les théories cognitivistes proposent une lecture par couches successives et progressives des divers enjeux de la perception, de sa réception à sa construction, les théories psychanalytiques détachent une posture intriquée du sujet projectif dans la perception. En effectuant sa longue analyse du processus projectif dans la perception selon le point de vue psychanalytique, Sami-Ali déploie un ensemble structural à six volets⁵ où *le narcissisme* appelle une relation au monde originale, première, formatrice; *l'identité des perceptions internes et externes* boucle cette symétrie d'affects intérieurs extérieurement perçus; *la polarité dynamique du dedans et du dehors* instaure déjà l'ambivalence d'un premier monde qui, entre projection et introjection, s'affirme et se nie; *l'inconscient* joue de sa spécificité absolue; *le principe de plaisir* réduit, régularise les tensions; *le conflit et la régression* témoignent de cette activité du Moi perceptif en plein processus projectif.

Cette posture psychique peut rappeler certaines conditions essentielles aux identifications primaires et secondaires du sujet spectateur de cinéma. Les productions imaginaires telles le cinéma, afin de reconduire l'impression de réalité, doivent en partie faire circuler des éléments qui sont en jeu dans ce processus projectif tel que nous l'avons vu décrit. Le narcissisme régressif du spectateur de cinéma l'amène pour son plus grand plaisir à concilier ce double statut de l'image qui entretient l'équivoque entre réel et imaginaire. L'objet image repris dans son altérité devient plaisir de reconnaissance et de remémoration dans ses modes de rapport au réel⁶: «Le spectateur fait exister l'image»⁷. Le monde de la représentation cinématographique prend alors en charge comme leurre la représentation du monde en une sorte d'interchangeabilité. La recherche à tout prix d'identité peut faire coïncider l'image et la perception, et la projection se nourrit alors de ce paradoxe. Il faut bien saisir l'illusion que constitue la projection et la réalité lacunaire qu'elle pourrait engendrer.

*L'identité des perceptions internes et externes est incluse dans la structure du narcissisme... [elle] comporte des degrés... cette gamme qui, par rapport à la connaissance d'autrui, se situe entre la compréhension exacte et la pure présomption.*⁸

Cette gamme nous permet de voir toute l'étendue possible entre l'espace de la perception, l'espace du fantasme, l'espace du rêve. Les faits réels, leur perception, surgissent toujours, avons-nous dit, d'une quelconque élaboration, voire d'une perlaboration.

En résumé, la projection est un processus imaginaire spatialisé et s'exprime en des figures spécifiques. À la bordure du réel et de la perception, mais sans toutefois la dépasser, le sujet interprète le monde extérieur comme réalité objective. Cette croyance en la réalité de sa perception et la méconnaissance du mécanisme projectif qui sous-tend cette même perception le dupent en quelque sorte sur la spontanéité de ce perçu. Mais c'est à l'élaboration secondaire qu'il revient de particulariser cette expérience, d'ouvrir parmi les structures imaginaires un espace incluant le sujet et son monde, permettant ainsi le passage de la perception sensorielle à la perception discursive.

À partir de cette définition, Sami-Ali construit une métapsychologie de la perception et de la projection⁹.

Premièrement, d'un point de vue topique, le Moi négocie exclusivement sur le plan du réel. Le présent même de la perception puise dans des pulsions, des désirs

antérieurs, premiers et primaires, qui seront autant de trous et d'écarts à combler dans le processus projectif. La réinterprétation spatiale du sujet et du monde extérieur s'ajuste à une régression topique, coïncide avec une régression temporelle. Il faut se rappeler que le Moi narcissique prédomine dans le processus projectif. Le retour au Moi originel plie la perception à ses exigences imaginaires et la fait basculer dans le champ du désir et du fantasme, cette part manquante sans cesse à restaurer. Or les concepts d'activité, de processus, de régression, par et au-delà du réel et de l'imaginaire, rendent bien la mobilité non assurée du conflit intrapsychique du sujet percevant dans sa vision formatrice du monde.

Deuxièmement, le point de vue économique rend compte des gains de l'imaginaire et des pertes du réel dans le processus projectif. Le principe de plaisir éconduit les pulsions désagréables du Ça et les départage au profit d'un désir inconscient. Dans le paradoxe d'une méconnaissance du réel et d'une présumée réalité objective, la projection, sous les traces de l'inconscient, ménage au réel et à l'imaginaire une expression insoupçonnée. «Au lieu que les deux termes soient conçus comme contradictoires, la projection postule l'inclusion du réel dans l'imaginaire»¹⁰. La représentation projective, sous le travail de déplacement, opère un glissement des idées psychiques aux perceptions sensorielles et s'offre comme illusion de la réalité. Mais aussi la tentation symbolisatrice de la projection, sous le travail de condensation, tresse divers éléments perceptifs en *analogons* particuliers, reconduisant sous une apparence homogène les ambivalences et les dualités propres aux conflits inconscients.

Troisièmement, le point de vue dynamique trace le parcours des incessantes allées et venues du Moi pour endiguer son identité dans les relations de l'extérieur et de l'intérieur, du réel et de l'imaginaire, de la perception et de la projection. Il en indique les pôles extrêmes pour les inclure tous. Le travail de projection délivre de leur unidimensionnalité des notions bien connues, mal comprises, tels la perception, le réel, l'imaginaire. Le processus projectif opère chez le sujet percevant des productions et non des données objectives. Le sujet se démène dans un espace, un temps à construire, à reconstruire dans un automatisme de répétition. Toute perception remet en jeu non seulement une certaine représentation du réel et du monde, mais encore une manière d'être au monde.

* * *

Cependant la projection ne s'élabore pas que défensivement à débattre de sa territorialité perceptive. Elle sait s'étendre en un schéma de représentation laissant poindre, du visible et du visuel de la perception, un espace de figurabilité que la peinture, la photographie et le cinéma sauront reconduire comme expérience perceptuelle. Le corps propre du sujet percevant, addition et inclusion du corps réel et du corps imaginaire¹¹, investit structurellement cet espace de figurabilité. Le corps propre s'avère ce lieu de perception, de fantasme et aussi de rêve où s'amortissent les dualités au profit de figures-synthèses; il sait unir dans sa représentation ce qui est séparé dans le processus de perception-projection. «Le corps est ce pouvoir originel de projection implicite dans la séparation du sujet et de l'objet et qu'il faut déduire à partir des traces laissées par l'écran du réel»¹². Le corps comme schéma de représentation acquiert ainsi un statut métapsychologique rassemblant et médiatisant les diverses strates du processus de la perception et de la projection.

*Médiatisant, aux niveaux conscient, préconscient et inconscient, le double passage de dedans au dehors et du dehors au dedans, le corps propre est l'a priori de l'espace et de la représentation.*¹³

Ce concept de corps revient fréquemment dans de multiples écrits psychanalytiques à propos de l'enchaînement visuel et progressif d'éléments constitutifs rappelant termes à termes ceux d'un dispositif cinématographique: de l'image à sa projection sur une surface-écran. André Green, citant *Le Moi et le Ça* (1923) de Freud, place le Moi corporel au centre des distributions et des répartitions des représentations d'affects dans le système de perception visuelle:

*Le Moi, rappelle Freud, est avant tout un Moi corporel, mais il ajoute: «Il n'est pas seulement un être de surface, il est lui-même la projection d'une surface». Cette précision nous aide à comprendre le rôle du regard et du miroir.*¹⁴

La contribution de Serge Leclair dans *Démasquer le réel* complète le scénario psychique de nombreux conflits relevant de ce lieu du corps des perceptions et des projections: «Tel est le corps: un ensemble de lieux où l'ordre se démontre conflictuel. Le lieu s'y révèle pour ce qu'il est, la rencontre ou la coïncidence de forces antinomiques»¹⁵.

La structure concentrique de ce corps incluant un espace de perception qui l'inclut à son tour présente

une certaine réversibilité fertile dans notre rapport au cinéma. L'image du corps comme unité de surface écranique d'inscription, telle que décrite plus haut par Freud et Green, interpelle la complexité de fond de sa propre structure: le corps même de l'image. L'image du corps devient le support, comme on le dit du film, des mouvances psychiques de la représentation dans l'intrication des processus perceptif et projectif. Ce concept opératoire d'image du corps s'érige en instance constituée, constituante et constitutrice et n'implique aucunement un rapport direct au monde, spontané.

Il en est ainsi du corps filmique. Entre le film et le monde, le film – comme opération médiatrice certes, mais aussi productrice – ne se limite pas à un reflet, il maintient ses propres exigences qui ne sont pas celles du monde mais celles de ses matières d'expression et du langage cinématographique. Prise ou éprise dans l'étau de l'image spéculaire du sujet-spectateur, l'analyse doit en délier les composantes originelles narcissiques et lui libérer l'accès à d'autres espaces que les espaces réels et imaginaires, lui libérer l'accès au symbolique.

Le concept d'image du corps invite à évoquer Paul Schilder¹⁶ dont les écrits s'inscrivent au carrefour de la neurophysiologie, de la phénoménologie de Husserl et de la psychanalyse freudienne. Il explique l'image du corps, non seulement sous l'angle de la représentation psychique, mais aussi sous l'éclairage d'un phénomène de signification générale: physiologique, libidinale, sociale. À lui seul, le fondement physiologique de l'image du corps déploie une activité incessante à sa structuration, à sa production, à sa construction. Rien n'est donné, tout est à faire et à refaire. L'expérience visuelle est une expérience active. Quand Paul Schilder réfléchit à l'autoscopie du corps humain, il nous en dit l'insistante et troublante pulsion de perception dans la constitution narcissique du sujet, dans la prise et la reprise de ses représentations identitaires. Schilder donne comme traduction à chaque opération psychique une topographie mobile du voir et ce, des images optiques internes aux regards de l'Autre jusqu'aux Imaginaires collectifs.

Cette vision renvoie d'une certaine façon aux réflexions de Jean-Louis Baudry sur le cinéma qui mènent très loin dans la voie régrédiente du visuel et de la fascination qu'opèrent ses dispositifs. La perception de représentations en images, se donnant pour le spectateur comme de réelles perceptions, produit cette simulation nécessaire à la réciprocité de l'effet cinéma et de l'effet sujet¹⁷. La relation

cinéma et psychanalyse se théorise, chez Baudry, en un riche déploiement imaginaire d'un dispositif technique et de systèmes psychiques où le désir de montrer et le désir de voir remontent aux origines lointaines du cinéma et du sujet. «Le sujet serait amené à produire des machines susceptibles de lui représenter son fonctionnement d'ensemble, appareils mimant, simulant l'appareil qu'il est»¹⁸. Ces correspondances entre la technique cinématographique et nos facultés de représentation ne se limitent pas, pour Baudry, à un strict dédoublement des processus du système de la perception, elles vont jusqu'à se prolonger dans l'espace du rêve, par l'intermédiaire des mécanismes de la projection.

*Le rêve, dit aussi Freud, est une projection et, dans le contexte où il l'emploie, le terme de projection évoque à la fois l'usage analytique de mécanisme de défense consistant à renvoyer et attribuer à l'extérieur les représentations et les affects que le sujet refuse de reconnaître pour siens; et un usage sensiblement cinématographique puisqu'il s'agit bien d'images qui, projetées, reviennent au sujet comme un réel perçu de l'extérieur.*¹⁹

La problématique du visuel de l'image convoque deux grands systèmes psychiques de la pensée freudienne. Le premier, le système Perception-Conscience, indique, en postulant les termes de trace, d'inscription, l'axe sémiotique de sa production. Le second, la représentation de chose et la représentation de mot, est l'axe symbolique du figural. La projection puise dans le premier système son processus imaginaire et, dans le second, sa tentative symbolique d'une vision formatrice du monde.

Le corps de l'image filmique, comme réversibilité opérationnelle de l'image du corps du sujet *versus* une production cinématographique, engage un processus doublement imaginaire. Les prolongements cinématographiques des projections mentales de la surface du corps les dédoublent sur écran en représentations filmiques. La parenté des concepts opératoires ne pousse toutefois pas l'analogie jusqu'à l'identification de la représentation du monde et de la représentation cinématographique. La perception de représentation se substitue en creux au réel de la perception. Cet écart, lieu nécessaire à l'identification primaire, doit être maintenu. L'analogie symétrique, spéculaire, l'empêcherait de symboliser.

C'est par l'asymétrie que nous avons aussi appelée réfraction dioptrique, que le sujet peut sortir de cette captation en miroir,

*dans la mesure où le sujet atteint ce maximum asymétrique caractéristique du langage qui, cassant la compulsion de répétition, par l'irréductibilité polysémique du signifiant rend toute substitution possible, c'est-à-dire toute métaphore possible.*²⁰

Ces formations substitutives prennent corps cinématographiquement, donnent à voir, construisent un espace imaginaire, instituent un cadre imageant. Grandes énonciatrices, elles se joignent à la narration et à la représentation filmiques en un ultime point de vue afin de faire sens et de symboliser.

Plus encore, cette notion de projection me semble être à la fois dans et au-delà du signifiant cinématographique, le couvrant et se laissant découvrir, puisque la projection interpelle le monde et son origine, la représentation et le sujet percevant. Et c'est pourtant bien dans ces mécanismes de projection du sujet dans sa représentation au monde que l'on pressent la genèse d'une fiction psychique. Le corps propre devient espace et l'espace devient corps imaginaire où miroirs et reflets du monde dressent un texte latent de fausses pistes et de faux-semblants.

Par sa dualité, le couple perception et projection pose en abîme cinématographique les concepts de documentaire et de fiction, de récit factuel et de récit fictionnel. Ces processus se distinguent en tant que modes d'énonciation, mais s'interpénètrent dans leurs représentations cinématographiques. Ces Caïn et Abel de l'histoire et de la théorie du cinéma, nécessaires au geste de sa fondation – des frères Lumière à Méliès –, vivent non seulement par commensalisme de part et d'autre de leurs productions, mais s'y nourrissent à l'intérieur même de leurs expressions de la monstration à la narration. Cette labilité d'un moment de cinéma se lit dans son espace imaginaire. Perception et projection, documentaire et fiction, réel et imaginaire ne sont certes pas des opérations homogènes, mais, dans leurs achèvements, ils réaménagent leurs réciproques lacunes, dans leurs différences, ils se disent leurs mutuelles nécessités et, dans leurs croyances imaginaires et défensives, ils épaulent une réalité qu'ils tentent d'aborder ou de saborder. Ils vivent à deux une réalité intermédiaire sans abdiquer de part et d'autre de leurs fonctions pour que peu à peu s'installe un désaveu au cœur de leur concept, un «je sais bien... mais quand même» déjouant leur dualité, leur gémelliparité. Freud, dans son texte sur *L'Inconscient* (1915), détache à juste titre de la

perception externe son degré de conscience et le processus psychique inconscient qui l'alimente.

*De même que Kant nous a avertis de ne pas oublier que notre perception a des conditions subjectives et de ne pas la tenir pour identique avec le perçu inconnaissable, de même la psychanalyse nous engage à ne pas mettre la perception de la conscience à la place du processus psychique inconscient qui est son objet. Tout comme le physique, le psychique n'est pas nécessairement en réalité tel qu'il nous apparaît.*²¹

NOTES

1. C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, U.G.E., coll. « Idées », 1977, p. 75.
2. Sami-Ali, *De la projection*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Psychismes », 1970, 270 p.
3. J. Aumont, *L'Image*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990, p. 34.
4. Sami-Ali, *De la projection*, p. 194.
5. *Ibid.*, p. 67-68.
6. J. Aumont, *L'Image*, p. 58-62.
7. *Ibid.*, p. 62.
8. Sami-Ali, *De la projection*, p. 89.
9. *Ibid.*, p. 165-192.
10. *Ibid.*, p. 177.
11. Sami-Ali, *Corps réel, Corps imaginaire*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1977, 160 p.
12. *Ibid.*, p. 84.
13. Sami-Ali, *L'Espace imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 245.
14. A. Green, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 40.
15. S. Leclaire, *Démasquer le réel*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971, p. 62. L'italique est de l'auteur.
16. P. Schilder, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, 352 p.
17. J.-L. Baudry, *L'Effet Cinéma*, Paris, Albatros, coll. « Ça cinéma », 1978, p. 47.
18. *Ibid.*, p. 48.
19. *Ibid.*, p. 40.
20. N. Nicolaïdis, *La Représentation*, Paris, Dunod, 1984, p. 15.
21. S. Freud, « L'Inconscient », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 74.