



HAL
open science

L'île de la folie ("Shutter Island", Martin Scorsese, 2010)

Florence Dumora, Françoise Heitz

► **To cite this version:**

Florence Dumora, Françoise Heitz. L'île de la folie ("Shutter Island", Martin Scorsese, 2010). Savoirs en Prisme, 2012, Images et insularité, 1, pp.145-161. halshs-02343582

HAL Id: halshs-02343582

<https://shs.hal.science/halshs-02343582>

Submitted on 2 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'île de la folie (*Shutter Island*¹, Martin Scorsese, 2010)

Florence DUMORA et Françoise HEITZ
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

*Ces gens qu'on dit fous nous donnent d'abord
la mesure de ce qu'il a fallu faire pour survivre*²

Le spectateur suit sans jamais le perdre de vue le protagoniste Teddy Daniels, ex inspecteur de police américain, ancien soldat ayant pris part à la libération des camps de concentration, assassin de son épouse qu'il a tuée avec son arme professionnelle ; on le voit remplissant la fonction de *marshal* missionné pour enquêter sur la disparition d'une détenue-patiente. On peut se demander s'il s'agit d'un jeu de rôles inscrit dans la thérapie mise en place par l'équipe médicale –malgré une première lecture qui va dans ce sens – ou s'il s'agit d'une suite de délires hallucinatoires et autres manifestations mentales par lesquels le criminel, interné sur une île, dans un centre de haute sécurité pour aliénés dangereux appelé Ashcliffe³, ressasse sa culpabilité en lui donnant un traitement symbolique où il est perpétuel prisonnier.

La rencontre du jeune criminel en qualité de *marshal* avec l'équipe médicale suscite un aperçu sur la situation historique du traitement de la folie dans les années cinquante, période où se révèlent les traumatismes considérables causés par la deuxième guerre mondiale ; sont également abordés la définition et le diagnostic de la folie ainsi que la place accordée aux fous dans une société où médecins psychiatres et forces de l'ordre semblent travailler en étroite collaboration. La tension haletante du film de Scorsese tient, à notre avis, à deux orientations artistiques : la primauté du regard comme élément stimulateur (actant, pourrait-on dire en termes dramaturgiques) et, fonctionnant en synergie avec lui, un ensemble d'éléments qui s'inscrivent dans un jeu de miroirs et un système très serré de renvois du sujet (Teddy Daniels) aux objets qu'il crée pour entretenir le processus de sa logique intérieure, dont il est prisonnier : c'est ainsi qu'alternent, faisant intervenir diversement les fonctions cérébrales, souvenirs, hallucinations, compétences rationnelles et logiques acquises dans la formation et l'exercice d'inspecteur de police, chacune de ces opérations ayant un déclenchement particulier (contact avec l'eau, musique, ressemblance physique, lumière intense etc.). Dans cet univers intime qui recourt à une syntaxe paysagère – laquelle, bien sûr, interagit à l'intérieur des structures fondamentales dehors-dedans, présent-absent etc. avec celle de l'architecture – l'île, à cause de sa configuration et de son organisation, appartient à cette syntaxe tout en retenant la (les) signification(s) communément admises. Filmer le mental, d'après un roman dont la construction et les procédés rendent « la réalité décrite particulièrement insaisissable » passait par « le [recours] à plusieurs

¹ Adaptation du roman de Dennis Lehane (2003).

² Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillière, *Histoire et trauma*, Stock, 2006 (2004), p. 29.

³ *Ashecliffe* devait être le titre du film alors que le roman s'intitule *Shutter Island*.

sources de significations spécifiquement cinématographiques pour troubler le spectateur et l'empêcher de maîtriser le récit d'un strict point de vue rationnel »⁴.

De la nef des fous à « L'île des morts » : l'eau mortifère

Au début, un ferry émerge lentement de la brume épaisse : cette apparition condense deux figures. Tout d'abord, la figure mythique du « vaisseau fantôme », celui du Hollandais volant que le meurtre de son épouse avait condamné à errer sur les mers pendant des siècles jusqu'à ce qu'une femme consente à mourir pour lui, légende nordique qui inspira à Richard Wagner son opéra et dont Albert Lewin fit une adaptation cinématographique célèbre (*Pandora and the Flying Dutchman*, 1951) en particulier par l'interprétation de James Mason et d'Ava Gardner. Le spectateur n'apprendra qu'à la fin que Teddy Daniels (Leonardo di Caprio), en réalité Andrew Laeddis, a tué sa femme parce que, dans une crise de folie, celle-ci avait noyé leurs trois enfants. Le thème de l'eau mortifère, développé par Bachelard et par Gilbert Durand⁵ à sa suite, est donc présent dès cet *incipit*. Par ailleurs, le brouillard qui obstrue la vue, dès le début, est perceptible comme absence de point de départ, tant géographique que conceptuel, absence d'origine, ce que nous pourrions mettre en rapport avec la possible nature onirique de tout ce qui se déroule.

146

C'est inutilement que Teddy s'interpelle lui-même⁶ après avoir vomi tripes et boyaux : « Reprends-toi, Teddy, ce n'est que de l'eau », réajustant son insigne de marshal et laissant voir son arme encombrante sous le veston. Les plans suivants démentent cet optimisme de façade : un très gros plan des nombreuses menottes accrochées au plafond de la cabine connotent l'atmosphère sinistre des chaînes des fantômes (selon les représentations iconographiques classiques) ou des forçats (triste réalité qui a nourri les angoisses dans l'imaginaire collectif), tandis que la caméra cadre de face la démarche maintenant volontairement assurée de Teddy émergeant sur le pont où il découvre son nouveau « collègue », Chuck, tout d'abord à travers le grillage qui les sépare, préfiguration de l'incommensurable abîme qui sépare le fou des autres, comme la grille qui enferme la folie pour en protéger le reste de la société. Ce sont là les premiers signes d'un vaste processus de mise en regard de soi-même et d'un jeu de miroir qui nous apparaît comme le principe du personnage et le mécanisme de sa folie.

L'embarcation symbolisant la folie comprise comme espace moral d'exclusion renvoie également à la *Nef des fous* (1494), série de poèmes accompagnés d'emblèmes de l'Allemand Sébastien Brant⁷, qui repose sur la réalité historique des

⁴ *Universal*, 2011, « *Shutter Island* de Martin Scorsese », article signé Michel Cieutat, p. 254-255.

⁵ « L'eau est l'épiphanie du malheur du temps (...) Elle est clepsydre définitive... » (Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 [1969], p. 138). En ce qui concerne Gaston Bachelard, à propos du navire des morts et du fantôme ruisselant de Dolores, la femme de Teddy (cf. *infra*), voir le chap. III de *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1978 [1941], « Le complexe de Caron. Le complexe d'Ophélie ».

⁶ Il se regarde dans un miroir et se parle : première image du dédoublement, installant la thématique fantastique dont nous reparlerons par la suite.

⁷ Série de poèmes accompagnés d'emblèmes (gravures et devises en quatrains) qui représentent les vices humains vus comme cause des dérèglements de la société et processus allant à l'encontre de la raison et de la foi : la nef exprime avec son chargement de fous un monde à la dérive. En réalité les références à l'eau et à la navigation errante ne sont présentes que dans une partie des poèmes.

fous condamnés à une existence errante, comme aux siècles précédents les lépreux, ainsi que l'évoque Michel Foucault⁸ : mis « à l'intérieur de l'extérieur [...] il [le fou] est le Passager par excellence, c'est-à-dire le prisonnier du passage⁹ ». Mais nuancions : l'eau, ici, n'est pas lieu d'une errance permanente, elle est un espace transitoire vers un lieu doublement caractérisé par le roc – dur, abrupt – et l'isolement. En revanche l'eau apparaîtra constamment sous forme d'un ruissellement obsédant (pluie, infiltrations). Très vite, au passage sur l'embarcation va succéder l'internement, l'enfermement dans l'île qui abrite un asile pour aliénés dangereux¹⁰. Mais l'île par définition est entourée de « tonnes d'eau » dont s'effraie le héros, l'eau est ici une barrière épouvantablement périlleuse, qu'il bravera dans ses fantasmes, et qui connote la noyade, mort terrible qui fut infligée à ses enfants : « l'eau et la folie sont liées pour longtemps dans le rêve de l'homme européen. »¹¹ Pendant tout le récit filmique, le héros sera d'ailleurs confronté à la violence des éléments déchaînés et cette eau qui lui fait si peur tombe à verse, sans que jamais le soleil ne fasse son apparition, si ce n'est lors de la dernière scène, sur laquelle nous reviendrons.

Les plaisanteries de Chuck sur les fous criminels (« Si c'était des chasseurs de papillons, on n'aurait pas besoin de nous ») retardent le contrechamp, ménageant le suspense, tout en amorçant, par la personne associative, la connivence faisant de Teddy Daniels et son subalterne Chuck un binôme qui fonctionne suivant la polysémie de « l'équipe de travail », comprenant entre autres la signification « malade-thérapeute-transfert » mais aussi le *therapôn*, ce second du héros épique qui est son double rituel, chargé de lui apporter les soins corporels et spirituels¹². Lorsque l'île apparaît, il n'est plus question de plaisanter : c'est un site inquiétant¹³ sur fond de ciel noir où accostent les deux passagers, et le spectateur avec eux. Il évoque en effet le célèbre tableau d'Arnold Böcklin, *L'île des morts*, dont le peintre composa quatre versions entre 1880 et 1886. Dans la représentation picturale, l'embarcation est celle de Charon, portant un cercueil et arrivant ainsi au bout de son voyage. L'influence de ce tableau fut si grande dans l'imaginaire des créateurs que l'on peut en voir une réminiscence dans ces hautes falaises inaccessibles qui enserrant l'îlot, ne permettant l'accès que par un étroit appontement, ainsi que l'annonce le capitaine, pressé que ses passagers débarquent car la tempête menace. Dans l'*incipit*, la musique lugubre renforce l'impression d'île maudite.

⁸ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972 (chap. 1^{er} : « Stultifera navis »).

⁹ Dans son film *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975), Milos Forman mettait en scène de façon drolatique l'escapade des aliénés en bateau sous la conduite de Mc Murphy (Jack Nicholson), attestant la permanence de la figure à travers les âges.

¹⁰ Michel Cieutat, art. cit. : l'île filmée est Peddock's Island, et l'asile a été reconstitué dans l'ancien Medfield State Hospital, Massachusetts.

¹¹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 26.

¹² F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 249-255, empruntent cette notion à Grégory Nagy, *Le meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, Paris, Seuil, 1994.

¹³ Avec le développement de l'intrigue, le rapprochement se fera plus évident encore avec *L'île du docteur Moreau* (*The Island of Dr Moreau*), d'après le roman de H.G. Wells, où un savant fou est parvenu à créer des êtres mi-humains, mi-animaux (1^{ère} version : *Island of Lost Souls*, Erle C. Kenton, 1933, avec Charles Laughton et Bela Lugosi).

Mais on peut dire aussi que l'île apparaît comme lieu d'ordre et d'autorité répressive : en débarquant, Teddy et Chuck sont « accueillis » par le directeur adjoint Mac Pherson, à la tête de brute, qui désarme les deux arrivants, escortés par ailleurs de toute une escouade de gardes qui brandissent leurs armes de façon menaçante. Les hauts murs que longe la jeep semblent ceux d'une forteresse imprenable et le gros plan sur les barbelés électrifiés qui clôturent les murs évoquent, pire que la prison, les camps d'internement¹⁴. C'est ainsi que la topographie fantastique intègre le monde contemporain (le raffinement technologique au service de la cruauté et de la répression) et le monde archaïque. Ce monde archaïque se concentre dans le bâtiment C. Les deux marshals apprennent en effet que l'asile est divisé en trois secteurs différenciés : le A pour les hommes, le B pour les femmes, le C réservé aux individus dangereux et interdit de visite sauf en présence du directeur adjoint et du Docteur Cawley. La remarque de Teddy n'est pas anodine : « à croire que la folie est contagieuse ». Une étrange femme chauve, sorte de fantôme semblant tout droit sortie des tableaux de Jérôme Bosch, le confirme aussitôt en faisant mystérieusement signe aux visiteurs de se taire. Ainsi, le mystère s'installe : quel(s) secret(s) coupable(s) renferme cet asile d'aliénés ?

Les principes mêmes du film fantastique sont installés : la « contagion » s'étend au spectateur, lequel ne sait plus pendant la première partie du film où il en est, le drame cherchant à « épouser le mouvement même de l'affabulation névrotique et à trouver dans une telle fabrication du monde l'énergie inlassable d'un artifice qui est la fiction même »¹⁵. Plus tard, quand il mènera son « enquête », Teddy entrera par effraction dans le bâtiment C, où il se retrouvera dans un labyrinthe obscur aux murs suintants et où la pluie tombe même à flots par les ouvertures du toit, abritant des cachots où pourrissent dans l'humidité, à même le sol, des fous furieux à deminuis. Visions cauchemardesques qui rappellent *Le Préau des fous* de Goya¹⁶, à propos duquel André Malraux écrivait :

Supposons qu'un cinéaste doive tourner cette scène. Avant même de placer ses personnages, il saura qu'il ne peut tenter de rejoindre le génie de Goya que par son éclairage : non en donnant aux formes qu'il va photographier le plus de réalité possible, mais en les soumettant au tragique de l'ombre.¹⁷

L'architecture des lieux, en particulier l'escalier, qui est saisi deux fois, la première sans qu'il apparaisse de façon évidente s'il s'agit d'une plongée ou d'une contre-plongée, la deuxième fois en plongée zénithale, s'apparente aux figures impossibles à la Escher¹⁸. Face à la cellule de George Noyce, Teddy doit gratter plusieurs allumettes pour y voir un peu, pour deviner des contours, dans cette ombre où il est plongé, métaphore de l'erreur : « Tout cela est un jeu, tu n'enquêtes sur rien, tu n'es qu'un foutu rat dans un labyrinthe » lui dit Noyce : cette évocation verbale du rat,

¹⁴ Les camps nazis, qu'a connus « Teddy » et dont nous reparlerons.

¹⁵ *Positif*, mars 2010, n°589, « Shutter Island », Franck Kausch.

¹⁶ Francisco de Goya, *Le Préau des fous*, vers 1812-1819, Madrid, Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando, huile sur bois.

¹⁷ André Malraux, *Saturne, le destin, l'art et Goya*, Paris, NRF, Gallimard, 1970, [1950], p. 86.

¹⁸ M.C. Escher, graveur néerlandais. On pense par exemple à *La Relativité*, lithographie de 1953, 272cm x 293cm, où chaque surface sert en même temps de sol, de paroi et de plafond, C.H.A. Broos, M.C. Escher, G.W. Locher, H.S.M. Coxeter (dir. J.-L. Locher), *Le monde de M.C. Escher*, Paris, Éditions du Chêne, 1977, p. 188.

animal phobique en même temps que désignation d'une catégorie d'êtres à haïr – les juifs dans la propagande antisémite, par exemple –, revient dans la séquence suivante par le biais de l'irruption d'une colonie grouillante de rats en fuite sur les falaises. Or la fuite est la solution (impossible) en même temps qu'un symbole de solution qui hante Teddy Daniels : preuve en est ce mot glissé subrepticement par Madame Kearns, une des internées qu'il interroge: « *run* »¹⁹. Les références picturales abondent, mais aussi les citations cinématographiques. En effet, on ne peut pas ne pas évoquer, en voyant Teddy traversant un couloir où des bras se tendent soudain pour l'agripper au passage, l'atroce face-à-face d'Hannibal Lecter et de la jeune stagiaire du FBI dans *Le Silence des agneaux*²⁰. Mais aussi tous ces fous attachés ou encagés font référence à l'enfermement qui caractérise, de façon systématique, le traitement de la folie au XIX^e siècle et dont Milos Forman nous donne un aperçu pitoyable et terrifiant dans son *Amadeus*²¹.

L'image de la revenante hante sans cesse Teddy Daniels qui lui demande : « Pourquoi es-tu toute mouillée, mon cœur ? », le médaillon en forme de cœur que porte Dolores étant comme le signe redondant de cet amour dont il ne peut se défaire, associé indéfectiblement à un sentiment de culpabilité complexe. D'une part l'eau, symbole féminin et synecdoque de Dolores, fantôme ruisselant et psychopompe²², d'autre part le feu, principe masculin, forment une paire oppositive d'éléments par lesquels se sont exprimés les troubles psychiques des deux époux : Dolores, qui a noyé ses enfants, et Andrew, qui a mis le feu à leur maison. D'où ces papiers brûlés qui, de façon récurrente, tombent en pluie de cendres (sur le corps du SS, sur Dolores et Teddy dans les hallucinations, etc.), et le jeu toponymique Ashcliffé (*ash* voulant dire cendre).

En quête du regard, regard en quête

Le motif de la présence des deux marshals dans l'île a été révélé : une des « patientes », suivant la désignation des médecins²³, s'appelant soi-disant Rachel Solando, se serait échappée. Le médecin révèle qu'elle a noyé ses trois enfants puis les a assis à table et a déjeuné. Ce n'est que vers la fin du film, où « Teddy » revit ce qui s'est passé, que l'on a la clé du mystère : Rachel est une invention des médecins pour que le protagoniste accepte enfin la vérité, celle de sa femme, Dolores Chanal, maniaque-dépressive devenue meurtrière de ses enfants. Scorsese tire adroitement parti du contrat de lecture policier via l'enquête pour nous rendre témoins d'une

¹⁹ Fuir est le réflexe de survie auquel recourt l'individu y compris quand il est en proie à un phénomène de dépossession de soi, proprement « aliénation », dans le sens où ce n'est plus lui qui commande à ses actes mais un autre, qui l'habite, comme l'a si prodigieusement observé Maupassant dans le *Horla*. À cet égard, la contribution de la littérature (S. Brant, Erasme, Cervantès, Shakespeare, Nerval, Unamuno, Dostoïevski...) apportée à la description et à la saisie des phénomènes de folie est d'une pertinence considérable, comme le font observer F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 52 sq.

²⁰ *The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1990, avec Jodie Foster et Anthony Hopkins.

²¹ Film américain de 1984, repris en 2002, dans une version augmentée de vingt minutes.

²² En ce qui concerne le portrait psychopompe au cinéma, voir Marc Vernet, *De l'invisible au cinéma, Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.

²³ Teddy préfère dire « criminelles » parce qu'en qualité de marshal et de malade hanté par la culpabilité, il est obsédé par la justice et la pénalisation du crime. Mais au vu des conditions de vie, le spectateur est plutôt tenté par le terme « prisonnières ».

errance intime qui revêt, par moments, l'aspect d'une quête personnelle : mais celui qui croit la mener est en fait sous l'emprise des conséquences d'un traumatisme multiple : l'histoire lui a infligé le premier trauma, lorsqu'il a découvert, à la fin de la seconde guerre mondiale, des milliers de cadavres entassés dans les camps de concentration. Cela explique les souvenirs obsédants de ce spectacle affreux. Sa mission de soldat l'autorisait alors à tuer (il mitraille, sans autre forme de procès, des SS). Puis, à peine cinq ans plus tard, confronté au triple crime de sa propre épouse infanticide, il la tue avec une arme à feu : le sang dégoulinant, élément qui rend si semblables ces deux actes si différents, couvrira désormais ses enfants, lors de ses hallucinations. Il porte la culpabilité de ce crime par lequel il fit justice lui-même, comme jadis, mais à une échelle incomparable, et surtout à titre privé. D'ailleurs le parcours hallucinatoire de Teddy Daniels est jalonné de reproductions miniatures d'actes commis : il renonce à la cravate jadis nouée par sa femme (à la fois emblème du kitsch américain et symbole phallique) pour faire brûler la voiture du médecin qui le soigne, répétant le geste qu'il fit pour incendier sa maison.

Cependant les images de ses actes meurtriers, autorisés par la loi de la guerre, lui reviennent également de manière obsédante ; « on » a fait de lui un tueur²⁴. Le poids de la culpabilité insupportable lui a commandé le choix de la déraison : « la folie est plus engin que destin » (engin : « *ingenium* »)²⁵. Tout le film développe un double discours : celui d'une représentation de la folie et celui de la folie visionnaire, qui parle d'elle-même.

Dès son arrivée dans l'enceinte de l'asile, le regard de Teddy Daniels se porte sur une femme vieillie, chauve, desséchée, travaillant enchaînée au jardin, qui le capte de ses yeux sans cils, presque simiesques. Teddy Daniels ne peut détourner la tête qu'après un long moment, et la caméra filme en gros plan son expression pleine d'une compréhension perplexe. Dans une séquence ultérieure, les patients, regroupés dans le hall d'un bâtiment, reçoivent l'ordre de ne pas regarder Teddy Daniels alors qu'il a été ramené de son excursion sur les falaises et dans la caverne. La privation du regard, mouvement inverse de la scène précédemment étudiée, est une négation d'être qui multiplie le processus d'isolement : Teddy Daniels est isolé, non seulement par l'espace dans lequel il est, mais aussi par le refus des rapports sociaux. Or le regard, qui détermine « la valeur d'exhibition », est à l'origine de toutes sortes de relations sentimentales – compréhension, hostilité, confiance, faveurs, jalousie – entre des reclus, qu'ils soient animaux ou humains, et des êtres libres, comme nous l'enseigne l'étude comparative de l'histoire du jardin zoologique et de l'enfermement psychiatrique²⁶.

²⁴ On ne peut que souligner la mauvaise conscience américaine générée par tous les conflits dans lesquels les États-Unis ont été engagés depuis la Seconde Guerre mondiale (en particulier celui du Vietnam), prenant au cinéma la figure de ce qu'on pourrait appeler le « complexe Rambo », celui du militaire incapable de revenir à une vie normale après être devenu un « tueur ». Cf. *infra* « Le trauma des héros ».

²⁵ F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 70 : c'est une devise médiévale.

²⁶ Henri F. Ellenberger, *Médecines de l'âme. Essai d'histoire de la folie et des guérisons psychiatriques*, (1954) Fayard, 1995, p. 478-490. Les visites à Bedlam sont même la source de guérisons si l'on en croit certaines études sérieuses qui ont été menées sur ce célèbre asile londonien du XIX^e siècle, *ibid.*, p. 480.

Enfin lors de sa première visite, en compagnie de Chuck, chez le docteur Cawley, Teddy Daniels, comme absent des échanges verbaux conventionnels de l'accueil, remarque immédiatement une série de gravures qui décoorent un des murs du salon. Ce sont des fous, à l'air effaré ou dont la tête est enserrée dans un carcan, ou encore enchaînés, ou bien à qui l'on rend visite : ils pourraient être sortis du livre d'Esquirol²⁷ sur la condition asilaire et font penser à cette gravure de Tardieu qui représente une femme dans sa cellule, assise jambes allongées sur un banc, le dos appuyé au mur gris et nu, enchaînée par le buste et les pieds à une canalisation (tuyau), et dont la tête aux yeux hagards (à la suite d'une récente lobotomie, peut-être) est bandée sur toute la moitié supérieure. Là encore, le visage de Teddy Daniels change d'expression : il devient sévère et semble marquer un certain repli sur soi, comme si les gravures le révélaient à lui-même, par une sorte d'effet de miroir.

Ainsi, au cours de cette quête, c'est grâce à un jeu de mises en perspectives que s'exprime l'intériorité pathologique du protagoniste.

Une enquête : la « vérité » et l'impossible aveu

Tout d'abord Teddy Daniels, qui opère en marshal, classe les occupants de l'asile, qu'il nomme « prisonniers », de façon intransigeante, en faisant appel au registre juridique de délinquance et pénalisation ; il n'envisage son rapport à ces fous dangereux isolés, que sous l'angle de l'ordre à établir et à rétablir. Ce manque quasi total de compassion est le signe d'une faute qu'il ne peut se pardonner à lui-même, et dont témoigne le regard qu'il porte sur certaines choses. Son discours, quand il arrive sur l'île, renvoie à cette définition du fou qui passe « d'une expérience [...] qui le sanctifie à une conception morale qui le condamne »²⁸. Mais on comprend aussi, de façon rétrospective, que c'est là un jugement porté contre le système de l'enfermement, dont il est lui-même victime. Teddy Daniels est mu par un désir de vérité qui nous apparaît comme la raison de son discours et la justification de sa personne. Cette vérité concerne un objet par rapport à lui, qui est sujet enquêteur. Il interroge ainsi une série de malades, en présence de son subalterne Chuck, étrangement silencieux. La situation de dialogue dirigé et directif – sous forme de questions-réponses – qu'on appelle interrogatoire, met en œuvre, une fois encore, l'expérience du miroir dans lequel Teddy Daniels devient son propre objet. Le thème du double, inquiétante étrangeté, est montré ici à travers le dédoublement pathologique de la personne ; il y a renversement : le héros justicier est assassin et l'assassin est un justicier. Par un jeu de mise en perspectives (qui est aussi projection) il s'agit de retrouver l'unité perdue, de neutraliser le dédoublement.

Ainsi Peter Breene, qui a défiguré au couteau l'infirmière de son père croyant qu'elle voulait voir son sexe pour s'en moquer, répond sur Rachel Solando avec une virulence soudaine, après avoir fait le récit du meurtre par noyade de ses enfants : il préconise « la chambre à gaz pour tous les attardés, les assassins et les négros. » Visiblement la combinaison de deux traumas subis par Teddy Daniels (découverte des chambres à gaz, infanticide par noyade) produit sur lui une réaction nerveuse

²⁷ Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, 1838, cité par M. Ristich de Groote, *La folie à travers les siècles*, Robert Laffont, Paris, 1967 : en particulier p. 224-235.

²⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 86.

(le visage crispé, en sueur, il crayonne compulsivement le cahier où il est censé recueillir les réponses), réaction qui, à son tour, fait hurler Peter Breene. Ce premier renvoi du miroir ne pourra cependant pas se répéter efficacement: l'expérience de révélation (de soi) par l'enquête (le dialogue) bute sur un obstacle indéfinissable quand Teddy Daniels pose la question : « connaissez-vous Andrew Laeddis ? ». La réponse négative et brève (« non ») hurlée par Peter Breene, parce qu'elle est le mot de la fin, révèle l'impossibilité pour Teddy Daniels d'accepter sa propre identité. La quête de la vérité – qui est forcément celle de soi – n'a d'autre réponse que le deuil de la vérité, comme nous le verrons par la suite. Deuil ou vacuité qui nécessairement se trouvent signalés et résolus par le dédoublement : « je est un autre » et « je suis un autre ».

D'une façon différente madame Kearns renvoie à Teddy Daniels son propre problème : elle a tué à la hache son mari, dit-elle avec beaucoup de naturel. Mais elle ajoute que c'est un acte compréhensible – s'entend : que personne n'a compris – si l'on considère que son mari la battait et la trompait autant qu'il était possible. Elle s'est fait justice elle-même, sans doute exaspérée et désespérant d'être jamais entendue. Or Teddy Daniels a également fait justice, par deux fois, de crimes qui dépassaient l'entendement (son entendement) et sans doute, à son sens, tout règlement pénal. Mais la différence entre ses deux actes est un des éléments d'analyse sociétale du film : la société tient quitte Teddy Daniels du premier – qui fut pour lui un trauma (se voir comme un criminel) –, mais lui tient rigueur du second sur un plan juridique alors qu'il ne peut se le pardonner en conscience et qu'il en souffre affectivement (il ne peut faire son deuil d'une mort qu'il a donnée et avec laquelle, par conséquent, il s'identifie).

Cette même madame Kearns effectue un troisième renvoi de miroir en acquiesçant aux paroles de Chuck (il vaut mieux pour elle ne jamais quitter le centre) : en effet, dit-elle, le monde au dehors, a complètement changé (le dehors, monde normal pour nous, spectateurs, c'est l'inconnu) ; et elle illustre cette étrangeté par deux éléments, en particulier : la télévision – « des voix et des visages qui sortent d'une boîte » – qui, curieusement, a un aspect hallucinatoire et la bombe²⁹ « qui réduit tout en cendres » (Hiroshima, Nagasaki). Teddy Daniels ne peut avouer la pyromanie qu'en la créant comme objet c'est-à-dire en la transformant en faute d'un Autre, cet Andrew Laeddis, qui était soi-disant gardien de leur immeuble³⁰. Voilà ce qu'il répond à la question de Chuck « Qui est Andrew Laeddis ? », une fois seul avec celui-ci, devant une pluie torrentielle. Chuck lui a demandé de « dire vrai » au nom de leur lien professionnel et de la confiance qu'ils se doivent.

Ce jeu de miroir dont les dialogues donnent de multiples facettes se termine-t-il sur une parole de vérité ou sur une révélation définitive ? Chuck lui-même demande à Teddy Daniels « à quoi on joue ? » juste après la réponse de son « chef » concernant Andrew Laeddis. Oui il y a un jeu : reste à définir sa nature et à quel

²⁹ Élément repris aussi par George Noyce, que l'on peut lire comme un métadiscours (sentiment de culpabilité développé par une nation entière) ainsi que comme une métaphore des ravages provoqués par les traumas dans le cerveau (« Une bombe à hydrogène n'explose pas, elle implose », dit-il).

³⁰ Suivant encore le contrat de lecture fantastique (plongeant le spectateur dans l'indécision et la perplexité), dans le « souvenir » de Teddy-Andrew, on voit que le couple habitait une maison isolée à la campagne et non un immeuble.

niveau il opère. Le jeu peut être un instrument thérapeutique, et c'est bien ce à quoi on adhère en première lecture. Mais il est aussi un dispositif de l'esprit visant à occulter, pour se protéger, par exemple. Ne serions-nous pas pris dans les rets d'une stratégie de défense du malade qui fabrique ses chimères, avec lesquelles il dialogue et vainc ses hantises par des figurations de conquêtes surhumaines ?

Shutter Island débouche-t-il sur une vérité finale ? Est-il plus proche d'une narration « classique », à la manière d'Alejandro Amenábar, *Les Autres* (*The Others*, 2001) qui mène à la « révélation », ou au contraire d'une esthétique de l'ambiguïté, où le doute n'est pas levé, comme dans *Les Innocents* (*The Innocents*, 1961) de Jack Clayton ? Si nous citons ce dernier film, c'est qu'il y est question d'infanticide, et qu'une des séquences rappelle fortement son esthétique : au moment où Andrew découvre sa femme (souvenir qui fait passer du régime hallucinatoire à celui du flash-back, déclenché par la particulière « cure » inventée par le psychiatre d'Ashecliffe), Dolores se balance suivant un rythme intérieur, sur une sorte de kiosque au bord du lac où flottent les cadavres de ses enfants, à la façon de la petite Flora qui dansait au bord du lac où elle avait tenté d'enfoncer sa tortue et où l'ex gouvernante des enfants s'était noyée, son « fantôme » réapparaissant sans que l'on pût dire s'il s'agissait d'une hallucination de la nouvelle gouvernante ou si cette vision était partagée par les enfants³¹.

Le phare : refuge et impasse du fou

Le champ fantasmatique se referme sur le mental du personnage pour se concentrer sur un autre objet, le phare, lieu de l'effroi absolu : il n'éclaire pas, il aveugle (cruelle ironie). Le phare, sur quoi se clôt le film, concentre plusieurs fonctions et significations. Il est sur une autre île, plus petite et éloignée de la première par un espace marin plein de récifs et de remous. La configuration des lieux se complique ainsi par cette reproduction en plus petit du motif « île », qui entraîne avec elle une difficulté accrue, pour ne pas dire le surgissement d'un obstacle insurmontable. On assiste, comme lors des regards ou des dialogues qui développent le drame intime du personnage, à une mise en abyme (jouons sur l'à-pic vertigineux que brave Teddy Daniels) de l'insularité : celle-ci, nous l'avons déjà dit, exprime au premier degré l'enfermement des fous. Mais par-delà, elle exprime l'impossible lien social auquel est confronté le malade psychiatrique, impossibilité consubstantielle à ses troubles, dont une des caractéristiques est l'incapacité à les vaincre³². En effet par deux fois, la lucidité qui permet à Teddy Daniels de reconnaître son identité, aux dires de Cawley, est suivie d'une rechute dans le délire.

³¹ Pascale Risterruci, « Petits monstres, petits démons. Autour des *Innocents* de Jack Clayton », in Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Louguet et Patrick Vienne, *L'enfant au cinéma*, Arras, Artois Presses Université, 2008. À propos de la musique grâce à laquelle « l'effet fantastique se déplace du visuel à l'auditif (...) suscitant réminiscence, sentiment de paramnésie, elle [la musique] renforce les pouvoirs du cinéma », voir Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes, Le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1995, p. 86.

³² Il nous semble vain de désigner la pathologie de Teddy Daniels : névrose, psychose, paranoïa, hallucinations, phobies, visions, délires, obsessions tout cela peut se trouver en lui. Mais, outre que nous ne sommes pas spécialistes de la question, nous avons pu voir que les classifications sont sans cesse remises en cause, et sous-tendent plus ou moins sourdement la question « comment objectiver le subjectif ? » (question hautement cinématographique par ailleurs) : c'est ce qu'attestent les classifications successives depuis 1952 (DSM, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*)

Le phare est aussi la lumière (de la raison et de l'intellection) à laquelle on aspire mais dont on ne peut s'approcher sans risquer de s'écraser au roc qui la porte haut : autrement dit une lumière inaccessible. Désir, idéal, voilà à quoi elle peut être associée, voilà ce qu'elle peut symboliser. L'île, qui enferme, est inaccessible : quel paradoxe ! C'est justement ce sens paradoxal qui rend appropriable « l'île du phare » par un psychisme blessé comme celui de Teddy Daniels. L'accès au phare, moyennant une épreuve digne d'Hercule ou d'Ulysse, est un passage (encore un) – relevant donc du rite – non plus en bateau mais à la nage, à bras-le-corps, pour ainsi dire ; la prouesse physique et la bravoure morale, psychique plutôt, s'associent dans une tension extraordinaire de l'être vers quelque chose d'inouï, d'épouvantablement difficile à rencontrer : l'inconnu ou l'indicible³³. Cet inouï c'est lui-même, et les êtres qui peuplent le phare ne sont autres que les êtres qui peuplent Ashecliffe et hantent son esprit. Le jeu des anagrammes ou des homophonies assorties de chiasmes syllabiques (tels DAN et AND de Daniels et Andrews³⁴) par lesquels les noms sont changés tout en restant les mêmes (masqués, déguisés) est une ressource spirituelle que l'on peut rapprocher du mot d'esprit³⁵. Teddy Daniels s'apprête, par une autre stratégie, qu'il croit être celle de son triomphe sur ses ennemis, à trouver une formulation différente du même cauchemar obsessionnel qui ne débouchera pas plus que les enquêtes ou la fuite à travers bois, sur une issue.

Justement, la première sortie de l'asile (et non de l'île), qu'il a effectuée, sous une pluie battante tournant à l'ouragan, dans une forêt lugubre³⁶, semble un

et l'abandon de plus en plus sensible de l'étiologie au profit d'une thérapie symptomatique, voir Claude Quérel, *Histoire de la folie. De l'Antiquité à nos jours*, Tallandier, Paris, 2009, p. 549-554.

³³ Le rapport entre psychanalyse et épopée se noue profondément dans l'esprit, celle-ci révélant des structures et des repères fondamentaux dans la formation du psychisme, du moi (*self*), comme l'expliquent F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 28 et note 2, en observant les traces (traumas) que les événements oubliés par l'histoire laissent dans ceux qui les ont vécus : « Là où analystes et historiens ont des difficultés à s'articuler les uns aux autres, l'expérience analytique rejoint une autre de ses racines, plus enfouie encore : celle de la fonction épique, qui s'affronte à dire l'inouï, et retrouve [...] pour ce faire, les rythmes et les repères analysés dès *L'Iliade* par l'helléniste Grégory Nagy [dans *Le meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, Paris, Seuil, 1994] ».

³⁴ Dans la création des noms par le malade tout n'est pas anagrammatique : Rachel Solando l'est par rapport à Dolores Chanal – suivant une réminiscence du nominalisme, le nom est véritablement la Chose : douleurs – ; (soulignons par ailleurs que le prénom de Rachel est celui de sa fille), mais entre Teddy Daniels et Andrew Laeddis il y a une redistribution homophonique et cinq lettres restent isolées dont le W ; serait-il exagéré de suggérer la valeur homonymique de « double u » et « double you » de la part d'un sujet qui se résout en se dédoublant et pour qui, par moments, le moi est un toi ?

³⁵ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, « NRF », 1988 [1905], p. 289 sq. : les processus d'élaboration des mots d'esprit sont très proches de ceux du rêve. Lapsus et déplacements sont aussi présents dans le film (Teddy est sûr que Chuck est de Portland, alors que celui-ci affirme être originaire de Seattle). En même temps, l'attirail psychanalytique tel qu'utilisé par le Dr. Cawley semble plutôt l'objet d'une légère raillerie à la fin, étant donné l'emphase de magicien avec laquelle le psychiatre dévoile le tableau où sont écrits les noms formant les anagrammes, stratagème censé fournir la clé du mystère, et qui ne semble pas tout à fait convaincant, de même que le jeu de rôles imaginé par le médecin apparaît d'une grande cruauté, moins pourtant que la lobotomie évoquée (l'absence de monstration réaliste n'atténuant en rien l'horreur). Toutefois, on ne sait dans quelle mesure le dévoilement effectué par Cawley – fascinante indécision persistante – ne fait pas partie du processus obsessionnel du malade craignant d'être débusqué, le côté caricatural allant avec ce processus de fantasme.

³⁶ La scène fut tournée à Dedham's Wilson Mountain.

accomplissement du conseil « *run* », donné par madame Kearns, et qui, précisément dans ces circonstances, fait l'objet d'un aveu au collègue Chuck. Bien sûr tous les ingrédients de l'épouvante, l'esthétique du film gothique et des films d'horreur sont convoqués. Teddy Daniels, à la question agressive du docteur Jeremiah Naehring, répond, lors de la première rencontre à laquelle nous assistons dans le salon, qu'il a été élevé par des loups. Le mythe du loup-garou fait écho à la première estampe effrayante de cet être mi-humain mi-animal.

Ayant trouvé refuge dans une chapelle entourée d'un cimetière (présence des morts), Teddy Daniels a une cinquième vision des camps : découverte des cadavres puis ses propres tirs sur les Allemands nazis, avec ce commentaire : « c'était pas un acte de guerre, c'étaient des meurtres », valable autant pour les nazis que pour lui, semble-t-il. Et sur une phrase plutôt provocatrice de Chuck il affirme qu'il ne veut pas tuer Andrew Laeddis. Mais cette fuite hallucinatoire s'achève par un signe double d'inutilité : le retour à l'asile et un changement d'habit, symbole de l'identité sociale : les voilà vêtus de l'uniforme blanc des internés.

La seconde « fuite » suivra une descente aux enfers de l'infra-humanité : Teddy Daniels et son collègue parviennent à s'introduire dans le bâtiment C qui est frappé (d'entrée de jeu, si l'on peut dire) d'un interdit. Cette violation de l'interdit implique la confrontation avec des schémas du psychisme humain, correspondant aux terreurs archaïques latentes ; les êtres malades ultra dangereux qui peuplent ce bâtiment sont une sorte de mise à nu des pulsions les plus sauvages. Chuck, son double discret, ductile, l'étai de ses fantasmes, se volatilise puis réapparaît. Un des fous furieux attaque Teddy Daniels sans qu'on le voie, pure présence symbolique : comment aurait-il échappé à sa réclusion ? Les grandes terreurs semblent se concrétiser dans cet enchevêtrement d'échelles, de grillages, de passerelles métalliques qui ne laissent voir « l'autre côté » que pour mieux faire ressentir l'aveuglement psychique et qui brouillent les repères spatiaux dont l'esprit rationnel ne peut se passer. Pur cauchemar dont on sort aussi facilement qu'on y est entré, échappant à l'œil des surveillants pourtant si proches.

On passe à un autre phénomène avec la seconde fuite qui mène Teddy Daniels et Chuck du côté du phare : il s'agira là de prendre la mesure des efforts à fournir pour atteindre l'île du phare. Chuck réticent d'abord, disparaît à nouveau. Écrasé, peut-être, au pied de la falaise ? Vision où se confond le blanc de son uniforme et de l'écume inlassable – plongée vertigineuse, attraction mortelle du vide (syndrome d'Elpénor) qui s'applique curieusement sur le *therapôn* et, via la fiche d'admission d'Andrew Laeddis qui s'envole, sur Teddy Daniels, à qui une aisance toute onirique permet l'escalade de la falaise –. Cette fuite du seul Teddy Daniels a une valeur symbolique de plongée psychique : les falaises vertigineuses et sombres, battues par les éléments (eau, air), sont pour ce poursuiveur persécuté un appel à s'affronter, s'explorer. Les rocs ont un caractère de primordialité comme dit Novalis³⁷, de « terre préhumaine »³⁸ qui offre à cet être blessé intérieurement une fascinante géographie de lui-même. Son escalade prodigieuse ne signifie pas une performance de surhomme (le registre n'est ni celui de James Bond ni celui d'Indiana Jones) mais une lutte contre certaines chimères ou suivant certains désirs qui s'affrontent dans

³⁷ Cité par Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947, p. 184.

³⁸ *Ibid.*, p. 189.

son esprit. D'où le séjour dans la caverne – qui renvoie à des mythes et à une symbolique bien connus – et la concordance de ce lieu (matriciel, intime, secret) avec des révélations qui ne sont en fait pas autre chose que ses convictions obsessionnelles ; celle qui s'est enfuie, la « véritable » Rachel Solando, lui confirme deux paramètres essentiels de sa blessure profonde : la solitude (« vous n'avez aucun ami ») et l'absence d'issue (« vous ne sortirez jamais d'ici »). À la fois prémonitoire et confirmative, son emprise s'exerce sur une temporalité qui, englobant le passé et l'avenir, annule le temps évolutif, instaure l'immobilité (la non guérison).

Ce havre de paix toute relative sitôt quitté, il est repris (aux sens policier et psychique du terme) par un représentant de l'ordre (képi, uniforme, autorité du ton), en voiture, et immédiatement confronté à son comportement violent (propos, menace d'agression physique) émanant de cet individu dont le visage rappelle celui du SS exécuté jadis par Teddy Daniels³⁹. Mais le voyage sur l'île du phare, inscrite dans la volonté pathologique de Teddy Daniels, aura lieu inévitablement.

Ce n'est pas un hasard si le titre joue sur le concept de fermeture, *shutter* faisant appel à deux domaines très différents, appartenant tous deux à un registre concret : le volet (rideau solide, métallique par exemple) et l'obturateur de la caméra ; le titre même, seuil – genettien – de toute histoire et de tout sens, fait du point de vue, regard qui sélectionne et comprend à partir de ce qu'il voit, la source de l'œuvre et de sa lecture. Dès lors l'existence de l'île, surgie de ce regard, ne tient qu'à lui.

L'envers du discours, la société et ses hantises

Le spectateur n'aura pas manqué de se laisser prendre au piège identificatoire reposant en bonne partie sur la dichotomie manichéenne qui caractérise l'ensemble des personnages : sympathie du protagoniste fou – qui se distingue des autres aliénés par le bien fondé de son activité ratiocinante générée par sa souffrance intime – antipathie du personnel le plus haut placé, les docteurs Cawley et Jeremiah Naehring, le directeur de la sûreté Mc Pherson et certains de ses « acolytes », dont l'homme à la jeep. Cette bienveillance créée par le point de vue narratif se comprend, bien sûr, comme une empathie inévitablement produite, même inconsciemment, par le malade envers lui-même. Et le choix des physionomies en est le support visuel (cinématographique). Si la physiognomonie est une science médiévale, le cinéma lui redonne une incontestable vitalité, en particulier dans les personnages de « nazis » et de « collaborateurs »⁴⁰. Or Scorsese, suivant la modalité de ce qu'on appelle « association d'idées », fait fonctionner ses portraits (entre autres éléments) comme des déclencheurs psychiques qui introduisent efficacement la rencontre du parcours individuel de Teddy Daniels avec l'Histoire. Le docteur Cawley (Ben Kingsley) a le plus souvent un air machiavélique et ses sourires sont intrigants. Quant au docteur Naehring, on le découvre dissimulé dans son fauteuil,

³⁹ Cette transfiguration, à la vue d'un homme en uniforme, a déjà eu lieu dans le dortoir, la seconde nuit, alors que Teddy Daniels, après une migraine très forte, a pris des cachets (donnés par le Dr Cawley) et a été mis au lit.

⁴⁰ Nous pensons à *Au revoir les enfants* de Louis Malle, 1987, pour ne citer qu'un film portant sur le thème de l'occupation de la France par les Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale.

au terme d'un beau travelling circulaire, la désacousmatisation progressive⁴¹ jouant tout son rôle de maintien du suspense sur l'identité même du personnage et la méfiance qu'il suscite. La découverte de cet être au physique stéréotypé de personnage nuisible (hypothèse renforcée par le soupçon de Teddy qui détecte son accent allemand, et dans son délire, l'associe immédiatement à un nazi) donne lieu à une intéressante passe d'armes, à laquelle assistent, quasi silencieux, le Dr Cawley et Chuck. En effet, le médecin interroge abruptement Teddy : « Croyez-vous en Dieu ? » Or, l'univers décentré a désormais perdu sa référence suprême. Teddy répond à la question par une autre question : « Avez-vous déjà vu les camps de la mort ? » La folie de la Croix s'estompe devant le monde qui a connu l'horreur suprême de la Shoah⁴².

C'est avec ce docteur Naehring que Teddy Daniels se bat, plus tard, en lui jetant à la figure les procédés pseudo-médicaux hérités des pratiques nazies (en particulier), ce qui instaure (une fois encore) une mise en perspective, avec la reproduction des propos de Rachel Solando⁴³. En effet, de façon contradictoire, le médecin séduit Teddy Daniels en lui indiquant que le ferry l'attend mais il s'apprête à lui injecter un neuroleptique avec la seringue qu'il cache dans sa poche.

Ces figures médicales introduisent un discours sur la psychiatrie, les pratiques thérapeutiques et montrent également une attitude (aussi paranoïaques que soient les visions de Teddy Daniels) qui renvoient à une double réalité : à celle de la Seconde Guerre mondiale (en particulier) et à l'histoire de la folie et des guérisons mentales.

C'est le Dr Cawley qui, le deuxième jour, lance le sujet alors que Teddy Daniels l'a questionné à propos des traitements médicamenteux suivis par Rachel Solando : « la psychiatrie est un monde en guerre ». Il distingue « la vieille école » qui pratique la neurochirurgie (lobotomie) et la « moderne » (dont il se revendique) qui a développé la pharmacologie. Cette pratique permet le « respect » du malade et favorise une thérapie de « l'écoute » et du « contact ». Ce discours mis en regard avec les fous du bâtiment C (évoqués par Mc Pherson dès l'arrivée des deux *marshals*), ou même avec les pensionnaires-jardiniers enchaînés, rend compte des tâtonnements et des échecs des diverses pratiques quand elles ignorent l'histoire individuelle dans ses croisements avec l'Histoire⁴⁴. Autant l'expression rusée du docteur – qui semble scruter en Teddy Daniels un signe d'identification avec les bénéficiaires de ces traitements – que la folle furieuse qu'au même moment on

⁴¹ Pour la notion si importante d'acousmètre et de désacousmatisation au cinéma, nous renvoyons aux travaux de Michel Chion et en particulier à *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993 [1982].

⁴² On notera que le discours, par son actualité, traduit l'instance d'énonciation, échappant ponctuellement à l'ancrage temporel de la diégèse.

⁴³ Elle explique : « Je posais des questions sur les livraisons d'amytal sodium, d'hallucinogènes, et les interventions chirurgicales, la lobotomie transorbitale, une décharge d'électrochocs. / Les Nord-Coréens essayaient sur les soldats américains le lavage de cerveaux. [...] Ici, des centaines de patients cobayes. Les nazis utilisaient les juifs, les Russes avaient leurs goulags, et nous on testait des patients sur Shutter Island. Vous comprenez bien qu'ils ne peuvent pas vous laisser partir. »

⁴⁴ F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 35 : Les principes d'une psychiatrie de guerre se sont peu à peu imposés dans la mesure où il n'y a pas une réalité psychique anhistorique et individuelle et où les crises d'un patient « [ouvrent] une enquête sur les lignes de faille sociopolitiques où le self a explosé ».

attrape et à qui on va administrer « un comprimé » pour « avoir la paix » (aux dires du Dr Cawley) donnent de curieux éclairages aux positions catégoriques. La bienveillance du discours sur la maladie se heurte à la réalité de l'enfermement, plus carcéral qu'hospitalier.

La question qui se pose, parmi les hantises de la société, en étroite relation avec la définition de la folie, est celle de la justice : le crime de Teddy Daniels est-il le sien ? Est-il aussi grave qu'il justifie la privation d'humanité ? Ces visages qui réveillent des réminiscences de nazis renvoient à une réalité : celle des systèmes sociaux malades, dont des intelligences brillantes et désaffectées peuvent constituer le vivier, celle des systèmes totalitaires et des régimes exterminateurs, toujours d'actualité⁴⁵. Qui rendra justice de la folie que constitue la guerre ? Et, cette fois, il s'agit bien de la folie telle qu'Erasmus l'a satirisée, celle produite par la raison dissipée, la déraison, principe de monstruosité, représenté par Goya dans son *Caprice n° 43*⁴⁶.

Le trauma des héros

Le Dr Jeremiah Naehring explique à Teddy Daniels qu'il a été victime d'un trauma, pour justifier à la fois, cette seringue insidieusement prête à l'emploi et la réaction de défense paranoïaque du malade. Ce discours fait écho aux propos de Rachel Solando dans la caverne : « ils feront d'un traumatisme ancien la raison de votre folie ». Ces deux références au trauma renseignent sur un élément tout à fait identifié de l'histoire en ce qu'elle a un impact sur celle de la folie : il existe un décalage entre l'événement historique (ici la Seconde Guerre mondiale), l'appropriation nationale patriotique immédiate pour un pays allié vainqueur, en particulier les États-Unis d'Amérique (héroïsme des combattants) et la prise de conscience par les autorités du pays en question (autorités médicales et autres pouvoirs publics) du trauma subi par les rescapés et ses conséquences. Dans le cas de Teddy Daniels, l'héroïsme, masque posé sur une plaie aussi béante qu'invisible, s'est perpétué en conscience professionnelle de policier, investi d'un pouvoir dont il est digne. Mais une des composantes de son trauma est la terreur suscitée par la puissance aveuglément destructrice qui peut s'exercer librement par le biais d'instances politiques reconnues (le 3^e Reich). La perturbation psychique de Teddy tient à sa découverte des camps : la folie généralisée des hommes est contagieuse. Dès lors toute autorité contient potentiellement un abus de pouvoir. C'est, pouvons-nous suggérer, la raison pour laquelle il tue lui-même sa femme. La remettre à la justice, et sans doute à une prise en charge psychiatrique, c'est permettre qu'elle soit soumise à un pouvoir obscurément terrifiant. Le décalage dont

⁴⁵ Termes repris d'une citation de Antonio R. Damasio, *L'erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 1995, par F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁶ Le second dessin pour eau-forte date de 1797. Le titre et commentaire, adroitement intégré dans la gravure elle-même, en est « El sueño de la razón produce monstruos » (Le sommeil de la raison engendre des monstres) et cette œuvre devait être le frontispice d'une série de *Sueños. Los Caprichos* (*Caprices*), publiés pour la première fois en 1799, présentent alternativement des êtres ignominieux, des âneries et des fous, cf. Juliet Wilson-Bareau, *La década de los Caprichos. Dibujos y aguafuertes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1992, p. 9 et planches.

nous parlions est le laps – et le vide – vécu par celui qui revient d'enfer, au creux duquel ce qui est appelé « folie » s'instaure⁴⁷ :

le soldat a vu s'effondrer tous ses espoirs et ses certitudes, jusqu'à se vivre, au retour de l'enfer, comme un mort vivant. [...] Hypersensibles ou insensibles, [ces soldats] sont traversés d'images intempestives, trop vives ou au contraire fantomatiques [...]. Que leur vie soit normale ou extravagante, ils oscillent entre confiance excessive et méfiance. Bref, ils se sentent en exil dans notre monde, ils ne croient plus en rien, ils sont sortis du temps.⁴⁸

Face à ces traumatismes, les principes de Thomas Salmon⁴⁹, proximité, immédiateté, attente-espérance et simplicité, reposent sur deux exigences préalables – ne pas diagnostiquer⁵⁰ et ne pas médiquer – et se situent à l'opposé des nouveautés psychiatriques qui, dès la fin des années quarante, transforment en légume l'être qui souffre : électrochocs et lobotomie, déplorés par Harry Stack Sullivan (mort en 1949⁵¹) et qui signifièrent la fin de la camisole de force.

La fin dysphorique

Comment comprendre la scène de réveil qui suit la montée au phare effectuée par Teddy Daniels ? Le voici qui se met à répondre automatiquement aux questions, sans commettre une faute, comme après une hypnose. Est-ce là le moment de rupture entre l'onirique hallucinatoire et le « réel », qui jusque là ont été sur le même plan ? Cette rupture semble aussi marquée par la seule apparition du soleil, au

⁴⁷ F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op.cit.*, p. 200 : Il y a « une communauté de champ réunissant trauma et folie ».

⁴⁸ F. Davoine et J.-M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 197-199 ; nous citons un témoignage qui sert d'illustration : « on avait dit à John que ses souvenirs et ses cauchemars étaient des « flash-back » et des « pensées intrusives », que sa colère et son désespoir étaient « des symptômes persistants d'une excitation excessive » et que son sentiment que personne ne le comprenait [...] était « des sentiments de détachement qui l'aliénaient des autres ». Les séances de thérapie de groupe conseillées l'ont mené à « montrer un meilleur comportement et à mieux dissimuler ».

⁴⁹ Ancien médecin à l'immigration d'Ellis Island, avant la Première Guerre Mondiale, il participa au lancement du « Mouvement pour la santé mentale » aux États-Unis et dirigea le « Comité national pour l'hygiène mentale » (fondé en 1909, avec l'éclairage des théories de Freud) et énonça ses principes en 1917 à partir d'un voyage effectué en Angleterre et en France à la fin de la « der des der ».

⁵⁰ Les auteurs déjà cités, F. Davoine et J.-M. Gaudillière, qui promeuvent, en qualité de psychanalystes praticiens, un échange particulier avec les malades, sont convaincus que les diagnostics comportent un danger de meurtre psychique, suivant en cela le pionnier en matière de psychiatrie, Harry Stack Sullivan (1892-1949), qui préférait au diagnostic « relever le potentiel heuristique de la folie » *op. cit.*, p. 220 et 74.

⁵¹ C'est précisément à cette date que le psychiatre portugais, oublié par l'Histoire, Egas Moniz, reçut le prix Nobel de Médecine pour l'introduction de la « psychochirurgie » (lobotomie) des patients schizophrènes atteints de crises violentes. La première tentative avait été réalisée sur une guenon appelée Becky ; Joaquín Jordá réalisa un documentaire sur le sujet : *Monos como Becky (Des singes comme Becky)*, 1999). Cf. Brice Castanon, « Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan : le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone) », thèse soutenue à l'Université de Reims Champagne Ardenne le 22.06.2011 (dir. Emmanuel Le Vagueresse), prochainement consultable en ligne. Soulignons par ailleurs que le film déjà cité, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, se termine par la lobotomie du protagoniste. Son ami indien, le colosse qu'il nomme « Chef », ne peut le supporter et lui donne la mort en l'étouffant sous son oreiller avant de parvenir à s'enfuir.

matin, qui indique une condition climatique plus variée que la pluie obsessionnelle unie à l'eau de mer qui ont dominé jusqu'à ce moment.

Quoi qu'il en soit, le malade assis sur les marches d'un pavillon, flanqué du Dr Lester Shehan (alias Chuck, son *therapôn* des moments délirants) semble commencer un nouveau voyage hallucinatoire devant le personnel médical désolé, impuissant : « Faut quitter ce caillou, Chuck, je n'aime pas ce qui se passe ici. »... À moins que cette représentation ne fasse partie de son nouveau délire... Ou à moins que ce nouveau délire ne soit une simulation, ainsi que sembleraient l'indiquer ses derniers mots, en contradiction avec le début de son dialogue avec « Chuck » : « Je m'interroge sur ce lieu : vaut-il mieux vivre en tant que monstre ou mourir en homme bien ? ». Le doute, même mince, persiste. Et avec lui, cette vision des infirmiers dont l'un porte, enroulé dans des linges blancs, un objet qu'on ne voit pas (encore de l'indéfinissable) : instruments chirurgicaux d'une lobotomisation inévitable ? Ou symbole de la terreur du pouvoir ? L'ultime image du phare, lieu où la quête s'arrête sans être jamais terminée, donne l'effroyable impression que le suprême enfermement est celui de la déshumanisation.

Bibliographie

Ouvrages

- AAVV, *Le monde de M.C. Escher*, commenté par J.L. Locher, C.H.A. Broos, M.C. Escher, G.W. Locher, H.S.M. Coxeter (dir. J.L. Locher), Paris, Ed du Chêne, 1977 (trad. du hollandais par Jeanne A. Renault).
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Lib. José Corti, 1978 [1941].
- _____, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1984 [1947].
- CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993 [1982].
- DAVOINE, Françoise & GAUDILLIERE, Jean-Max, *Histoire et trauma*, Paris, Stock, 2006 [2004].
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 [1969].
- ELLENBERGER, Henri F., *Médecines de l'âme. Essai d'histoire de la folie et des guérisons psychiatriques*, (1954) Fayard, 1995.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972.
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, « NRF », 1988 [1905].
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Vie des fantômes, Le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1995.
- MALRAUX, André, *Saturne, Le destin, l'art et Goya*, Paris, Gallimard, « NRF », 1978, [1950].
- QUETEL, Claude, *Histoire de la folie. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009.
- RISTERUCCI, Pascale, « Petits monstres, petits démons. Autour des *Innocents* de Jack Clayton », in Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Louguet et Patrick Vienne, *L'enfant au cinéma*, Arras, Artois Presses Université, 2008.
- RISTICH DE GROOTE, M., *La folie à travers les siècles*, Paris, Robert Laffont, 1967.
- VERNET, Marc, *De l'invisible au cinéma, Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.
- WILSON-BAREAU, Juliet, *La década de los Caprichos. Dibujos y aguafuertes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1992.

Reuves

- Positif*, mars 2010, n° 589, « Shutter Island », Franck Kausch.
- Positif*, juillet-août 2009, n° 581-582, numéro spécial « Cinéma et Folie ».
- Universalía*, 2011, « Shutter Island de Martin Scorsese », article de Michel Cieutat, p. 254-255.

