

Bedankt voor het downloaden van dit artikel. De artikelen uit de (online)tijdschriften van Uitgeverij Boom zijn auteursrechtelijk beschermd. U kunt er natuurlijk uit citeren (voorzien van een bronvermelding) maar voor reproductie in welke vorm dan ook moet toestemming aan de uitgever worden gevraagd.

Boom

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, www.reprorecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912.

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro).

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

info@boomamsterdam.nl
www.boomuitgeversamsterdam.nl

De psychoanalytische blik van François Truffaut in *L'enfant sauvage*

FILIP GEERARDYN

J'ai réussi à faire de l'anti-documentaire avec une chose extrêmement vraie.
(François Truffaut¹)

De film *L'enfant sauvage* (1970) van de Franse cineast en epigoon van de nouvelle vague François Truffaut doet het relaas van de lotgevallen van een twaalfjarig jongetje dat omstreeks 1800 gevangen werd in de bossen van het Zuid-Franse departement l'Aveyron. Truffaut baseerde deze film op de medische rapporten die de behandelende arts Jean Itard (1801, 1807) indertijd over de heropvoeding van de jongen had gepubliceerd. Beide documenten waren naar verluidt lange tijd onvindbaar en kort tevoren opnieuw toegankelijk gemaakt door Lucien Malson (1964), die ze als bijlagen opnam in zijn boek over de zogenaamde wolvenkinderen. Truffauts interesse voor dit boek en vooral voor Itards rapporten werd gewekt door een bespreking ervan in *Le Monde*, waarna hij het plan voor de verfilming opvatte (De Baecque & Toubiana 2001, p. 504).

Wat mij hier interesseert, is het mensbeeld dat weerspiegeld wordt in Truffauts film, en meer in het bijzonder de daarin geïmpliceerde visie op hoe een biologisch wezen een mens wordt. Om dit mensbeeld te reconstrueren heb ik zijn film nauwgezet vergeleken met de primaire bronnen (Itards beide rapporten) waarop de cineast zich baseerde.

¶ Documentaire

Bij een eerste kennismaking met zowel de film als met de rapporten lijkt de toenmalige filmkritiek gelijk te krijgen. Sommige filmcritici vonden deze brave adaptatie nu niet bepaald de film die men van de eeuwige rebel Truffaut kon verwachten, anderen beweerden dat de conservatieve aard van de «echte» Truffaut eindelijk tevoorschijn was gekomen (Petrie 1980, p. 176). De cineast had met zijn adaptatie een documentaire of quasidocumentaire afgeleverd en niets meer.

Een globaal idee van deze adaptatie krijgen we wanneer we de film 'en gros' vergelijken met de rapporten van Itard. Het eerste daarvan, gepubliceerd in 1801, bevat het wetenschappelijke verslag van Itards poging om het wolvenkind van Aveyron op te voeden naar de inzichten die hij ontleende aan de Franse sensitivist Etienne Bonnot de Condillac, en heeft betrekking op de negen maanden onmiddellijk na de gevangenneming van het kind. Het vormt wat we vanuit psychoanalytisch standpunt een heuse gevalsstudie zouden kunnen noemen, met alles wat daarin thuishoort: filosofisch uitgangspunt, een precieze beschrijving van de voorgeschiedenis en van de begin- en eindtoestand van het kind, een dito beschrijving van Itards interventies en van de effecten ervan, en een kritische evaluatie van de resultaten. Qua omvang veel ruimer dan een klinisch vignet, is het bovendien ruimschoots voorzien van heel sprekend particulier materiaal.

Het tweede rapport, iets kleiner van omvang en geschreven in 1806, heeft de vorm van een schrijven gericht aan 'Son Excellence le Ministre de l'Intérieur' (Itard 1807, p. 190), en geeft een samenvattend verslag van de ontwikkelingen van het wolvenkind tijdens de vijf jaren volgend op het eerste rapport. Anders dan in de gevalsstudie gaat Itard hier resoluut thematisch te werk en bespreekt achtereenvolgens de ontwikkeling van de zintuiglijke, intellectuele en affectieve functies van het wolvenkind. Geschreven in opdracht van de minister die diende te beslissen over diens verdere lot, eindigt het met het advies gericht aan geleerden, ambtenaren en regering, om de jongeman met liefdevolle toewijding te beschermen (Itard 1807, p. 247).

Een filmische adaptatie van een geschreven bron impliceert altijd het maken van een aantal keuzes. Zo zal het filmscript begrijpelijk genoeg meestal een kleinere omvang hebben dan de oorspronkelijke tekst. Deze adaptatie of interpretatie hoeft daarom nog niet ontrouw te zijn aan de *geest* van de primaire bron.

Wat *L'enfant sauvage* betreft, is zoveel duidelijk: heel wat aspecten van Itards eerste rapport werden door Truffaut quasi documentair in beeld gebracht. Dit geldt voor de voorgeschiedenis van het kind (dat wil zeggen de periode tot aan zijn gevangenneming), zijn overbrenging naar en opvang in Parijs, het medisch onderzoek en het daaraan gekoppelde diagnostische debat tussen Jean Itard en Philippe Pinel, de medische beschrijving van de toestand van het wilde kind en het relaas over de gehanteerde opvoedings-technieken en hun resultaten.

Dit betekent dat de film tevens een getrouwe weergave is van het mensbeeld dat Itard aanhing. Wat is dit mensbeeld? De belangrijkste referentie in Itards rapporten is ongetwijfeld die naar Étienne Bonnot de Condillac. Deze achttiende-eeuwse sensitivist en overtuigd aanhanger van de Britse empirist John Locke had in zijn *Traité des sensations* (1754) een gedachte-experiment beschreven waarin hij een levenloos standbeeld voorzag van een zintuig en

zich afvroeg hoe dit standbeeld zichzelf en de wereld zou ervaren. Vervolgens had hij dit beeld voorzien van een tweede zintuig, en stelde hij zich diezelfde vraag opnieuw. Uiteindelijk had hij het standbeeld voorzien van alle zintuigen en er dus een wezen van gemaakt dat in niets verschilde van de mens. Voor De Condillac kon de psychologie van de mens dan ook uitputtend verklaard worden vanuit het functioneren van de zintuigen: «Niets is in de geest wat niet eerst in de zintuigen is.»

Itard toont zich in zijn beide rapporten een grote adept van dit mensbeeld en zet dit ook om in de praktijk. Het wolvenkind dat hem in de schoot valt, dient hem als toetssteen voor De Condillacs doctrine en het is via de «*éducation médicale*» van de zintuigen dat hij van de «*sauvage*» een cultuurwezen zal maken. Dat hij gaandeweg zijn al te optimistische ambities wat moet bijstellen, is voor Itard echter geen reden om te twijfelen aan de geldigheid van dit mensbeeld.

Een tweede aspect van Itards mensbeeld wordt impliciet gesuggereerd door de effecten van zijn opvoedingsmethode. Waar het wolvenkind aanvankelijk louter een lustmachine is die erop gericht is zijn primaire behoeften te bevredigen, probeert Itard via *beloning* en *bestrafing* nieuwe behoeften te scheppen. Dat dit in bepaalde mate ook lukt, suggereert een opvatting van het cultuurwezen als product van een onafgebroken conditioneringsproces en maakt Itard tot een behaviorist *avant la lettre*.

¶ *Antidocumentaire: de blik van Truffaut*

Hoe trouw en hoe «documentair» Truffaut ook te werk ging, bij nader beschouwen is dit slechts schijn. Dit blijkt wanneer we de filmische adaptatie wat kritischer vergelijken met de oorspronkelijke rapporten. Een aantal weglatingen en toevoegingen zijn naar mijn mening niet louter gemotiveerd door de adaptatie op zich, maar lijken te getuigen van een psychoanalytische visie op de subjectwording. Hierdoor kunnen we Truffauts «*brave film*» opvatten als een impliciete, striemende kritiek op wat we het fantasma van de maakbare mens noemen.

Om te beginnen beperkte Truffaut zich voor zijn adaptatie tot het weergeven van wat Itard in zijn eerste rapport had beschreven. Dit heeft tot gevolg dat de algemene teneur van de film optimistischer is dan de gehele geschiedenis van Victor de l'Aveyron rechtvaardigt. Truffaut laat zijn film eindigen met een scène waarin Victor, na uit frustratie enige dagen te zijn weggelopen, uit eigen beweging naar «huis» terugkeert, waar een ontroostbare Madame Guérin hem in de armen sluit en waar een al even blijde en opgeluchte Itard besluit om zijn opvoeding voort te zetten. Dit is een trouwe weergave van de primaire bronnen, in die zin dat het wolvenkind wel degelijk eens enkele dagen was ontsnapt nadat het danig werd gefrustreerd, maar als eindpunt van de film suggereert deze scène bij de toeschouwer onvermijdelijk [1] de verwachting van een verdere succes-

volle opvoeding van het kind en [2] de idee dat dit succes te danken is aan de gedragsmatige en op de zintuigen gerichte aanpak door Itard.

Op die manier lijkt Truffaut zich inderdaad te ontpoppen als spreekbuis van een rigide en autoritaire opvoedingsmethode, iets wat hem bij de release van zijn film — tijdens de naweeën van Mei '68 — door sommigen ook werd verweten. Dit wordt echter tegengesproken door het feit dat Truffaut een tafereel dat in detail wordt beschreven door Itard en dat hij ongetwijfeld zonder enig probleem filmisch had kunnen vertalen, wegliet. Het betreft de passage uit het eerste rapport waarin Itard beschrijft hoe hij op zoek was naar een gelegenheid om de epileptisch aandoende aanvallen van Victor definitief een halt toe te roepen door een beroep te doen op een methode die hij ontleende aan Boerhaave. Deze bestond hierin dat hij Victor, wanneer deze weer eens een woedeaanval had, de stuipen op het lijf joeg door hem uit het raam van zijn kamer op de vierde verdieping te houden (Itard 1801, p. 180-181).

Deze weglating gaat voorbij aan de voor een filmische adaptatie noodzakelijke selectie — men kan nu eenmaal niet alles adapteren, anders wordt een verfilming hopeloos te lang² — en levert een humaner beeld op van Itard en diens methoden dan het rapport te kennen geeft. Itard mocht dan nog zo overtuigd zijn van de noodzaak van zijn interventie — «Encore quelques accès, et la force de l'habitude établissait une maladie [epilepsie] des plus affreuses et des moins curables»³ (p. 180) — zij is op zijn minst nogal cru te noemen. Blijkbaar was Truffaut er nogal wat aan gelegen om Itard en zijn onderneming in een goed daglicht te stellen.

Een aantal andere ensceneringen en toevoegingen zijn dan weer coherent met het hoopgevende einde van de film en met de idee dat het met Victor wel goed kwam. Bekijken we deze scènes van nabij dan lijkt hieruit eerder een psychoanalytische visie op de subjectwording te spreken. Zonder exhaustief te willen zijn, laat ik de belangrijkste van deze scènes de revue passeren.

► **DE ADAPTATIE VAN HET MILIEU** — Een eerste gezichtspunt van Itard impliceerde dat Victor in een milieu diende te worden opgevangen dat minder bedreigend en schadelijk was voor het kind dan het Instituut voor Doofstommen. Uit beide rapporten kunnen we afleiden dat dit betekende dat Victor uit de groep van doofstomme kinderen en uit het strikte regime van het Instituut werd geïsoleerd. Hij kreeg er een eigen kamer en een gouvernante — Madame Guérin — die zich over hem ontfermde. In 1806 kreeg Itard met zijn tweede rapport aan de minister gedaan dat de toelage van 150 franc voor Madame Guérin werd voortgezet, en Victor zou tot aan zijn dood op zijn veertigste bij haar blijven wonen, in een klein huisje in de Rue des Feuillantines, vlak bij het Instituut (De Baecque & Toubiana 2001, p. 506). Aangezien Itard in zijn eerste rapport spreekt over de kamer van Victor op de vierde verdieping, is het echter niet uitgesloten dat Victor nog gedurende lange tijd in het Instituut werd gehuisvest.



AFBEELDING 1 *Victor ziet wat hij heeft moeten ontberen: een liefhebbende eerste Ander*



AFBEELDING 2 *Nadat ze 'hun' kind een naam hebben gegeven*

Wat er ook van zij, op dit punt gaat Truffaut heel ver in zijn interpretatie. In zijn film wordt Victor als het ware geadopteerd door de vrijgezel Itard, die samen met zijn huishoudster Madame Guérin aan de landelijke rand van Parijs woont. Op die manier geeft de cineast zowel gestalte aan het vereiste om tegemoet te komen aan een milieu dat meer analoog is aan dat van de wildernis (en blijft hij trouw aan het rapport), als aan het gezichtspunt dat de (her)opvoeding idealiter in een warm «nest» plaatsvindt. In dit door Truffaut geïntroduceerde milieu vinden we Itard terug in zijn rol van strenge maar rechtvaardige vader en Madame Guérin in de rol van onvoorwaardelijk liefhebbende moeder. Zij spreekt het kind liefdevol toe, geeft het de nodige lichamelijke affectie en neemt het op voor het kind wanneer «papa» Itard al te veel eist.

Deze gezinsconstellatie wordt door Truffaut zelfs in twee versies opgevoerd en dus sterk benadrukt, door de wijze waarop hij de dagelijkse uitstapjes ensceneert die Madame Guérin vanaf een bepaald ogenblik met Victor maakt naar het Parijse Observatorium, waar het kind bij aankomst een kom melk krijgt (Itard 1801, p. 157-158). In de film is het Itard zelf die met het wolvenkind zijn buur en vriend gaat opzoeken en waar Victor geconfronteerd wordt met dat wat hijzelf heeft moeten missen, namelijk liefhebbende ouders. Dit wordt ronduit schitterend verbeeld in de scène waarin Victor door het raam de jonge buurvrouw met haar kind gadeslaat (afbeelding 1).

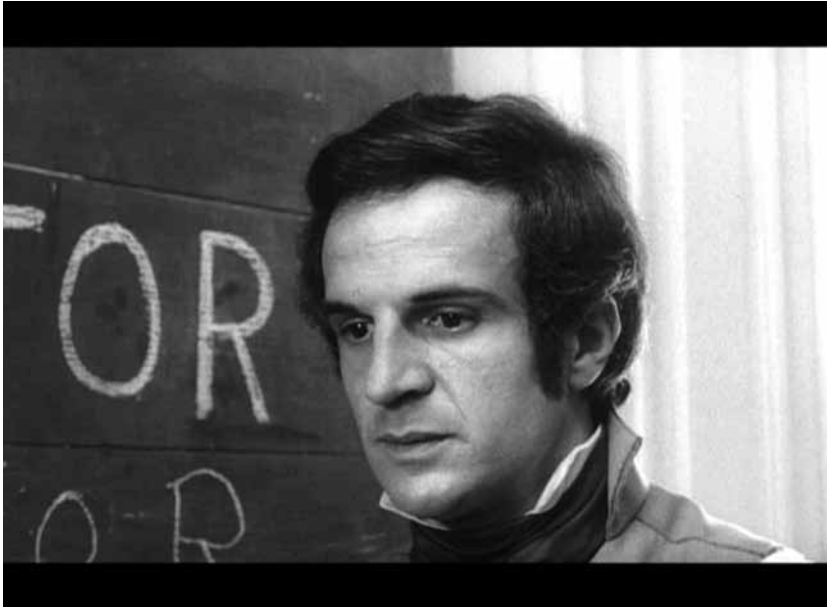
► ADAPTATIE VAN DE NAAMGEVING — Een tweede «afwijkende» adaptatie ontwaren we in de scène waarin het wolvenkind bedacht wordt met de naam «Victor». In het rapport is het Itard die, nadat hij heeft vastgesteld dat het wolvenkind gevoelig is voor de betekenaar «O», besluit om hem een naam te geven waarin deze betekenaar voorkomt. Dit sluit perfect aan bij zijn techniek om middelen aan te wenden die de aandacht van het kind kunnen vasthouden. In Truffauts film krijgt dit een heel andere betekenis. Het is om te beginnen in de *gezinsconstellatie* Madame Guérin/Itard/wolvenkind dat de naamgeving plaatsvindt. Verder is het *Madame Guérin* — en niet Itard zoals staat in het rapport — die erop wijst dat het arme kind niet eens een naam heeft en die uit de verschillende opties die Itard vervolgens opsomt de naam pikt waarop het kind reageerde (afbeelding 2). Met andere woorden: in de film reageert het kind op de naam, en niet langer louter op een klank. Verder in de film wordt het belang van de naamgeving voor de subjectwording door Truffaut door een *toevoeging* onderstreept, wanneer Victor op het schoolbord zijn naam leert schrijven en Itard hem zegt: «C'est toi, Victor!» (afbeelding 3).

► TOEVOEGING VAN DE REFERENTIE NAAR HET SPIEGELSTADIUM — Mijn hypothese dat Truffaut een psychoanalytische visie op de subjectwording huldigt, vindt steun in twee verdere toevoegingen. Een eerste komt reeds vroeg voor in de film, in de scène waarin Pinel en Itard het kind samen aan een onderzoek onderwerpen. Op een gegeven ogenblik zien we hoe het wolvenkind naar zijn

eigen spiegelbeeld graait en dit niet als dusdanig herkent. Het kind reageert, ›denkend‹ dat het om een ander kind gaat, zoals een jonge kat dit voor de spiegel doet. Deze scène komt hoegenaamd niet voor in Itards rapporten en is een zuivere toevoeging. Dat deze niet gratis is, blijkt uit het feit dat Truffaut nog verder gaat. Hij volstaat niet met aan te geven dat een wolvenkind typisch het eigen spiegelbeeld niet herkent, maar laat Itard een appel voor de spiegel houden opdat het kind, doordat het het spiegelbeeld van de appel met de appel zelf identificeert, zichzelf ook zou kunnen identificeren met zijn eigen spiegelbeeld. Dit is precies wat Lacans theorie over het spiegelstadium uitdrukt (afbeelding 4). Lacan entte deze theorie op de ontwikkelingspsychologische observatie van het jonge kind (zes tot achttien maanden) dat, daar waar het ›inzake instrumentele intelligentie door de chimpansee overtroffen wordt, nochtans reeds zijn beeld als zodanig herkent in de spiegel‹. Deze herkenning impliceert de ›intelligente act [...] die bij het kind onmiddellijk wordt voortgezet in een reeks gebaren waarin het spelenderwijs de relatie uittoetst van de geassumeerde bewegingen van het beeld tot zijn weerspiegelde omgeving, en van dit virtueel complex tot de realiteit die het verdubbelt, hetzij tot het eigen lichaam en tot de personen, ja zelfs de objecten die zich naast het kind ophouden‹ (Lacan 1984, p. 9). Voor Lacan dienen we het spiegelstadium op te vatten als een identificatie in psychoanalytische zin, namelijk als een ›transformatie die zich bij het subject voltrekt wanneer het een beeld op zich neemt en vormt het de basis voor de vorming van het Ik (1984, p. 10).

► TOEVOEGING VAN DE CASTRATIE — Een tweede hierbij aansluitende toevoeging, van meer ›symbolische‹ aard, maar filmisch misschien sterker dan de verwijzing naar Lacans theorie over het spiegelstadium, is de manier waarop de castratie wordt verbeeld. Onmiddellijk bij zijn aankomst in het ›adoptiegezin‹ wordt het sterk verwaarloosde kind onder handen genomen door Madame Guérin: in een lange scène waarin zijn nagels en haren worden geknipt wordt het ›gecastreerd‹. Naar mijn mening gaat het hier niet louter om een analogie met de wijze waarop de castratie in dromen gerepresenteerd kan worden, maar, binnen de context van het verhaal over hoe een ›natuurkind‹ een ›menskind‹ wordt, om de symbolische verwijzing naar de confrontatie met en het aanvaarden van het tekort als *conditio sine qua non* voor de overgang van een dialectiek van de behoeftebevrediging naar een dialectiek van het verlangen (afbeelding 5).⁴

► ADAPTATIE VAN DE TEGENSTELLING NATUUR / CULTUUR — Petrie (1980, p. 178-179) wijst erop dat Truffaut de tegenstelling tussen natuur en cultuur in zijn film op verschillende manieren nadrukkelijk symboliseerde door een aantal andere tegenstellingen. Hij doelt hier onder meer op de wijze waarop de cineast consequent zonlicht associeert met ›het wilde‹ en kaarslicht met ›het beschaafde‹. Op dezelfde manier maakt Truffaut in zijn inscenering handig



AFBEELDING 3 *«C'est toi, Victor!»*



AFBEELDING 4 *Het spiegelstadium*



AFBEELDING 5 *Castratie*



AFBEELDING 6 *Victor kijkt verlangend door het raam*

gebruik van de tegenstelling tussen binnen (cultuur) en buiten (natuur), evenals van het raam als grens of overgang tussen binnen en buiten. In het licht van Truffauts manifeste toevoegingen en zijn adaptatie van het milieu waarin het wolvenkind terecht kwam, is ook dit *meer* dan het *naar de geest van Itards rapporten weergeven* van de tegenstelling tussen natuur en cultuur. Het is evident dat deze tegenstelling zijn belang had voor Itard aangezien hij zich expliciet de vraag stelde naar het aandeel van de opvoeding in de ontwikkeling van het individu. Maar bij Truffaut krijgt zij een psychologische dimensie die in de primaire bronnen niet geïmpliceerd is. Het is kijkend door het raam, dat wil zeggen op de overgang van buiten naar binnen, dat Victor de buurvrouw en haar kind gadeslaat en het is bij diezelfde overgang dat hij zijn naam krijgt (zie afbeelding 1 en 2). De film zit werkelijk vol van deze symboliek: zie de scènes waarin Pinel en Itard naar het wolvenkind kijken in de tuin (natuur) door een raam van het Instituut (cultuur), de scènes waarin Victor vanuit zijn ‘gevangenschap’ verlangend door het raam naar buiten kijkt (afbeelding 6), de scène ook waarin Itard en zijn vriend binnen een gezelschapsspel spelen terwijl Victor nog niet aan echt spelen toe komt en zich buiten het hobbelen van de kruiwagen laat welgevalen...

¶ *Discussie en besluit*

Naast deze scènes die getuigen van de blik van de cineast komen er nog een aantal manifeste toevoegingen voor. Deze zijn echter trouw te noemen aan de *geest* van de primaire bron. Dit is het geval bijvoorbeeld in de scènes waarin Victor met de kruiwagen speelt. Itard maakt namelijk geen melding van een speelkameraadje, noch van een voorval waarbij Victor de vriend van Itard gebaart om hem rond te voeren. Hetzelfde geldt voor de scène waarin Victor het huis uit loopt en zich verschuilt in een boom: deze wordt niet door Itard beschreven, maar hij maakt wel melding van Victors herhaalde pogingen om de beschaving te ontvluchten. Het gegeven dat Itard een schrijven richt aan de minister teneinde Victor verder te mogen opvoeden, doet wel recht aan de rapporten, zij het dat Truffaut dit in zijn film enigszins romantiseert. Hij maakt er immers een strijd van tussen enerzijds Itard en Madame Guérin en anderzijds de slechterik Pinel, die de autoriteiten ervan probeert te overtuigen dat Victor thuishoort bij de achterlijke kinderen in het Bicêtre.

Truffauts film is *quasi documentair* in die zin dat hij zich geen moeite bespaart om binnen de beperkingen eigen aan de filmische adaptatie zo trouw mogelijk te blijven aan de primaire bron. Zijn film is echter een *antidocumentaire* in de zin dat hij genadeloos kritisch is ten aanzien van de geweldige reductie die schuilt in zowel het sensitivistische mensbeeld van Itard/De Condillac als in een louter gedragsmatige aanpak van de opvoeding. De psychoanalytische blik van Truffaut reveleert zich daar waar zijn film ons leert dat het wezenlijke van de subjectwording slechts gerealiseerd wordt door een geluk-

kige ontmoeting van het kind met de Ander.⁵ Vandaar ook trouwens dat zijn film optimistischer is dan Itards rapporten rechtvaardigen.

Dat Truffaut iets heel anders realiseerde dan een documentaire weergave van een historisch rapport vindt ondersteuning in zijn eigen uitspraak dat hij er met *L'enfant sauvage* in slaagde om een antidocumentaire te maken «avec une chose extrêmement vraie».⁶ Maar zijn we ook gerechtigd om in zijn visie op wat een mens tot mens maakt een psychoanalytische (of zelfs lacaniaanse) invloed te veronderstellen? Dit blijkt geenszins overdreven wanneer we vernemen hoe Truffaut zich bij het maken van deze film documenteerde. Net zoals hij eerder gedaan had bij het maken van *Les quatre cents coups* (1959), een sterk autobiografische film over zijn moeilijke jeugd, benaderde hij Fernand Deligny (1913–1996), een Franse orthopedagoog die in de jaren zestig werkzaam was in de psychiatrische kliniek La Borde, waarna hij met autistische kinderen ging werken in de Cévennes. Truffaut ging expliciet te rade bij Deligny en bestudeerde onder meer diens boek *Adrien Lomme* (Deligny 1958) om zich te wapenen met een correct beeld van gestoorde kinderen teneinde de kinderen die met hem samenwerkten goed te kunnen regisseren (De Baecque & Toubiana 2001, p. 257, 507). De invloed van de psychoanalyse in La Borde, tot op vandaag zo ongeveer het boegbeeld van de Institutionele Psychotherapie, staat buiten kijf.⁷ Bovendien werkte Deligny samen met de kinderpsycholoog Henry Wallon (1879–1962), Lacans voornaamste inspiratiebron voor zijn



AFBEELDING 7 *Victor toont zijn middelvinger*

theorie over het spiegelstadium (Jalley 1998), en met de lacaniaanse kinder-analytica van Nederlandse origine Maud Mannoni (1923-1998), wier echtgenoot Octave Mannoni (1899-1889) in 1965 een lacaniaanse studie publiceerde over Victor de l'Aveyron (O. Mannoni 1969).

Tot slot verwijst ik naar een laatste scène uit Truffauts film, een scène die tezelfdertijd uiterst trouw is aan de primaire bron én getuigt van een heuse subversie van het mensbeeld van Itard. Ik doel op de scène waarin Itard probeert om de geblinddoekte Victor de verschillende klinkers auditief te leren onderscheiden. Truffaut volgt letterlijk wat Itard in zijn rapporten beschrijft, tot en met het vreemde genot dat op het gezicht van het kind verschijnt wanneer het maar niet wil lukken. Maar wat Itard niet beschrijft, toont Truffaut ons heel duidelijk, namelijk dat een subject pas goed op weg is in zijn wording, wanneer het aan zijn opvoeder zijn middelvinger kan tonen — geen publiek trouwens dat het niet uitschatert bij het zien van deze scène (afbeelding 7).

Literatuur

- BAECQUE, A. DE & TOUBIANA, S. (2001). *François Truffaut*. Parijs: Gallimard.
- CONDILLAC, E. B. DE (1754). *Traité des sensations*. Parijs: Chez de Bure.
- DELIGNY, F. (1958). *Adrien Lomme*. Parijs: Gallimard.
- ITARD, J. (1801). Mémoire sur les premiers développements de Victor de l'Aveyron. In L. Malson, *Les enfants sauvages — Mythe et réalité* (p. 127-189). Parijs: Union Générale d'Editions, 1964.
- ITARD, J. (1807 [1806]), Rapport sur les nouveaux développements de Victor de l'Aveyron. In L. Malson, *Les enfants sauvages, Mythe et réalité* (p. 190-247). Parijs: Union Générale d'Editions, 1964.
- JALLEY, E. (1998). *Freud, Wallon, Lacan — L'enfant au miroir*. Parijs: E.P.E.L.
- LACAN, J. (1966 [1964], Du 'Trieb' de Freud et du désir du psychanalyste. In J. Lacan, *Écrits* (p. 851-854). Parijs: Seuil.
- LACAN, J. (1984 [1949]), Het spiegelstadium als vormend voor de functie van het Ik zoals die ons gereleveerd wordt in de psychoanalytische ervaring. Nederlandse vertaling uit het Frans door J. Quackelbeen. *Psychoanalytische Perspectieven*, nr. 4/5, 9-15.
- MALSON, L. (1964). *Les enfants sauvages — Mythe et réalité*. Parijs: Union Générale d'Editions.
- MANNONI, O. (1969 [1965]). Itard et son sauvage. In O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène* (p. 184-201). Parijs: Seuil.
- PAULIN, C. (2001). http://www.sceren.fr/TICE/teledoc/dossiers/dossier_sauvage.htm (informatie over *L'enfant sauvage*).
- PETRIE, G. (1980). Translation and creation in the film: Truffaut's 'The wild child'. *The Georgia Review*, 34 (1), 164-180.
- TRUFFAUT, F. (1959). *Les quatre cents coups*. Film.
- TRUFFAUT, F. (1970). *L'enfant sauvage*. Film.

SUMMARY

François Truffaut's psychoanalytical eye in 'The wild child'

This article is a critical study of François Truffaut's *The wild child* (1970), i.e. his interpretation of Jean Itard's reports on Victor de l'Aveyron (1801, 1807). It is argued that his 'theory' on the psychological birth of the human being is at odds with Itard's sensitivist viewpoint as borrowed from de Condillac. While at first sight Truffaut's treatment seems quasi-documentary and faithful to the original reports, it is shown that some of his choices go well beyond the necessities of filmic adaptation, and it is argued that these reflect a psychoanalytical theory of the coming into being of the subject. Support for this viewpoint is found in the biography of François Truffaut by A. de Baecque and S. Toubania (2001).

Key words: François Truffaut, Jean Itard, psychoanalytical gaze, 'The wild child', Victor de L'Aveyron

Noten

- 1 Zie Paulin (2001).
- 2 Een eerste versie van de film duurde meer dan drie uur (De Baecque & Toubiana 2001, p. 506-507). Of Truffaut deze scène van meet af aan wegliet, weten we echter niet.
- 3 'Nog enkele van deze aanvallen en de macht der gewoonte zou een van de meest afschuwelijke en minst geneeslijke aandoeningen [epilepsie] doen ontstaan' (vertaling FG).
- 4 Lacan differentieert scherp tussen de noties 'behoefte', 'vraag' en 'verlangen' — een onderscheid dat reeds ingebed ligt in Freuds vroegste denken. Ik zet hier kort de drie concepten tegenover elkaar onder verwijzing naar de dialectiek tussen moeder (eerste Ander) en kind. Waar een pasgeboren kind zijn lichamelijke behoeften enkel 'kenbaar' kan maken via motorische innervaties is het de Ander die deze laatste talig interpreteert als een 'vraag' naar voedsel. Heel snel echter verkrijgt de aanwezigheid van de Ander op zich betekenis voor het kind, een betekenis die ver voorbijgaat aan het bevredigen van de behoefte. De 'vraag' van het kind articuleert van dan af zowel zijn 'behoefte' als zijn verlangen naar de liefde van de Ander. Het kunnen omgaan met dit verlangen vooronderstelt het assumeren van het tekort (castratie) waarop dit verlangen is gestoeld (Lacan 1966, p. 852).
- 5 De Ander staat hier zowel voor de concrete ander (Itard in zijn rol als vader, Madame Guérin in haar rol als moeder) als voor de Ander van de taal.
- 6 Paulin (2001).
- 7 Van het tijdschrift *Psychoanalytische Perspectieven* verschijnen binnenkort twee nummers die geheel gewijd zijn de Institutionele Psychotherapie.

Manuscript ontvangen 15 november 2009

Definitieve versie 27 april 2010