



Freud, passions secrètes

Freud, the secret passion
de John Huston

Fiche technique

USA 1962 2h15 - N. & B.

Réalisateur:
John Huston

Scénario:
Charles Kaufman
Wolfgang Reinhardt

Photographie:
Douglas Slocombe

Musique:
Jerry Goldsmith

Interprètes:
Montgomery Clift
Susannah York
Larry Parks
Susan Kohner
Fernand Ledoux
David Mac Callum
Eileen Herlie



Résumé

Freud, passions secrètes n'est pas une biographie de Sigmund Freud (1856-1939), mais l'illustration d'une période décisive de son existence. En 1885, le Docteur Freud (Montgomery Clift) est neurologue à l'hôpital général de Vienne où, déjà, il se permet de contredire le Professeur Meynert (Eric Portman). Encouragé par celle qui va devenir sa femme, Martha Bernays (Susan Kohner), et soutenu par l'éminent Docteur Joseph Breuer (Larry Parks), Freud décide d'utiliser l'hypnose pour soigner Cecily Koertner (Susannah York), qui ne se remet pas de la mort de son père, et Carl von Schlosser (David McCallum) qui, en état d'hypnose, révèle qu'il ressent une haine homicide pour son père et un amour incestueux pour sa mère. Freud éprouve une telle

répulsion en écoutant les révélations de Carl, qu'il décide de ne plus le soigner. Mais, à la suite d'un horrible cauchemar, il prend lui-même conscience de ses propres désirs refoulés pour sa mère... il réalise alors que sa décision d'abandonner Carl lui a été dictée par la crainte d'avoir à affronter son propre démon intérieur. Certains facteurs sexuels tiennent-ils un rôle essentiel dans la constitution des névroses ? Freud en est presque certain. Par contre, son ami Breuer est sceptique, il affirme que Cecily est une de ces jeunes filles qui n'ont pas encore conscience de leur corps en tant que femme ; Freud relève le défi...

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

Freud, Sartre, Huston, histoire d'un film.

C'est à J.P. Sartre que John Huston, le réalisateur américain des *Misfits*, de *Moby Dick* et plus tard de *L'African Queen*, demande, en 1958, d'écrire un scénario sur Freud. Non pas sur l'ensemble de sa vie mais sur le temps fort de la découverte, sur la période héroïque (1885-1900) où Freud, progressivement et douloureusement, invente la psychanalyse. Sartre accepte et ce travail de commande bientôt s'empare de lui.

"L'idée que Sartre avait auparavant de Freud - celle d'un chef d'école doctrinaire et un peu borné, d'un médiocre philosophe dont aucun concept ne résiste à l'examen et Dieu sait que celui de Sartre pouvait être dévastateur -, cette idée-là ne tient plus. Et Sartre prenait un plaisir extrême à voir ses idées bousculées, à condition que ce soit lui qui en tire les conséquences... L'intransigeance de Freud, ce qu'il y a en lui d'intraitable quand il s'agissait de céder sur ce qu'exige le vrai, son opposition tenace à la médecine et à la psychiatrie régnaient là où elles ne se parent que de leurs titres, l'antisémitisme sournois dont il est l'objet, sa solitude ou plutôt ce qu'il lui faut vivre comme solitude, sa pauvreté aussi et son long dédain des honneurs, c'est peu dire que tous ces traits séduisent Sartre."

J.B. Pontalis.

Fin 1958 : Sartre adresse à Huston un synopsis, qui est accepté. 1959 : le scénario est écrit, mais il est trop long ; Huston demande une version plus courte. Sartre s'exécute et présente une seconde version... plus longue encore. Finalement, le scénario est considérablement réduit et modifié par des professionnels du cinéma hollywoodien et Sartre exige que son nom ne figure pas au générique. Le film est tourné en 1961, il sort l'année suivante, ne rencontre guère de succès. La reprise à Paris en 1982 est mieux accueillie.

En 1984, J.B. Pontalis, directeur de la collection "Connaissance de l'Inconscient" publiée chez Gallimard "Le scénario Freud" (qui comprend le synopsis, le texte intégral de la première version et des extraits de la seconde version.) Ce texte n'est-il pas l'amorce de la tentative ("grandiose et, je le crains, proprement insensée" dit Pontalis) de comprendre tout d'un homme, le chemin vers "L'Idiot de la Famille" ?

La perfection de l'inaccompli

De même que *The Misfits*, réalisé l'année précédente, *Freud* n'a pas connu à sa sortie un succès public ou critique, que ce soit en France ou aux Etats-Unis. Les confrères adeptes de la psychanalyse ou ceux croyant l'être ont reproché en son temps au film la simplicité "synthétique" de son esprit de vulgarisation, ce qui les empêcha de considérer à sa juste valeur la rigueur de son scénario et le remarquable effort de visualisation quasi behavioriste de la mise en scène de Huston, qui font de *Freud* à nos yeux un véritable tour de force. Seul ou presque Robert Benayoun aussi bien dans *Positif* (n° 61) que dans son ouvrage sur le cinéaste (Seghers, "Cinéma d'Aujourd'hui", n° 44) avait su prouver que l'on avait affaire avec ce film à "l'une (des) œuvres maîtresses" de son auteur (Seghers, p. 97).

Un autre aspect qui desservit le film à cette époque fut le colportage systématique de la moindre rumeur qui avait couru sur son chaotique tournage. Rappelons schématiquement les faits :

- Huston voulait que ce film "respirât le soufre" (An *Open Book* de J.H., Knopf, p. 294) et fit appel à Jean-Paul Sartre qui lui présenta un script dont le nombre de pages varie de 300 (selon Huston) à 2000 (Patricia Bosworth dans sa biographie de Clift, p. 362). Ce scénario traitait largement des fausses pistes suivies par Freud jusqu'à ce que celui-ci découvrit le complexe d'Oedipe (il reste un vague aperçu de cette optique dans le film, soulignée par une phrase empruntée au journal intime du chercheur : "D'erreur en erreur on découvre la vérité"). Huston, qui avait été fasciné par l'hypnose alors qu'il réalisait *Let There Be Light* en 1945 (documentaire sur les soldats choqués psychologiquement pendant la guerre), apprécia ce côté du script, mais demanda une version plus courte à l'écrivain. Ce dernier s'exécuta et lui présenta un texte... encore plus long. Huston, ne parvenant pas à dialoguer avec Sartre, engagea alors le scénariste de *Let There Be Light*, Charles Kaufman, qui fit ce que Huston voulait éviter : un film dans la tradition biographique des productions Warner. Puis Huston et son producteur Wolfgang Reinhardt s'attelèrent eux-mêmes à la tâche et parvinrent à réduire la longueur de leur histoire (190 pages = trois heures de projection). Sartre, outré par l'"hollywoodisation" de son travail, exigea alors que son nom fût retiré de l'entreprise. Huston et Reinhardt

connurent à leur tour les affres du désaccord. Le réalisateur fit ensuite appel au Dr David Stafford-Clark, afin que celui-ci se penche sur le mécanisme du refoulement. Le tournage commença avec un script en fait insatisfaisant pour tous.

Huston, impressionné par le travail de Clift dans *The Misfits*, avait toujours pensé à cet interprète pour le rôle du médecin viennois. Mais rapide fut sa déception : si Clift apparemment ne buvait plus (cela ne dura pas), il se révéla homosexuel, ce qui choqua son viril metteur en scène ; d'autre part, Clift se considérait comme un expert en psychanalyse (il était lui-même en analyse) et par conséquent discutait le script et en ré-écrivait des dialogues entiers (en particulier ceux modifiés la veille par Huston) ; en outre, Clift qui souffrait d'insuffisance thyroïdienne ne parvenait pas à se souvenir de son texte, ce qui ne permit pas à Huston de tourner les longues prises qu'il avait prévues (qui devaient souligner l'idée d'un voyage mental) et l'obligea à faire disposer sur tout le plateau des pense-bêtes que Clift lisait discrètement. Ce à quoi s'ajouta un incident (Clift eut l'œil effleuré par un chapeau) qui révéla une double cataracte chez l'acteur et le gêna dans sa lecture de ces "idiot cards". Huston, découragé et énervé, s'en prit au comédien, parfois violemment, puis l'abandonna à lui-même.

L'équipe du film se scinda très vite en deux clans : d'un côté les Anglais qui soutinrent Clift contre Huston et, de l'autre, les Allemands (le tournage avait lieu à Munich) très favorables au réalisateur et férocelement hostiles (la presse principalement) à l'acteur.

- Le budget initialement prévu se ressentit lourdement de cette atmosphère tendue et fut largement dépassé

- Un premier montage de 2 heures et 19 minutes fut testé en "preview". On lui reprocha d'être trop long, de ne présenter aucune "action", de manquer d'humour, de ne pas traiter directement de la sexualité. La Universal, de peur de choquer les familles, se surpassa et fit couper une scène essentielle montrant une fille accusant son père de l'avoir violente, alors qu'en fait, comme Freud allait s'en rendre compte peu après, il s'agissait d'un désir inassouvi de l'enfant. Le studio ramena le métrage à une durée de 120 mn et le film n'eut d'aficionados que ceux des "art houses" des grandes villes.

- Un long procès opposa la Universal à Clift,

accusé d'avoir retardé le tournage. Clift attaqua le studio qui lui devait des heures supplémentaires. Cela contribua à la mauvaise réputation du film et à la chute définitive de l'acteur.

Tout cela suffit pour donner à **Freud** dans les années soixante un sort plus ou moins identique à celui de la **Lola Montès** d'Ophüls lors de la décennie précédente. Cependant le travail en profondeur de ses rares défenseurs a porté ses fruits, car, sa reprise parisienne le prouve, le film est un pur joyau cinématographique, éminemment moderne, aussi bien au niveau de son scénario qu'à celui de sa réalisation et le public de 1982 semble partager cet avis.

Certes il est vrai que le souci de "popularisation" concentrée des théories initiales du maître est net, mais l'assemblage des différentes étapes parcourues par Freud, fondé sur le principe d'une quête mentale à la fois extérieure (les cas présentés par les personnages de Susannah York et David McCallum) et intérieure (Freud sous l'influence de ces patients découvre son propre complexe d'Oedipe) est intellectuellement passionnant et n'est pas sans rappeler le processus d'investigation de type déductif suivi par le détective privé du film noir, ce qui transforme rapidement le film en un fascinant "polar du ciboulot" tout public: celui qui ignore tout du monde de la psychanalyse y fait un efficace voyage initiatique et celui qui en sait plus que le film n'en montre est intéressé par la justesse du discours axé autour d'une logique associative des diverses recherches organisée en treize temps:

1. Freud et l'hypnose selon Charcot face à l'hystérie;
2. Découverte du refoulement
3. Freud est projeté oniriquement dans le cas œdipien de McCallum
4. Il découvre le transfert York-Breuer
5. Freud piétine, s'obstine dans sa quête, s'appuyant sur la confiance de sa femme très maternelle et sororale (concession évidente à Hollywood pour favoriser l'identification du spectateur au "héros")
6. Il s'interroge sur son propre mystère: pourquoi s'est-il évanoui lors de l'enterrement de son père ?
7. Il découvre le lapsus dans le cas de York (« prostitute/protestant »)
8. Il développe une technique d'interrogatoire psychanalytique
9. Il parvient à faire remonter à la surface l'inconscient de York à force de symboles interprétés (la "Red Tower Street")
10. Il refait un rêve œdipien plus personnalisé

qui le conduit...

11. au doute, puis...

12. lui permet de comprendre finalement l'Oedipe

13. Il peut enfin annoncer à ses collègues l'existence d'une sexualité infantile, vérité qui changera le cours moral de l'humanité (et qui contredit 50 ans de cinéma hollywoodien): "Nous sommes jetés dans un monde qui nous destine à perdre notre innocence", révélation qui conduit Huston à se demander une fois de plus si ce n'est pas là le début du règne de la relativité et de la sagesse. On ne saurait être plus précis, concis, juste (Freud n'est jamais trahi dans ce film) et abstrait en deux heures de projection.

La mise en scène de John Huston est pertinente et envoûtante de bout en bout. Cinéaste de l'action et grand meneur d'hommes, Huston s'adonne avec tout autant de talent à la réflexion et à l'exploration intellectuelle. Sa réalisation est en tout point centrée sur le concept de recherche d'une vérité scientifique et philosophique. Le grand nombre des gros plans souligne bien au niveau des visages le cheminement des pensées. En outre, la variété des angles sous lesquels ils sont filmés évite la répétition et met en relief l'évolution logique de la pensée freudienne, le tout étant délicatement entretenu par une lente succession de fondus enchaînés et de surimpressions. Les cadrages serrés qui font souvent entrer la tête de Freud dans le champ ou ceux plus larges qui nous font chercher avidement l'endroit où se trouve le psychanalyste omniprésent et potentiellement détenteur de la vérité, participent efficacement à l'entreprise. Les discrets mouvements d'appareil qui ne sont utilisés que pour limiter ou élargir le cadre ont le même effet. Ce à quoi il faut ajouter l'excellence de la photo très contrastée, très "d'époque" de Douglas Slocombe pour les séquences du quotidien et celle qui mêle le sous-exposé au surexposé des scènes oniriques et qui rend plus énigmatique le décodage de la symbolique utilisée. Mentionnons aussi la musique complaisamment mystérieuse de Jerry Goldsmith qui colle parfaitement au timbre grave (Clift) et chaud (Breuer-Larry Parks et Huston le récitant) des voix des acteurs, qui nous entraîne dans les profondeurs de l'inconscient et, pour les scènes de rêve, nous déroutent par son recours à l'électronique. Quant à l'interprétation de Clift, elle est tout simplement magistrale, d'une sobriété à toute épreuve, entièrement et uniquement fondée sur son regard passionné, enthousiaste, effrayé, plein de doute, convaincu et se voulant

convaincant, fort bien mis en relief par de légères contre-plongées et un judicieux et discret éclairage latéral. Quand on sait combien désaxé et malade l'acteur était à cette date, on en est d'autant plus admiratif. Les autres comédiens sont tout aussi parfaits (surtout Parks et Ledoux), à l'exception parfois de Susannah York dont les mimiques sont trop britanniques. Freud, the Secret Passion justifie pleinement l'existence de notre rubrique "le cinéma retrouvé". Exigeons maintenant de la Universal et de Huston qu'ils nous en donnent un jour la version intégrale, puisque la chose est en passe de devenir monnaie courante aujourd'hui.

Michel Cieutat
Positif 264

Le réalisateur

Une œuvre qui mêle force et humour. Comment s'en étonner ? Fils du comédien Walter Huston, John Huston a fait un peu tous les métiers dont ceux de boxeur et de cavalier : on ne peut donc lui donner de leçons pour tout ce qui touche aux bagarres et aux chevauchées. Il est aussi dans sa jeunesse écrivain et même acteur dans de petits films de William Wyler entre 1928 et 1930. Il voyage beaucoup. En 1938, il revient à Hollywood et entame une carrière de scénariste : **Jezebel** (Wyler), **The Amazing Dr. Clitterhouse** (Litvak), **Juarez** (Dieterle), **High Sierra** (Walsh), **Sergeant York** (Hawks). Avec **Le faucon maltais**, troisième version du célèbre roman de Hammett, il fait ses débuts de réalisateur. Courte interruption pendant la guerre. Mais Huston ne perd pas la main : il tourne trois documentaires où il insiste sur les tragédies humaines provoquées par les opérations militaires. **Let There Be Light** ne sera jamais montré en raison de la dureté de ses images.

Avec **Le trésor de la Sierra Madre** superbe western où il dirige son père et, à nouveau, Bogart, Huston reprend sa saga fondée sur la thématique de l'échec. **Le faucon maltais** pour lequel s'entretuaient Mary Astor, Sydney Greenstreet et Peter Lorre, n'avait aucune valeur ; l'or du trésor de Bogart est emporté par le vent ; les cambrioleurs d'**Asphalt Jungle** (Louis Calhern, Sterling Hayden, Sam Jaffe...) échouent; de même «Les insurgés» à Cuba ne

réussissent pas l'attentat dans les conditions qu'ils avaient prévues. Le héros houstonien, malgré l'énergie qu'il déploie, n'atteint pas son but, sauf si le hasard vient l'y aider. Ne faisons pas toutefois de Huston un moraliste désabusé. Ses personnages aiment au fond l'action pour elle-même : qu'importe le résultat. Ce qui compte c'est d'avoir agi.

A cette suite de chefs-d'œuvre que nous propose Huston et dont Bogart est la figure centrale succèdent plusieurs superproductions où Huston semble moins à l'aise à l'exception de **Moby Dick**, la meilleure des adaptations du célèbre roman de Melville. C'est l'époque où *Les Cahiers du Cinéma* l'excluent du Panthéon des grands réalisateurs. «C'est un fumiste», écrit Truffaut. Des œuvres comme **Le barbare et la geisha** ou **La Bible** ne contribuent pas à relever son prestige. L'ère des grands films semble définitivement révolue. Et puis John Huston ressuscite. L'époque des grosses machines prétentieuses (**Freud** dont Sartre devait faire initialement le scénario, **The Misfits** écrit par Arthur Miller, **Les racines du ciel**) et des films alimentaires (**The list of Adrian Messenger** avec, au demeurant une stupéfiante distribution) prend fin à son tour. Taisons-nous sur l'acteur pas toujours inspiré, mais il fallait payer plusieurs pensions alimentaires à la suite de nombreux divorces. Une troisième période s'ouvre dans la carrière de John Huston : il devient le cinéaste des perdants (losers) : **Fat City**, évocation des boxeurs déçus, retrouve l'inspiration des nouvelles d'Hemingway et l'on n'oubliera pas ce pugiliste urinant du sang aux toilettes. **L'homme qui voulait être roi** est une splendide adaptation de Kipling ; enfin **Wise Blood** offre un témoignage hallucinant sur le pullulement des sectes et des faux prophètes aux Etats-Unis : ici un prédicateur veut fonder «l'Eglise du Christ sans Christ», dans laquelle les aveugles ne voient pas, les paralytiques ne marchent pas et les morts ne ressuscitent pas. Le boxeur Huston a retrouvé son punch. C'est le moment qu'il choisit pour publier son autobiographie : *An open Book*. Ni **Phœbia**, ni **Annie** ne méritent les critiques dont ils furent l'objet. Et qui pouvait mieux porter à l'écran le génie verbal de Malcolm Lowry, que John Huston dans **Under the Volcano** où la scène du bordel renoue avec les fastes du **Trésor de la Sierra Madre**. Son œuvre s'achève avec **Gens de Dublin**, admirable méditation sur la mort, son film le plus émouvant, le plus nostalgique.

S'il n'a pas toujours été compris, c'est qu'il se trouvait à cheval entre la génération des grands ancêtres (Ford, Hawks, Wellman, Walsh) et la

nouvelle vague des années cinquante (Aldrich, Ray) : position inconfortable mais qui lui a permis de résumer près de quarante ans de cinéma américain et de paraître, en 1987, aussi jeune qu'un débutant, l'expérience en plus.

Robert Benayoun
John Huston (Seghers, 1966).

Filmographie de John Huston

The Maltese Falcon	(1941)	Le faucon maltais
Across the Pacific	(1942)	Griffes jaunes
In this Our life		
Report from the Aleutians	(1943)	court-métrage
The Battle of San Pietro	(1944)	court-métrage
Let There Be Light	(1945)	
The Treasure of Sierra Madre	(1948)	Le trésor de la Sierra Madre
Key Largo		
We Were Strangers	(1949)	Les insurgés
The Asphalt Jungle	(1950)	Quand la ville dort
The Red Badge of Courage	(1951)	La charge victorieuse
The African Queen		La reine africaine
Moulin Rouge	(1952)	
Beat the Devil	(1954)	Plus fort que le diable
Moby Dick	(1956)	
Heaven Knows, Mr. Allison	(1957)	Dieu seul le sait
The Barbarian and the Geisha	(1958)	Le barbare et la geisha
The Roots of Heaven		Les racines du ciel
The Unforgiven	(1960)	Le vent de la plaine
The Misfits	(1961)	Les désaxés
Freud	(1962)	Freud, passions secrètes
The List of Adrian Messenger	(1963)	Le dernier de la liste
The Night of the Iguana	(1964)	La nuit de l'iguane
The Bible	(1966)	La Bible
Casino Royale	(1967)	
		Sketch
		Reflections in a Golden Eye
		Reflets dans un oeil d'or
		Sinful Davey
		Davey des grands chemins
		A Walk with Love and Death
		Promenade avec l'amour et la mort
		The Kremlin Letter
		La lettre du Kremlin
		Fat City
		La dernière chance
		The Life and Times of Judge Roy Bean
		Juge et hors-la-loi
		The Mackintosh Man
		Le piège
		The Man who would be King
		L'homme qui voulait être roi
		Wise blood
		Le malin
		Phœbia
		Escape to Victory
		A nous la victoire
		Annie
		Under the Volcano
		Au-dessous du volcan
		Prizzi's Honor
		L'honneur des Prizzi
		The Dead
		Les gens de Dublins