

Traverser le fantasme : la radicalité de la spectature cinématographique contemporaine

Louis-Paul Willis

Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue

Résumé/Abstract

Dans un contexte culturel marqué par l'exploration constante des tabous au sein des discours médiatiques, il paraît crucial de s'interroger sur la relation du spectateur avec les fantasmes transmis par le paysage médiatique contemporain. Dans cette optique, le présent article propose deux types de cinéma qui se distinguent par le rapport qu'ils entretiennent avec le fantasme : le cinéma fantasmatique, typiquement réactionnaire et idéologique, et le cinéma analytique, qui génère une forme radicale de spectature par le biais de la traversée des fantasmes qu'il met en scène. Après avoir étayé cette distinction par le biais d'un recentrement autour de notions lacaniennes contemporaines issues des études cinématographiques et médiatiques, l'article se tourne vers une analyse du film *American Beauty* (Mendes, 1999) afin de démontrer la capacité du cinéma de générer une spectature analytique fondée sur la traversée du fantasme culturel de la jeune fille hypersexualisée.

À propos de l'auteur/About the Author

Louis-Paul Willis est professeur et directeur de l'unité d'enseignement et de recherche en création et nouveaux médias de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue, au Québec, où il enseigne depuis 2006. Il s'intéresse principalement aux questions féministes et psychanalytiques du cinéma, tout en manifestant un intérêt actif pour les questions liées à la réception. Ses projets de recherche se centrent sur le rôle de penseurs tels que Jacques Lacan et Slavoj Žižek sur la théorie du cinéma. En plus de ses contributions à diverses revues et divers ouvrages collectifs, il a récemment codirigé l'ouvrage *Žižek and Media Studies: A Reader*, et prépare un numéro sur Lacan et les études cinématographiques pour la revue *CiNéMAS*.

Dans un contexte culturel où de nombreux tabous sont constamment et incessamment explorés dans l'arène publique, il semble de plus en plus pertinent, voire important, de s'interroger sur les fantasmes transmis par les écrans assurant la diffusion culturelle. Par ailleurs, ce questionnement nécessite un repositionnement de la notion même de fantasme, qui n'a pas toujours été adéquatement utilisée par le passé. Nées dans un environnement culturel centré sur la prohibition de la jouissance, les perspectives théoriques plus canoniques propres aux études cinématographiques et médiatiques ont effectivement eu tendance à aborder la culture populaire visuelle comme un simple véhicule servant à disséminer divers fantasmes¹. Ces paradigmes théoriques tendaient à concevoir le fantasme comme un répit face aux exigences provenant de l'idéologie dominante; dans cette optique, la culture visuelle populaire était perçue comme un moyen pour le spectateur d'*imaginer* l'accès à une jouissance autrement inaccessible. Toutefois, au cours de la seconde moitié du xx^e siècle, la culture populaire dominante s'est graduellement tournée vers l'exploration croissante des fantasmes culturels ainsi que vers leurs liens avec certains tabous fondamentaux. Cette tendance marque ce que Todd McGowan (2004) nomme le passage de la société de la prohibition vers la société de la jouissance; plutôt que de viser à procurer une jouissance imaginaire, les discours culturels invitent le spectateur à occuper l'espace même du fantasme. Depuis la fin du code Hays, le cinéma a graduellement joué un rôle central dans cette tendance; il participe effectivement à la demande idéologique croissante exercée sur l'individu, qui se voit poussé vers l'exigence fondamentale du surmoi (« jouis ! »)². Mais cette exploration soutenue et incessante des fantasmes culturels mène vers un seuil : le spectateur se trouve dangereusement rapproché du trauma qui se terre *au-delà* du fantasme. Avec l'évolution de ce contexte culturel, on a même pu assister à l'arrivée d'une tendance cinématographique au sein de laquelle le spectateur est mené à traverser un fantasme donné, procurant ainsi une certaine radicalité au cinéma contemporain.

¹ L'exemple le plus notoire demeure la *Screen Theory*, cette pensée théorique articulée au cours des années 1970 et 1980 autour des *Écrits* de Lacan.

² En effet, dans *The End of Dissatisfaction? Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment*, McGowan (2004) avance l'idée selon laquelle l'impératif de jouissance est devenu le discours culturel central de notre civilisation, marquant ainsi le passage d'une société de la prohibition à une société de la jouissance. Alors que les sociétés modernes fondées sur la prohibition exigeaient de leurs membres qu'ils sacrifient leur jouissance personnelle pour le bien de l'ordre social, la société de la jouissance – telle qu'elle se déploie au sein du capitalisme avancé – exige de ses membres la recherche perpétuelle de la jouissance. Pour de plus amples détails sur cette perspective, voir McGowan (2004).

En s'inscrivant dans le sillon de certains penseurs lacaniens contemporains du cinéma tels que Slavoj Žižek, Todd McGowan, Joan Copjec et Elizabeth Cowie, qui ont tous participé à la réarticulation d'une psychanalyse du cinéma autour d'une pensée lacanienne plus globale et inspirée des séminaires, cet article vise à distinguer deux types de cinéma en se fondant sur le rapport du film au fantasme : le cinéma fantasmatique et le cinéma analytique. Alors que le premier est typiquement réactionnaire et aligné sur l'idéologie dominante, le second semble viser le déploiement d'un nouveau type de spectature, notamment par le biais de la traversée de fantasmes fondamentaux ou culturels. Qui plus est, le modèle ainsi proposé veut transcender les oppositions traditionnelles plus formelles, telles que celles entre cinémas indépendant et commercial, entre cinémas d'auteur et de producteur, et entre cinémas narratif et d'avant-garde. En effet, certains films avant-gardistes peuvent s'avérer hautement réactionnaires, tout comme certains films hollywoodiens peuvent provoquer des formes radicales de spectature analytique.

Dans le but de présenter ce modèle de façon efficace, les notions psychanalytiques du fantasme et du désir seront initialement présentées, puis suivra celle du fantasme contemporain prédominant, qui exemplifie parfaitement l'exigence de jouissance vis-à-vis des objets de désir prohibés : le fantasme de la jeune fille hypersexualisée. La réappropriation effectuée par Žižek de l'idée lacanienne de la traversée du fantasme sera également abordée afin de présenter la potentielle radicalité des fantasmes culturels. Par la suite, une analyse du film *American Beauty* (Mendes, 1999) permettra de mettre de l'avant un exemple concret de cinéma analytique, qui interroge le lien entre le spectateur et les fantasmes qui l'entourent. L'objectif ultime ici demeure la démonstration de la spectature analytique qui se dégage de la traversée de certains fantasmes culturels, permettant ainsi au spectateur d'affronter la radicalité qui se terre sous certains fantasmes dominants ainsi qu'aux désirs qu'ils délimitent.

Psychanalyse contemporaine du cinéma

Depuis deux décennies maintenant, une attention croissante a été portée sur certaines méconceptions qui traversent ce qu'on pourrait aujourd'hui appeler la psychanalyse lacanienne *traditionnelle* du cinéma. Alors que les penseurs « lacaniens » des années 1970 et 1980 fondaient largement leurs réflexions sur la notion du stade du miroir – et tout ce que cette notion implique sur les plans imaginaire et identificatoire –, les penseurs contemporains se tournent plutôt vers les séminaires de Lacan, qui présentent un opus plus complet et plus ancré avec l'ensemble de la

pensée lacanienne. Dès 1989, le philosophe et psychanalyste slovène Slavoj Žižek était parmi les premiers à noter que ce qu'on appelait la psychanalyse lacanienne du cinéma n'avait en fait que très peu de liens avec Lacan. Il note même que « *the Lacan who served as a point of reference for these theories was the Lacan before the break* » (Žižek, 1989b, p. 7). La rupture à laquelle Žižek fait référence se situe autour de l'attention portée par Lacan au Réel – cet espace traumatique où la signification vient à choir – au sein de ses enseignements plus tardifs. Effectivement, alors que le psychanalyste s'est longtemps attardé sur la tension entre l'Imaginaire et le Symbolique, ses derniers séminaires portent une attention marquée sur la tension entre le Symbolique et le Réel. En omettant d'inclure cette dimension au sein des réflexions psychanalytiques sur le cinéma, les penseurs des années 1970 et 1980 ont fait usage d'un Lacan « incomplet », au sein duquel des notions psychanalytiques centrales telles que le regard, le désir et le fantasme sont erronées ou ignorées, donnant ainsi lieu à une théorie psychanalytique lacunaire. À cet effet, Žižek rappelle pertinemment que « *for Lacan, psychoanalysis at its most fundamental is not a theory and technique of treating psychic disturbances, but a theory and practice that confronts individuals with the most radical dimension of human existence* » (Žižek, 2006, p. 3). Cette dimension radicale implique ce qui échappe à la signification. Dans cette veine, la psychanalyse contemporaine du cinéma s'attarde au fantasme et à sa représentation filmique dans une perspective qui tient compte du Réel. Le fantasme est alors pensé non pas comme la réalisation d'un désir, mais comme un écran contre le Réel traumatique. En dernier lieu, il importe de souligner que la radicalité dont fait mention Žižek se manifeste potentiellement à travers le rapport généré par le cinéma entre le spectateur et un fantasme culturel donné. Considérant le rôle que joue le fantasme dans la structuration de notre réalité quotidienne, cette radicalité potentielle peut être rattachée au trauma qui se terre *au-delà* du fantasme.

L'idée de la radicalité et du trauma tient au fait que le désir, dans sa conception psychanalytique, est nécessairement toujours un désir pour un objet à la fois impossible et prohibé. L'objet de désir, que Lacan désigne par le mathème *a*, est un objet qui échappe au processus de signification à la base de notre existence sociale et culturelle. L'objet *a* est un objet impossible, un objet irrécupérable qui garantit la circularité infinie du désir. Le fantasme tente de mitiger cette radicalité en procurant un accès *imaginaire* à l'objet. La féministe britannique Elizabeth Cowie résume cette dynamique du fantasme ainsi : « *Fantasy has come to mean the making visible, the making present, of what isn't there, of what can never*

directly be seen » (Cowie, 1997, p. 128). Dans le fantasme, l'objet du désir est donc mis en scène, à l'exception près que c'est une *image* de l'objet de désir qui est mise en scène. Dans une culture visuelle où les tabous sont explorés de façon croissante au sein de la sphère publique, on peut donc voir une panoplie d'images qui renvoient à des désirs fortement prohibés – dans le cas de l'hypersexualisation des jeunes filles, ce sont les tabous de l'inceste et de la pédophilie qui se terrent derrière des images au caractère fantasmatique. Grâce à sa forme narrative, le fantasme assure un lien de médiation entre le sujet et l'objet de désir. Ainsi, comme le note Todd McGowan, « *fantasy is able to provide the subject a relation to the impossible object because of the form that fantasy takes, a form that makes it especially amenable to the cinema* » (McGowan, 2007b, p. 37). Alors que le cinéma met aisément en scène de tels fantasmes sans s'interroger sur eux, son aspect imaginaire lui permet également de remettre en question notre rapport au fantasme. Comme l'affirme Žižek, dans sa narration du film documentaire *The Pervert's Guide to Cinema* (Fiennes, 2006), « *cinema is the ultimate pervert art. It doesn't give you what you desire, it tells you how to desire.* »

Cinéma fantasmatique et cinéma analytique

Dans cette optique, on peut voir dans le cinéma populaire classique un discours fantasmatique. La traditionnelle fin heureuse hollywoodienne, par exemple, révèle de façon frappante le fonctionnement du fantasme. Comme Hilary Neroni le mentionne, « *such films do not have to reveal what happens after the momentary conclusion. They do not have to reveal that the achievement of resolution – although it may look like it – is not the objet petit a but instead an inadequate stand-in* » (Neroni, 2004, p. 216). Le fantasme peut donc se penser à travers l'exemple d'un certain cinéma populaire hollywoodien, qui propose des scénarios souvent impossibles par lesquels un objet de désir semble se poser comme atteignable. Le rôle idéologique du cinéma fantasmatique se manifeste précisément ici : tout en mettant de l'avant un accès imaginaire à l'objet *a*, ce cinéma cache la non-existence de l'objet *a* derrière l'aspect illusoire du fantasme. Conséquemment, si l'objet *a* est la source du fantasme, c'est par sa *relation* avec cet objet impossible que le sujet peut développer son propre rapport au fantasme. Dans cette mesure, le cinéma fantasmatique tend à perpétuer certains fantasmes dominants, sans remettre en question notre rapport avec eux. C'est un cinéma qui plonge le spectateur dans le leurre de l'Imaginaire.

Le cinéma (surtout populaire) est traditionnellement perçu comme un discours médiatique qui maintient intacts les fantasmes. Pourtant, le

cinéma – même populaire – a le potentiel de générer des positions spectatoriennes beaucoup plus radicales. Il peut même mener son spectateur à affronter ce qu'il y a *au-delà* du fantasme – en termes psychanalytiques, on pourrait dire que le cinéma a le potentiel de mener son spectateur à *traverser* le fantasme. Pour Lacan, la traversée du fantasme mène le sujet à adopter une nouvelle position vis-à-vis du fantasme. En mettant en scène le désir et son objet, le fantasme se trouve à agir comme un voile – un voile qui dissimule l'inexistence et l'impossibilité de l'objet du désir. Ainsi, en traversant le fantasme, le sujet est amené à la réalisation, souvent traumatique, de cette absence de l'objet. À partir de cette notion de la traversée du fantasme, il est possible de concevoir l'existence d'un cinéma analytique – un cinéma qui, comme le ferait une analyse, mène le spectateur à remettre en question son rapport au fantasme. Plutôt que de disséminer des fantasmes sans les remettre en question, ce cinéma place son spectateur face à ce qui se terre derrière les fantasmes courants qui structurent son existence sociale; il laisse son spectateur déstabilisé, puisqu'il lui révèle les envers d'une réalité fantasmatique que les médias lui construisent. Dans un objectif d'exemplification de cette dynamique, le film *American Beauty* (Mendes, 1999) sera abordé dans ce qui suit en explorant la mise en scène de la paternité incestueuse et de l'esthétique visuelle du fantasme que le spectateur est amené à traverser. Le film de Mendes fournit effectivement un exemple prototypique de la radicalité inhérente à un certain cinéma hollywoodien qui pousse le spectateur à repenser un fantasme dominant – ici, celui de la jeune fille hypersexualisée.

« **Look Closer** » : **American Beauty** et la logique du fantasme

Dans un article très réprobateur à l'endroit du film de Mendes, Kathleen Rowe Karlyn (2004) constate d'entrée de jeu que le thème de l'inceste était fort actuel dans le contexte médiatique entourant la sortie de *American Beauty*. Elle propose par la suite une lecture psychanalytique et féministe fort détaillée du film, où elle critique sévèrement, et avec justesse, la culture patriarcale qui, d'une part, ignore l'étendue de l'inceste au sein des familles et qui, d'autre part, déculpabilise la figure paternelle par le biais de stratagèmes divers – ce qu'elle reproche au film de faire. Cependant, la perspective offerte par Karlyn demeure limitée et ne se penche pas de façon suffisamment détaillée sur la question du fantasme. Au final, malgré une diatribe fort intéressante contre le patriarcat et ses dynamiques culturelles qui mènent vers une représentation sexualisée de la jeune fille, l'article de Karlyn passe à côté de la critique articulée par Mendes à l'endroit de ce fantasme. Autrement

formulé, l'auteure aborde le film dans sa dimension purement narrative, analysant le comportement des personnages plutôt que la représentation de ces comportements par le film et leur réception par le spectateur. Conséquemment, aucune nuance n'est faite entre les manifestations réelles et les représentations culturelles (et fantasmatisques) de l'inceste. Ce faisant, Karlyn omet nécessairement la dimension radicale du film, qui se situe autour de l'affrontement entre le spectateur et son propre rapport au fantasme.

Toutefois, en abordant le film de Mendes par le biais d'une approche lacanienne contemporaine, on peut y voir un discours qui, plutôt que de faire l'apologie de l'inceste et de la victimisation de l'homme, tend au contraire à déconstruire dans une perspective critique le fantasme largement disséminé de la jeune fille hypersexualisée. *American Beauty* semble alors utiliser ce fantasme incestueux afin d'élaborer un commentaire sur la lutte incessante entre les rigueurs du principe de réalité et la quête de jouissance tributaire du principe de plaisir. Dans cette perspective, le héros du film, Lester (Kevin Spacey), illustre le passage de la société de la prohibition à la société de la jouissance décrit par McGowan (2004). Les représentations visuelles d'Angela (Mena Suvari), la copine de sa fille Jane (Thora Birch), au sein du film fonctionnent par conséquent selon la logique opératoire du fantasme et, plus spécifiquement, du fantasme œdipien en tant que fantasme originaire.

En déplaçant sur Angela le foyer du fantasme de Lester, plutôt que sur sa propre fille Jane, le film dissimule une dimension œdipienne inversée et propose par le fait même une représentation du fantasme plus « acceptable » pour le spectateur³. Ce déplacement rappelle d'ailleurs les propos de Cowie, qui aborde cette même question en se demandant comment le lecteur ou le spectateur « *can overcome the internal censorship which the fantasy in the adult – and especially material related to primal fantasies – is subject to* », répondant rapidement que « *the fantasy origin of the material is disguised* » (Cowie, 1997, p. 141). Ainsi, plutôt que de constituer une légitimation du désir incestueux dirigé vers la nymphette comme le voudrait Karlyn, le film de Mendes convie-t-

³ Karlyn note à plusieurs reprises le déplacement de l'objet incestueux opéré par le film de Mendes, affirmant que « *when the father's desire is explicit, as in American Beauty, the target is displaced onto a daughter substitute* » (Karlyn, 2004, p. 70), précisant plus loin que « *fiction offers us characters that operate as symbols on which to project incest-driven desires we may not wish to act on or even acknowledge* » (Karlyn, 2004, p. 72). Ce faisant, elle ouvre la voie vers le type d'analyse envisagée ici, à savoir une analyse du fantasme et de son rôle dans la radicalité du film de Mendes.

il au contraire le spectateur à porter une attention particulière à ce qui se trame *sous* ce fantasme. Comme Žižek le spécifie :

The “fundamental fantasy” is [...] an entity that is exceedingly traumatic: it articulates the subject’s relationship towards enjoyment, towards the traumatic kernel of his being, towards something that the subject is never able to acknowledge fully, to become familiar with, to integrate into his symbolic universe (Žižek, 2005, p. 178).

À partir de cette notion du fantasme originaire comme entité hautement traumatique, nous porterons notre attention sur ce qui, dans le film de Mendes, se cache sous les apparences fantasmatiques de la jeune fille. En effet, plutôt que de simplement mettre en scène un désir incestueux pour une nymphette, *American Beauty* semble appeler le spectateur à traverser ce fantasme culturel. En acceptant l’invitation formulée par le slogan du film, c’est-à-dire l’invitation à regarder de plus près (« look closer »), on peut découvrir la capacité qu’a le cinéma de révéler « *what reality itself obscures – the dimension of fantasy* » (McGowan, 2007b, p. 32). Dans ce qui suit, nous serons donc à même de constater que la traversée du fantasme au sein du film se produit précisément lorsque le spectateur « observe de plus près ».

Fantasme et paternité

Les personnages de *American Beauty* évoluent au sein de la classe moyenne supérieure de la société américaine; par le biais de leurs relations respectives avec les exigences sociales et l’ordre symbolique, il devient possible de percevoir un cynisme criant à l’égard de cette société et son déplacement vers la logique de la jouissance. Cet aspect précis du film sert d’ailleurs de point focal qui montre que le fantasme se construit en réponse à une incomplétude subjective. À ce sujet, McGowan note justement que « *fantasy is an imaginary scenario that fills in the gaps within ideology. In other words, it serves as a way for the individual subject to imagine a path out of the dissatisfaction produced by the demands of social existence* » (McGowan, 2007b, p. 23). D’emblée, il apparaît nécessaire d’examiner cette insatisfaction telle qu’elle se manifeste chez les personnages du film, et ce, avant de pouvoir aborder leur recours au fantasme. Il faut porter une attention particulière au commentaire d’ouverture de Lester sur sa vie, en voix hors champ. Alors qu’un plan d’ensemble présente au spectateur une banlieue cossue pour ensuite descendre vers la rue des Burnham, Lester se présente et lui

apprend qu'il lui reste un an à vivre. Il ajoute « *of course, I don't know this yet. And in a way, I'm dead already* », un indice frappant laissant entrevoir la monotonie et la désillusion qui marquent son existence comme sujet. Le spectateur peut saisir l'étendue du manque et de l'incomplétude qui frappent Lester au moment où, dans le commentaire accompagnant le plan qui le montre se masturbant dans la douche, il annonce que ce sera « *the high point of my day* » et que « *it's all downhill from here* ». Lester n'est d'ailleurs pas le seul membre de la famille Burnham dépeint comme étant malheureux. Dans le commentaire accompagnant les plans suivants de son épouse Carolyn (Annette Bening) et de son obsession pour la perfection telle qu'elle se manifeste par son sécateur et ses sandales de jardinage assortis, il affirme que « *she wasn't always like this. She used to be happy.*⁴ » Le commentaire d'ouverture de Lester se termine sur la conclusion qu'il a effectivement perdu quelque chose, bien qu'il ne soit pas entièrement certain de ce dont il s'agit. Néanmoins, comme il l'affirme avec conviction, « *it is never too late to get it back* ». À partir de ces commentaires introductoires, il demeure aisé d'avancer que la perte subie par Lester est en fait la perte fondamentale de l'objet *a*, l'objet/cause du désir qu'il n'a en fait jamais possédé; dans ce contexte, Lester devient le sujet privilégié du fantasme. Il se différencie des autres personnages (et du spectateur) – qui nécessairement ont perdu l'objet *a* et se posent aussi comme sujets du fantasme – par son désillusionnement et son désabusement. On pourrait ainsi renchérir en affirmant que Lester cherche à donner une forme à son objet de désir, ce qu'il fera au contact d'Angela.

Par ailleurs, il est intéressant de noter qu'en tant que figure paternelle, Lester se démarque de façon criante de l'image de la paternité disséminée par le colonel Frank Fitts (Chris Cooper). Alors que Lester supporte le fait que son épouse et sa fille le considèrent avec un mépris des plus frappants, et alors qu'il projette l'image d'un père misérable acceptant d'emblée son statut de sujet frappé par le manque, le colonel Fitts est dépeint comme un patriarce imposant, phallogocentrique, homophobe et violent. Il incarne à plusieurs égards un Nom-du-Père autoritaire, déterminé à préserver la loi et l'ordre symbolique qui la structure, tout en méprisant tout ce qui ne cadre pas au sein de l'ordre social qu'il se croit chargé de défendre. Dans la scène du petit-déjeuner où le spectateur fait connaissance avec le colonel, ce dernier affirme que « *this whole country*

⁴ Bien que le personnage de Carolyn joue un rôle capital au sein du film et de sa représentation des demandes de l'idéal du moi imposées par une structure sociale exigeante, cette analyse se concentre presque exclusivement sur les figures paternelles, puisqu'elles sont au centre du discours livré par le film sur le fantasme œdipien.

is going straight to hell » en réponse à son fils Ricky (Wes Bentley), qui lui pose une question sur l'état du monde. Son commentaire est suivi presque immédiatement par la sonnette de la porte d'entrée, et le colonel se retrouve devant un couple homosexuel lui souhaitant la bienvenue dans le quartier. Cette interruption vient corroborer son opinion d'une société qu'il estime en déclin, notamment parce qu'elle accepte l'homosexualité. Si on considère la diatribe homophobe du colonel qui, comme le révélera la fin du film, témoigne d'une homosexualité réprimée, force est de constater le bien-fondé de l'argument formulé par Joan Copjec, selon qui la psychanalyse nie l'idée d'une société fondée sur le désir. Au contraire,

it is the repression of this desire that founds society. The law does not construct a subject who simply and unequivocally has a desire, but one who rejects its desire, wants not to desire it. The subject is thus conceived as split from its desire, and desire itself is conceived as something – precisely – unrealized (Copjec, 1994, p. 24-25).

Cette vision lacanienne du désir trouve un écho dans le discours du colonel, particulièrement au moment où il reproche à Ricky d'avoir ouvert l'armoire contenant des artefacts nazis : il affirme à Ricky que « *you can't just go around doing whatever you feel like. You can't. There are rules in life* », insistant ensuite sur son besoin de « *structure* » et de « *discipline* ». Par son autoritarisme, son austérité et son obsession pour la discipline et la rigueur, le colonel se pose comme l'ultime incarnation de la loi de la prohibition.

Mais lorsque, à la fin du film, Ricky défie son père en le traitant de « *sad old man* », il suggère par le fait même la fin de son autorité paternelle⁵. Dans une perspective žižekienne, le destin du colonel représente la mort de l'autorité symbolique du Nom-du-Père. En effet, à l'instar du Nom-du-Père, le pouvoir paternel du colonel est mort « *in the sense that he does not know anything about enjoyment, about life substance: the symbolic order [...] and enjoyment are radically*

⁵ Il est intéressant de noter que, tout comme c'est le cas avec Lester, la représentation du colonel en tant que figure paternelle repose sur l'incompétence – quoique pour des raisons fort différentes. En effet, l'obsession du colonel pour la structure et la discipline dans la vie de son fils l'empêche de reconnaître les activités illicites auxquelles se livre Ricky; il se convainc notamment que ce dernier parvient à se payer un équipement vidéo sophistiqué par des emplois dans le domaine de la restauration. Ce faisant, le colonel demeure aveugle face aux activités de son fils, même si ce dernier s'y livre souvent à sa vue, comme lorsqu'il fait sa comptabilité dans l'auto alors que son père le reconduit à l'école.

incompatible » (Žižek, 1992, p. 143). Cette interprétation n'est pas sans rappeler celle de McGowan (2004) dans son commentaire sur la société de la jouissance : le colonel peut alors être perçu comme l'incarnation de l'autorité régissant la société de la prohibition, alors que la quête de Lester vient illustrer le délaissement des exigences de la prohibition ainsi que la transition vers la logique du fantasme, logique qui se veut à la base de la société de la jouissance. Conséquemment, par le biais de son discours et de son héritage militaire, le colonel Fitts se pose comme le protecteur d'un ordre symbolique conservateur et répressif prônant le principe de réalité; il fait alors contraste avec Lester qui, graduellement et par le biais de sa quête de jouissance, vit selon les dictats du principe de plaisir⁶. Cet antagonisme entre les deux figures paternelles sous-tend la représentation filmique du désir dans *American Beauty*, tout comme les conséquences liées à la logique de la jouissance et du libre accès au fantasme.

L'esthétique du fantasme

Alors que Ricky semble échapper à l'autorité patriarcale symbolique incarnée par son père, Lester tente pour sa part d'échapper à la même autorité en se soumettant à la quête de jouissance typique au principe de plaisir. Il en vient conséquemment à refuser des conditions de travail qu'il qualifie de « fascistes » et, après avoir obtenu une prime de départ généreuse par l'extorsion de ses patrons, il cède à une poursuite hédoniste de l'objet *a* – que ce soit en s'achetant la voiture de ses rêves, en transformant son garage en repaire d'adolescent où il peut fumer de la marijuana tout en écoutant du Bob Dylan ou, de façon plus significative, en entretenant le désir de se remettre en forme afin de bien paraître (« *I want to look good naked* », dira-t-il à ses voisins homosexuels). Ce dernier désir est directement lié au désir fondamental pour le regard en tant qu'objet *a*⁷ : Lester veut bien paraître afin de se soumettre au regard d'Angela, un désir qu'il tente régulièrement de combler (et d'éluder) par le biais de scénarios fantasmatiques où c'est elle qui est soumise à son

⁶ Dans une perspective žižékienne, on peut préciser ici que, pour le colonel, l'idée d'une société décadente contre laquelle il faudrait lutter est aussi un fantasme, au même titre que le juif se pose comme le fantasme de l'antisémite dans l'exemple souvent évoqué par Žižek (voir notamment Žižek, 1989a, p. 128).

⁷ Bien qu'elle ne soit pas discutée ici, la question du regard comme objet *a* est fondatrice d'une approche lacanienne contemporaine du cinéma. Pour une exploration méticuleuse et détaillée de cette question, voir le livre *The Real Gaze: Film Theory After Lacan* (McGowan, 2007b).

regard⁸. Cette tension entre le désir d'être vu (et donc de se soumettre au regard en tant qu'objet *a*) et le fantasme de voir illustre de façon exemplaire le trauma potentiel lié à l'objet *a*, tout comme le rôle du fantasme qui cache cette dimension traumatique de l'objet/cause du désir : les images fantasmatisques d'Angela que Lester imagine dissimulent sa propre subjection traumatique au regard comme objet *a*, ainsi que celle du spectateur.

Par contre, c'est la nature incestueuse de l'image fantasmée d'Angela qui devient un des points névralgiques du film⁹. La première rencontre entre Angela et Lester sert d'ailleurs d'intrigue de prédestination, donnant le ton au film et à la quête qui sera mise en scène. Par sa position de meneuse de claqué (*cheerleader*), une image iconique de la jeune fille offerte à la vision et à l'objectivation, Angela est immédiatement posée comme un fantasme dont l'aspect stéréotypé préfigure le ton ironique du film. D'ailleurs, le traitement filmique des fantasmes de Lester s'annonce dans cette première séquence fantasmatisque : en effet, une transition drastique dans l'ambiance sonore annonce un changement de perspective. Rapidement, l'éclairage est centré sur Angela; un contrechamp montre un plan rapproché du visage stupéfié de Lester et, peu après, un plan d'ensemble montre ce dernier seul dans les gradins et dans une position de pure spectature. C'est à ce moment qu'Angela lui fait un strip-tease. L'esthétique de cette première rencontre se rapproche de l'idée du fantasme comme une « *veritable mise-en-scène of desire* » (Cowie, 1997, p. 133) et ce, par le biais de plusieurs éléments : l'uniforme de la meneuse de claqué, l'esthétique visuelle de la séquence, le clin d'œil d'Angela (qui la place comme complice du fantasme) et le montage hautement répétitif qui reprend plusieurs de ses mouvements langoureux, dont l'abaissement de la fermeture éclair de sa blouse. Ce montage, qui procure une récursivité au dévêtissement d'Angela, semble vouloir reporter l'atteinte de l'objet, révélant ainsi le plaisir qui accompagne le report de la

⁸ On peut souligner ici les propos d'Elizabeth Cowie, selon qui « *the pleasure of the scopical drive is first and foremost passive – the wish to be seen (in one's sex, finally)* » (Cowie, 1997, p. 288), une affirmation qui se prête aisément au désir de Lester de bien paraître afin de se soumettre à un regard qui lui est externe. Ce désir illustre par le fait même, et de façon particulièrement frappante, le fait que « *the desire staged in fantasy is not the subject's own, but the other's desire, the desire of those around me with whom I interact* » (Žižek, 2006, p. 48).

⁹ D'ailleurs, à titre d'objet du fantasme, il est à noter qu'Angela partage certains points communs avec le prototype nabokovien de l'enfant-femme fatale, Lolita. Non seulement les deux héroïnes partagent-elles un nom hautement similaire – le nom de famille de Lolita (Dolores) est Haze et se prononce de façon identique à celui d'Angela (Hayes) –, mais, en plus, Angela admet être habituée à la convoitise des hommes, un phénomène qu'elle connaît depuis l'âge de 12 ans, soit l'âge de Lolita. De façon plus importante, toutes deux sont désirées par une figure paternelle.

jouissance. La fonction ultime du fantasme – dans cette séquence comme dans toutes les autres apparentées – est clairement manifestée dans les pétales de rose, ajoutés en postproduction, qui dissimulent l'objet du désir, protégeant ainsi Lester (et le spectateur) de la nudité de l'objet prohibé. Tout en évoquant une représentation du désir qui est « *distorted to a greater or lesser extent by defensive processes* » (Cowie, 1997, p. 127), les pétales de rose représentent simultanément l'érotisme et la féminité; ils connotent ainsi ce qu'ils visent à dissimuler : la sexualité naissante d'Angela.

Les pétales renvoient à la fonction primaire du fantasme; ils voilent la dimension Réelle de l'objet, tout en annonçant la jouissance qu'il pourrait procurer au sujet – jouissance qui demeure impossible dans les faits. *American Beauty* place conséquemment le spectateur devant une dimension plus radicale du fantasme, à savoir celle qui englobe le désir pédophile et incestueux centré autour de l'ultime objet prohibé. Todd McGowan fournit d'ailleurs l'explication suivante sur cette question :

Every fantasy is, in a sense, an incestuous fantasy: in order to provide enjoyment, fantasy must enact a scenario for accessing the privileged – that is, the prohibited – object. The subject fantasizes about obtaining something off-limits, and the model for this object is the familial object that the symbolic law bars. But the fantasy remains bearable for the subject only insofar as the subject fails to recognize its incestuous dimension (McGowan, 2007a, p. 143).

Alors que Lester ne reconnaît pas la nature incestueuse de son fantasme, son évidence pour certains spectateurs procure la dimension radicale du film, puisqu'on y retrouve nécessairement une remise en question du fantasme de la jeune fille. Et alors que le corps d'Angela demeure, pour la majeure partie du film, un objet *a* voilé, le spectateur fait face à la nudité de l'objet incestueux dans le dévoilement de Jane pour la caméra de Ricky. Bien loin de la *performance* qu'Angela livre dans le fantasme de Lester, la mise à nu de Jane s'avère simple et sans le moindre artifice ou dimension spectaculaire. Alors qu'elle dénude sa poitrine, la vision du spectateur ne peut éviter le regard de la caméra, puisque les contrechamps de Ricky filmant Jane montrent sa télévision diffusant les images filmées, générant une image relativement complète montrant à la fois l'acte de voir et l'objet de la vision.

Ainsi, au contraire de Lester, Ricky semble exclu de la logique du fantasme, notamment par le biais de cette « métavision » que lui offre sa caméra et qui lui permet de satisfaire sa fascination pour le Réel – pour

« *the entire life behind things* ». Il incarne l'exemple parfait du sujet qui accepte la jouissance traumatique au lieu d'y renoncer afin de satisfaire aux exigences sociales « paternelles »¹⁰. Comme le note McGowan, « *such a subject does not use the turn to fantasy to supplement desire and to escape the path of desire, but instead uses it to discover the impossible object – the gaze – that supports this subject* » (McGowan, 2007b, p. 167). Ainsi Ricky récupère-t-il l'acte de voir, notamment par le biais de l'équipement vidéo qu'il possède, pour tenter de suppléer à sa propre vision; son utilisation de la caméra sert à l'assister dans sa recherche du regard comme objet *a*. Loin de se réfugier dans le confort du fantasme, Ricky cherche à affronter la radicalité inhérente au champ scopique¹¹. C'est précisément vers cette logique de dévoilement du fantasme que le film de Mendes conduit son spectateur : il ne l'amène pas vers le constat selon lequel la jeune fille est asexuelle et absoute de la logique du désir, mais plutôt vers le constat selon lequel sa position de fantasme pour une figure paternelle se veut un problème culturel lié à la recherche de la jouissance. Autrement formulé, ce n'est pas tant le positionnement de la jeune fille comme objet de vision qui est problématique, mais plutôt sa position comme objet de la vision – et du fantasme – *du père*. Elle génère de ce fait une forme de fantasme œdipien inversé, que Mendes mène son spectateur à traverser. Dans cette optique, alors que Lester entretient un fantasme aux connotations incestueuses à l'égard d'une image métaphorique, ce fantasme voile le fait que sa propre fille dit souhaiter à la fois son regard et sa mort. Lorsque Ricky place Jane face à son propre fantasme œdipien en lui demandant si elle préférerait que son père dirige son désir vers elle, le ton dédaigneux de sa réponse indique clairement la fonction symbolique de la prohibition de l'inceste¹². Pendant qu'elle renie le fantasme œdipien traditionnel, Lester cède à la logique œdipienne inversée.

¹⁰ On peut même affirmer qu'il y a une dimension préœdipienne, orale et ombilicale dans le regard déssexualisé de Ricky. Sa fascination pour le corps, la mort et la matérialité (l'oiseau, l'itinérante, le monde saturé de beauté) est aussi une tentative de revivre le trauma de la proximité et de la séparation avec le corps maternel, ce qui équivaut certes à une négation du symbolique paternel.

¹¹ C'est notamment le cas dans la séquence où Jane lui laisse entendre qu'elle n'aime pas être filmée; lorsqu'elle lui ravit sa caméra et qu'elle constate qu'il demeure indifférent au fait d'être filmé, elle lui demande « *you don't feel naked?* », ce à quoi il répond « *I am naked* ». Ricky se pose ici comme le sujet acceptant la radicalité du regard ainsi que la jouissance qu'il provoque.

¹² Bien que Jane renie verbalement, et avec véhémence, son désir œdipien, cette véhémence même manifeste clairement le fait que l'Œdipe continue de l'affecter. C'est ce que Ricky, avec sa remarque, tâche de lui faire comprendre. En ce sens, si le film centralise le point de vue de Lester, il accorde aussi une certaine importance au point de vue de Jane et d'Angela.

Mais, comme le veut la logique psychanalytique, le fantasme que Lester entretient se dissipe dès le moment où Angela se montre à sa portée. Alors que son fantasme met en scène une Angela expérimentée sur le plan sexuel¹³, sa rencontre « réelle » avec elle révèle une jeune fille inexpérimentée et confuse. Dès le moment où il lui demande ce qu'elle veut et qu'elle lui répond « *I don't know* », le noyau incestueux et traumatique de son objet fantasmé se révèle. La réponse d'Angela en elle-même vient fracasser le fantasme, dans la mesure où ce dernier se pose comme une réponse à l'énigme insupportable du désir de l'Autre, énigme que Lacan formule par le biais de la question « *che vuoi ?* », qui signifie « que veux-tu ? » en italien¹⁴. Par sa réponse, Angela révèle le gouffre du désir de l'Autre, puisqu'elle perpétue un désir pour lequel elle ne fournit aucune spécification. De plus, il est à noter que, durant cette séquence, les roses apparaissent dans un vase du salon; elles ne dissimulent plus la dimension Réelle d'Angela comme jeune fille. Et, au moment précis où Lester déboutonne sa blouse et que sa poitrine lui est révélée, Angela l'informe qu'elle est vierge. De toute évidence, alors que le fantasme d'Angela procure à Lester un accès imaginaire à son objet de désir, ce fantasme se réapproprie l'objet afin de l'articuler autour du désir. Comme l'affirme McGowan, « *fantasy provides us with the object, but it does so by stripping the object of the very impossibility that makes it an object-cause of desire in the first place* » (McGowan, 2007a, p. 63). Autrement formulé, la jeune fille n'est pas une femme; elle ne possède pas une sexualité adulte. Au contraire, elle est plutôt une femme en devenir. Ainsi, comme Lester en vient à le réaliser, Angela n'est pas une enfant-femme fatale qui le complètera, qui procurera une forme de satisfaction de son désir, ni même qui résoudra l'énigme de son désir; elle est plutôt, comme Ricky le suggère, une jeune fille tout à fait ordinaire, sur laquelle une sexualité adulte était projetée.

Il demeure important de noter ici la réaction de Lester vis-à-vis du dévoilement de la dimension traumatique de son fantasme : en choisissant de perpétuer et de réaffirmer le tabou de l'inceste, ainsi que la loi symbolique qui le structure, et en se tournant par la suite vers le portrait de famille, Lester semble saisir le legs traumatique de son désir. Bien que

¹³ Cette facette de la version fantasmée d'Angela est mise en évidence de façon notable dans la scène de la salle de bain, où elle lui demande de la laver car elle a été « *very dirty* ».

¹⁴ Pour Lacan, le sujet forge son désir autour de cette énigme, de sorte que le fantasme se pose « *as a construction, as an imaginary scenario filling out the void, the opening of the desire of the Other: by giving us a definite answer to the question "What does the Other want?" [fantasy], enables us to evade the unbearable deadlock in which the Other wants something from us* » (Žižek, 1989a, p. 128).

sa rencontre avec l'impossibilité de l'objet *a* ne soit pas en cause dans sa mort imminente, la quête de jouissance l'ayant mené vers cet objet l'est. En tant qu'incarnation autoritaire et névrotique de la loi symbolique, le colonel Fitts punit Lester non seulement parce qu'il représente l'objet-cause de son propre désir homosexuel répréhensible, mais surtout – et de façon beaucoup plus significative – pour sa potentielle jouissance de l'objet prohibé, qu'il soit œdipien ou homoérotique. Au final, le colonel procure un ton rassurant au film, protégeant la prohibition de l'inceste tout comme sa propre homosexualité refoulée; ultimement, il assure la résolution morale du film, qui représente le danger lié à la recherche de la jouissance et au libre accès au fantasme. Le geste meurtrier final du colonel, qui représente une société de la prohibition à présent révolue, met en garde contre les dangers liés à la société de la jouissance et à son exacerbation des fantasmes.

American Beauty met donc en relief le noyau incestueux qui se terre sous le phénomène de la sexualisation des jeunes filles. À travers le désir de Lester pour Angela, le film révèle une forme nouvelle et contemporaine de désir œdipien, dirigé vers la jeune fille. Ainsi, le spectateur mulveyen – c'est-à-dire le spectateur à qui s'adresse le fantasme masculin dominant – se trouve-t-il face à ce qui se trouve de l'autre côté du fantasme dépeint, et non seulement face au fantasme lui-même; il se trouve face à l'impossibilité de la jouissance traumatique qui accompagnerait l'obtention de l'objet prohibé. Par sa représentation de la jeune fille en tant que fantasme, représentation qui repose sur des références visuelles typiques à la culture populaire (la meneuse de claque, l'enfant-femme fatale sexuellement expérimentée, le symbolisme des pétales de rose), le film de Mendes place le spectateur devant son propre rapport avec le fantasme masculin dominant, un fantasme œdipien inversé typique aux discours culturels contemporains. En dévoilant la dimension Réelle et prohibée de l'objet visé par ce fantasme, *American Beauty* confirme par le fait même la capacité que possède le cinéma – même populaire – à véhiculer un discours provocateur et radical, permettant la traversée de certains fantasmes culturels répandus. Le film de Mendes s'avère dès lors un exemple marquant d'un cinéma analytique, qui permet au spectateur d'affronter ce qui se cache sous les images aux dimensions fantasmiques qui peuplent le paysage médiatique contemporain. Mais, si la présence d'un tel cinéma se fait sentir de façon croissante, tant au sein des productions populaires qu'indépendantes, beaucoup reste à faire pour bien en cerner le fonctionnement ainsi que la portée critique. Et, comme il en ressort de cette courte analyse, les futures explorations de

ces questions devront nécessairement tenir compte du fantasme et de son rôle dans la spectature cinématographique.

Références

- Copjec, 1994** : COPJEC, Joan, *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*, Cambridge (MA), MIT Press, 1994.
- Cowie, 1997** : COWIE, Elizabeth, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis (MI), University of Minnesota Press, 1997.
- Fiennes, 2006** : FIENNES, Sophie (dir.), *The Pervert's Guide to Cinema*, 2006.
- Karlyyn, 2004** : KARLYN, Kathleen Rowe, « *“Too Close for Comfort”*: *American Beauty* and the Incest Motif », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 1, 2004, p. 69-93.
- McGowan, 2004** : MCGOWAN, Todd, *The End of Dissatisfaction? Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment*, Albany (NY), SUNY Press, 2004.
- McGowan, 2007a** : MCGOWAN, Todd, *The Impossible David Lynch*, New York, Columbia University Press, 2007a.
- McGowan, 2007b** : MCGOWAN, Todd, *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*, New York, SUNY Press, 2007b.
- Mendes, 1999** : MENDES, Sam (dir.), *American Beauty*, 1999.
- Neroni, 2004** : NERONI, Hilary, « Jane Campion's Jouissance: Holy Smoke and Feminist Film Theory », dans Todd MCGOWAN et Sheila KUNKLE (dir.), *Lacan and Contemporary Film*, New York, Other Press, 2004, p. 209-232.
- Žižek, 1989a** : ŽIŽEK, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989a.
- Žižek, 1989b** : ŽIŽEK, Slavoj, « The Undergrowth of Enjoyment: How Popular Culture Can Serve as an Introduction to Lacan », *New Formations*, vol. 9, 1989b, p. 7-29.
- Žižek, 1992** : ŽIŽEK, Slavoj, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge (MA), MIT Press, 1992.
- Žižek, 2005** : ŽIŽEK, Slavoj, *The Metastases of Enjoyment: On Women and Causality*, London, Verso, 2005.
- Žižek, 2006** : ŽIŽEK, Slavoj, *How to Read Lacan*, New York et London, W.W. Norton, 2006.

