

Université de Montréal

De Jocaste à Lolita
Œdipe et l'hypersexualisation des jeunes filles au cinéma

par

Louis-Paul Willis

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph. D.)
en études cinématographiques

Novembre 2012

© Louis-Paul Willis, 2012

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

De Jocaste à Lolita :

Œdipe et l'hypersexualisation des jeunes filles au cinéma

Présentée par :

Louis-Paul Willis

a été évaluée le 20 décembre 2012

par un jury composé des personnes suivantes :

Richard Bégin, président-rapporteur

Olivier Asselin, directeur de recherche

Lori Saint-Martin, membre du jury

Todd McGowan, examinateur externe

Susane Dalton, représentante du doyen de la FESP

Résumé

La présente thèse étudie l'hypersexualisation des jeunes filles en tant que phénomène culturel contemporain. En mettant à profit une approche conceptuelle psychanalytique et féministe, la thèse tente de comprendre le rôle joué par le regard, le désir et le fantasme dans ce phénomène. S'éloignant volontairement des discours critiques existant sur le sujet, l'objectif est de voir comment le cinéma peut mener son spectateur à confronter les dimensions plus radicales (incestueuse, pédophile et œdipienne) de l'image d'une jeune fille hypersexualisée.

Le parcours argumentaire se divise en trois parties. La première partie effectue un inventaire sommaire des études portant sur l'hypersexualisation des jeunes filles. Tout en constatant l'actuelle pornographisation du paysage médiatique contemporain, le lecteur est amené à prendre connaissance de la nature alarmiste et foncièrement iconophobe de ces discours critiques, qui accordent peu d'attention à la dimension fantasmatique du phénomène. Une rétrospective des réflexions féministes sur le regard et le désir vient ensuite orienter le parcours vers les enjeux liés à la représentation médiatique de la féminité, ainsi que son lien avec le regard et le désir cinématographiques.

La deuxième partie s'attarde aux discours féministes portant sur la représentation de la Femme en tant que signe. Constatant les limites de la traditionnelle dichotomie ange/putain, un modèle permettant de penser la féminité médiatique en termes archétypaux est proposé. Après avoir démontré l'opérativité analytique de ce modèle à travers la lecture du film *3 Women* (Altman 1977), une analyse approfondie du film *The*

Virgin Suicides (Coppola 1999) permet d'isoler une mise en image des envers problématiques de la féminité fantasmée.

La troisième partie de la thèse introduit le paradigme lacanien contemporain propre aux études cinématographiques, afin de mener le lecteur à considérer sous un autre jour les questions du regard, du désir et du fantasme. La jeune fille hypersexualisée est alors abordée comme une version contemporaine et inversée du fantasme originaire œdipien. Par les analyses des films *American Beauty* (Mendes 1999) et *Exotica* (Egoyan 1994), le cinéma se révèle comme un discours culturel possédant la capacité de mener son spectateur vers une traversée du fantasme de la jeune fille hypersexualisée.

Mots-clés : Cinéma, psychanalyse, féminisme, hypersexualisation des jeunes filles, fantasme, regard, désir, Lacan et le cinéma, traversée du fantasme, dichotomie ange/putain.

Abstract

This thesis studies the sexualization of young girls as a contemporary cultural phenomenon. Through a feminist and psychoanalytical approach, the thesis attempts to isolate the functioning of the gaze, desire and fantasy within this phenomenon. Through a voluntary dissociation from existing critical discourses dealing with this topic, the main objective is to understand how cinema can bring its spectator to confront the radical dimensions (incestuous, pedophilic and Oedipal) associated with the image of a sexualized girlhood.

The thesis is divided into three parts. Part one begins with a brief inventory of existing literature on the sexualization of girlhood. While ascertaining the pornographication of contemporary mediascapes, the reader is brought to grasp the alarmist and iconophobic nature of existing critical discourses dealing with this phenomenon. Indeed, it is shown how they pay very little attention to the fantasmatic nature of the sexualized young girl. A feminist retrospective on the topics of desire and the gaze then orients the discussion towards issues related to media representations of femininity.

Part two begins by focusing on feminist studies of Woman as sign. Following the highlighting of the conceptual limits associated with the typical angel/whore dichotomy, an archetypal model aimed at rethinking media representations of femininity is proposed. After demonstrating the analytical operability of this model through the study of Robert Altman's *3 Women* (1977), an extensive analysis of Sofia Coppola's *The Virgin Suicides*

(1999) allows the exploration of cinema's ability to represent the problematical undersides of the fantasy of femininity.

Part three focuses on contemporary Lacanian film studies in order to bring the reader to consider a more radical approach to questions pertaining to the gaze, desire and fantasy. The sexualized young girl is then studied as a contemporary, inverted version of the primal Œdipal fantasy. Through the analyses of Sam Mendes' *American Beauty* (1999) and Atom Egoyan's *Exotica* (1994), the cinema is revealed as a cultural discourse that holds the ability to bring its viewer to traverse the fantasy of sexualized girlhood.

Keywords: Cinema, psychoanalysis, feminism, sexualization of young girls, fantasy, desire, gaze, Lacanian film studies, traversing the fantasy, angel/whore dichotomy.

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iii
Table des matières	v
Liste des figures	ix
Liste des tableaux.....	xi
Remerciements.....	xiii
Introduction.....	1
1. Préambule	1
2. Problématique	7
3. La thèse	12
Partie 1 : Pornographisation, regard et désir	18
Chapitre 1. Hypersexualisation et pornographisation de la culture	19
1.1. Sexualisation et pornographisation de la culture	21
1.2. De la sexualisation à l’hypersexualisation.....	23
1.3. Les discours critiques.....	29
1.3.1. Une iconophobie généralisée	30
1.3.2. L’importance du regard.....	38
1.4. Le rôle du cinéma.....	45
Chapitre 2. Féminisme, regard et désir.....	48
2.1. Psychanalyse et féminisme: vers une (ré)conciliation?	51
2.1.1. Féminisme et psychanalyse : une relation à trois?.....	52
2.2. L’avant-Mulvey : mystique et mythe féminins.....	55
2.2.1. Johnston et la femme comme mythe barthésien	58
2.3. Mulvey et le regard masculin.....	61
2.3.1. L’identification cinématographique.....	64

2.3.2. Plaisir visuel et scopophilie	68
2.3.3. John Berger et la masculinisation du regard	74
2.3.4. Dans le sillon de « Visual Pleasure and Narrative Cinema »	76
2.4. L'après-Mulvey : le regard est-il vraiment masculin?	80
2.4.1. Le regard, le désir et la question du genre	85
Partie 2. La féminité comme signe	91
Chapitre 3. Les archétypes de la féminité au cinéma.....	92
3.1. La Femme comme signe	94
3.2. Le paradigme ange/putain.....	98
3.3. Le paradigme archétypal.....	106
3.3.1. Les trois archétypes de la féminité.....	109
3.4. <i>3 Women</i> : redéfinition de la féminité archétypale au cinéma	112
3.4.1. Le rôle de la triade	114
3.4.2. Féminité pré-œdipienne : évolution de la jeune fille	115
3.4.3. La Femme et l'ordre symbolique : l'amante.....	119
3.4.4. Déconstruction de l'archétype de la mère.....	122
3.4.5. Un film matriarcal?	126
3.5. Un dangereux glissement.....	128
Chapitre 4. <i>The Virgin Suicides</i> et la médiation du désir.....	132
4.1. Au-delà du mirage.....	136
4.2. La mystique féminine comme énigme	139
4.2.1. L'énigme de la femme chez Freud.....	141
4.2.2. Les sœurs Lisbon : quintessence du féminin énigmatique.....	143
4.3. La féminité comme double contrainte	149
4.3.1. L'emprise du contrat narcissique	150
4.3.2. L'asphyxie du discours maternel	155
4.4. Cet irréprésentable objet du désir	158

4.4.1. Cecilia et la mort de la féminité païenne	158
4.4.2. Le désir de désirer	167
4.5. Le fantasme comme trauma	172
Partie 3. La traversée du fantasme	176
Chapitre 5. Pour une approche « réellement » lacanienne du fantasme de la Jeune Fille	177
5.1. Les vicissitudes de la psychanalyse lacanienne du cinéma	181
5.2. Le retour à Lacan	184
5.2.1. De S.I. à R.S.I.	186
5.2.2. « Du regard comme objet <i>a</i> »	189
5.2.3. Entre vision subjective et regard objectif	195
5.3. L'objet <i>a</i> entre le désir et le fantasme	198
5.3.1. Le fantasme au cinéma	199
5.3.2. La Jeune Fille comme fantasme œdipien	206
5.4. Repenser l'approche lacanienne classique	211
5.4.1. La « vision » mulveyenne légitimée	212
5.4.2. Regard et vision obliques	215
5.5. Du « plaisir visuel » à la « jouissance scopique »	220
Chapitre 6. La Jeune Fille et la traversée du fantasme au cinéma	226
6.1 – La traversée du fantasme culturel	229
6.2. « Look Closer » : <i>American Beauty</i> et la logique du fantasme	232
6.2.1. Fantasmes et paternité	235
6.2.2. Voir le regard	239
6.2.3. L'esthétique du fantasme	242
6.3. Fantasme et filiation: <i>Exotica</i> et la logique du trauma	252
6.3.1. « Voir le voir »	255
6.3.2. Archétypes féminins et reconfiguration du fantasme œdipien	258
6.3.3. Perte et jouissance traumatiques	264

6.3.4. Fantômes traversés	268
6.4. Une paternité fantasmée?	273
Conclusions	276
1. Fantômes exacerbés	276
2. <i>Lost in Translation</i> et la rédemption du fantasme œdipien.....	279
3. Cinéma fantasmatique et cinéma analytique.....	284
4. La Jeune Fille hypersexualisée comme sinthome?	288
Bibliographie	291
Filmographie	300

Liste des figures

Figure 1: Photographie de Britney Spears par David LaChapelle, parue dans le numéro 810 de <i>Rolling Stone</i> (avril 1999).	27
Figure 2: Publicité de American Apparel mettant en scène une jeune femme dans un contexte pornographisant.	33
Figure 3: L'exposition <i>Women as Furniture</i> de Allen Jones.	64
Figure 4: Comparaison schématisée de l'identification psychanalytique et de l'identification cinématographique.	66
Figure 5: Schématisation des relations d'objectivation et d'identification proposées par Mulvey.	73
Figure 6: La photographie <i>Un regard oblique</i> de Robert Doisneau (1948).	84
Figure 7: <i>3 Women</i> (Altman 1977); Pinky n'intègre pas le miroir.	118
Figure 8: <i>3 Women</i> (Altman 1977); Pinky devant le miroir.	119
Figure 9: <i>3 Women</i> (Altman 1977); Millie après l'accouchement de Willie.	126
Figure 10: <i>3 Women</i> (Altman 1977); Willie faisant feu sur le spectateur.	128
Figure 11: <i>The Virgin Suicides</i> (Coppola 1999); la salle de bain de la famille Lisbon, où s'entassent objets religieux et féminins.	139
Figure 12: <i>The Virgin Suicides</i> (Coppola 1999); les souliers de bébé figés dans le bronze.	154
Figure 13: <i>The Virgin Suicides</i> (Coppola 1999); la chambre de Cecilia.	160
Figure 14: <i>The Virgin Suicides</i> (Coppola 1999); Cecilia morte dans la mise en scène d'une piéta.	167
Figure 15 : <i>The Virgin Suicides</i> (Coppola 1999); les garçons lisant le journal de Cecilia et se l'imaginant l'écrivant.	169
Figure 16: <i>Les Ambassadeurs</i> (Holbein 1533).	191
Figure 17 : L'objet anamorphique de la toile <i>Les Ambassadeurs</i> vu de biais.	192
Figure 18 : La circularité inachevée du désir (source : Žižek 2001a, p. 56).	202
Figure 19 : La photographie <i>Rachel and Friends</i> de Alex Prager (1999).	220

Figure 20: <i>American Beauty</i> (Mendes 1999); les pétales de rose comme fantasme.....	245
Figure 21: <i>American Beauty</i> (Mendes 1999); Ricky filmant Jane.....	247
Figure 22 : <i>The Sweet Hereafter</i> (Egoyan 1999); Nicole joue avec, en arrière plan, une photo bicéphale d'elle-même.....	261
Figure 23 : <i>Exotica</i> (Egoyan 1994); Christina comme Vénus anadyomène.....	263

Liste des tableaux

Tableau 1: Modèle archétypal de la représentation de la féminité	110
Tableau 2 : Récapitulation de la représentation archétypale de la féminité dans <i>3 Women</i>	129

Pour Thomas et Éléa

Remerciements

Je tiens dans un premier temps à remercier Olivier Asselin pour ses précieux conseils, sa grande disponibilité, sa méticulosité et son soutien considérable, qui ont tous joué un rôle inestimable dans l'élaboration et la complétion de ce projet. Merci pour tout! Travailler ensemble s'est avéré extrêmement instructif et, ultimement, un immense plaisir!

Je remercie Marie-France pour sa patience, son encouragement continu et sa solidarité dans les moments plus intenses.

Je remercie Jérôme Caron pour son support, et pour m'avoir un jour prêté le film *Oldboy*.

Je remercie mes collègues et amis de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue, qui m'ont fourni un soutien considérable durant la rédaction de cette thèse.

Je remercie également Johanne Villeneuve, qui a entendu une version préliminaire de ce projet et qui m'a encouragé à le poursuivre.

Finalement, je remercie mon père, ma mère et mon frère, qui m'ont toujours poussé à me surpasser.

Introduction

1. Préambule

La représentation culturelle des relations père-fille, qu'elle soit littérale ou métaphorique, a subi des changements considérables dans les dernières décennies. Posée autrefois comme une figure angélique nécessitant la protection d'une figure paternelle, la jeune fille se trouve de plus en plus dépeinte comme sexuée et sexualisée. Dans l'univers culturel post-*Lolita*, elle joue souvent le rôle d'objet de désir, générant une dynamique œdipienne fort particulière au sein des récits contemporains. Par exemple, dans le film *Oldboy* du sud-coréen Park Chan-wook (2003), Oh Dae-Su (Choi Min-Sik), jeune mari et père de famille, est kidnappé et enfermé pour une période de 15 ans. Lors de sa remise en liberté, son ravisseur orchestre sa rencontre avec une jeune femme (Kang Hye-Jeong) dont il tombe amoureux, pour découvrir à la fin qu'il s'agit de sa propre fille. Cette réécriture du mythe de Sophocle, une version moderne d'un Œdipe tombant malencontreusement amoureux de sa propre progéniture, plutôt que de sa propre mère, se montre tributaire d'une nouvelle forme de relation œdipienne présente dans les sphères médiatiques et cinématographiques d'aujourd'hui. D'ailleurs, dans le film sud-coréen, plutôt que de s'arracher les yeux une fois qu'il a pris connaissance de son crime, le héros se coupe la langue, perpétuant au niveau symbolique un certain silence hypocrite entourant la représentation des relations père-fille dans la culture contemporaine. Alors qu'Œdipe refuse de voir la vérité (qu'il a partagé le lit de sa mère et mis au monde des frères), le personnage principal de *Oldboy* refuse tout simplement de *communiquer* la vérité. La dynamique œdipienne traditionnelle retrouvée dans les discours culturels

semble dorénavant faire place à un glissement du désir et du fantasme masculins, où ce n'est plus l'ascendante naturelle qui est recherchée, mais la descendante dans toute sa jeunesse et sa splendeur.

La problématisation des relations père-fille mise de l'avant par *Oldboy* est loin de faire figure d'exception. Au Québec, l'arrivée du film *Ma fille, mon ange* (Durand-Brault 2007) a notamment permis une certaine discussion des relations père-fille dans le contexte culturel actuel. Au début du film, Germain (Michel Côté) navigue sur des sites Web pornographiques et tombe par hasard sur une vidéo mettant en scène sa propre fille, Nathalie (Karine Vanasse). Le film se centre sur les tentatives de Germain de sortir sa fille de l'univers sinistre dans lequel elle se trouve entraînée par son copain pornographe. La résolution du film s'avère fort intéressante ici : en effet, Nathalie est amenée à se repentir et à assumer la responsabilité de ses actes; la résolution ne porte ainsi aucune attention au simple fait que Germain, un père de famille quinquagénaire, navigue sur des sites pornographiques afin d'y contempler des jeunes filles de l'âge de Nathalie. En présentant Germain comme un père héroïque qui extirpe sa fille d'un univers dangereux, le film passe sous silence un questionnement beaucoup plus grave au sujet du fantasme de cette figure paternelle. Ce fantasme apparaît d'emblée comme une forme inversée du fantasme œdipien, l'objet de désir se campant dans un substitut de sa propre fille. Les exemples narratifs de cette dynamique père-fille sont nombreux et proviennent de plusieurs médiums. Par exemple en littérature, dans *Putain* de Nelly Arcan (2001), la narratrice, dans la jeune vingtaine, exerce son métier avec la certitude absolue que le jour viendra, paroxystique, où c'est son père qui se présentera à sa porte en tant que client. Et lorsqu'elle décrit le seul parmi ses clients qui est de la même génération qu'elle, elle ne

peut cacher son incompréhension face à leur relation client-putain qui va à l'encontre des normes, trop habituée qu'elle est à recevoir des clients recélant une dimension paternelle.

Ces représentations de relations père-fille, apparemment axées sur une inversion du fantasme œdipien, sont fréquentes au sein du paysage médiatique contemporain. Qu'ont-elles en commun? Que laissent-elles entendre sur les fantasmes transmis par la culture dominante et ses médias? Il semble permis de croire que la figure paternelle, pilier de la culture patriarcale, fait face à un objet de désir féminin rajeuni dont les connotations renvoient fréquemment à un fantasme de nature incestueuse, et mettant généralement en scène ce que Kathleen Rowe Karlyn (2004) nomme un « daughter substitute » (p. 70). L'arrivée au cours des années 1990 d'icônes féminines infantilisées, dont les Spice Girls et Britney Spears incarnent des exemples notoires, contribue au déploiement d'un objet de désir à la fois sexualisé et puéril¹. Cette tendance ne transparaît d'ailleurs pas que dans les discours visuels et narratifs populaires, mais également dans la mode et la publicité, par exemple. La prépondérance des fantasmes de la « cheerleader » ou de la « schoolgirl », tant au sein de la culture populaire que son pendant pornographique; la présence généralisée de publicités mettant de l'avant des modèles féminins nubiles; les pyjamas pour bébés arborant les mentions « daddy's girl » ou « daddy's little cutie »; la difficulté de trouver des sous-vêtements pour jeunes filles ne comportant aucune connotation sexuelle; les vêtements et la lingerie féminine destinés aux adultes mais renvoyant à l'enfance; la popularité généralisée de l'acomoclitisme (pratique consistant à épiler la région pubienne) : ce ne sont là que quelques exemples de phénomènes socio-

¹ Le simple nom des Spice Girls renvoie à l'enfance féminine par le biais d'une comptine folklorique anglo-saxonne datant du 19^{ème} siècle, et dont les paroles se lisent : « What are little girls made of? Sugar and spice, and everything nice ».

culturels semblant s'inscrire dans une tendance plus généralisée voulant sexualiser l'enfance (surtout féminine) tout en infantilisant les femmes. De toute évidence, la culture populaire contemporaine entretient un rapport problématique avec un fantasme féminin se posant comme le lieu de transgression des tabous fondamentaux que sont l'inceste et la pédophilie.

Par ailleurs, en ce qui a trait à la sexualité et à sa représentation, il semble que la tolérance et la permissivité croissantes à l'égard de ce qui est acceptable au sein des discours culturels ait considérablement changé la donne en ce qui a trait à la transmission des fantasmes culturels. Bien entendu, la simple banalisation de la sexualité dans les médias mène vers des comportements sexuels axés avant tout sur la performance, rendant toujours actuelle la notion d'un pouvoir-savoir sexuel avancée par Michel Foucault (1976). L'accessibilité rapide, facile et anonyme à la pornographie, et la récupération des codes qui lui sont propres au sein des médias visuels dominants, mènent vers une certaine « pornographisation » de la culture, et accentuent d'autant plus la banalisation de la sexualité². En effet, la tolérance généralisée des publics pour l'exploration croissante des interdits au sein des discours culturels s'observe aisément, tout comme l'abaissement des seuils de l'acceptabilité. Que ce soit par le biais de la disponibilité accrue des fantasmes les plus obscurs sur le Web³, ou par le biais de phénomènes littéraires tels *Fifty Shades of Grey* (James 2011), qui visent à émoustiller leur public par la mise en scène de pratiques

² On assiste d'ailleurs à un courant de films contemporains interrogeant la limite entre l'érotique et le pornographique—on peut penser ici aux films de Catherine Breillat, à certains films de Lars Von Trier, tout comme aux films *9 songs* (Winterbottom 2004), *Lie With Me* (Virgo 2005) et *Shame* (McQueen 2011), pour ne nommer que ces exemples.

³ On peut penser ici autant à la pornographie en ligne qu'aux sites Web destinés à l'exploration de divers discours haineux (antisémites, néonazis, suprématie aryenne, etc.), qui constituent tout autant des fantasmes.

sexuelles longtemps considérées comme marginales, il demeure indéniable que certains interdits, dont la transgression dans la sphère culturelle était impensable il y a cinquante ans, se trouvent aujourd’hui lentement dissipés. L’inversion du fantasme œdipien participe de façon exemplaire de ce phénomène plus généralisé.

Au sein de ce contexte culturel pornographisé, et devant la prédominance d’une féminité infantilisée posée comme fantasme, on parle communément d’un phénomène de sexualisation généralisée des jeunes filles. Cette « hypersexualisation des jeunes filles »—tel qu’on nomme communément le phénomène au Québec—se révèle un fait omniprésent qui va pourtant à l’encontre de prohibitions profondément ancrées au sein de la psyché sociale et culturelle, puisqu’il implique un désir dirigé vers une jeune fille souvent posée dans une relation métaphoriquement incestueuse. Ce phénomène, qui transcende les médias visuels pour se poser comme une réalité culturelle contemporaine, peut être attribué à une lente évolution vers la fascination pour l’interdit—fascination qui semble être transmise impunément par les discours culturels occidentaux. Cette fascination se manifeste tout autant dans la thématique fort répandue de la jeune fille « barely legal » propre à l’univers de la pornographie, par exemple, que dans les nombreuses stratégies mercantiles attestant d’une « mise en marché » de l’image de la jeune fille, décriée par Lamb et Brown (2006)—on peut penser ici aux costumes d’halloween fort suggestifs conçus pour fillettes, ou aux concours de beauté s’adressant à des jeunes filles prépubères⁴.

⁴ Le film *Little Miss Sunshine* (Dayton et Farris 2006) s’attarde d’ailleurs à révéler l’incongruité de ces concours de beauté dans une finale hautement ironique.

Il serait néanmoins possible de remettre en question la contemporanéité de ce phénomène. Par exemple, l'art victorien regorge de références attestant d'une fascination pour l'enfance et, plus spécifiquement, pour l'enfance féminine—Lewis Carroll et Charles Dickens incarnant bien entendu des exemples incontournables ici. L'historienne de l'art Catherine Robson (2001) propose d'ailleurs un examen détaillé de la fascination vouée par les hommes de classe moyenne pour les jeunes filles durant l'époque victorienne. Cette fascination s'observe parallèlement dès les débuts du cinéma narratif. En effet, bien avant les adaptations cinématographiques de *Lolita* et du culte actuel de la jeune fille hypersexualisée, le cinéma mettait déjà en scène des stars telles Lillian Gish et Mary Pickford, dont l'infantilisation faisait écho au culte victorien de la nymphette. Dans un ouvrage dédié à l'étude de la nymphette au cinéma, Marianne Sinclair (1988) affirme d'ailleurs—avec justesse—que « Hollywood Lolita is eternally young, yet as old as the cinema itself » (p. 11). Toutefois, il reste que cette idéalisation et cette fascination victorienne pour la jeune fille, tout comme son pendant cinématographique, ne sauraient être comparées à l'hypersexualisation des jeunes filles qui domine les discours visuels contemporains. Bien entendu, la tolérance vis-à-vis des représentations visuelles de la sexualité joue un rôle dans cette différence. Cependant, pour des raisons qui méritent une attention particulière, l'objet même de la fascination victorienne diffère largement de l'objet du fantasme tel qu'il se manifeste présentement chez la jeune fille hypersexualisée. Ce changement d'objet indique un glissement au sein du désir même, tel qu'il se trouve construit par les médias visuels et les fantasmes qu'ils transmettent. Nous pourrions situer la spécificité de l'hypersexualisation actuelle autour du « savoir » sexuel qui se trouve attribué à l'enfance. La jeune fille innocente et érotisée de l'époque

victorienne cède effectivement la place à une jeune fille hypersexualisée, une lolita « qui sait ». Ce changement, centré sur un passage de l'érotisation à la sexualisation, semble diriger un fantasme œdipien inversé vers une jeune fille à présent hypersexualisée.

Cette manifestation d'un renversement des dynamiques œdipiennes se trouve au cœur du questionnement soulevé par la présente thèse, qui a l'ambition d'établir un lien entre ces relations œdipiennes inversées et la dynamique du regard, du désir et du fantasme au cinéma. En s'attardant au rajeunissement de l'objet du désir, il est possible de constater la présence d'un désir incestueux non plus investi sur la mère, mais plutôt sur la fille. Cette modification de l'Œdipe se trouve selon nous au cœur même du phénomène de l'hypersexualisation des jeunes filles.

2. Problématique

L'étude de la femme en tant qu'objet du désir masculin au cinéma, voire même dans la culture visuelle plus élargie, anime de nombreux débats depuis un certain temps déjà, et ce particulièrement au sein des cercles féministes. John Berger (1977) note bien comment la tradition du nu dans l'art pictural des derniers siècles place d'ores et déjà la femme comme objet d'un regard masculin. En parlant des diverses traditions du nu, il dira d'ailleurs « there remains the implication that the subject (a woman) is aware of being seen by a spectator. She is not naked as she is. She is naked as the spectator sees her » (p. 49-50). L'auteur remarque d'emblée la présence d'un regard masculin posé sur un sujet/objet féminin. Mais, à la lumière des brefs constats précédemment présentés, il semble que l'objet de ce regard se trouve en pleine mutation. Nous pourrions même avancer que l'objet du désir et du regard masculin a considérablement rajeuni au cours

des dernières décennies et ce, malgré la fascination pour l'enfance féminine dans l'art victorien, mentionnée précédemment. Les implications sociales et culturelles de ce rajeunissement de l'objet du désir et du regard sont certes nombreuses et complexes, mais il demeure plausible de croire en un lien de causalité entre ce rajeunissement et un profond changement dans l'articulation du fantasme tel qu'il est transmis par la culture visuelle.

Prenant acte des intuitions d'un certain cinéma contemporain, cette thèse tente de montrer que le fantasme de la jeune fille qui domine la culture visuelle contemporaine est travaillé par une dynamique foncièrement œdipienne. Lorsque considérée sous cet angle, l'hypersexualisation des jeunes filles revêt une certaine radicalité. Dans cette perspective, nous nous attardons ici à proposer et nourrir des hypothèses alternatives pour penser ce phénomène. Les discours dominants sur l'hypersexualisation tendent à présenter une vision à la fois alarmiste, iconophobe et centrée sur des dynamiques identificatoires problématiques générées par le phénomène. Les questions soulevées par ces discours s'avèrent certes pertinentes. Toutefois, dans leur empressement à identifier des causes et des solutions, plusieurs penseurs offrent une vision simplifiée du phénomène et, surtout, du rôle des images dans sa transmission. Dans cette optique, nous tenterons de présenter ici une perspective permettant de considérer l'hypersexualisation des jeunes filles sous un autre angle. En effet, ce phénomène culturel repose selon nous sur une dynamique fantasmatique contemporaine dont la dimension œdipienne, ainsi que les effets en découlant, n'ont pas encore été explorés adéquatement. Notre thèse se fonde conséquemment sur l'idée selon laquelle les discours critiques n'ont pas prêté une attention assez minutieuse au contexte culturel contemporain, tout comme aux aspects

fantasmatiques au cœur du phénomène. Comme le suggère le titre de cette thèse, nous en viendrons à constater que l'objet du désir subit un glissement, passant d'un prototype maternel (Jocaste) à une jeune fille nubile et hypersexualisée (la prototypique Lolita)⁵. Ultimement, cette thèse se donne comme objectif principal d'offrir une autre interprétation d'un phénomène largement discuté.

Notre perception de l'hypersexualisation des jeunes filles en tant que résultat d'une inversion contemporaine du fantasme œdipien implique un champ théorique considérable. Elle renvoie d'entrée de jeu aux questions féministes touchant à la représentation médiatique de la féminité et, par extension, du genre. D'emblée, la représentation de la féminité au cinéma est contrainte à des conventions strictes, et il faudra attendre la montée du féminisme dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle pour voir ces conventions interrogées, critiquées et, enfin, transgressées. Si le cinéma s'est rapidement révélé être un catalyseur de la représentation objectivante de la femme, qui transcende aujourd'hui les frontières médiatiques, il reste que ce sont les théories du cinéma, et plus particulièrement les théories féministes, qui ont fourni les outils nécessaires à l'analyse et à la critique de ce phénomène dans les arts visuels. C'est d'ailleurs dans les années 1970, avec l'article inaugural de Laura Mulvey portant sur le plaisir visuel, que le discours féministe s'intègre en définitive aux discours théoriques sur le cinéma, et plus spécifiquement sur la fétichisation du corps féminin qu'il opère. Bien que la place du féminisme soit parfois remise en question dans le contexte social et culturel actuel, notamment par la montée du courant masculiniste, il demeure selon nous

⁵ Notons que les mentions de Jocaste et de Lolita dans ce titre servent uniquement d'illustration; aucune référence approfondie à ces personnages ne sera effectuée.

évident que ces réflexions sur le cinéma sont tout aussi pertinentes aujourd'hui que lors de leur naissance dans les années 1970.

Certes, les médias visuels proposent plus souvent aujourd'hui l'image d'une femme libérée et émancipée; mais comme le note Geneviève Sellier (2003), cette image « associe l'émancipation des femmes à la seule sexualité » (p. 122), ce qui, bien entendu, demeure restrictif au plan de la représentation. Les slogans publicitaires aux saveurs émancipatoires et autonomes pullulent dans les magazines de beauté, mais les standards et canons qui y sont projetés demeurent hautement inaccessibles (Chaudhuri 2006, p. 7). Il semble donc que la femme reste encore confinée au rôle d'objet du regard, du désir et du fantasme, un rôle qu'elle est encouragée à maintenir malgré l'impossibilité de s'y conformer—puisque dans une logique psychanalytique, l'existence concrète de l'objet du désir est une impossibilité, comme nous le verrons au cours de la présente thèse. Ainsi la représentation de la féminité dans les médias visuels, et en particulier au cinéma, mérite-t-elle une attention tout aussi poussée aujourd'hui que dans les décennies précédentes. Cette thèse réaffirme donc la pertinence des questionnements féministes sur le regard et le désir, ainsi que des bases psychanalytiques sur lesquelles ces concepts se fondent.

Une part importante du cadre théorique auquel notre problématique renvoie a été déployée au cours des années 1970—et parfois même avant—au sein de la méthodologie psychanalytique propre aux études cinématographiques. Par contre, cette méthodologie a depuis été largement critiquée, et nécessite par conséquent une certaine légitimation. Notons d'emblée que la psychanalyse du cinéma entretient une relation complexe avec la psychanalyse de Jacques Lacan, relation que cette thèse examinera de façon méticuleuse. De plus, il importe d'effectuer certaines mises au point au sujet des visées de la

psychanalyse du cinéma, puisqu'elles se distinguent nécessairement de celles de la psychanalyse clinique. L'approche psychanalytique du cinéma ne vise aucunement à proposer une analyse de la psyché des personnages mis en scène, et encore moins de leurs créateurs. Par ailleurs, dans une perspective lacanienne, le cinéma constitue un discours, et de ce fait comporte certains paramètres visant à façonner le désir du spectateur.

Dans cette optique, la problématique qui nous occupe nous amène à distinguer deux types de cinéma (dans une perspective élargie) : d'une part, le cinéma « fantasmatique », qui perpétue—sans les problématiser—les fantasmes culturels dominants, dont celui de la jeune fille hypersexualisée, et d'autre part le cinéma « analytique », qui mène son spectateur à adopter une nouvelle position face à ce fantasme tout comme au désir et au regard qui le sous-tendent. Nous opposons ainsi les films et les discours visuels où l'objet du désir et du fantasme est campé chez une jeune fille présentée comme possédant une sexualité adulte, ou sur laquelle une telle sexualité se trouve projetée, aux films et discours visuels qui problématisent le lien entre le fantasme de la jeune fille hypersexualisée et les conventions et mœurs de la société qui les produit. Comme il existe un vaste corpus critique qui vilipende l'hypersexualisation des jeunes filles à travers de nombreux exemples de discours visuels promouvant ce fantasme hautement discutable, cette thèse ne s'attarde pas à ce cinéma fantasmatique. Nous nous centrons plutôt sur le cinéma analytique, à savoir les films qui proposent des réflexions originales sur le phénomène en question. Il existe effectivement une quantité importante de films qui critiquent, qui questionnent, qui examinent, qui déconstruisent et qui problématisent le fantasme de la jeune fille. À travers le parcours de cette thèse, nous serons amenés à constater comment le cinéma analytique mène le spectateur à *traverser*

ce fantasme, le tout dans une radicalité mettant en relief le traumatisme qui se terre sous la représentation fantasmatique de la jeune fille. Ce cinéma fournit à la théorie du cinéma des modèles d'analyse que nous examinons méticuleusement ici.

3. La thèse

L'argumentation de cette thèse se fonde sur deux hypothèses centrales :

1. Le phénomène de l'hypersexualisation des jeunes filles repose sur un dangereux glissement au sein des rôles féminins typiques au cinéma : alors que l'objet du désir a longtemps été incarné par une figure féminine adulte et mûre (et souvent sexualisée), l'objet du désir se trouve de plus en plus fréquemment incarné par une jeune fille, elle-même souvent sexualisée. Notons que la thèse s'attarde avant tout à étudier ce glissement dans la configuration du fantasme œdipien; elle ne s'attarde pas outre mesure à ses causes potentielles, qui requerraient à elles seule un examen approfondi.
2. L'existence d'un certain cinéma « analytique » peut permettre d'exposer la radicalité inhérente à l'image de la jeune fille hypersexualisée—et surtout du tabou incestueux et pédophile qu'elle représente—par le biais de la traversée du fantasme qu'elle incarne. Par sa traversée, le fantasme est révélé comme un leurre, un voile dissimulant un objet de désir traumatique. L'idée du cinéma comme traversée du fantasme de la jeune fille nous permet même d'envisager une solution potentielle pour aller au-delà du désir problématique que représente ce phénomène envahissant.

Ces deux hypothèses guident l'ensemble de cette thèse dans sa discussion d'un phénomène qui confronte le spectateur de la culture visuelle contemporaine à un fantasme œdipien inversé. C'est précisément cette radicalité inhérente à l'hypersexualisation des jeunes filles qui demeure ignorée par la plupart des discours critiques abordant le phénomène.

Notre parcours argumentatif comporte certains détours nécessaires afin de bien comprendre la portée du fantasme et de sa traversée au sein d'un cinéma plus radical. En effet, l'élaboration d'un cadre théorique permettant de penser l'hypersexualisation des jeunes filles à travers les notions de regard, de désir et de fantasme nécessite un parcours qui non seulement définit le phénomène, mais qui réexamine les réflexions féministes sur la représentation médiatique de la féminité, sur la dimension œdipienne et prohibée du fantasme de la jeune fille hypersexualisée, et sur les approches psychanalytiques du cinéma. Il importe également de noter que la psychanalyse du cinéma, qui se fonde largement sur les théories de Lacan, a beaucoup évolué au cours des deux dernières décennies, une évolution qui se centre sur la notion du regard cinématographique et tout ce qu'elle implique. Par contre, cette évolution—qui vise à mieux articuler la théorie du cinéma au modèle lacanien—est passée largement inaperçue au sein des publications francophones liées au domaine des études cinématographiques, à quelques exceptions près. Conséquemment, nous revenons d'abord sur la conception initiale du regard au sein de la psychanalyse du cinéma des années 1970, pour en présenter les forces et surtout les lacunes. Nous proposons par la suite une lecture lacanienne actualisée, ce qui nous permet de considérer l'hypersexualisation comme un fantasme, et plus précisément comme un fantasme pouvant être traversé. Compte tenu de ces défis épistémologiques,

notre argumentation se déploie en six chapitres, chacun centré sur un aspect précis de la problématique abordée.

Le premier chapitre est consacré à une réflexion sur le phénomène de l'hypersexualisation des jeunes filles lui-même. Portant le titre « Hypersexualisation et pornographisation », ce chapitre tente avant tout de présenter les enjeux liés à la sexualisation et à la pornographisation de la culture, pour ensuite constater à la fois son étendue et la spécificité de la pornographisation particulière de l'image de la jeune fille. À ce stade, nous nous attardons plus longuement sur les discours critiques du phénomène qui témoignent d'une inquiétude fort justifiée. Nous sommes ainsi amenés vers un constat central qui justifie la présente thèse : bien qu'il existe un consensus au sein des discours critiques qui impute l'hypersexualisation des jeunes filles à la culture populaire et, surtout, aux médias visuels qui la diffusent, ces mêmes discours—souvent iconophobes—comportent d'importantes lacunes et négligent de poser des questions selon nous centrales. Ces questions, qui s'intéressent au désir que le fantasme de la jeune fille hypersexualisée met en scène, sont donc posées ici et permettent d'orienter l'argumentaire de la thèse autour de trois concepts psychanalytiques centraux : le regard, le désir et le fantasme.

Le chapitre suivant, « Féminisme, regard et désir », revient sur la théorie féministe du cinéma ainsi que sur ses racines psychanalytiques. Après une discussion visant à concilier le paradigme psychanalytique, souvent perçu comme phallocrate, avec le discours féministe et ses enjeux épistémiques, le chapitre s'attarde à présenter certaines auteures ayant eu un impact plus important sur l'étude du désir et du regard au cinéma. Le fantasme—du moins dans sa définition psychanalytique—étant moins présent dans les

discours théoriques de l'époque, il n'est pas abordé en tant que concept à ce stade. Ultimement, ce chapitre dégage une réflexion conceptuelle portant sur ce que Betty Friedan (2001) nomme la « mystique féminine », tout en observant son déploiement au sein de la représentation de la féminité dans les discours visuels populaires ainsi que dans les identifications genrées qu'ils sollicitent.

A partir de cette rétrospective, le troisième chapitre, intitulé « Les archétypes de la féminité au cinéma », tente de problématiser la représentation médiatique de la femme d'une manière structuraliste. Ajoutant une dimension lévi-straussienne à la réflexion féministe et psychanalytique déjà entamée, ce chapitre part de l'idée selon laquelle la représentation médiatique de la féminité, au cinéma comme dans la culture visuelle dans une perspective élargie, relève d'un ensemble limité de rôles et de positions figés qui sont déterminés par la relation de la femme avec le personnage masculin. Nous sommes par le fait même amenés à interroger l'approche binaire qui domine les réflexions sur la représentation de la féminité. Constatant les limites des analyses qui pensent la femme selon des oppositions simples, comme ange/putain ou vierge/putain, nous postulons un modèle englobant qui, au-delà de ces oppositions simples, considère trois archétypes féminins ayant une certaine profondeur historique. Ceci nous permet d'aborder la jeune fille hypersexualisée comme un objet de désir récent et contemporain. Ce chapitre se clôt sur l'analyse du film *3 Women* de Robert Altman (1977), un film qui fournit la structure du modèle archétypal tout en permettant d'en comprendre le fonctionnement.

Le quatrième chapitre, « *The Virgin Suicides* et la médiation du désir », se donne comme objectif de discuter la façon dont le regard, le désir et le fantasme peuvent être problématisés tout en étant articulés à l'idéal féminin disséminé par la culture visuelle. En

analysant le premier long-métrage de Sofia Coppola (1999), nous mettons à l'épreuve plusieurs des pistes de réflexion ouvertes précédemment. Véritable mise en image du désir et du fantasme, ce film nous permet de mettre en relief certaines conventions liées à la représentation écranique de la féminité en tant qu'énigme. Alors que nous nous serons attardés au désir et au regard au cours des trois premiers chapitres, ce quatrième chapitre nous amène enfin à aborder le fantasme, dont la mise en image est au centre des préoccupations du film de Coppola. Au terme de cette analyse, nous en venons à constater le rôle du fantasme, qui voile un Réel traumatique. C'est donc à cette étape de notre parcours qu'une rupture théorique se dessine dans le corpus psychanalytique plus canonique qui nous aura guidé jusqu'à ce point, rupture qui se situe principalement dans la façon de penser le regard au cinéma.

Le cinquième chapitre, « Pour une approche 'réellement' lacanienne du fantasme de la Jeune Fille », joue un rôle crucial à la fois dans notre argumentation et dans la dimension épistémologique de notre approche conceptuelle. En effet, ce chapitre se consacre au réexamen des fondations sur lesquelles la théorie psychanalytique et féministe du cinéma repose depuis les années 1970 et ce, afin d'en identifier les lacunes quant au regard, au désir et au fantasme, pour ultimement les remettre en question. Nous sommes notamment amenés à constater que le concept de regard mis de l'avant par la psychanalyse et le féminisme du cinéma, et central dans le déploiement d'un désir cinématographique, ne correspond pas à la définition que Lacan lui accordait. En effet, comme plusieurs penseurs anglo-saxons l'ont démontré avec justesse depuis la fin des années 1980, les théoriciens du cinéma des années 1970 n'ont pas eu accès à l'ensemble de la pensée lacanienne. Ainsi ont-ils construit un édifice théorique qui, en ignorant la

dimension Réelle de l'existence humaine tout comme les concepts qui cherchent à la décrire, ne pouvait rendre compte de la radicalité inhérente à l'image filmique et médiatique, ni du regard qu'elle suppose.

Finalement, c'est au sein du sixième et dernier chapitre que nous pouvons considérer la dimension fantasmatique liée à l'hypersexualisation des jeunes filles. Ce chapitre, intitulé « La Jeune Fille et la traversée du fantasme au cinéma », nous permet d'illustrer l'utilité de l'approche lacanienne contemporaine du cinéma pour aborder ce phénomène, en examinant à la fois le fantasme qu'il incarne et le désir qu'il suscite. Partant des idées dégagées au cours du chapitre précédent, ce chapitre débute en résumant la notion de traversée du fantasme, ainsi que sa récupération par Slavoj Žižek pour aborder le fantasme culturel. Nous analysons par la suite deux films qui présentent une traversée du fantasme de la jeune fille hypersexualisée : *American Beauty* (Mendes 1999) et *Exotica* (Egoyan 1994). Au terme de ces analyses, nous sommes menés à constater l'importance des dimensions incestueuse et œdipienne dans l'hypersexualisation des jeunes filles en tant que phénomène culturel et fantasmatique. Par le fait même, nous pouvons apercevoir, dans la traversée du fantasme mise en image par certains films plus analytiques et radicaux, une capacité potentiellement émancipatoire offerte par le médium cinématographique.

Partie 1 : Pornographisation, regard et désir

There is an erotically-coded and ubiquitous gaze at the little girl. What place does she hold in the imaginary of our culture?

— *Valerie Walkerdine*

Chapitre 1. Hypersexualisation et pornographisation de la culture

Les objectifs conceptuels de cette thèse, nous l'avons vu, sont ambitieux. Cela découle entre autres du fait que le phénomène étudié, soit l'hypersexualisation des jeunes filles, désigne un ensemble élargi de manifestations sociales, culturelles et médiatiques; cela découle également du fait que plusieurs réflexions ont été formulées sur ce phénomène. Il importe de mentionner ici que le choix d'étudier l'hypersexualisation des jeunes filles ne traduit pas un aveuglement de notre part face au phénomène plus élargi de la sexualisation, que nous définirons sous peu et qui touche aujourd'hui les garçons et les hommes, et non seulement les filles et les femmes. Mais si la mode et les médias visuels diffusent et valorisent aujourd'hui une image puérile de la masculinité tout comme de la féminité, il reste que le fantasme relié à la jeune fille est non seulement plus répandu, mais perdure également depuis plus longtemps que ce qui est généralement admis¹. De plus, le regard et le désir dirigés vers la jeune fille font appel à des dynamiques psychosociales distinctes qui motivent le parcours argumentatif de cette thèse. Il y a effectivement une pudeur hypocrite face à l'enfance, particulièrement l'enfance féminine, qui fait contraste avec l'objectivation sexuelle flagrante dirigée vers la jeune fille dans notre culture, comme nous le constaterons sous peu. En effet, l'hypersexualisation des jeunes filles fait appel à des dynamiques liées au fantasme œdipien, et donc à une

¹ L'apparition d'une forme de sexualisation des jeunes garçons est un phénomène beaucoup plus récent et qui suscite beaucoup moins de réactions, pour des raisons que nous ne pouvons nous permettre d'élaborer ici, mais qui mériteraient néanmoins une attention toute particulière. Il suffit de penser à la mise en images de jeunes vedettes masculines telles les Backstreet Boys ou, plus récemment, Justin Bieber pour s'apercevoir qu'il y a effectivement une quantité importante d'images d'une masculinité puérile circulant au sein de la culture populaire visuelle. Dans *Sexualisation of Young People Review*, Linda Papadopoulos (2010) qualifie d'ailleurs le pendant masculin de l'hypersexualisation des jeunes filles d'hyper-masculinisation des jeunes garçons, une distinction fort intéressante qui mériterait un approfondissement.

configuration très spécifique du regard et du désir². Mais avant de pouvoir en étudier l'articulation et la critique au cinéma, il importe de faire la lumière sur ce que désigne l'expression « hypersexualisation des jeunes filles », ainsi que sur ce qui a été écrit jusqu'à présent sur ce phénomène. Dans cette optique, ce premier chapitre permettra avant tout de déployer la problématique de la thèse en posant les balises délimitant le concept d'hypersexualisation, tout en formulant certaines réserves sur les discours critiques dominants qui y ont été consacrés.

Pour ce faire, nous ferons tout d'abord état de la situation culturelle actuelle, où plusieurs codifications propres à la pornographie et à son iconographie spécifique se voient récupérées par la culture visuelle populaire. En puisant dans certaines réflexions provenant de la sociologie et des études culturelles, nous serons à même de constater que cette pornographisation³ agit sur les représentations médiatiques de la sexualité et des rapports entre les sexes. Nous nous arrêterons ensuite plus longuement sur la notion même d'hypersexualisation, que nous tenterons de définir et de problématiser, après quoi nous effectuerons une revue des publications plus savantes dédiées à ce phénomène. Mentionnons d'emblée que cet état de la question permettra avant tout de souligner les principales contributions ayant eu un impact sur l'étude du phénomène, et non pas d'effectuer un retour chronologique et exhaustif sur les publications s'y consacrant. Néanmoins, nous noterons à plusieurs reprises la dimension limitative et alarmiste des discours critiques tenus à l'endroit de l'hypersexualisation des jeunes filles, ces discours

² Cette piste de réflexion, qui nécessite plusieurs précisions, se fonde notamment sur la prédominance culturelle d'un fantasme œdipien masculin, notion qui à son tour fait appel à la présence élargie d'un regard masculin dans la culture visuelle—le tout sans oublier les nombreuses controverses féministes liées au concept d'un Œdipe féminin. Nous reviendrons sur le fantasme œdipien plus loin au cours de cette thèse.

³ Nous reviendrons plus loin sur la notion de pornographisation afin de la présenter et la définir.

s'enlisant souvent dans une iconophobie et une médiaphobie qui évitent un questionnement en profondeur sur les origines, le regard, le désir et les fantasmes reliés à ce phénomène. En fin de parcours, nous examinerons brièvement le rôle que peuvent jouer les études cinématographiques dans l'exploration des problématiques centrales de cette thèse, tout comme des questionnements qui la sous-tendent, afin de préparer le terrain pour les discussions théoriques qui animeront les chapitres suivants. En conséquence, tout au long de ce premier chapitre, nous serons amenés à poser un nombre important de questions qui pourront par la suite guider le parcours argumentatif et conceptuel de cette thèse.

1.1. Sexualisation et pornographisation de la culture

Il serait difficile de nier que la culture populaire visuelle d'aujourd'hui présente un discours de plus en plus sexualisant. Plusieurs médiums—dont la publicité, le vidéoclip, la télévision, Internet et, bien entendu, le cinéma—véhiculent des discours et des images où la sexualité reste omniprésente. Les diverses révolutions idéologiques qui ont marqué la deuxième moitié du 20^{ème} siècle (sécularisation, révolution féministe, révolution sexuelle) ont effectivement et résolument changé la donne en ce qui concerne la représentation visuelle d'éléments au caractère sexué, réprimée autrefois. Au cinéma, par exemple, les étreintes austères et les ellipses prudes prescrites par le code Hays, qui imposait un régime de censure sur les productions hollywoodiennes réalisées à partir des années 1930 jusqu'à la fin des années 1960, ont laissé une place grandissante à la représentation d'une sexualité de plus en plus libérée de contraintes (Williams 2008, p. 33). Dans ce contexte de surabondance d'images sexuées, que Brian McNair (2002) qualifie de « pornographication » (p. 61) de la culture populaire, nous assistons à

plusieurs phénomènes socioculturels, dont un des plus troublants reste l'hypersexualisation des jeunes filles. Le sociologue Richard Poulin (2008) établit d'ailleurs un lien entre ce que lui nomme la « pornographisation, c'est à dire le recyclage d'archétypes pornographiques dans la culture » (p. 55), et l'hypersexualisation des jeunes filles. Pour Poulin comme pour McNair, le phénomène culturel plus élargi de la sexualisation repose sur la présence de frontières de plus en plus perméables entre la culture pornographique, traditionnellement marginale, et la culture populaire.

Alors que McNair étudie de façon plus générale l'influence grandissante de la pornographie et de ses archétypes dans la sphère publique, Richard Poulin (2008) tente de tisser des liens spécifiques entre cette pornographisation et l'hypersexualisation des jeunes filles⁴. Il remarque d'emblée que « les phénomènes de sexualisation publique, d'extimité et d'hypersexualisation sont en étroite conjonction avec l'envahissement pornographique dont le discours et les codes influencent profondément la culture » (p. 33), allant même jusqu'à qualifier de « vacarme sexuel » (p. 34) la présence étendue des codifications sexuelles et pornographiques dans la culture populaire. Le concept de pornographisation de la culture qu'il met de l'avant révèle selon lui deux sphères d'influence aux frontières poreuses: d'une part, celle de la culture pornographique, qui agit profondément sur les systèmes de représentation visuelle et médiatique; d'autre part, celle des médias de masse, qui jouent un rôle de taille dans la définition des rôles sexuels et, conséquemment, des relations entre hommes et femmes (p. 35). Ces deux sphères

⁴ Notons que Richard Poulin a publié une quantité importante d'ouvrages sur des questions liées à la prostitution, la pornographie, et leurs influences sur des problématiques telles que la traite de femmes et d'enfants, la pédophilie, et les rapports de pouvoirs entre les sexes. Par ailleurs, nous aurons essentiellement recours à son ouvrage *Enfances dévastées, Tome 2. Pornographie et hypersexualisation* (2008), puisqu'il y traite plus spécifiquement des problématiques envisagées par la présente thèse.

interagissent pour générer des rôles sexuels, promus par la culture et les médias de masse, et qui se fondent sur le regard et les rapports de pouvoir propres à la pornographie. Au cours des dernières décennies, une quantité impressionnante d'écrits traitant de cette problématique a vu le jour. Plusieurs de ces ouvrages tentent de définir le phénomène par le recours à des expressions telles la « pornotopie » (Théoret et Gladu 1984) et la « culture pornographique » (Bouchard 2007), voire même la « génération porno », une expression utilisée par la journaliste néerlandaise Myrthe Hilkens (2010), dans l'ouvrage *McSex*. Devant les écrits passablement nombreux traitant de la nouvelle influence de la pornographie sur la culture visuelle, au sein desquels les ouvrages de McNair et Poulin figurent parmi les exemples les plus minutieux et détaillés, nous retiendrons le concept de pornographisation mis de l'avant par Poulin lorsque nous ferons référence à ce contexte culturel. Ce choix tient à la fois à l'étude poussée qu'il effectue de la pornographie comme industrie et comme sphère d'influence, ainsi qu'à son intérêt marqué pour la question de l'hypersexualisation des jeunes filles. Nous aurons d'ailleurs l'occasion, au cours de ce chapitre, de revenir sur certaines des idées qu'il véhicule.

1.2. De la sexualisation à l'hypersexualisation

L'hypersexualisation, en tant que phénomène récent dont on parle surtout depuis la fin des années 1990, fait couler beaucoup d'encre dans la presse à grand tirage et dans les médias d'information. On en parle par ailleurs un peu moins dans les milieux savants, à l'exception près des études sociologiques et sexologiques. Dans ces domaines, on s'entend généralement pour affirmer qu'il s'agit à la fois d'un phénomène social et médiatique. Natasha Bouchard et Pierrette Bouchard (2007), deux auteures québécoises engagées ayant beaucoup réfléchi à la question, définissent le phénomène de la

sexualisation comme une action qui « consiste à donner un caractère sexuel à un produit ou à un comportement qui n'en possède pas en soi » (section 1, para. 3)—nous aurons d'ailleurs la chance de revenir sur leurs contributions au cours du présent chapitre. Mariette Julien (2010), quant à elle, suggère que « l'hypersexualisation comporte deux volets : celui de l'image corporelle (tenue vestimentaire et esthétique du corps) et celui des activités à caractère sexuel » (p. 12). Son ouvrage, qui s'attarde avant tout à la dimension hypersexualisée de la mode contemporaine, emprunte néanmoins à Richard Poulin la notion de pornographisation : l'auteure affirme notamment, en traitant de la présence dominante de la pornographie sur Internet, qu'il est impératif de « reconnaître que ce réseau inonde notre imaginaire collectif de codes pornographiques » (p. 38).

En 2007, l'American Psychological Association (APA) a mandaté un groupe de travail pour effectuer un examen et une synthèse des recherches et théories abordant la sexualisation des filles. Dans le rapport déposé par ce groupe de travail, la sexualisation est définie comme un phénomène ayant lieu lorsque :

- A person's value comes only from his or her sexual appeal or behavior, to the exclusion of other characteristics;
- A person is held to a standard that equates physical attractiveness (narrowly defined) with being sexy;
- A person is sexually objectified – that is, made into a thing for others' sexual use, rather than seen as a person with the capacity for independent action and decision making; and/or
- Sexuality is inappropriately imposed upon a person (APA 2007: p. 2)

Le rapport, qui s'attarde avant tout au troisième volet (l'objectivation), voit la sexualisation des filles comme un phénomène s'étendant sur un spectre : l'évaluation sexuelle (regarder quelqu'un de façon sexuelle) étant à l'extrémité inférieure; l'abus et l'exploitation sexuelle se situant à l'extrémité supérieure de l'échelle (p. 2). La distinction

entre ces deux extrémités se révèle capitale, même si elle n'est pas toujours prise en compte; plusieurs des ouvrages recensés, qui seront présentés sous peu, lient aveuglément l'hypersexualisation à l'abus sexuel, alors que cette extrémité ne touche qu'une minorité des situations liées au phénomène. Cette prédisposition alarmiste tend à faire en sorte que l'évaluation sexuelle, qui passe par le regard et le désir, reste largement inexplorée, alors qu'elle concerne la vaste majorité des dynamiques psychosociales reliées à l'hypersexualisation. Par ailleurs, nous notons également le quatrième volet de la définition de la sexualisation citée ci-haut, qui rejoint à certains égards celle proposée par Natasha et Pierrette Bouchard (2007); tant pour l'APA que pour Bouchard et Bouchard, la sexualisation rime avec l'imposition inappropriée d'un caractère sexuel à quelque chose ou quelqu'un.

Mais s'il tente de recenser la recherche portant sur l'hypersexualisation des jeunes filles, il reste que le rapport de l'APA observe avant tout la sexualisation des femmes adultes dans les médias et dans la culture, ainsi que l'influence de cette sexualisation sur les jeunes filles. Le rapport fait état d'un certain paradoxe dans lequel les jeunes filles se voient imbues d'une sexualité adulte, alors que les femmes sont considérées attrayantes sexuellement lorsqu'elles apparaissent jeunes; la distinction entre l'immaturité et la maturité sexuelle est ainsi brouillée (APA 2007, p. 3). À titre d'exemple de ce phénomène, mentionnons les observations de Richard Poulin (2008), qui note bien comment les femmes sont infantilisées dans le discours pornographique, tant par les comportements qu'elles adoptent que par leur tenue vestimentaire⁵. La sexualisation des jeunes filles elle-même n'est donc pas directement examinée par l'APA, le groupe de

⁵ Cette infantilisation de la figure féminine déborde de façon flagrante dans la culture populaire dès les années 1990, notamment avec des icônes telles Britney Spears (voir figure 1, p. 27).

travail constatant d'emblée que la recherche sur cette question est rare—mais urgemment nécessaire (APA 2007, p. 4). Ce constat rejoint celui effectué par Valerie Walkerdine (1997) dix ans plus tôt, qui affirmait que « there is so little research and writing on the subject of young, pre-teen girls and popular culture » (p. 2). La présente thèse part de cette même observation, d'autant plus que les recherches sur ce phénomène sont à peu près inexistantes dans le domaine des études cinématographiques, comme il nous sera permis de le constater.

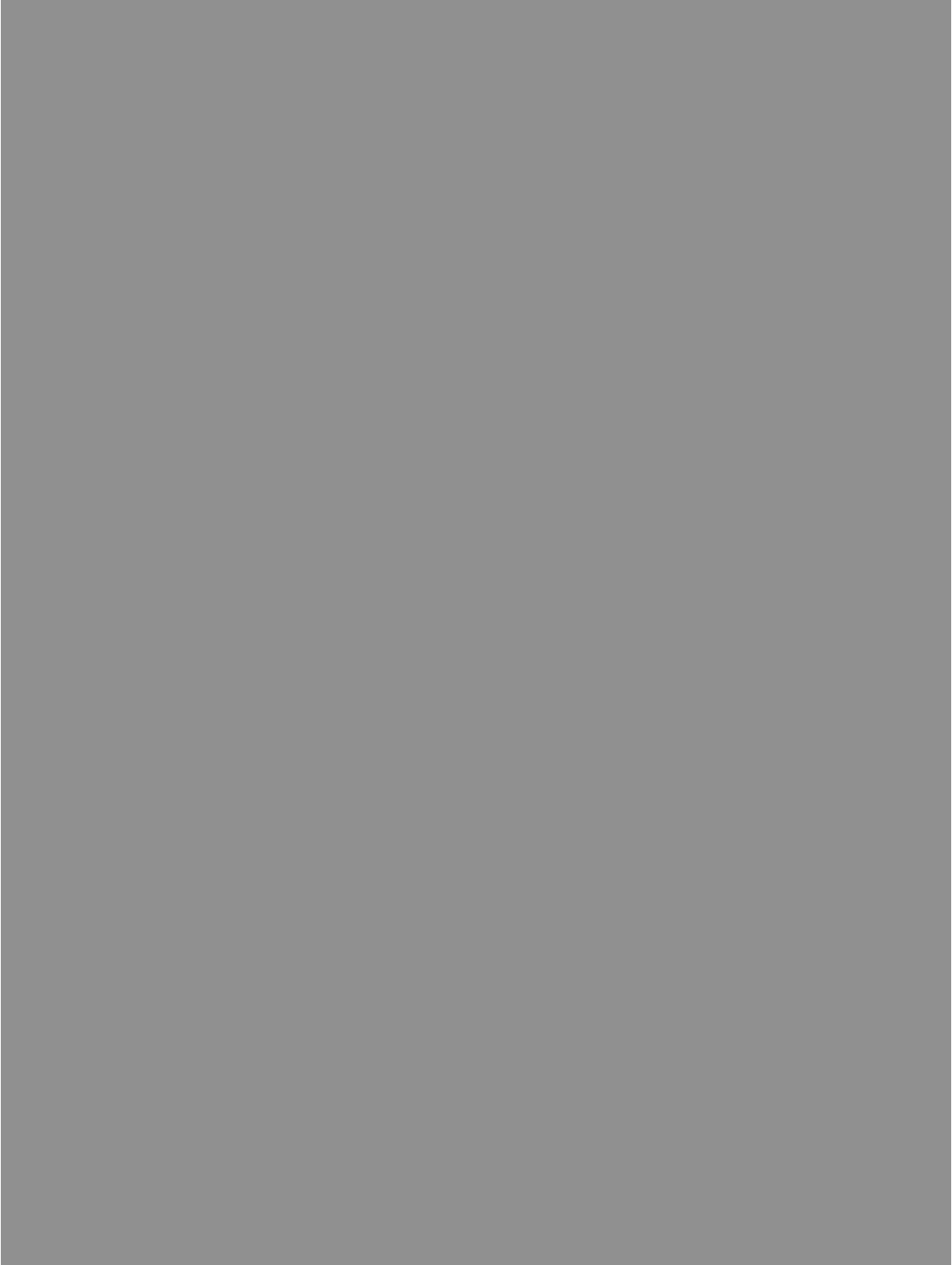


Figure 1: Photographie de Britney Spears par David LaChapelle, parue dans le numéro 810 de *Rolling Stone* (avril 1999).

Quelle est la différence entre sexualisation et hypersexualisation? Pourquoi la recherche savante et universitaire s'attarde-t-elle si peu sur ce phénomène—à l'exception des champs d'études mentionnés précédemment—alors qu'au Québec uniquement, les médias populaires regorgent de critiques et de dénonciations à son égard? En réponse à la première question, il appert que plusieurs nomenclatures ont émergé pour définir un seul et même phénomène. Alors qu'au Québec, on utilise surtout les termes sexualisation (Bouchard 2003; 2005; 2007) et hypersexualisation (Bissonnette 2007; Morency 2008; Poulin 2008), le vocabulaire anglo-saxon parle à la fois de « lolita effect » (Durham 2008), « lolita phenomenon », « lolita syndrome », « lolita complex » (Churchill 2003), et « nymphet syndrome » (Sinclair 1988), tout en utilisant également le terme « sexualization » (APA 2007; Levin et Kilbourne 2008; Durham 2008)—le terme « hypersexualization » demeure très rarement utilisé en anglais. Si certains ont pu reconnaître, comme le fait Morency (2008), que le préfixe « hyper » implique un seuil et son dépassement, il reste que l'utilisation de ce préfixe mériterait d'être débattu. Par ailleurs, le terme est largement reçu au sein des écrits de langue française. Conséquemment, dans le cadre de la présente thèse, le terme « hypersexualisation des jeunes filles » désignera l'ensemble de ces nomenclatures, faisant ainsi écho aux nombreuses expressions anglophones—qui impliquent majoritairement Lolita, la jeune fille mythique de la littérature nabokovienne⁶. Notons finalement que l'expression « hypersexualisation des jeunes filles » fera toujours référence, au sein de cette thèse, à une hypersexualisation *médiatique*.

⁶ Une étude épistémologique plus approfondie du terme serait sans doute utile, mais elle sortirait des objectifs de cette thèse. Dans cette perspective, considérant le degré sans cesse croissant de sexualisation en plus des vives réactions qu'elle provoque, tant au sein de l'académie que du grand public, nous retiendrons le préfixe « hyper », à l'instar de la majorité des publications de langue française.

1.3. *Les discours critiques*

Toutefois, la deuxième question soulevée précédemment demeure. Si les publications à grand tirage concernant l'hypersexualisation des jeunes filles pullulent dans le monde anglo-saxon comme au Québec, il reste que l'APA et Walkerdine mettent en évidence la rareté des recherches savantes sur ce phénomène. Pourtant, un recensement des publications concernant l'hypersexualisation des jeunes filles démontre un nombre plus important d'écrits savants qu'on pourrait le penser, témoignant de l'intérêt et de fortes réactions suscités par le phénomène. Certes, nous l'avons mentionné, la majorité de ces écrits sont de nature sociologique et sexologique, ce qui mène sans doute l'APA vers le constat cité plus haut sur la rareté des recherches, puisque très peu a été fait au niveau psychologique. Mais il appert que les divers écrits abordant l'hypersexualisation des jeunes filles formulent avant tout des inquiétudes et des constats. On examine l'effet de l'hypersexualisation des jeunes filles sur la sexualité de plus en plus précoce des jeunes, sur l'augmentation d'incidents à caractère pédophile et sur la santé publique. On s'attarde également au rôle de la pornographie dans cette sexualité précoce des jeunes, ainsi que dans leurs comportements et pratiques sexuelles. Alors que Levin et Kilbourne (2008) s'inquiètent de ce que l'hypersexualisation rende normal le fait de poser un regard objectivant et inapproprié sur des enfants (p. 9)⁷, faisant écho à Pierrette et Natasha Bouchard (2007) ainsi qu'au rapport de l'APA, Morency (2008) et Atwood (2006), pour ne nommer qu'elles, posent un regard plus concret sur les comportements sexuels de plus en plus précoces et déroutants des jeunes. La majorité des publications recensées dénonce—à juste titre—l'hypersexualisation des jeunes filles,

⁷ Cette inquiétude tout à fait fondée est partagée par plusieurs, dont Merskin (2004), Bouchard (2007), Bissonnette (2007), Durham (2008) et Poulin (2008).

mais ne réussit pas à résoudre certaines questions centrales concernant l'origine de ce phénomène. Les notions de regard, de désir et de fantasme, qui sont selon nous directement sollicités dans ce phénomène, demeurent étonnamment absentes de ces discours. Pourtant, elles permettraient de mieux comprendre les diverses facettes liées à l'hypersexualisation des jeunes filles, d'autant plus qu'il y a consensus pour affirmer qu'il s'agit d'un phénomène se propageant avant tout par le biais de médias visuels.

1.3.1. Une iconophobie généralisée

L'importance du regard, et du désir qui le sous-tend, reste donc largement inexplorée. Les publications savantes auxquelles nous faisons référence se contentent plutôt de jeter le blâme sur la culture visuelle populaire et les médias qui la diffusent, renouant avec une forme d'iconophobie. Malgré cela, la plupart des pistes de réflexion proposées demeurent tout à fait défendables. Par exemple, plusieurs auteurs s'entendent pour lier la sexualisation et l'infantilisation des femmes à la récupération du terme « girl power », expression datant du milieu des années 1990 et liée à l'arrivée d'icônes populaires féminines telles les Spice Girls et Britney Spears, ainsi que des héroïnes telles Buffy. Lamb et Brown (2006) constatent que « the beginning of a genuine movement to give girls more power and more choice got co-opted and turned into a marketing scheme that reinforced age-old stereotypes » (p. 1)⁸. Pour Durham (2003), qui examine l'image de la jeune femme par le biais des protagonistes féminines de la télévision contemporaine, le « girl power » est incarné par une héroïne de race blanche, bourgeoise,

⁸ Ce point de vue rejoint celui de Angela McRobbie (2004), qui identifie ce mouvement comme un des leurre du post-féminisme : à l'instar des héroïnes de l'émission *Sex and the City*, par exemple, certaines femmes qui se targuent d'être libérées centrent malgré tout une grande partie de leur existence sur la recherche de l'homme qui saura les rendre heureuses. Il subsiste donc un rapport de dépendance.

ayant moins de 21 ans et évoquant les canons de beauté esthétique. Ces stéréotypes négatifs et restrictifs reliés au « girl power » n'échappent pas à Bouchard (2007), ni à Morency (2008), qui note que ce terme, visant au départ à encourager les filles à s'émanciper « dans toutes les sphères de leur vie », finit ultimement par les encourager à « s'affirmer sur le plan sexuel et de plaire aux garçons » (p. 95). Natasha Bouchard, Pierrette Bouchard et Isabelle Boily (2005) iront jusqu'à avancer que « l'affirmation sexuelle préconisée par le 'girl power' conforte le phénomène de la sexualisation des petites filles » (p. 18), un constat à la fois adéquat et généralisé au sein des réflexions et publications concernant le phénomène. Le « girl power » contribue donc, par le biais d'un discours particulièrement sexualisant, à maintenir l'attention des jeunes filles dans le carcan limitatif de rôles sexuels archaïques. Il s'agit d'un discours insidieux visant à sexualiser leur comportement.

Selon Merskin (2004), une plus grande aptitude à critiquer le contenu des discours médiatiques et publicitaires pourrait atténuer les effets négatifs de l'hypersexualisation des jeunes filles, un phénomène qu'elle qualifie de transmédial (p. 127). Le documentaire *Sexy Inc.* de Sophie Bissonnette (2007) insiste lui aussi sur le rôle de l'image, du marketing et de la publicité dans ce phénomène. Encore une fois, la notion de désir, plus particulièrement le désir masculin (central à nos yeux), reste peu ou pas du tout explorée par ces discours⁹; les auteures se contentent plutôt de s'alarmer devant les images hypersexualisantes fort problématiques. Ces images sont promues par une myriade de médias, dont les émissions télévisuelles, la publicité, les magazines pour jeunes et, bien

⁹ La notion de désir, qui sera largement approfondie dans certains chapitres ultérieurs, est entendue ici au sens lacanien du terme. Nous aborderons notamment les problèmes théoriques reliés à cette notion dans le cadre de notre parcours sur la psychanalyse du cinéma.

entendu, le cinéma. Le documentaire de Bissonnette (2007) renvoie d'ailleurs, de façon fort intéressante, au phénomène de la pornographisation. En effet, le film fait état d'un exercice au cours duquel on demande à des jeunes de départager des photos provenant de revues pour adolescents de celles provenant de revues pornographiques—un défi qui est loin d'être évident et auquel les jeunes réagissent avec une certaine stupeur. L'exercice montre effectivement comment il est presque impossible de faire la distinction entre ces deux types d'images, et rappelle conséquemment la place d'importance que revêtent les codifications pornographiques dans notre culture visuelle. On retrouve ces codifications notamment dans les concepts publicitaires de la compagnie de vêtements American Apparel, dont les publicités sont également décriées par le documentaire de Bissonnette. Ces publicités brouillent régulièrement les frontières entre discours publicitaire et pornographie *softcore* (voir figure 2 ci-dessous à titre d'exemple).



Figure 2: Publicité de American Apparel mettant en scène une jeune femme dans un contexte pornographisant.

Dans une étude qualitative de quatre publicités de mode, Merskin (2004) effectue des constats particulièrement pertinents sur la culture populaire visuelle. Son analyse publicitaire met à contribution un modèle en sept étapes, élaboré par Mary-Lou Galician (2004), visant le développement d'une littératie médiatique avancée¹⁰. À travers ce modèle analytique, une lecture symbolique du corps adolescent féminin dans la publicité montre selon Merskin (2004) que les codes corporels véhiculés supportent une idéologie sexualisant les filles et infantilisant les femmes, le tout afin de les contrôler et de légitimer ce contrôle (p. 126). Elle fait brièvement appel à la notion de regard et de scopophilie, se référant par le fait même à Laura Mulvey (1975) et John Berger (1977) pour déterminer une dynamique dans laquelle l'homme connote l'action et le regard possessif, alors que la femme connote la passivité et le fameux « to-be-looked-at-ness » mulveyen, sur lequel nous reviendrons. Elle évoque succinctement la question du désir, affirmant que « through the social construction of sexuality, society shapes sexual desire, and the appropriate or inappropriate targets of that desire, through the controlled production of cultural images » (Merskin 2004, p. 123). Les propos et les références théoriques de Merskin appellent bien entendu certains débats, ainsi que des discussions et des réflexions critiques à l'endroit du discours culturel patriarcal, sur lesquels nous aurons la chance de revenir dans la présente thèse. Notons pour l'instant que Merskin situe ce qu'elle nomme le phénomène lolita (l'hypersexualisation des jeunes filles) comme un phénomène multimédiatique, et qu'elle souligne la nécessité de développer

¹⁰ Traduction directe du terme « media literacy », l'usage de l'expression littératie médiatique en français reste néologique; elle demeure toutefois hautement appropriée pour décrire l'aptitude à décoder, comprendre et utiliser à bon escient les informations transmises par le biais des médias.

chez les jeunes une meilleure littératie médiatique (p. 120), un point de vue que nous partageons entièrement.

Dans un livre portant un regard élargi sur l'hypersexualisation des jeunes filles, Durham (2008) examine un nombre important de médias promouvant une image d'enfance sexualisée. Tout en constatant à son tour que le message émancipatoire du « girl power » est en fait un discours restrictif et assujettissant (p. 27), elle attribue l'hypersexualisation des jeunes filles—qu'elle nomme l'« effet lolita »—à cinq mythes reliés à la femme et à sa sexualité, diffusés par les médias de masse : la sexualité associée à l'exhibitionnisme du corps féminin, au corps idéal, à la jeunesse perpétuelle, à la violence contre la femme, et au regard masculin (p. 40)^{11, 12}. Le problème selon elle n'est pas la sexualité des filles en tant que telle (une question cruciale sur laquelle nous reviendrons au cours de ce chapitre); le problème réside plutôt dans la représentation médiatique de cette sexualité, qui se voit mythifiée (p. 70). Au bout de son parcours, Durham affirme que, bien qu'il ne reflète pas la réalité, le mythe devient réel par ses répercussions (p. 188), se reflétant tant sur les comportements et les idéaux des jeunes que sur les rapports de pouvoir entre les sexes.

Somme toute, quoiqu'il s'avère tout à fait juste d'attester que les médias contribuent à l'hypersexualisation des jeunes filles en offrant à répétition « un modèle de femme-enfant s'adressant à des enfants-femmes » (Bouchard 2007), il reste que le

¹¹ Durham entend le mythe au sens barthésien du terme, c'est à dire un déplacement d'une chaîne de signification ou, plus précisément, un « usage social qui s'ajoute à la pure matière » d'un signe (Barthes 1957, p. 182). Notons que l'usage de la mythologie barthésienne dans un cadre féministe nourrira certaines réflexions dans le prochain chapitre.

¹² Par sa mention du regard masculin, un concept largement discuté depuis l'apport de Laura Mulvey (1975), le livre de Durham demeure un des rares à aborder la problématique en empruntant une notion propre aux études cinématographiques.

discours généralisé et foncièrement iconophobe formulé dans les milieux sexologiques et sociologiques évite d'aborder certaines problématiques essentielles. Il verse par ailleurs régulièrement dans un certain alarmisme excessif. À titre d'exemple, dans son étude approfondie de la pornographie et de ses rapports avec l'hypersexualisation des jeunes filles, Richard Poulin tisse plusieurs liens entre l'hypersexualisation des jeunes filles et les discours culturels de masse. Si certains de ses constats sont fort adéquats, il reste que d'autres sont plutôt étonnants. C'est notamment le cas lorsqu'il fait mention du roman *Lolita* (Nabokov 1955), ainsi que des deux adaptations cinématographiques qui en ont été réalisées par Stanley Kubrick (1962) et par Adrian Lyne (1997). Poulin cite d'abord Nabokov sur le fait que *Lolita* ne « traîne aucune morale derrière elle » (Nabokov cité dans Poulin 2008, p. 22), affirmant par la suite que le comportement de la jeune fillette fictive est l'inverse de ce qui se passe en réalité, « à savoir que ce sont les adultes qui initient de tels rapports et non les enfants » (Poulin 2008, p. 22). Ce faisant, l'auteur refuse l'idée d'une enfance sexuée, une réaction fort généralisée que nous aborderons sous peu. S'il est tout à fait juste d'affirmer que l'obsession de Humbert, le protagoniste de *Lolita*, pour cette enfant-femme est transgressive, il importe de noter, comme le fait Churchill (2003), que sa transgression n'est pas que sexuelle; elle est également textuelle dans la mesure où « the little girl, Dolores Haze, is clothed in covert and overt intertextual allusions to past configurations of desirable and taboo female sexuality » (p. 2). Autrement formulé, un regard trop simpliste sur ce roman et ce personnage complexes tend à occulter les racines sociales et culturelles liées à la sexualité féminine et ayant servi dans l'élaboration du personnage de *Lolita*. *Lolita* est plus qu'une mise en scène de sexualisation inappropriée de l'enfance : c'est un roman qui réfléchit au phénomène, à ses

racines, à ses répercussions, et à ses ramifications. Il en va de même des deux adaptations cinématographiques, qui sont critiquées par Poulin—et aussi par Pierrette Bouchard (2007)—comme étant des productions visuelles pornographisantes. Nous reviendrons sporadiquement sur l’apport de *Lolita* (autant le roman que ses deux adaptations cinématographiques) au cours des prochains chapitres; notons pour l’instant que cet exemple met en relief de façon frappante l’iconophobie présente dans bon nombre de discours sur l’hypersexualisation des jeunes filles.

L’iconophobie et la médiaphobie généralisées promues par ces discours critiques, tout en pointant du doigt des manifestations troublantes du phénomène, empêchent souvent de réfléchir à des pistes de solution pertinentes et significatives le concernant. Ces discours évitent de ce fait la problématisation des manifestations sociales et culturelles de la sexualisation et de l’hypersexualisation des jeunes filles, et de l’enfance en général. Si les représentations médiatiques sexualisantes et pornographisantes sont amplement scrutées, parfois de façon alarmiste, on examine par ailleurs beaucoup moins les phénomènes psychologiques et sociaux qui sous-tendent ces représentations. Cela laisse en plan plusieurs interrogations, qui constituent en quelque sorte les maillons manquants du discours critique. On peut les résumer autour de deux questions centrales : quelle est la *source* de ce phénomène, et quel *désir* ce phénomène vient-il combler? Ces questions cruciales, et pourtant absentes du discours, ont servi de point de départ pour l’élaboration de la présente thèse. Qui plus est, ces questionnements permettent aussi de prendre en compte la relation duelle entre individus et médias, bien notée dans le rapport de l’APA : « We acknowledge that the media are not just a means of creating or strengthening cultural values. Fueled by consumer culture, they are also a delivery system

for already-existing cultural values » (p. 4). L'hypersexualisation ne se limite donc pas à un simple phénomène médiatique; elle répond à des valeurs culturelles existantes qu'il importe de démystifier. En suivant diverses pistes de réflexion prenant naissance dans ces questionnements, nous serons donc en mesure de nous éloigner de l'approche traditionnellement iconophobe mise de l'avant par la majorité des penseurs ayant abordé la question de l'hypersexualisation des jeunes filles.

1.3.2. L'importance du regard

L'ouvrage *Daddy's Girl: Young Girls and Popular Culture* de Valerie Walkerdine (1997), mentionné précédemment, figure parmi les rares écrits abordant la question de l'hypersexualisation des jeunes filles sans nécessairement verser dans l'iconophobie ou la médiaphobie. Affirmant d'emblée que « there is an erotically-coded and ubiquitous gaze at the little girl » (p. 3), un constat que nous partageons, Walkerdine cherche entre autres à examiner la place qu'occupe la jeune fille dans la culture populaire anglo-saxonne. Pour ce faire, elle explore certaines notions chères aux études cinématographiques, notamment le regard et le désir, pour en venir à des constats surprenants. Elle examine non seulement le regard posé sur les jeunes filles, mais également celui qu'elles-mêmes posent sur le discours culturel environnant. À travers son ouvrage, Walkerdine distingue deux images prédominantes de la jeune fille dans la culture populaire, soit la jeune fille innocente nécessitant la protection et la jeune lolita séductrice, qui représente une menace à l'ordre bourgeois. Son analyse se montre originale en ce sens qu'elle relie les différentes représentations de la jeune fille à des questions de classes sociales et de race, suggérant que « the blonde-haired girl to be protected is inevitably middle-class and the little seductress is the working-class girl who

presents the danger of the fecund masses » (p. 5). Le principal fil conducteur guidant le propos de Walkerdine vise à rompre le silence entourant le phénomène. Elle en vient au constat que « little girls in our culture are the objects of a strong, ubiquitous, but equally strongly denied erotic gaze. It is not the little girl who is the problem, but the gaze itself, in all its hypocrisy » (p. 157). Dans cette réflexion, Walkerdine identifie une configuration médiatique fort importante, à savoir que les images sexualisantes mettant en scène des jeunes filles sont produites pour être regardées. Cette attention portée au regard en tant que concept offre des pistes de solution qui échappent aux discours sexologiques et sociologiques mentionnés précédemment. Mais, malgré son intérêt pour la question du regard, Walkerdine évite d'aborder cette notion tout comme son intégration dans le champ des études féministes et psychanalytiques. Conséquemment, bien que nous nous référerons sporadiquement aux constats qu'elle effectue ainsi qu'à certains de ses recours conceptuels, il reste que nous tenterons de proposer un autre parcours visant à répondre à certaines des questions qu'elle évoque.

Dans sa thèse doctorale *The Lolita Phenomenon : The Child (femme) Fatale at the* Fin de siècle, qui figure également parmi les rares textes qui abordent la question tout en évitant l'iconophobie et la médiaphobie, Barbra Ann Churchill explore l'hypersexualisation des jeunes filles (qu'elle nomme « phénomène Lolita ») dans ses rapports à la fois avec l'image de la femme fatale et avec les angoisses sociales de la fin du siècle. Son approche est doublement pertinente du fait qu'elle retourne à la source, c'est à dire au roman *Lolita* et au personnage qui prête son nom au phénomène. Pour Churchill (2003), la figure de la lolita—qu'elle désigne comme une « child (femme)

fatale » (p. 2)¹³—détruit les normes rigides constituant l'image typique et socialement acceptée de la fillette innocente (p. 5). Le rapprochement qu'elle effectue entre la jeune Lolita et la femme fatale s'avère de la plus haute importance étant donnée la menace que représente la femme fatale pour l'ordre établi¹⁴. À l'instar des innombrables auteurs s'étant penchés sur la généricité, le film noir et la femme fatale, Steve Neale (2000) note bien comment le film noir propose une image parfaitement dichotomisée de la femme : d'une part, on y retrouve la femme fatale attirante et dangereuse et de l'autre, l'épouse respectable et vertueuse (p. 160)¹⁵. Cette dichotomie ne va pas sans rappeler celle que perçoit Walkerdine dans la représentation culturelle des jeunes filles; dans les deux cas, la féminité vertueuse et son apport dans le maintien de l'ordre bourgeois patriarcal est mis en danger par la séductrice. Bref, l'image idyllique d'une enfance innocente et asexuée, qui date du romantisme de Rousseau, reste un mythe solidement ancré dans l'inconscient culturel, et sur lequel reposent certaines institutions sociales (Higonnet cité dans Churchill 2003, p. 134). Il est surprenant de constater que, malgré la parution au début du 20^{ème} siècle des *Trois essais sur la théorie sexuelle* de Freud, et malgré la quantité phénoménale d'écrits portant sur la sexualité infantile ayant vu le jour depuis, l'enfance est encore socialement perçue de façon romantique, comme un stade asexué, et comme

¹³ Cette désignation s'avérera fort pertinente pour notre propos. Nous la traduirons par « enfant-femme fatale », qui désignera ainsi la Lolita telle que Churchill l'étudie.

¹⁴ Richard Poulin (2008) effectue d'ailleurs un rapprochement similaire, affirmant que « dans un même mouvement, on sexualise les jeunes filles, les transformant en mini-femmes fatales » (p. 249).

¹⁵ Il importe également de faire mention du contexte au sein duquel la femme fatale apparaît dans le film noir, à savoir dans le contexte de l'après-Deuxième Guerre mondiale dans lequel les femmes étaient contraintes de reprendre des rôles plus domestiques, après avoir participé à l'effort de guerre. Ainsi donc, la femme fatale représente la menace envers l'ordre patriarcal qui reposait, surtout à l'époque, sur le confinement de la femme dans la sphère domestique, ce pourquoi la femme au foyer revêt une apparence aussi réconfortante dans le film noir (Grant, 2007, p. 26).

une métaphore de la pureté et de la non-corruption (Churchill 2003, p. 21). Plusieurs institutions sociales reposent sur cette vision romantique et puritaine de l'enfance, vision qui, selon Freud (1987), est « lourde de conséquences, car c'est à elle, principalement, que nous devons notre ignorance actuelle des conditions fondamentales de la vie sexuelle » (p. 93). Durham (2008) attribue d'ailleurs la racine du problème au fait que nous sommes scandalisés par l'idée d'une enfance sexuée (p. 45), une réaction hautement dysfonctionnelle qu'il serait impératif de modifier selon elle (p. 46). Ultimement, comme le note Walkerdine (1997), la conception freudienne d'une enfance sexuée rencontre encore énormément de résistance aujourd'hui, justement parce qu'elle dérange une vision culturellement bien ancrée d'une enfance pure et idyllique nécessitant la protection (p. 174).

Dans ce contexte, l'apparition de l'enfant-femme fatale est perçue comme une menace envers la famille, le mariage, et par conséquent les valeurs sociales et les institutions fondamentales de la société bourgeoise et patriarcale (Sinclair 1988, p. 64; Walkerdine 1997, p. 184; Churchill 2003, p. 187). Cet aspect chaotique et destructeur de la figure de la lolita permet à Churchill de tisser des liens entre l'apparition de la jeune nymphe dans les arts visuels de la fin du 19^{ème} siècle et les angoisses fin de siècle, lui permettant par le fait même d'ancrer le concept d'enfant-femme fatale dans un contexte d'anxiétés sociales touchant à la féminité. Elle renforce ainsi l'analogie qu'elle effectue entre la lolita et l'icône de la femme fatale¹⁶. Elle affirme également que la culture visuelle de la fin du 20^{ème} siècle voit apparaître une nouvelle vague de jeunes lolitas,

¹⁶ C'est ce genre de nuance qui échappe à Poulin (2008) dans le passage, critiqué plus tôt, au sein duquel il place *Lolita* dans le lot des productions culturelles promouvant une enfance hypersexuée.

confirmant par le fait même le lien entre cette figure et les angoisses fin de siècle¹⁷. Par contre, malgré la pertinence et l'originalité de ses constats, Churchill balaie du revers de la main l'approche féministe (Churchill 2003, p. 19), alors que certaines questions soulevées par son texte bénéficieraient d'une analyse de ce point de vue théorique et politique—c'est notamment le cas lorsqu'elle affirme que la lolita attaque les institutions patriarcales précédemment mentionnées, une affirmation qui appelle directement une réflexion féministe. De la même manière, Walkerdine s'éloigne volontairement d'une approche proprement féministe, malgré un propos qui pourrait aisément faire appel à ce champ d'études—le titre de son livre (*Daddy's Girl*) incorporant d'emblée une référence au complexe d'Œdipe, qui a généré de nombreuses réflexions féministes au cours du 20^{ème} siècle.

À la lecture de ces auteures, nous sommes amenés à nous demander, comme le fait Durham (2008), pourquoi la nymphe est présentée comme une figure désirable dans la culture d'une société qui, elle, nie l'existence de la sexualité infantile et répudie la pédophilie (p. 124). Il pourrait y avoir ici une répression du désir œdipien du père, figure centrale et constitutive du patriarcat. Les propos de Camille Paglia, citée par Churchill (2003), vont dans ce sens, l'auteure voyant dans la figure de la lolita un retour du refoulé (p. 10), ce qui appelle une réflexion sur la représentation culturelle problématique des relations père-fille, qu'elles soient réelles ou symbolisées. Les propos de Walkerdine (1997) vont également dans ce sens, l'auteure voyant dans la représentation idyllique des jeunes filles une défense possible contre des désirs œdipiens refoulés (p. 182), et allant

¹⁷ Notons que McNair (2002) constate lui aussi des ressemblances, sur le plan des préoccupations et des comportements sociaux liés à la sexualité, entre le contexte culturel fin de siècle et la fin du millénaire (p. 16).

jusqu'à se demander si les protestations iconophobes et médiaphobes, et l'obstination à voir dans toute représentation sexualisée de jeunes filles une forme d'abus, ne constituent pas un discours permettant de passer sous silence le fait que « these very adults find the children disturbingly erotic » (p. 176)¹⁸. Il y a bien entendu, ici, nécessité d'interroger la place des fantasmes incestueux et œdipiens dans la culture populaire et au cinéma. Dans un article portant sur le motif de l'inceste dans *American Beauty* (Mendes 1999), Kathleen Rowe Karlyn (2004) lie le phénomène à trois courants culturels, soit la crise de la masculinité, la crise de la famille, et la présence du « girl power ». Cette analyse propose comme œdipienne, et donc incestueuse, la position du père dans les images impliquant une hypersexualisation des jeunes filles, une position que nous entendons développer au cours des prochains chapitres. Nous reviendrons, et abondamment, sur la dimension psychanalytique de cette problématique. Mais il suffira pour l'instant de souligner le fait que Churchill n'aborde que la question de la source du phénomène : la question du désir auquel le phénomène répond demeure absente de son texte. Et si Walkerdine (1997) explore un peu plus cette problématique, elle affirme à plusieurs reprises qu'il est impératif de questionner beaucoup plus en profondeur les constats qu'elle effectue (p. 171).

Mis à part le livre de Walkerdine et la thèse de doctorat de Churchill (qui explore non seulement le cinéma mais aussi la littérature, la peinture et la photographie), le livre *Hollywood Lolitas : The Nymphette Syndrome in the Movies* de Marianne Sinclair (1988)

¹⁸ Nous pourrions tisser ici un lien avec le propos de Richard Poulin (2008) sur la pornographie, qui selon l'auteur représente une image infantilisée de la femme dans le but précis de combler un possible désir réprimé pour la jeune fille. Il cite d'ailleurs quelques recherches démontrant que « les hommes 'normaux' éprouvent [...] une certaine excitation sexuelle en regardant des images de jeunes filles » (p. 245).

est l'une des très rares études sur la place de la nymphette au cinéma et sur le tabou sexuel qu'elle y incarne. La particularité de cet ouvrage tient à son recours à l'étude du cinéma. Sinclair y effectue un parcours chronologique des différentes starlettes ayant marqué l'histoire du septième art, partant de Mary Pickford et des sœurs Gish, et se rendant à la sexualisation prématurée d'actrices telles Nastassia Kinsky, Jodie Foster et Brooke Shields¹⁹. Elle affirme que « the cinema is a natural idiom for illustrating the magic of the Lolita myth » (Sinclair 1988, p. 7). Tout comme pour Churchill, le phénomène n'est pas nouveau aux yeux de Sinclair, pour qui l'apparition de la fillette hypersexuée coïncide avec l'arrivée du cinéma narratif du début du 20^{ème} siècle—quoique pour Churchill, les premières nymphettes de Sinclair ne sont pas tant des lolitas que des figures idylliques, tout comme Annabel l'est pour Humbert dans le roman de Nabokov (Churchill 2003, p. 168)²⁰. Il reste que, tout comme celui de Churchill, le propos de Sinclair n'aborde pas vraiment la question du désir que comble la représentation sexualisée de la jeune fille et/ou de la nymphette au cinéma. Déjà à ce niveau, dans

¹⁹ La place de Jodie Foster ici est justifiée notamment par le biais de son rôle dans *Taxi Driver* (Scorsese 1976), qui est également mentionné par Merskin (2004) et Durham (2008). Bien que Foster joue effectivement le rôle d'une enfant prostituée dans le film de Scorsese, il reste que l'évocation de ce rôle dans le contexte d'une critique de la sexualisation des jeunes filles démontre à nouveau le manque de nuance généralisé dans les discours portant sur cette problématique, puisque la jeune actrice n'est pas déterminée comme un objet de désir dans ce film et ne se positionne donc pas dans un contexte de sexualisation—car bien qu'elle joue une enfant prostituée, la narration du film situe son rôle comme horrifiant, et les dynamiques identificatoires à l'œuvre dans le film ne sauraient susciter chez le spectateur un désir pour elle. On se retrouve conséquemment devant un exemple de critique iconophobe et médiaphobe, qui rejette l'image sans en décoder la signification au préalable, et qui omet d'incorporer les questions de regard et de désir dans son analyse.

²⁰ Cette distinction nous sera fort importante ultérieurement, et fait appel aux propos de Catherine Robson (2001), qui voit dans la fascination de certains auteurs victoriens pour les jeunes filles la recherche d'un paradis perdu. Effectivement, dans *Men In Wonderland : The Lost Girlhood of the Victorian Gentleman*, l'auteure effectue des constats à la fois novateurs et percutants. Elle y propose notamment l'idée que la société victorienne conférait un aspect genré foncièrement féminin à l'enfance, et que l'homme victorien d'âge mûr avait tendance à voir dans la figure de la jeune fille le symbole d'une enfance perdue.

l'analyse du désir et des mécanismes psychologiques et psychanalytiques en jeu, il reste un vide théorique à combler ici, un vide constaté par Walkerdine et qui, à nos yeux, justifie la pertinence de la présente thèse.

1.4. Le rôle du cinéma

Les ouvrages recensés précédemment évoquent pour la plupart une contribution de la culture visuelle contemporaine au phénomène de l'hypersexualisation des jeunes filles, contribution souvent jugée centrale. Mais les études englobant les divers médias visuels risquent toujours de laisser sans réponse les questions formulées, par le caractère trop synthétique et généralisant d'une telle approche. Dans cette perspective, la présente thèse s'attardera spécifiquement à l'étude du cinéma de fiction, puisqu'il met en place des récits facilitant l'identification du spectateur, une dynamique qui passe notamment par le regard. En effet, le cinéma favorise l'identification, plus encore que la publicité ou le vidéoclip, dans la mesure où il se déploie sur une durée plus importante et développe un récit généralement plus étoffé. Ainsi, il importe de mentionner que la place centrale que nous accordons au cinéma dans l'étude du phénomène n'est pas liée à quelque iconocentrisme de notre part : elle témoigne plutôt de l'importance du cinéma et des images dans la culture contemporaine. Et, comme nous le constaterons, le cinéma reste le lieu idéal et exemplaire pour poser ces questions, non seulement en raison de sa place sociale, mais également au plan théorique. Certes, l'étude des autres images—en particulier la publicité, le vidéoclip et la télévision, qui occupent des places d'importance dans le monde des images sexualisées et sexualisantes—serait appropriée pour l'examen du phénomène à l'étude; certains des exemples cités précédemment le démontrent d'ailleurs clairement. Mais il reste que l'étude du cinéma, et de sa médiation audio-

visuelle plus complexe, est exemplaire des autres images médiatiques et de leurs rôles socioculturels²¹. Les outils théoriques reliés aux études filmiques sont d'ailleurs fréquemment utilisés dans l'analyse de ces autres médiums visuels, ce qui nous permet de justifier une approche se limitant au cinéma dans le but de questionner le phénomène de l'hypersexualisation des jeunes filles dans les médias²².

Bien entendu, le cinéma—à l'instar des médias visuels en général—ne saurait porter seul le fardeau de l'hypersexualisation des jeunes filles. Nous avons d'ailleurs pu prendre connaissance, précédemment, de quelques réflexions sur la relation bidirectionnelle qui existe entre la culture dominante et les médias qui la diffusent (revoir APA 2007, p. 4). En effet, le cinéma ne constitue pas seulement une des causes de cette hypersexualisation, ni un simple reflet de la sexualisation et de la pornographisation culturelle; à l'instar du roman *Lolita* et de ses adaptations cinématographiques, le cinéma réfléchit également à ces phénomènes, comme il nous sera possible de le démontrer. Pourtant, nous l'avons vu, les rares ouvrages se penchant sur la représentation sexualisée de la jeune fille au cinéma (Sinclair 1988; Walkerdine 1997; Churchill 2003) évitent un débat en profondeur autour des questions reliées à l'origine du phénomène et du désir auquel il répond. Il reste donc tout à fait raisonnable, dans un contexte culturel où l'hypersexualisation des jeunes filles est reconnue comme un phénomène répandu, de se demander comment le cinéma réussit à révéler le désir masculin, plus spécifiquement le désir tourné vers une figure féminine de plus en plus jeune. Il s'agit d'une question

²¹ En plus de ses dynamiques identificatoires plus développées, mentionnées précédemment, le cinéma produit aussi un discours souvent plus complexe au plan narratologique et sémiologique, notamment en incorporant des dispositifs réflexifs et autoréflexifs.

²² Les écrits de Jacques Aumont (1990; 1994) se montrent d'excellents exemples d'une théorie de l'image cinématographique pouvant servir à l'analyse des images provenant d'autres médiums.

capitale, pourtant absente des débats existants, à laquelle les études filmiques peuvent fournir des outils d'analyse théorique fort utiles. Effectivement, l'importance que revêtent les notions de regard, de désir et de fantasme au sein des études cinématographiques permet d'entrevoir la possibilité d'aborder la problématique sous un regard neuf, afin de combler certaines absences et certaines lacunes présentes dans les discours portant sur l'hypersexualisation des jeunes filles au sein de la culture populaire occidentale.

Dans cette perspective, les principaux outils à considérer sont les approches féministe et psychanalytique du cinéma, deux discours théoriques qui comptent parmi les plus prolifiques dans le domaine des études cinématographiques. De plus, peu de choses ont été dites sur l'hypersexualisation des jeunes filles en termes féministes et psychanalytiques. Cette thèse, ainsi que la recherche qui la sous-tend, visent donc l'approfondissement de la question de l'hypersexualisation des jeunes filles, ainsi que le repositionnement de la notion de désir et de fantasme à partir d'une étude particulière du cinéma, des représentations de la jeune fille et du regard qu'elles suscitent. Dans un contexte culturel où les seuils de la sexualisation sont sans cesse dépassés par la pornographisation des discours et des images, il reste tout à fait approprié de réaffirmer la pertinence des questionnements féministes sur le regard et le désir, ainsi que les assises psychanalytiques sur lesquelles ces concepts se fondent, afin de pouvoir mettre les instruments d'analyse filmique au profit d'une réflexion renouvelée sur la représentation médiatique de la féminité. C'est donc dans cette optique que le prochain chapitre s'attardera à déployer les notions de regard et de désir dans un contexte féministe, permettant par la suite de mettre à utilisation ces outils conceptuels et les réflexions plus récentes les entourant.

Chapitre 2. Féminisme, regard et désir

Pour mener à bien cette étude de l'hypersexualisation des jeunes filles à travers le cinéma contemporain, et afin de bien saisir les mécanismes du regard et du désir qui le sous-tendent, nous privilégierons dans les chapitres qui suivent une approche féministe informée par la psychanalyse, surtout lacanienne. La théorie du cinéma entretient depuis les années 1970 un rapport important avec la psychanalyse. Christian Metz, Stephen Heath et Jean-Louis Baudry ont notamment recours à cette théorie dans leur tentative d'axiomatiser la puissante dynamique d'identification qui s'opère au cinéma. Dans une perspective similaire, l'approche féministe du cinéma, par le biais de son interrogation du regard et du désir, a également recours aux théories lacaniennes depuis les années 1970. Ce rôle des notions psychanalytiques se veut même par moments primordial pour le féminisme—c'est notamment le cas dans l'article « Visual Pleasure and Narrative Cinema » publié par Laura Mulvey en 1975, tout comme dans les réflexions de Ann Kaplan, Claire Johnston, Mary Ann Doane et Teresa de Lauretis, pour ne nommer qu'elles. À ses débuts (avec Mulvey), la psychanalyse féministe du cinéma répudie le rôle de la femme comme objet du désir et du regard. L'apport de la psychanalyse pour le féminisme est par la suite remis en cause, notamment par Christine Gledhill (1978) qui y voit un élément problématique pour une approche proprement féministe du cinéma. Elle perçoit la psychanalyse comme limitative en raison de son attachement au langage, au discours et à la Loi, qui d'emblée demeurent des systèmes foncièrement patriarcaux. En réponse à cet article, Claire Johnston (1980) réitère l'importance des notions freudiennes et surtout lacaniennes pour l'avancement de la pensée féministe du cinéma, arguant que

la place de la psychanalyse « is crucial because it poses film as a process, a discourse which simultaneously puts into place an 'I' and a 'you' » (p. 34). Pour sa part, Kaplan (2000) note bien comment le courant féministe a recours à la psychanalyse pour observer le rôle de l'Œdipe dans la construction de la différenciation sexuelle (p. 119). Elle milite pour que le féminisme pousse plus loin son exploration des processus psychanalytiques, « as they have worked to position us [les femmes] as other (enigma, mystery), and as eternal and unchanging, however paradoxical this may appear » (Kaplan 2000, p. 125). Bref, si le féminisme entretient une relation parfois contradictoire avec la psychanalyse, il n'en demeure pas moins que c'est par le biais d'une récupération des notions freudiennes et lacaniennes que le féminisme aborde le cinéma et entre, au cours des années 1970, dans l'arène des études cinématographiques.

Dans cette optique, le présent chapitre s'attachera principalement à retracer le parcours théorique ayant marqué les réflexions féministes sur le cinéma au cours des années 1970 et 1980, spécifiquement en ce qui a trait au regard, au désir et au plaisir visuel liés au cinéma. Il sera donc question ici de faire un bref historique des positions conceptuelles promues par la pensée féministe du cinéma au cours de ses deux premières décennies d'existence. Ce parcours rétrospectif s'avérera crucial afin de bien saisir les enjeux centraux pour ce courant de pensée, soit le plaisir visuel lié à une représentation érotisée et fétichisée de la femme, ainsi que la place occupée par la spectatrice et le genre pouvant être attribué au regard cinématographique. C'est à partir de cette rétrospective que nous serons en mesure de problématiser le rôle du regard et du désir dans la sexualisation des jeunes filles, et que nous pourrons tisser des liens entre ce phénomène et la psychanalyse lacanienne contemporaine du cinéma, que nous aborderons au cours des

chapitres 5 et 6. Ultimentement, c'est à partir de cette rétrospective que nous serons en mesure de défendre notre recours à Lacan dans une réflexion féministe sur la sexualisation des jeunes filles.

Malgré les nombreux débats qu'il suscite depuis plus de 30 ans, l'article « Visual Pleasure and Narrative Cinema » de Laura Mulvey occupe une place centrale—voire fondatrice—dans l'approche féministe psychanalytique du cinéma, et il périodise ainsi l'historique de ce mouvement. Dans cette optique, il reste entièrement pertinent d'y revenir dans le cadre de notre tentative de cerner les questions reliées au regard et au désir chez le spectateur de cinéma. Après avoir consacré une première section à justifier en termes féministes le recours à l'approche psychanalytique, nous effectuerons une brève rétrospective de la pensée féministe entourant le regard et le désir avant, pendant et après la parution de l'article déterminant que Mulvey publie dans *Screen* en 1975. Cela nous mènera progressivement à considérer la question du genre au sein des études cinématographiques; plus spécifiquement, il sera question du regard et de son rôle dans la détermination d'une position spectatorielle genrée.

Il nous importe de souligner d'entrée de jeu que le parcours proposé se voudra volontairement limité et ce, à trois niveaux. D'une part, la pensée féministe s'articule sur plusieurs fronts, à travers plusieurs paradigmes conceptuels, et dans divers contextes culturels. Étant donné notre intérêt, qui se centre de façon quasi-exclusive sur le regard, le désir et le fantasme liés au cinéma, nous nous attarderons nécessairement à un corpus féministe plus restreint qui explore ces notions et les enjeux qui y sont reliés. Ensuite, ce chapitre ne problématisera pas le recours aux théories de Lacan effectué par les auteures citées, mais se contentera plutôt de rappeler le fonctionnement de cette théorie lacanienne

initiale du cinéma ainsi que sa conception d'un regard imaginaire; le regard sera donc exposé tel qu'il a été conçu, questionné et développé, de manière à bien en cerner la portée et le fonctionnement. Nous ferons conséquemment mention des théories lacaniennes que les féministes de l'époque préconisaient, et définirons de façon provisoire ces notions en attendant de les problématiser ultérieurement. Finalement, bien que les études de genre aient joué un rôle crucial dans l'exploration de réalités genrées ne cadrant pas dans le moule hétéro-normatif¹, il reste que notre approche nous mènera à aborder la question du genre précisément dans une perspective hétéro-normative, et ce en raison de notre attention restreinte à la dynamique œdipienne du regard, du désir et du fantasme.

2.1. Psychanalyse et féminisme: vers une (ré)conciliation?

La première vague du féminisme, qui réfère à une période de temps plutôt étendue, a vu l'apparition de revendications politiques telles que celles des suffragettes, par exemple, en Grande-Bretagne et aux États-Unis². Alors que ce premier féminisme s'attaquait à des obstacles légaux, plus officiels et nuisant à l'égalité des sexes, le féminisme de deuxième vague, qui prend naissance dans les années 1960, ajoute à la revendication légale des revendications plus complexes et plus étendues, se centrant avant tout sur des inégalités pouvant paraître moins criantes. Ce féminisme s'attaque à

¹ *Gender Trouble* (Butler 1990), qui demeure un ouvrage-phare des études de genre, explore plus en profondeur les problématiques liées à l'hétéro-normativité.

² La périodisation du féminisme en vagues est devenue fort commune au sein des ouvrages portant sur l'histoire du féminisme (voir entre autres Dicker, 2008). Plusieurs attribuent l'arrivée de cette périodisation à un article de Martha Lear paru en 1968 dans le *New York Times Magazine*. Bien que potentiellement contraignante, nous acceptons ici cette conception historique dans un but récapitulatif, l'histoire du féminisme ne constituant pas un enjeu pour la présente thèse. Pour une problématisation de la périodisation du féminisme, voir entre autres Hewitt (2010).

des causes essentiellement sociales et remet régulièrement en question l'ordre patriarcal établi. Prenant son envol avec des ouvrages tels *The Feminine Mystique* de Betty Friedan et *Sexual Politics* de Kate Millet, le féminisme de la deuxième vague mène à une intégration initiale de la théorie psychanalytique à la pensée féministe, et devient par le fait même une source d'influence majeure pour une étude féministe du cinéma. En effet, si les fondements du féminisme des années 1960 aux années 1980 reposent sur des revendications politiques et socioculturelles, ces revendications permettent aux féministes d'articuler certaines réflexions autour de la psychanalyse et de ses concepts, notamment autour des notions de regard et de désir. Par contre, ce recours des féministes au paradigme psychanalytique ne s'effectue pas sans comporter certains risques.

2.1.1. *Féminisme et psychanalyse : une relation à trois?*³

Psychoanalysis [...] can unsettle feminism's tendency to accept a traditional, unified, rational, puritanical self – a self supposedly free from the violence of desire. In its turn, feminism can shake up psychoanalysis's tendency to think itself apolitical but in fact be conservative by encouraging people to adapt to an unjust social structure (Gallop 1982, p. xii).

Le mouvement féministe entretient avec la psychanalyse des rapports tumultueux et ce, depuis ses débuts. La difficulté de Freud à théoriser la sexualité et l'identité féminines (ce « continent noir »), ainsi que sa tendance à voir chez la jeune fille un parcours œdipien analogue à celui du jeune garçon (centré sur le phallus), soulèvent rapidement l'ire du courant féministe. Bien qu'elle n'incarne pas une représentante typique du féminisme de cette époque, Sarah Kofman (1980) exemplifie de façon

³ Par son inversion de l'ordre usuel des termes psychanalyse et féminisme, ce sous-titre fait référence à l'ouvrage *The Daughter's Seduction : Feminism and Psychoanalysis* de Jane Gallop, dont le titre lui-même inversait les termes de l'ouvrage *Psychoanalysis and Feminism* de Juliet Mitchell.

remarquable la relation laborieuse entre les notions freudiennes et la pensée féministe. Malgré son propos par moment acerbe, il reste intéressant de noter qu'elle ne renie pas de façon globale les idées dégagées par Freud. Elle propose plutôt une étude fascinante de la présence de ce qu'elle nomme « l'énigme de la femme » dans l'opus de Freud, étude que nous aurons la chance de mettre à profit dans une analyse filmique à venir. Mais alors que Kofman ne s'attarde pas spécifiquement à démontrer comment le féminisme et la psychanalyse peuvent être réconciliés, cette réconciliation est au cœur de l'ouvrage *Psychoanalysis and Feminism* publié par la britannique Juliet Mitchell en 1974. L'ouvrage de Mitchell milite pour la récupération de la psychanalyse par le féminisme afin de rendre ce dernier plus fort et mieux soutenu. Elle tente ce faisant de montrer comment Freud—et éventuellement Lacan—élabore un édifice théorique grâce auquel le féminisme peut critiquer la perpétuation du patriarcat. Ainsi, selon Mitchell, le féminisme, en se réconciliant avec la psychanalyse, pourrait comprendre comment la Loi constitue le sujet et, conséquemment, comment les femmes sont intégrées dans un système symbolique patriarcal.

Dans l'ouvrage *The Daughter's Seduction : Feminism and Psychoanalysis*, Jane Gallop tente de poursuivre, à plusieurs égards, la réflexion fort importante initiée par Mitchell. Son livre se veut à la fois féministe *et* psychanalytique. Dans une approche novatrice, elle propose les deux disciplines dans une relation père-fille, relation au sein de laquelle une séduction a lieu—ce qui d'emblée s'avère fort pertinent dans le cadre de la problématique qui nous occupe⁴. Cette séduction entre la psychanalyse et le féminisme se

⁴ De plus, Gallop (1982) remarque que le féminisme, comme la psychanalyse, tend à interpréter les relations de pouvoir par le biais d'une modélisation basée sur la dynamique familiale (p. xv), ce qui rend son titre d'autant plus probant dans le cadre de la présente thèse.

révèle fort complexe, selon l’auteure : « Feminism (the daughter) has been seduced out of her resistance to psychoanalysis (the father). The father has been seduced out of his impassive self-mastery and into showing his desire » (p. xv). *The Daughter’s Seduction* met Lacan en rapport avec différents penseurs tels que Mitchell, Luce Irigaray, Michèle Montrelay et Stephen Heath. Par sa volonté de (ré)concilier la psychanalyse—perçue comme phallogcentrique par ses constats sur la structure sociale patriarcale—et le féminisme, Gallop effectue un retour sur l’importance de la théorie lacanienne, qu’elle considère audacieuse et originale par son recours à la linguistique. Par le biais de la psychanalyse lacanienne, elle argue que le féminisme dispose d’outils pouvant le mener vers une évolution.

Son constat le plus pertinent, du moins dans le cadre de cette thèse, se situe dans le positionnement de la théoricienne féministe au sein de l’ordre symbolique. Gallop affirme que le féminisme—du moins jusqu’à ce moment-là (soit 1982)—se débat contre la construction sociale phallogcentrique qui définit l’identification au genre, ce qui revient à une tentative de placer la féministe en tant qu’observatrice dans une position externe à la structure du symbolique. « Such positioning ignores the subject’s need to place himself within the signifying chain in order to be any place at all. There is no place for a ‘subject’ [...] to make sense outside of signification » (Gallop 1982, p. 12). Si Mitchell omet d’inclure l’importance du langage, et donc du signifiant, dans son interprétation de Lacan, Gallop réitère cette importance tout en affirmant que le féminisme doit réexaminer ses buts et ses réalisations en lien avec la psychanalyse lacanienne (p. 14)⁵. La relation entre

⁵ En effet, le recours de Mitchell à Lacan pose des problèmes, surtout en ce qui a trait aux notions de besoin, de demande et de désir, que Gallop (1982) lui reproche de lier dans une continuité, ce qui va à l’encontre de la conception qu’en a Lacan (p. 7). Elle lui reprochera également de ne pas

les deux disciplines est donc perçue comme une relation à trois, puisqu'elle s'opère à travers le symbolique. Ultimement, en réarticulant autour du signifiant la triade besoin/demande/désir, trois concepts liés respectivement aux registres du Réel, de l'imaginaire et du symbolique, Gallop pose les fondations sur lesquelles une argumentation alliant féminisme et psychanalyse lacanienne peut mener vers une étude féministe du désir. En effet, le désir naît dans le sentiment d'incomplétude qui frappe le sujet du symbolique; c'est donc l'historique de ce raisonnement psychanalytique au sein du féminisme que nous nous proposons d'aborder ici. Pour ce faire, il nous importe conséquemment de situer les problématiques féministes telles qu'elles se manifestaient au moment où le mouvement s'est invité dans l'arène des études cinématographiques.

2.2. *L'avant-Mulvey : mystique et mythe féminins*

L'apparition de la théorie féministe du cinéma s'inscrit dans la deuxième vague du mouvement féministe. Souvent considérée comme une des fondatrices du mouvement américain de cette deuxième vague, l'américaine Betty Friedan publie l'ouvrage phare *The Feminine Mystique* en 1963⁶. Son propos frappe de plein fouet la société américaine d'après-guerre et se fait le catalyseur de plusieurs changements sociaux et culturels, tous liés de près ou de loin aux rôles de la femme au sein de la société américaine. L'effet causé par *The Feminine Mystique* découle avant tout du fait que Friedan s'attaque à un problème répandu et pourtant passé sous silence à l'époque, à savoir l'impossibilité pour la femme de se reconnaître dans les rôles sociaux qui lui sont attribués—un problème

s'attarder aux implications de la linguistique et du structuralisme dans la théorie lacanienne (p. 7), un élément pourtant crucial dans la pensée du psychanalyste.

⁶ Notons que *The Feminine Mystique* paraît plus d'une décennie après *Le deuxième sexe* (de Beauvoir 1949), autre ouvrage phare sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

qu'elle baptise « the problem that has no name ». Friedan élabore l'hypothèse selon laquelle les femmes perdent leur identité propre au profit de leurs rôles maritaux et familiaux. Centrant principalement son propos sur la femme de banlieue dans le contexte de l'après-Deuxième Guerre mondiale, et du boom économique qui caractérise l'époque, elle dira que « she was healthy, beautiful, educated, concerned only about her husband, her children, her home. She had found true feminine fulfilment » (Friedan 2001, p. 61). Ainsi, la femme au foyer portait à l'époque les identités d'épouse, d'objet sexuel, de mère et de ménagère : sa féminité était de ce fait définie en fonction des gestes qu'elle posait dans le contexte familial, et jamais par les actions posées dans son propre intérêt (Friedan 2001). Ces rôles, ou stéréotypes, façonnent l'imaginaire collectif autour d'une féminité prédéfinie, formant ce que l'auteure nomme la mystique féminine⁷.

Au-delà des problèmes méthodologiques, liés entre autres à l'échantillonnage ainsi qu'à l'aspect parfois inductif du propos de Friedan—des problèmes déjà bien définis par ses détracteurs⁸—il reste impossible de ne pas voir dans les constats véhiculés par *The Feminine Mystique* une certaine acuité fondée sur des problèmes très réels dans la représentation culturelle de la femme, ainsi que sa place au sein de la société. Confinée aux rôles exigés par sa position de femme au foyer—« wife, mistress, mother, nurse, consumer, cook, chauffeur; expert on interior decoration, child care, appliance repair, furniture refinishing, nutrition, and education » (Friedan 2001, p. 76)—et simultanément

⁷ Cette mystique féminine, issue d'une définition masculine de la féminité, sera mise en lien sous peu avec ce que Sarah Kofman nomme « l'énigme de la femme ». Aussi, il est intéressant de noter que certains bouleversements culturels peuvent avoir une incidence sur cette mystique. C'est notamment le cas avec la femme fatale, icône féminine née en marge des réajustements socioculturels ayant suivi la Deuxième Guerre mondiale, et témoignant d'une angoisse face à l'envers de la mystique féminine dans sa forme traditionnelle.

⁸ Pour une critique à la fois récente et bien documentée de *The Feminine Mystique*, voir Horowitz 1998.

dépourvue de sa propre identité, la femme au foyer américaine telle que la perçoit Friedan demeure une création des magazines féminins de l'époque, ainsi que des publicités, de la télévision, du cinéma et de la littérature (Friedan 2001, p. 80). Dans cette perspective, ce sont les médias qui en viennent à générer la mystique féminine—c'est à dire une vision sociale de la féminité qui est construite autour d'images véhiculées par la culture populaire de l'époque. Les images et stéréotypes liés à la féminité sont à ce point dominants que la mystique féminine s'en trouve concrétisée, factulisée—Friedan écrira que « when a mystique is strong, it makes its own fiction fact » (Friedan 2001, p. 112). Nous aurons l'occasion, au sein du prochain chapitre, d'examiner plus en profondeur la question de l'image culturelle et archétypale de la femme. Notons pour l'instant que le problème décrit par Friedan demeure avant tout identitaire dans la mesure où la mystique fige le développement des femmes dans un moule prédéfini : « as the Victorian culture did not permit women to accept or gratify their basic sexual needs, our culture does not permit women to accept or gratify their basic need to grow and fulfill their potentialities as human beings » (p. 133). Et si l'ouvrage de Friedan n'aborde pas les ramifications et les dynamiques psychiques liées à ce problème identitaire, il conserve néanmoins une influence de taille encore aujourd'hui. Non seulement son livre amorce-t-il une réflexion sur l'image de la femme produite par le discours culturel, mais en plus il centre cette problématique sur des questions identitaires, menant vers le constat selon lequel une profonde insatisfaction découle de l'identification des femmes à la mystique féminine. Comme nous le verrons ultérieurement, le regard en tant que concept psychanalytique joue un rôle crucial dans le processus identificatoire, et donc dans la réception de la mystique féminine telle qu'elle est propagée par la culture dominante.

C'est dans la foulée des réflexions initiées par *The Feminine Mystique* que la revue *Women and Film* voit le jour en 1972. Reconnue comme une des premières publications périodiques féministes sur le cinéma, *Women and Film* privilégie une ligne éditoriale mettant à profit l'approche de Friedan, qui se concentre surtout sur l'image stéréotypée de la femme. À titre d'exemple, dans le premier numéro de la revue, Christine Mohanna fait une réflexion sur l'image de la femme au cinéma : elle tente de suivre l'évolution des clichés évoquant la féminité à travers plusieurs décennies d'histoire filmique, et en vient à percevoir le cinéma comme une sorte de miroir social, miroir qui déforme l'image de la femme selon des stéréotypes restrictifs et répressifs (Mohanna 1972, p. 7). Elle affirme que « the screen reflects life, but in such concentrated magnitude that it seems more desirable than the original. It becomes for a while, a more potent reality than life itself » (p. 8). Cette importante réflexion est exemplaire des questionnements sociologiques et critiques formulés à l'endroit du cinéma dans *Women and Film*. Ainsi l'article de Mohanna est-il déterminant dans la mesure où il centre l'étude féministe du cinéma sur des questions liées à l'image de la femme dans un monde où les films sont produits par des studios sous domination masculine (Mohanna 1972, p. 7), générant ainsi des stéréotypes sexuels qui renforcent une conception préexistante de la féminité et de la masculinité, de sorte que « male and female roles remain almost as rigid in 1971 as they were at the turn of the century when movies began » (p. 12).

2.2.1. Johnston et la femme comme mythe barthésien

Dans *Notes on Women's Cinema*, un des premiers ouvrages collectifs féministes d'envergure sur le cinéma (publié en 1973), Claire Johnston rejette cette approche purement sociologique, qui évalue les images filmiques de la femme en rapport avec la

« vraie » femme, comme si le cinéma était un médium transparent. Au contraire de la posture promue par la revue *Women and Film*, elle conçoit le cinéma en tant que discours reçu par un spectateur qui participe à la construction du sens. Loin de refléter simplement la réalité, le cinéma procède plutôt, selon Johnston, à une médiation audio-visuelle de cette dernière. Puisqu'une médiation repose sur des pratiques et des codes de signification, elle propose une approche multidisciplinaire du cinéma qui incorpore la psychanalyse et la sémiotique barthésienne. S'appuyant sur les idées dégagées dans *Mythologies* (Barthes 1957), elle constate que la femme comme *femme* reste largement absente du cinéma : « despite the enormous emphasis placed on woman as spectacle in the cinema, woman as *woman* is largely absent » (Johnston 2000, p. 25, nous soulignons). Cette vision progresse d'ailleurs au cours des années 1970; le premier numéro de la revue féministe *Camera Obscura* contient un éditorial qui fait écho aux propos de Johnston en affirmant que:

Like the camera obscura, the cinematic apparatus is not ideologically neutral, but reproduces specific ideological predispositions: codes of movement, of iconic representation, and perspective. The notion that « reality » can be reflected in film negates any awareness of the intervention, the mediation of the cinematic apparatus. The impression of reality in the cinema is not necessarily due to its capacity for verisimilitude, its ability to reproduce faithfully a copy of an object, but rather to the complex process of the basic cinematic apparatus itself, which in its totality includes the spectator. (Feminism and Film 1976, p. 7)

La conceptualisation sémiologique de la femme au cinéma reste encore aujourd'hui fort intéressante, puisqu'elle permet d'examiner l'image médiatique de la femme en tant que signe, comportant à la fois un signifiant et un signifié. Ainsi le mythe barthésien opérant dans le cinéma à l'endroit de la femme agit sur la dénotation de la féminité même : « it is in the nature of myth to drain the sign (the image of woman/the function of woman in the

narrative) of its meaning and superimpose another which thus appears natural » (Johnston 2000, p. 24). Cette approche peut d'ailleurs aisément être mise à profit pour examiner plus en profondeur l'idée d'une mystique féminine : en tenant compte de l'approche préconisée par Johnston, cette mystique serait le résultat de la « mythification » de l'image de la femme, une piste que nous nous proposons de poursuivre dès le prochain chapitre⁹. Ultimement, il reste encore aujourd'hui tout à fait pertinent de croire que, sous le processus mythifiant tel que Barthes l'entend, le cinéma désinvestit le signe « Femme » de sa signification dénotative pour le remplacer par des significances connotatives, dont la plus importante serait d'être l'objet du désir masculin (Creed citée dans Chaudhuri 2006, p. 26)¹⁰.

Le repositionnement conceptuel entourant l'image de la femme qu'effectue Johnston se fonde néanmoins sur un constat central pour les éditrices de *Women and Film*, soit celui selon lequel l'image de la femme véhiculée par le cinéma est le fruit d'une construction masculine. Johnston conclut d'ailleurs son propos autour d'une réflexion sur les issues possibles à cet enracinement de la femme dans une image mythifiée: « in order to counter our objectification in the cinema, our collective fantasies must be released : women's cinema must embody the working through of desire » (Johnston 2000, p. 32). Ce faisant, elle souligne—brièvement—le rôle jusqu'alors

⁹ Nous aurons également l'occasion, dans le prochain chapitre, d'aborder les travaux tout aussi importants de Elizabeth Cowie sur la femme comme signe, qui reposent sur une approche lévi-straussienne fort pertinente pour nous.

¹⁰ L'analyse proposée par Durham (2008) du « phénomène Lolita », discuté préalablement, repose d'ailleurs largement sur la notion barthésienne du mythe. Elle affirme notamment que « myths, as we understand them in media and cultural studies, hover between fact and fiction : they are fabrications of time, place, and culture, but they play out in reality » (p. 188). Son analyse incarne ainsi une utilisation fort contemporaine du paradigme sémiologique utilisé par Barthes et récupéré par Johnston dans les années 1970.

largement ignoré du désir dans la construction des images médiatiques de la féminité¹¹. En effet, en affirmant que l'objectivation de la femme pourrait être déjouée par le biais d'un cinéma proprement féminin qui procéderait à un repositionnement du désir (féminin), elle suppose forcément que l'image actuelle de la femme, sa « mythification », repose sur un désir masculin. Ce désir se trouve nécessairement imbriqué dans les constructions de la féminité médiatisée puisque les films (surtout commerciaux) sont majoritairement réalisés et produits par des hommes—une situation qui perdure toujours aujourd'hui. Ainsi pouvons-nous constater que, dès les premiers balbutiements d'une théorie féministe du cinéma, les questions du regard et du désir soutenant l'objectivation de la femme étaient présentes, quoique de façon parfois embryonnaire.

2.3. *Mulvey et le regard masculin*

Cette notion d'un désir et d'un regard masculin dans les premiers écrits féministes sur le cinéma trouve un écho dans les réflexions initiales de Laura Mulvey, qui termine son article « Fears, Fantasies and the Male Unconscious » en affirmant que « the time has come for us to take over the show and exhibit our own fears and desires » (Mulvey 2009a, p. 13)¹². Ce texte, publié la même année que celui de Johnston précédemment mentionné, prépare le terrain pour les débats à venir autour des notions de regard et de désir, qui deviendront centrales pour l'approche féministe. Et si les premiers textes de Mulvey s'attardent avant tout à des questions plus générales entourant l'image de la femme, il reste que ce sont ces questionnements qui lui permettront d'en arriver à

¹¹ Si le texte de Johnston est reconnu pour avoir ouvert la voie à plusieurs études à venir, il reste que son propos est critiqué, notamment en raison du manque d'analyses textuelles étayant ses présomptions (Bergstrom 1988, p. 83-84).

¹² « Fears, Fantasies and the Male Unconscious or 'You Don't Know What's Happening, Do You, Mr. Jones?' » a été écrit en 1972 et publié en 1973 dans la revue féministe *Spare Rib*.

proposer des réflexions importantes sur le désir et le regard au cinéma. Dès 1970, dans son compte-rendu des manifestations entourant le concours *Miss World*, elle dénonce effectivement la position réifiée de la femme au sein de la culture patriarcale et son appel à la passivité spectatorielle, avançant que « the spectacle isn't prepared for anything other than passive spectators » (Mulvey et Jimenez 2009, p. 5)¹³, une réflexion qui se retrouve également au sein des travaux sur l'identification du spectateur, plus spécifiquement ceux de Jean-Louis Baudry (1975) portant sur le cinéma en tant que dispositif. L'idée d'une réification imposée à la femme et à sa représentation culturelle, centrale dans la pensée mulveyenne, est exprimée dès ce moment. Faisant à peine quelques pages, cette première publication renferme des idées qui deviendront cruciales pour Mulvey et, par ricochet, pour le féminisme et son étude du cinéma.

Les intérêts de Mulvey au cours des années 1970 jouent également un rôle considérable dans l'intégration de la théorie psychanalytique non seulement dans la pensée féministe, mais également dans le champ des études cinématographiques. Dans son article sur le fétichisme dans l'œuvre de Allen Jones, Mulvey effectue une récupération habile des théories freudiennes pour concevoir comme fétichiste le regard posé par l'homme sur la femme dans les arts et les médias (et notamment dans l'art de Jones). Cette attention portée au fétichisme confère à l'article en question une certaine importance dans la suite des écrits de Mulvey¹⁴. En examinant l'exposition *Women as*

¹³ « The Spectacle is Vulnerable : Miss World, 1970 », un article rédigé par Laura Mulvey et Margarita Jimenez, est initialement paru en 1970 dans *Shrew*, une publication éditée par des groupes membres du *London Women's Liberation Workshop*.

¹⁴ Les notions de fétichisation et d'objectivation n'ayant pas fait l'objet de débats dans les publications psychanalytiques récentes, elles ne seront pas discutées outre mesure dans la présente thèse. Nous les acceptons dans leur sens freudien, bien élaboré par Mulvey dans l'article

Furniture, composée de statues créées par Jones de femmes partiellement dénudées—et bien entendu réifiées—prenant des poses à la fois passives et suggestives, Mulvey ne s’attarde pas tant à la nudité féminine en tant que telle, ni à l’objectivation flagrante de la femme au sein de cette exposition. Elle se montre beaucoup plus intéressée par ce qui n’est *pas* montré : « Although every single image is a female form, not one shows the actual female genitals. Not one is naked. The female genitals are always concealed, disguised or supplemented in ways which alter the significance of female sexuality » (Mulvey 2009a, p. 7) (voir figure 3 ci-dessous)¹⁵. À travers son objectivation, le corps féminin se trouve fétichisé afin de pallier à l’angoisse de castration du spectateur, conçu avant tout par Mulvey comme masculin. Mulvey avance que la présence d’objets à la fois rassurants et surprenants permet à Allen Jones d’omettre d’attirer l’attention du spectateur sur le sexe féminin, déplaçant ainsi l’attention potentiellement accordée à la castration imaginaire. Selon elle, la conception freudienne du fétichisme s’avère conséquemment un élément crucial dans la compréhension des nombreux usages réifiants du corps féminin dans l’art et dans la culture. Elle en vient ainsi à avancer que « the image of woman comes to be used as a sign, which does not necessarily signify the meaning ‘woman’ » (Mulvey 2009a, p. 11), une affirmation qui ne va pas sans rappeler l’analyse barthésienne proposée par Johnston. Même si, dans ces publications initiales, Mulvey ne prête pas une attention particulière au cinéma, elle pose néanmoins les bases de sa réflexion autour de questions liées au regard d’un spectateur devant une œuvre qui objective et fétichise la

sur Allen Jones qui nous occupe ici, et plus récemment mises en contexte pour le cinéma de façon efficace par Marc Vernet (1989; 1992; 1999).

¹⁵ Notons que ce sont les ouvrages de Allen Jones qui ont inspiré les décors du Korova Milkbar dans le film *A Clockwork Orange* (Kubrick 1972). Kubrick avait d’ailleurs demandé à Jones de concevoir les décors pour son film, mais ce dernier aurait refusé.

femme. La question du désir—et surtout du regard—masculin est donc centrale chez Laura Mulvey et ce, dès ses premiers écrits.



Figure 3: L'exposition *Women as Furniture* de Allen Jones.

2.3.1. *L'identification cinématographique*

Avant de poursuivre notre parcours à travers l'évolution de la contribution de Laura Mulvey, il nous importe de faire un petit détour théorique. En effet, la pensée de Mulvey est fortement analogue à celle de Christian Metz (2002), qui s'est particulièrement intéressé aux similarités entre les dynamiques de l'identification chez le sujet qui se développe et celles qui opèrent chez le spectateur de cinéma. Selon lui, l'identification cinématographique se construit sur un modèle à deux niveaux, primaire et

secondaire, à l'instar de l'identification dans sa conception psychanalytique¹⁶. En psychanalyse, l'identification primaire est tributaire de ce que Jacques Lacan nomme le stade du miroir, ce moment charnière qui instaure la relation du sujet avec son image, celle des autres, et les idéaux qui les accompagnent. Selon Lacan, l'enfant qui se reconnaît dans le miroir vit une reconnaissance basée sur une méconnaissance, puisque son image ne lui renvoie pas les sentiments d'incomplétude et d'incoordination qu'il ressent; au contraire, le miroir lui renvoie une image cohérente et unifiée. Lacan note qu'au moment où l'enfant se perçoit dans le miroir, sa vision lui permet d'*imaginer* une maîtrise qu'il n'a pas encore sur son corps, d'où la formation du moi idéal. C'est ainsi que le stade du miroir se veut un moment fondamental de ce qu'il nommera plus tard l'imaginaire. « Mais le point important est que cette forme situe l'instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction » (Lacan 1966, p. 94). Les théoriciens lacaniens du cinéma se fondent largement sur ces concepts liés à l'imaginaire et à sa dimension fictive, qui assurent le premier rapport de l'individu avec son moi (et non son Je¹⁷). Selon eux le cinéma, à l'instar du stade du miroir, est une illusion de l'imaginaire, un piège qui rend invisible la structure symbolique cachée. Ainsi, leur théorisation du regard repose sur la fonction de l'imaginaire lacanien. Le stade du miroir joue conséquemment un rôle fondamental dans l'établissement d'une relation entre

¹⁶ Voir figure 4 ci-dessous pour une représentation schématisée de cette comparaison entre l'identification cinématographique et l'identification en psychanalyse.

¹⁷ Il est crucial de rappeler ici les différences entre le moi et le Je : dans l'imaginaire, l'enfant entretient déjà un rapport avec son moi par le biais du miroir et du moi idéal; le Je n'apparaît qu'au moment où l'enfant assume son identité symbolique et sa subjectivité par le biais du langage. Dans cette perspective, il appert que Mulvey (1975) fait erreur lorsqu'elle affirme que « it is an image that constitutes the matrix of the imaginary [...] and hence the first articulation of the I, of subjectivity » (p. 10). Si l'imaginaire se centre effectivement sur l'image, la subjectivité ne peut s'assumer que dans le langage. Ainsi, la formation du moi n'est qu'une étape préalable à la formulation du Je.

l'enfant et sa représentation spéculaire, et Lacan insiste sur la dimension fictive de cette relation avec une image qui ne renvoie pas les imperfections ressenties. L'enfant s'identifie donc à un idéal supérieur à lui-même, et les identifications subséquentes aux autres images se fondent généralement sur cette même méconnaissance, toujours fondée sur un contenu imaginaire qui est idéalisé.



Figure 4: Comparaison schématisée de l'identification psychanalytique et de l'identification cinématographique (Source : Willis 2012).

Comme l'enfant devant le miroir, le spectateur de cinéma se retrouve devant l'écran, dans un état de sur-perception et de sous-motricité, et s'identifie à « l'instance voyante », c'est à dire au regard de la caméra. Le spectateur fixe l'écran sans bouger les yeux et, ainsi, le regard de la caméra devient son propre regard. Comme Metz le note bien, le spectateur de cinéma se veut assurément « un sujet constitué, ayant dépassé l'indifférenciation primitive de la première enfance » (Metz 2002, p. 79). Il nomme donc cette étape l'identification *cinématographique* primaire, afin d'éviter toute confusion avec l'identification primaire proprement dite qui, au sens psychanalytique, est pré-œdipienne. Par le biais de cette identification cinématographique primaire, le spectateur

se place comme sujet « privilégié, central et transcendantal de la vision » (Aumont et al. 1994, p. 185), et se pose d'emblée comme sujet « tout-percevant » (Metz 2002, p. 68). L'identification cinématographique primaire est donc une identification du spectateur à ce que Baudry (1975) nomme le dispositif, c'est à dire la position spectatorielle imposée par le cinéma. Selon ces théoriciens, il s'agirait avant tout d'une identification imaginaire, au sens lacanien du terme : le spectateur y accepte le regard de la caméra comme le sien, et s'identifie « à lui-même comme pur acte de perception » (Metz 2002, p. 69).

C'est le complexe d'Œdipe qui marque l'entrée dans ce que Lacan nomme l'ordre symbolique, c'est à dire la structure sociale régie par le langage et la Loi. À travers la signification, l'individu est en mesure d'établir une forme de subjectivité lui permettant d'assumer sa position dans le symbolique, et conséquemment de dire « je ». Pour Lacan, le sujet en tant que concept est continuellement défini par sa relation et son opposition à l'autre, qui représente ce que le sujet n'est pas et n'a pas, et entretient de ce fait le sentiment de manque et d'absence. Ainsi, afin de consolider sa subjectivité et son désir, l'individu doit s'identifier à l'autre; il est donc important de noter ici que cette identification a pour prototype l'identification œdipienne. En effet, pour se sortir de l'impasse oedipienne, l'enfant projette son désir sur le parent de même sexe, s'identifiant ainsi à lui¹⁸. Par la suite, « les investissements sur les parents sont abandonnés en tant que tels et se transforment en une série d'identifications dites “secondaires” » (Aumont et al. 1994, p. 179). L'identification secondaire se veut de ce fait une projection permettant d'échapper à une forme d'insatisfaction par l'entremise d'une identification à l'autre.

¹⁸ Bien entendu, la description fournie ici s'applique à la phase œdipienne dans sa forme positive. Pour plus de détails concernant les diverses formes du complexe d'Œdipe, voir Laplanche et Pontalis (1992, p. 79-84).

Au cinéma, le spectateur accepte le regard de la caméra comme le sien, par le biais de l'identification cinématographique primaire, et voit alors l'écran cinématographique comme un miroir duquel il est absent, mais dans lequel il reconnaît des figures semblables. C'est ainsi qu'il s'identifie avec les personnages et leurs visées, voyant dans le ou les personnages de l'écran un autre qui est plus entier que lui et qui, conséquemment, le complète. Metz nomme ce processus l'identification cinématographique secondaire. Notons qu'une fois ce deuxième niveau d'identification atteint, le spectateur est entièrement investi dans le film. Cette dynamique fait du cinéma un instrument idéologique très puissant qui peut, dans une certaine mesure, manipuler son spectateur. Selon Metz et ses contemporains, le cinéma a le pouvoir de reproduire la suprématie illusoire de l'image en tant qu'idéal à travers l'identification cinématographique primaire; il possède également la capacité de générer des identifications secondaires à ces idéaux, façonnant ainsi le désir et la subjectivité. Certes, comme toutes nos relations aux images reproduisent la dynamique imaginaire du stade du miroir, il est aisé de reconnaître que les notions mentionnées ici ne s'appliquent pas uniquement au cinéma, mais à la plupart des médias visuels, à fortiori s'ils ont une dimension narrative.

2.3.2. Plaisir visuel et scopophilie

Dans son article plus notoire, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Mulvey procède, à l'instar de Metz, à l'intégration définitive de la psychanalyse au sein de la réflexion portant sur le regard au cinéma, tout en ajoutant une spécificité masculine au concept. Si cet article en est un des plus cités dans le champ des études féministes du cinéma, il reste qu'il est souvent mentionné au passage, dans le but d'en rappeler les

grandes lignes. Afin de bien positionner les réflexions féministes sur la représentation de la femme au cinéma, et pour bien cerner l'entrée définitive de la psychanalyse dans les études féministes du cinéma, nous allons faire un retour plus approfondi sur le propos de Mulvey, tout en tentant d'en suivre la structure et le déploiement. Nous serons ainsi en mesure de saisir ses répercussions sur les conceptions féministes du regard et du désir. Appuyant largement la prémisse de son article sur l'idée lacanienne de l'inconscient structuré comme un langage, Mulvey tente de découvrir comment l'inconscient de la société patriarcale a marqué le cinéma. Elle mentionne d'emblée que « the paradox of phallogentrism in all its manifestations is that it depends on the image of the castrated woman [sic]¹⁹ to give order and meaning to its world » (Mulvey 1975, p. 6), faisant ainsi suite à ses propos sur le fétichisme dans son analyse de l'œuvre de Allen Jones²⁰. Elle affirme donc d'entrée de jeu que le cinéma populaire hollywoodien reflète l'idéologie patriarcale dominante. Considérant la psychanalyse comme une arme politique qui révèle le rôle de l'inconscient patriarcal sur le développement de la forme cinématographique hollywoodienne, son but avoué est de récupérer cette arme dans le but d'analyser le plaisir scopique que procure le cinéma, le tout afin de détruire ce plaisir par l'analyse. Aux yeux de Mulvey, la psychanalyse se révèle conséquemment fort intéressante pour le féminisme, puisqu'elle permet de mettre en relief le fonctionnement d'un système idéologique duquel le féminisme ne peut échapper—une situation également mise en

¹⁹ Alors que la parution originale de l'article dans *Screen* mentionne « the image of the castrated woman », certaines parutions subséquentes (dont la version figurant dans le recueil *Visual and Other Pleasures*) remplacent « woman » par « women ».

²⁰ Notons au passage que dans son introduction à la deuxième édition de *Visual and Other Pleasures*, Mulvey admet que « the emphasis on castration and fetishism may well have been a 'hangover' from the Allen Jones article » (Mulvey 2009c, p. xv), tout en prenant soin d'ajouter que « fetishism is the most semiotic of perversions, deeply invested in images and objects and ultimately transferable to the cinema itself » (p. xvi). Cet aspect sémiotique du fétichisme rend d'emblée fort pertinent le recours aux théories de Lacan.

évidence par Jane Gallop (1982), citée précédemment. Mulvey vise avant tout à déconstruire les dynamiques régissant le plaisir scopique au cinéma, afin d'ouvrir la voie à l'apparition d'un cinéma alternatif qui mettrait de l'avant une radicalité à la fois esthétique et politique—une forme cinématographique qui, selon elle, commence à émerger au début des années 1970²¹.

Une des idées centrales soulevées par Mulvey reste le concept de scopophilie, qu'elle emprunte à Freud afin de cerner ce qu'elle nomme le plaisir visuel. L'idée de plaisir scopique, ou scopophilie, apparaît effectivement dans la littérature de Freud dès 1905 dans les *Trois essais sur la théorie sexuelle*, où il rattache cette pulsion au voyeurisme infantile (Freud 1987, p. 120) et à la pulsion sexuelle en général (p. 132). Mulvey rappelle succinctement les réflexions initiales de Freud sur la pulsion scopique, qui apparaît « de façon relativement indépendante par rapport aux zones érogènes, du plaisir de regarder-et-de-montrer » (p. 119). Telle que Freud la conçoit, elle est responsable de la curiosité infantile vis-à-vis du corps et de ses fonctions, notamment, et génère ce qu'il nomme « l'énergie du plaisir scopique » (123). Mulvey rappelle également la distinction qu'opère Freud entre la scopophilie active (« regarder ») et

²¹ C'est précisément cette forme de cinéma radical que Mulvey explore avec Peter Wollen, notamment avec leur film *Riddles of the Sphinx* (1977). Wollen, qui s'intéresse aux stratégies permettant de mettre de l'avant un cinéma radical, propose sept dispositifs visant à articuler un « contre-cinéma » agressif (voir Wollen 1982). Par contre, il importe aussi de mentionner que cette affirmation de Mulvey nous apparaît peu défendable : le cinéma hollywoodien a toujours existé en parallèle avec une forme de cinéma alternatif et radical, qu'il s'agisse de la remise en question de l'ordre bourgeois effectué par le cinéma surréaliste de Buñuel, des diverses explorations esthétiques et narratives qu'ont offertes les écoles de montage formaliste et expressionniste par exemple, ou même de l'existence d'un cinéma pornographique qui a de tout temps coexisté avec les productions dites populaires. Néanmoins, il demeure possible de voir dans l'évolution de la technologie, mentionnée par Mulvey, l'apparition d'une certaine accessibilité de ces cinémas traditionnellement plus marginaux. De plus, alors que le cinéma populaire n'est pas toujours parfaitement patriarcal, certaines formes plus radicales du cinéma demeurent pour leur part foncièrement patriarcales.

passive (« montrer »), distinction qui s'avèrera cruciale pour son analyse des positions actives et passives réservées respectivement à la représentation de la masculinité et de la féminité. Se tournant par la suite vers la psychanalyse lacanienne, Mulvey affirme que le spectateur s'identifie avec le personnage sur la base d'une reconnaissance et d'une méconnaissance simultanées, dynamique faisant appel à l'identification narcissique, au stade du miroir et à l'apparition du moi idéal. Le sujet ainsi aliéné reçoit l'idéal du moi²² que lui impose le système idéologique en place, et est en parfaite mesure d'affronter les dynamiques identificatoires qu'offre le cinéma.

À la lumière du bref parcours qu'elle effectue à travers les théories freudiennes et lacaniennes, Mulvey dégage certains aspects contradictoires du plaisir lié au regard dans le cinéma hollywoodien conventionnel : elle remarque d'un côté l'omniprésence du plaisir lié à l'objectivation de l'autre (plaisir scopophilique), tout en notant le rôle des dynamiques identificatoires à l'œuvre dans le cinéma qui rappellent la construction du moi, basée sur une forme de méconnaissance imaginaire (plaisir narcissique). Le cinéma se veut donc le lieu d'une rencontre entre l'objectivation de l'autre, fondée sur la scopophilie en tant qu'instinct sexuel, et la fascination pour l'autre fondée sur la reconnaissance narcissique d'une image idéalisée à l'écran²³. Et comme Mulvey en vient à le constater, le désir s'articule à travers cette rencontre :

Sexual instincts and identification processes have a meaning within the symbolic order which articulates desire. Desire, born with language, allows

²² Alors que le moi idéal prend naissance devant le miroir, qui renvoie une version « idéale » du sujet, dépourvue de ses sentiments d'incomplétude, l'idéal du moi se veut plutôt l'idéal inatteignable produit par les exigences du surmoi et du symbolique.

²³ Notons que Mulvey, en se centrant sur la scopophilie active, néglige la scopophilie passive également identifiée par Freud. Cette omission affecte sa conception du regard, comme nous serons amenés à le constater dans le chapitre 5.

the possibility of transcending the instinctual and the imaginary, but its point of reference continually returns to the traumatic moment of its birth: the castration complex (Mulvey 1975, p. 11).

À partir de cette précision, Mulvey en vient à l'observation—centrale pour son article—selon laquelle la femme au cinéma est fortement codifiée : elle est castrée, confinée à la passivité, et fétichisée afin de connoter ce que Mulvey appelle le « to-be-looked-at-ness » (p. 11), comblant un désir voyeuriste foncièrement masculin tout en apaisant l'angoisse de castration déterminante pour le spectateur²⁴. Autrement formulé, la culture populaire et le langage patriarcal dominant codifient l'érotisme de façon très distincte : alors que la présence masculine connote l'action, la présence féminine connote le paraître. Mulvey note effectivement que « the presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story-line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation » (p. 11). Ce faisant, la femme se trouve à la fois fétichisée et objectivée; sa représentation est centrée sur l'absence qui la définit. Au plan narratif, la présence de la femme est indispensable au cinéma, mais cette présence tend selon Mulvey à aller à l'encontre du déploiement narratif.

À ce stade, il est pertinent de souligner que l'appel aux concepts freudiens (le fétichisme et la scopophilie) et lacaniens (l'identification spéculaire, l'imaginaire et le symbolique) permettent à Mulvey de proposer deux objectivations de la femme opérant au cinéma: d'une part, le regard du spectateur est en « contact scopophilique direct » (Mulvey 1975, p. 13) avec la figure fétichisée de la femme, présentée comme objet

²⁴ L'idée même de la connotation renvoie d'emblée aux propos de Johnston sur l'aspect mythifié de la femme au cinéma, ainsi qu'à l'implication de la sémiotique barthésienne dans l'étude de ce phénomène.

érotique; d'autre part, le regard du spectateur permet l'identification au personnage mâle diégétique, qui lui aussi objective le personnage féminin diégétique (voir figure 5). Elle poursuit en soulignant un degré de problématisation supplémentaire : étant donné son aspect castré, la femme représentée évoque nécessairement l'angoisse de castration, fondatrice de l'ordre symbolique et de la Loi du Nom-du-Père. Mulvey note alors que :

The male unconscious has two avenues to escape this castration anxiety: preoccupation with the re-enactment of the original trauma (investigating the woman, demystifying her mystery) [...]; or else complete disavowal of castration by the substitution of a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous » (p. 13-14);

Elle en vient ainsi à la déduction selon laquelle les solutions à l'angoisse de castration que pose la femme se trouvent soit dans le voyeurisme (investigation de la différence) ou dans le fétichisme (dénier de la différence et transfert de l'objet). Dans les deux cas, c'est le regard, en tant que lieu de l'identification imaginaire et du voyeurisme symbolique, qui porte le discours de Mulvey et, surtout, sa notion de plaisir visuel. Ultimement, pour Mulvey, la position féminine connote l'image alors que la position masculine connote le regard, un constat qui aura des répercussions importantes pour les études de genre, répercussions que nous examinerons sous peu.



Figure 5: Schématisation des relations d'objectivation et d'identification proposées par Mulvey (Source : Willis 2012).

2.3.3. John Berger et la masculinisation du regard

Comme nous l'avons mentionné, l'article de Mulvey suscite de nombreux débats. Une des principales critiques lui étant adressées concerne la généralisation du spectateur comme étant masculin. Elle dira elle-même que la prémisse de l'article était limitée et polémique (Mulvey 2009c, p. xvi). Mais ultimement, et malgré son propos plus généralisant, une certaine forme de fétichisation et d'objectivation du corps féminin traverse effectivement les productions hollywoodiennes encore aujourd'hui, ce qui rend le texte de Mulvey pertinent malgré ses lacunes. Et, même si l'article n'est exemplifié qu'à l'aide d'un corpus limité, il reste que la notion de regard masculin qui traverse le texte a une portée beaucoup plus large. Il se rapproche d'ailleurs du propos de la série télévisée *Ways of Seeing* de John Berger, où l'auteur aborde des problématiques semblables, mais à travers le corpus beaucoup plus vaste de l'art pictural²⁵. Sans faire mention du cinéma, Berger consacre un chapitre à l'analyse de la tradition du nu dans l'art européen et constate qu'au sein de cette tradition, « the painters and spectator-owners were usually men and the persons treated as objects, usually women ». Il poursuit cette réflexion en affirmant plus loin que « today the attitudes and values which inform that tradition are expressed through other more widely diffused media – advertising, journalism, television » (Berger 1977, p. 63). Pour Berger, la façon de *regarder* la femme demeure inchangée depuis l'apparition du nu dans l'art, et ce regard fait partie des traditions liées au nu en tant que genre hautement codifié (p 53) : la présence de la femme appelle un regard objectivant, alors que la présence de l'homme connote un pouvoir d'action (p. 45). Bien entendu, ce constat chez Berger est en tous points similaire au

²⁵ Cette série télévisée de quatre épisodes mène à la parution, en 1977, d'un ouvrage éponyme.

constat mulveyen, évoqué précédemment, sur la binarité actif/passive liée aux deux sexes.

Le point central de cette division des rôles selon l'axe actif-passif demeure assurément la vision. Berger avance d'emblée une réflexion cruciale, et fortement analogue aux réflexions de Lacan, au sujet de l'acte de voir lorsqu'il affirme que « Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak » (Berger 1977, p. 7). Bien qu'aucune référence explicite ne soit faite à Lacan, ce constat est un autre point commun entre *Ways of Seeing* et « Visual Pleasure and Narrative Cinema », puisqu'il situe l'arrivée du regard dans une temporalité pré-symbolique, que nous pouvons bien entendu lier à l'imaginaire lacanien²⁶. Une fois ce constat effectué, Berger note que les conventions de représentation rendent la présence d'une femme socialement différente de celle d'un homme. Il ira jusqu'à affirmer que « *men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at* » (p. 47). Pour Berger, le spectacle du corps féminin dans la culture visuelle invite à la fétichisation et à l'objectivation. Et à l'instar de Mulvey, il considère que le spectateur est construit dans une perspective essentiellement masculine : « Women are depicted in a quite different way from men – not because the feminine is different from the masculine – but because the 'ideal' spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him » (p. 64). Le livre de Berger, et les idées qui y sont formulées, proposent un regard foncièrement masculin, dans une démarche analogue à celle de

²⁶ Cette façon de concevoir le regard joue un rôle majeur dans l'étude de l'identification du spectateur de cinéma, comme nous avons pu le constater précédemment.

Mulvey²⁷. De plus, comme nous le constaterons ultérieurement, il permet de repenser le regard selon une conceptualisation proprement lacanienne.

2.3.4. Dans le sillon de « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* »

La généralisation du regard comme étant masculin a néanmoins été à la base d'un bon nombre de critiques effectuées dans le sillon de « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* ». On a reproché à Mulvey d'avoir omis l'analyse de la spectatrice féminine, autour de laquelle planaient plusieurs questions que Chaudhuri résume adéquatement comme suit : « is she *always* constructed by the film-text in the same way as the male spectator? [...] Is she, too, impelled to make the female protagonist into an object of desire? What about the 'actual' women in the audience? » (Chaudhuri 2006, p. 39)²⁸. Néanmoins, dans un court article sur les mélodrames de Douglas Sirk paru en 1977, Mulvey semble pressentir ces préoccupations envers la spectatrice en examinant un genre filmique qui selon elle est construit autour de problématiques typiquement féminines, et qui appelle conséquemment l'identification de la spectatrice. Elle conclut en avançant que « having a female point of view dominating the narrative produces an excess which precludes satisfaction », affirmant que « Hollywood films made with a female audience in mind tell a story of contradiction, not of reconciliation » (Mulvey 2009d, p. 46). Ultiment, en examinant le mélodrame comme un genre

²⁷ Cette idée est encore largement reçue aujourd'hui. Par exemple, lorsqu'elle constate la similarité entre les images de corps féminins dans les revues pour hommes et pour femmes, Durham (2008) suggère que « the imaginary male viewer is present in both genres. » (p. 165-166).

²⁸ Nous pourrions ajouter à ces questions celle de la généralisation de la position hétéro-normative, une question chère aux études de genre. Par contre, il reste que la présente thèse se centre elle-même sur une présomption d'hétéro-normativité, comme nous l'avons mentionné précédemment.

cinématographique visant un public féminin, Mulvey prépare le terrain pour un autre article, dans lequel elle tente de répondre en définitive aux critiques adressées à sa réflexion de 1975.

En effet, dans « Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', inspired by *Duel in the Sun* », Mulvey (1988) défend la position prise dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema », affirmant qu'au moment où elle a écrit l'article elle était intéressée par la relation entre l'image de la femme à l'écran et la masculinisation de la position spectatorielle et ce, « regardless of the actual sex (or possible deviance) of any real live moviegoer » (Mulvey 1988, p. 69). Dans cette introduction qui permet de lier sa conception du regard masculin aux études de genre, Mulvey poursuit en avançant que « in-built patterns of pleasure and identification impose masculinity as 'point of view' » (p. 69), une affirmation qui s'avère fort pertinente pour l'étude du regard et du désir qui soutiendra les chapitres suivants de notre parcours. L'examen que fait Mulvey de la position spectatorielle féminine repose sur les notions freudiennes, plus spécifiquement le parcours féminin à travers l'Œdipe. Elle fonde son approche sur l'idée freudienne d'une répression de la phase phallique dans le développement identitaire féminin, le tout afin de résoudre la position occupée par la spectatrice, une position qu'elle conçoit comme la redécouverte d'un aspect perdu de son identité sexuelle. Bien que ce recours à Freud puisse paraître hasardeux, surtout en considérant les problèmes liés à la conception freudienne de la féminité dont nous avons fait mention précédemment²⁹, il reste que l'approche proposée ici par Mulvey se fonde sur la même dynamique identificatoire que celle avancée dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema »—une approche novatrice à

²⁹ Pour une description détaillée des problèmes liés à la conception freudienne de la féminité, voir Kofman (1980)

l'époque, et qui a valu à cet article une place importante au sein des écrits sur le cinéma et la psychanalyse. Ainsi c'est le regard—tel qu'il est conçu à l'époque—qui demeure le nœud conceptuel à travers lequel Mulvey tente de théoriser la position spectatorielle féminine. Nous aurons l'occasion, au sein d'un chapitre ultérieur, de prendre connaissance des problèmes liés à l'utilisation de la notion lacanienne du regard, ainsi qu'à l'utilisation incomplète de la triade Réel/symbolique/imaginaire; pour l'instant, il semble crucial de défendre le propos de Mulvey en raison de l'acuité de sa perception du rôle passif et réifié de la femme au sein du cinéma populaire.

Malgré les critiques précédemment mentionnées, Shohini Chaudhuri (2006) voit dans l'approche mulveyenne des éléments qui s'appliquent encore à la production cinématographique d'aujourd'hui, arguant que « the representation of 'Woman' as a spectacle to be looked at pervades visual culture » (p. 2). Merck (2007), pour sa part, accepte les propos de Mulvey comme un manifeste, plutôt que comme un article académique pondéré. Tout en rappelant et en situant les principales critiques formulées à l'endroit de Mulvey, Merck porte attention à la forme de l'article en question, dans lequel elle perçoit certains éléments propres au discours polémique et programmatique du manifeste. À cet effet, elle souligne entre autres le ton parfois incendiaire de l'article, notamment le passage où Mulvey affirme que « It is said that analyzing pleasure, or beauty, destroys it. That is the intention of this article » (Mulvey 1975, p. 8). Pour Merck, l'article de Mulvey se veut un point de départ, voire une genèse, de l'approche féministe du cinéma : l'article est écrit au « je » tout en représentant un groupe (les femmes); son ton alterne entre l'agressivité et l'exhortation; et, finalement, il préconise une pratique révolutionnaire et radicale du cinéma afin de perturber les idéologies et institutions

culturelles existantes (Suleiman citée dans Merck 2007, p. 7-8)³⁰. De plus, les deux premiers sous-titres laissent transparaître les intentions radicales de l'auteure, la section A s'intitulant *A Political Use of Psychoanalysis* et la section B s'intitulant *Destruction of Pleasure as a Radical Weapon* (Merck 2007, p. 10). Merck passe en revue plusieurs autres détracteurs du texte de Mulvey avant d'en venir à la conclusion selon laquelle l'importance accordée par les études cinématographiques à « Visual Pleasure and Narrative Cinema » est entièrement fondée. Au-delà des problèmes liés à la généralisation du spectateur comme étant masculin, et malgré les raccourcis empruntés et l'aspect restreint du corpus étudié, le texte de Mulvey, de par son ton et son approche, se veut résolument et avant tout un manifeste du mouvement féministe du cinéma. Dans cette veine, le texte a aisément réussi à lancer une vaste polémique sur le regard et le désir au cinéma. Autrement dit: « Foucault remarks that certain authors are 'transdiscursive' in that they open problematics and set theoretical agendas that inaugurate whole fields of investigation. In this respect, we all owe a great debt to the work of Laura Mulvey » (Rodowick cité dans Bergstrom et Doane 1989, p. 7). Cette reconnaissance envers Mulvey découle nécessairement de l'innovation dont elle fait preuve dans son recours à la psychanalyse, non seulement dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema », mais également dans ses réflexions antérieures et ultérieures.

³⁰ Dans cette optique, Merck rappelle les propos de Linda Kauffman (1998), selon qui le manque d'objectivité du propos de « Visual Pleasure and Narrative Cinema » est partagé par les manifestes futuriste et surréaliste : « The aim is to incite people to action » (Kauffman citée dans Merck 2007, p. 7).

2.4. *L'après-Mulvey : le regard est-il vraiment masculin?*

In sum, processes of identification in the cinema and the various forms of looking that organize their functioning in film narratives regulate an economy of exchange where the production of pleasure guarantees the place of the subject both in and for the text. What constitutes this place and the imaginary from which it is derived, as well as how it is placed and for whom, are the central questions and the greatest difficulties of Mulvey's essay (Rodowick 2000, p. 187).

Outre la généralisation de la position spectatorielle masculine, un des problèmes théoriques constatés au sein de l'article de Mulvey reste sa tendance à dichotomiser les positions sexuées dans une logique binaire opposant les concepts masculin/féminin, regardeur/regardée, scopophilie/narcissisme et actif/passif. Comme David Rodowick le note bien, cette tendance chez Mulvey—et dans la littérature volumineuse s'inspirant de son approche—pose une difficulté importante, puisque Freud lui-même tendait à considérer comme problématique les distinctions binaires strictes entre masculinité et féminité ou entre activité et passivité (Rodowick 2000, p. 192). Selon Shohini Chaudhuri (2006), de telles critiques ont mené les penseurs féministes à utiliser de façon plus précise les notions psychanalytiques (p. 43). Nous pourrions ajouter ici que ce type de critique tend également à mettre en relief le degré de complexité inhérent à l'étude des positions spectatorielles genrées, des dynamiques identificatoires qui les sous-tendent, ainsi que du désir qui les génère. Si Rodowick ne situe pas le regard de façon spécifique, il reste que son argumentation permet de supposer que le regard mulveyen pourrait être attribué au genre masculin dans son aspect socialement construit, et non à la masculinité elle-même, comme nous serons à même de le constater sous peu.

Mary Ann Doane fait partie des féministes qui ont tenté de pousser plus loin le débat initié par Mulvey. Dans « Film and the Masquerade : Theorizing the Female

Spectator », son argumentation vise à se distancier de cette approche binaire masculin/féminin ou actif/passive. Elle propose plutôt un fonctionnement du regard qui serait fondé sur la proximité ou la distance entre le sujet et l'image, affirmant que « it is in this sense that the very logic behind the structure of the gaze demands a sexual division » (Doane 1992, p. 230). En effet, Doane aborde la question épineuse de la spectatrice à partir du constat selon lequel la femme tient le rôle d'image au cinéma. La distance entre la spectatrice et la représentation de la femme à l'écran se trouve ainsi abolie. La spectatrice a alors deux choix, que Doane décrit comme suit : « the masochism of over-identification or the narcissism entailed in becoming one's own object of desire » (Doane 1992, p. 240). Ces deux choix rappellent à nouveau les propos de Berger, qui affirme que « The surveyor of woman in herself is male : the surveyed female. Thus she turns herself into an object [...] of vision » (Berger 1977, p. 47). Dans les deux cas avancés par Doane, les solutions demeurent intenable d'un point de vue féministe, ce qui mène l'auteure à suggérer que la spectatrice puisse se sortir de ce dilemme en considérant la représentation de la femme à l'écran comme une mascarade, proposant par le fait même un moyen d'échapper aux polarisations sexuelles et identitaires précédemment évoquées. Elle se fonde ici sur l'essai « Womanliness as Masquerade » (1986 [1929]) de Joan Rivière, dans lequel la psychanalyste suggère que la féminité est en fait un masque qui sert à la fois à dissimuler les caractéristiques masculines chez la femme, et à apaiser l'anxiété qu'elles pourraient susciter chez l'homme³¹. Dans une perspective annonciatrice des études de genre, Rivière conçoit la féminité comme une identité construite

³¹ Notons ici que l'essai de Rivière, et plus spécifiquement l'idée de la féminité comme mascarade, est à la base de la réflexion de Lacan sur la sexualité féminine. Comme le remarque Sean Homer (2005), « what the notion of masquerade foregrounds is not the *essential* identity of women but rather the *constructed* nature of that identity » (p. 101).

socialement. Doane s'appuie sur cette notion de féminité comme mascarade dans le but de dédommager la spectatrice d'une identification qui serait théorisée comme narcissique; elle tente plutôt, par son recours à Rivière, de générer une distance entre la spectatrice et la femme de l'écran, qui arbore une féminité que Doane compare à un masque pouvant être porté ou retiré (Doane 1992, p. 235).

Doane consolide ses arguments par le biais d'une analyse de la photographie *Un regard oblique* de Robert Doisneau (voir figure 6, p. 84), à travers laquelle elle tente d'illustrer les structures et les dynamiques sexuées du regard au cinéma, qui inscrit en opposition le regard masculin (actif) et le regard féminin (absent). En effet, dans la photo de Doisneau, la femme occupe le centre de l'image et son regard semble à première vue être mis en évidence. Par contre, en observant plus attentivement la photo, il appert que c'est le regard de l'homme accompagnant la femme qui domine la photo et la dynamique visuelle qu'elle met de l'avant. En effet, le regard de l'homme, qui part de la droite de l'image, est fixé sur le tableau d'un nu se trouvant à gauche de l'image, la rendant visible et masculinisant du coup la position spectatorielle de la photo dans son ensemble. Le regard de la femme, quant à lui, est posé sur un objet qui demeure inaccessible au spectateur, rendant ce regard vulnérable à la sujétion (Doane 1992, p. 238)³². Bien que posé au centre du tableau, le regard féminin est coincé entre le sujet et l'objet du regard masculin, une dynamique que Doane compare à celle mise en place par le cinéma hollywoodien classique, qui donne une fausse impression de prééminence au regard féminin pour finalement le priver de tout pouvoir, le maintenant de ce fait dans un espace

³² Nous reviendrons, dans un chapitre ultérieur, sur les interprétations possibles pouvant être liées à cette absence du regard féminin, ainsi qu'aux liens pouvant être tissés entre cette absence et le désir dans son sens lacanien.

inaccessible, et plaçant le regard masculin au centre du discours produit par l'image. L'auteure va même jusqu'à terminer son article en affirmant qu'il serait tentant de tout simplement clore le débat sur la possibilité d'une position spectatorielle féminine étant donné l'historique d'un cinéma qui s'en remet aussi fortement au voyeurisme, au fétichisme, et à un idéal du moi concevable uniquement en termes masculins (p. 240-241). Ainsi, tout en redéfinissant autour des propos de Rivière certains des paradigmes liés au regard et à l'objectivation de la femme au cinéma, Doane tend à réitérer et à perpétuer les prémisses conceptuelles proposées par Mulvey, soit la masculinisation du regard et la position réifiée de la femme en tant qu'objet érotique, servant à la fois un voyeurisme et un fétichisme inhérent à cette position spectatorielle masculine. Finalement, en affirmant que « femininity is produced very precisely as a position within a network of power relations » (p. 241), Doane ouvre la voie elle aussi à la question d'un regard genré au cinéma.



Figure 6: La photographie *Un regard oblique* de Robert Doisneau (1948).

Cette question du genre attribué au regard est aussi soulevée dans une autre réplique à « Visual Pleasure and Narrative Cinema », un texte de Ann Kaplan qui ne critique pas les propos de Mulvey autant qu'il les interroge. Le titre même de son article, « Is the Gaze Male? », est plus interrogateur que contestataire. Kaplan y affirme en effet que les débats féministes jusqu'à présent (le texte date de 1983) reposent sur une différence sexuelle clairement marquée : « our culture is deeply committed to clearly demarcated sex differences, called masculine and feminine, that revolve on, first, a complex gaze-apparatus; and, second, dominance-submission patterns » (Kaplan 2000, p. 129). Suivant la logique définie par Mulvey et Doane, elle rappelle que « men do not

simply look; their gaze carries with it the power of action and of possession that is lacking in the female gaze » (p. 121), une affirmation qui rappelle l'analyse de la photographie de Doisneau effectuée par Doane. Elle questionne de ce fait les fondements psychanalytiques soutenant l'approche féministe du cinéma. Sans nécessairement proposer de nouvelles positions théoriques, elle pose néanmoins des questions fort pertinentes dans le sillon des concepts mulveyens, militant elle aussi pour un délaissement des oppositions binaires—mâle/femelle, masculin/féminin, dominant/dominé, actif/passif, matriarcal/patriarcal—présentes dans la culture comme dans la théorie culturelle (p. 135). Elle termine son article en affirmant que « if rigidly defined sex differences have been constructed around fear of the other, we need to think about ways of transcending [this] polarity » (p. 135). Ce faisant, elle ouvre elle aussi la voie aux études de genre, une extension des études féministes dont l'apport repose entre autres sur les écrits de Teresa de Lauretis et de Judith Butler, et qui va au-delà de la polarisation des positions spectatoriennes.

2.4.1. *Le regard, le désir et la question du genre*

Dans *Technologies of Gender*, Teresa de Lauretis (1987) tente d'accomplir ce que, selon elle, le féminisme fondé sur la psychanalyse n'a pas réussi à faire : aborder les liens entre les femmes (« women »), c'est à dire des individus spécifiques, et la Femme (« Woman »), une représentation culturelle imaginaire³³. Elle affirme d'emblée que la notion de genre fondée sur les différences sexuelles—notion qui a guidé les réflexions féministes sur la représentation—est devenue non seulement limitée, mais contraignante

³³ Tant dans *Alice Doesn't* que dans *Technologies of Gender*, de Lauretis écrit « Woman » pour désigner la construction fictive de la féminité, alors qu'elle écrit « women » pour désigner les femmes individuelles en tant qu'êtres historiques (de Lauretis 1984, p. 5).

pour l'avancement du mouvement (p. 1)³⁴. Elle milite donc pour une notion de genre qui soit moins liée à la différence sexuelle en termes biologiques : « we need a notion of gender that is not so bound up with sexual difference as to be virtually coterminous with it » (p. 2). Elle propose alors une notion de genre reposant sur les quatre postulats suivants : le genre est une représentation; la représentation du genre est une construction; la construction du genre est toujours aussi active dans la vie contemporaine qu'elle l'était dans les époques antérieures, notamment (et même) dans les cercles académiques et radicaux tels le féminisme; conséquemment—et paradoxalement—la construction du genre s'effectue également par le biais de sa déconstruction (p. 3)³⁵. Voyant dans la psychanalyse un outil limité pour aborder la question du genre, elle se tourne vers les idées de Michel Foucault afin de proposer une nouvelle approche à la question des identités genrées.

Le centre névralgique de la conception de genre offerte par de Lauretis repose de ce fait sur la question de la technologie dans sa conception foucauldienne. En effet, dans son *Histoire de la sexualité*, Foucault (1976) renverse la perception répandue selon laquelle la sexualité est naturelle et une affaire privée. Il voit plutôt la sexualité comme le produit d'un discours culturel, et la conçoit d'emblée comme publique. Dès 1984, dans

³⁴ Dans *Gender Trouble*, Judith Butler (1990) remet en question cette notion de genre construit en fonction des différences sexuelles, et propose plutôt le genre comme performatif, c'est à dire qu'il se réalise par les actions du sujet. Malgré l'importance capitale de *Gender Trouble* pour le féminisme et pour les études de genres, nous retiendrons avant tout la notion de genre mise de l'avant par Teresa de Lauretis, puisqu'elle est spécifiquement conceptualisée autour du cinéma comme « technologie du genre ». Ce choix découle à la fois de la place limitée que nous accordons ici aux études de genre et de notre argumentaire qui se restreint à sa conception hétéro-normative, le tout afin de nous attarder plus longuement sur les questions de désir, de fantasme et de regard qui nous occuperont pour la majeure partie de la présente thèse.

³⁵ De Lauretis (1987) ajoute ici que « gender, like the real, is not only the effect of representation but also its excess, what remains outside discourse as a potential trauma » (p. 3).

son ouvrage *Alice Doesn't*, de Lauretis développe à partir du cinéma la notion de « technologie du sexe » inspirée de Foucault, et qui désigne une série de techniques et de procédures qui produisent la sexualité et la recherche de la sexualité comme finalité (de Lauretis 1984, p. 86). Dans *Technologies of Gender*, de Lauretis approfondit son recours à Foucault, récupérant la réflexion foucauldienne sur la technologie du sexe pour l'appliquer à la notion de genre. Elle en arrive ainsi à proposer le genre comme un produit du discours culturel, plutôt que comme un élément inné chez l'être humain. Dans une exemplification à la fois simple et évocatrice, elle montre comment le genre est une formation discursive précédant l'individu, comme lorsque ce dernier complète un formulaire au sein duquel il doit inscrire un *M* ou *F* dans une case, selon son sexe. Se référant à la femme marquant le formulaire d'un *F*, de Lauretis avance que « while we thought that we were marking the *F* on the form, in fact the *F* was marking itself on us » (de Lauretis 1987, p. 12). Se tournant simultanément vers Louis Althusser, de Lauretis rappelle la conception avancée par le philosophe du sujet comme produit de l'idéologie (Althusser 1970). Paraphrasant un passage écrit par le philosophe marxiste, en remplaçant le mot « idéologie » par le mot « genre », de Lauretis formule le postulat suivant : « Gender has the function (which defines it) of constituting concrete individuals as men and women » (de Lauretis 1987, p. 6)³⁶. La nouveauté chez de Lauretis reste donc son idée d'une technologie du genre, qui contribue à construire culturellement le genre par le biais des discours médiatiques.

Ultimement, du point de vue des études de genre, les identités sexuelles sont des constructions fictives, des rôles sociaux acquis par le sujet dans l'ordre symbolique. Il est

³⁶ Le postulat initial de Althusser se lit ainsi : « toute idéologie a pour fonction (qui la définit) de “constituer” des individus concrets en sujets » (Althusser 1976, p. 110).

d'ailleurs intéressant de noter comment, dans un texte précurseur aux études de genre, et datant de 1949, Simone de Beauvoir affirme que « on ne naît pas femme : on le devient », expliquant que « aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin » (p. 285). En effet, en relisant ces propos sous un angle lacanien, il devient évident que l'identité féminine est un produit de l'ordre symbolique, le monde du langage et de la Loi—la « civilisation » à laquelle de Beauvoir fait référence. Bien entendu, si l'identité féminine est une construction sociale, il en est de même pour l'identité masculine, qui est une construction produite par la Loi du Nom-du-Père. Et les médias de masse, en tant que véhicules de l'idéologie dominante, contribuent à influencer la façon dont les genres sont assimilés par les individus (de Lauretis 1987, p. 9). Ainsi, pour de Lauretis, le genre est une « production idéologico-technologique » qui façonne des individus concrets en tant qu'hommes et femmes (p. 21). Un média comme le cinéma contribue conséquemment, par le biais des dynamiques du regard qu'il met en place, à la construction sociale et à la perpétuation des genres. À travers son parcours, de Lauretis en vient à constater que la *Femme* (« Woman » : la représentation culturelle genrée de la féminité) occupe l'entièreté de l'espace écranique accordé à la féminité, alors que les *femmes* (« women ») occupent l'espace inaccessible du hors-champ. Autrement dit, la représentation culturelle de la féminité offerte par le cinéma (et, pourrions-nous ajouter, l'ensemble des médias visuels) véhicule une féminité construite et centrée sur une perception masculine (« Woman »), laissant en plan toute référence à la femme dans sa spécificité réelle et individuelle (« women »). Dans cette perspective, bien qu'il serait généralisant de reconduire l'idée

mulveyenne selon laquelle le regard est essentiellement masculin (au sens strict du terme), il est beaucoup moins hasardeux de proposer, à l'instar de l'analyse de de Lauretis, que le regard masculin, produit par une culture généralement au service de l'idéologie patriarcale, bourgeoise et capitaliste, est une construction sociale, culturelle et technologique. En somme, la possession du regard mulveyen serait constitutive du genre masculin, genre défini socialement et médiatiquement par l'action, la virilité et l'hétérosexualité. Comme nous pourrions le constater au cours du chapitre 5, la relation qu'entretiennent les spectateurs et spectatrices avec ce regard masculin varie, tout comme la notion même du regard dans sa conception mulveyenne.

La question du genre s'avère certes complexe, mais elle demeure déterminante à la fois pour la position spectatorielle et pour l'analyse des discours produits. Le cinéma, à l'instar des autres médias visuels, produit des stéréotypes de genre puissants, qui à leur tour engendrent des identifications genrées se répercutant dans la subjectivation d'individus, qu'ils soient homme ou femme. Dans la perspective qui nous occupe dans la présente thèse, il est très pertinent d'examiner plus en profondeur la mystique et l'image archétypale perpétuant le genre et l'identité féminine au sein du cinéma, chose que nous ferons dès le prochain chapitre. Notons pour l'instant que les problématiques liées à l'apparition du féminisme découlent inévitablement de ces questions identitaires, et plus spécifiquement de l'identification au genre. Comme nous l'avons vu en abordant le travail de Betty Friedan, ce « problème qui n'a pas de nom » n'est pas la sexualité : il découle plutôt des images genrées, de leur représentation du féminin, du regard dont ils privent la femme, ainsi que du désir et du plaisir visuel et scopophilique qu'ils engendrent. Le discours culturel et les images médiatiques qu'il produit ne se limitent pas

à la mise en place d'une « technologie du genre »; ces dispositifs participent également à la propagation de la mystique féminine au sens où Friedan l'entend. Cette mystique, en constant changement, dégage depuis plus d'une décennie l'image d'une féminité beaucoup plus jeune, générant de ce fait, comme nous le verrons, un désir et un fantasme culturels et collectifs beaucoup plus problématiques dirigés vers la jeune fille.

Partie 2. La féminité comme signe

« I can become your first kiss, or a torn out image from a Playboy magazine that you found when you were 9 years old. Am I your secretary or am I your daughter? [...] All I know is that if I do it just right, I can become your living, breathing, unflinching dream, and then I can actually disappear. »

— Amanda Seyfried (Chloe) dans *Chloe*

Chapitre 3. Les archétypes de la féminité au cinéma

Comme nous venons de le constater, la représentation de la femme au cinéma a entraîné un discours critique complexe et varié, qui fait appel à plusieurs paradigmes théoriques. Au-delà de l'épineuse question du regard masculin, le féminisme a produit de nombreuses réflexions visant à mieux comprendre les dynamiques régissant la représentation de la femme au cinéma et, dans une perspective plus élargie, dans la culture populaire visuelle. Si la culture véhicule une mystique féminine tel que Betty Friedan l'avance, et si le genre—qu'il soit féminin ou masculin—est construit socialement et culturellement, tel que l'affirment entre autres Teresa de Lauretis et Judith Butler¹, il faut nécessairement considérer que les représentations médiatiques à la base de ces phénomènes constituent des *discours*. Il devient dès lors possible d'aborder ces discours à travers une approche sémiotique, approche qui se trouve parfaitement alignée avec l'importance que nous accordons à la psychanalyse étant donnée l'importance du langage et de la sémiotique pour Lacan. Dans cette optique, la contribution de Claire Johnston (2000), mentionnée précédemment et dans laquelle elle aborde la femme au cinéma dans une perspective barthésienne et saussurienne, mérite une attention particulière. Les idées qu'elle y soulève se retrouvent d'ailleurs transposées chez Teresa de Lauretis qui, dans *Technologies of Gender*, avance que la construction de la féminité à l'écran génère l'image de la « Femme », tout en plaçant les « femmes » dans l'espace inaccessible du hors-champ. Il est pertinent de rappeler à cet effet la terminologie mise de l'avant par de Lauretis (1984 et 1987), qui désigne par le terme « Woman » la

¹ Il importe néanmoins de noter ici que, pour Butler, le sexe est également une construction, au même titre que le genre.

représentation culturelle de la Femme, sur laquelle se fonde l'identification au genre, alors que « women » désigne les femmes en tant qu'êtres définis dans un contexte historique donné (revoir de Lauretis 1984, p. 5). De Lauretis utilise la spécificité de la langue anglaise, dans laquelle le mot « femme » s'écrit différemment selon qu'il est au singulier ou au pluriel. Elle désigne par le singulier, en y ajoutant une majuscule, la représentation culturelle et médiatique de la Femme, réservant le pluriel pour désigner les femmes dans leur individualité et dans leur pluralité². Ce faisant, elle met en relief la dimension figée des représentations médiatiques genrées, représentations qui sont fortement codées selon des rôles prédéfinis et largement acceptés. Ainsi, en nous fondant sur les contributions détaillées dans le chapitre précédent, nous pourrions aborder la question de la Femme en tant qu'image dans la culture visuelle, et plus particulièrement au cinéma.

À partir de ces notions, et en considérant les constats effectués précédemment, le présent chapitre se donne pour but de repenser la façon d'aborder la représentation de la Femme au cinéma. Si l'attention portée aux stéréotypes de genre se trouvait au cœur de certaines approches féministes mentionnées dans le chapitre précédent, il reste qu'on a longtemps omis de penser le cinéma en tant que système discursif qui effectue une médiation de la réalité, une omission qui est comblée à la fois par l'approche psychanalytique et par les études de genre. Dans cette veine, il nous incombe de privilégier une approche qui puisse considérer tant la question de la subjectivité et de l'identification que celle de la discursivité et de la transmission de signes connotant la féminité, pour se doter d'une conception globale de la Femme telle qu'elle est représentée

² Dans cette perspective, nous écrirons désormais le mot « Femme » avec une majuscule lorsque nous ferons référence à la construction médiatique de la féminité, comme le suggère de Lauretis.

dans le cinéma populaire—ce qui nous mènera ultimement à aborder la question du fantasme au cours des chapitres suivants. Dans cette veine, ce chapitre s’attardera tout d’abord à une contribution fort importante de Elizabeth Cowie sur la question, ainsi qu’à son recours à l’anthropologie lévi-straussienne, qui lui permet de repenser le signe « Femme » au cinéma. Nous aborderons par la suite la façon dont ce signe est généralement étudié à travers une dichotomie opposant la figure de la vierge angélique à celle de la putain, le tout afin de constater que cette façon de concevoir la représentation écranique de la féminité comporte des faiblesses importantes. À ce point, nous serons en mesure de postuler un modèle de représentation archétypale de la Femme dans le cinéma populaire, modèle dont la constitution se révélera par le biais de l’analyse féministe du film *3 Women* de Robert Altman (1977). Notons d’entrée de jeu que ce sont les études de genre qui nous permettront de proposer ici une approche archétypale : tout comme la démarche prônée par de Lauretis, ce paradigme permet effectivement d’examiner la Femme en tant que représentation médiatique.

3.1. La Femme comme signe

D’emblée, l’étude de la Femme comme signe nécessite une attention plus détaillée que celle que nous lui avons consacrée jusqu’à présent. En effet, nous l’avons vu, le propos de Johnston (2000) s’est vu adresser des critiques très articulées (revoir Bergstrom 1988, p. 83-84) et, même si son idée d’aborder la représentation de la Femme à travers la notion de mythe barthésien était fort appropriée, il reste que d’autres pistes ont été omises par l’auteure. Dans ce contexte, il s’avère hautement pertinent de mentionner ici une contribution de Elizabeth Cowie, écrite en 1978 et faisant suite, à plusieurs niveaux, aux

propos de Johnston. En effet, dans « Woman as Sign »³, Cowie revient sur les conclusions tirées à l'époque sur la représentation de la femme au cinéma. Elle avance d'emblée que « what must grasped in addressing 'women and film' is the double problem of the production of woman as a category and of film as a signifying system » (Cowie 2000, p. 48), constatant que les réflexions précédentes, celle de Johnston en particulier, n'examinaient que les rôles sociaux préalablement attribués à la femme (mère, épouse, amante, etc.). On abordait ainsi le cinéma comme un outil de médiation idéologique perpétuant ces définitions de la Femme, évitant de ce fait l'étude de la dimension discursive du médium. Cowie réarticule donc la problématique en affirmant que « what is at issue is whether it is possible or useful to presuppose a generalised notion [of] woman, whose consistent degradation across all practices justifies the assertion that there is a consistent category of woman produced by film » (p. 49). Elle se tourne par la suite vers l'étude effectuée par Claude Lévi-Strauss (1949) sur les liens de parenté et sur la théorie de l'alliance : elle rappelle alors comment, dans *Les structures élémentaires de la parenté*, Lévi-Strauss avance l'idée selon laquelle le tabou de l'inceste—largement perçu comme universel depuis la parution de *Totem et Tabou* de Freud en 1913—mène les sociétés vers l'exogamie. Contraints par les exigences de ce tabou, les hommes en viennent selon lui à « échanger » les femmes, qui revêtent alors les identités d'épouse, de sœur, de mère et de fille; bref, des rôles qui sont tributaires de—et déterminés par—leurs relations avec les hommes. Cowie voit dans cette approche une façon d'aborder la Femme en tant que signe au sein d'un système fondé sur l'échange, rappelant l'idée lévi-straussienne selon laquelle la Femme se pose en signe dans la mesure où elle est

³ « Woman as Sign » est originalement paru dans la revue *m/f* (vol. 1, 1978).

« communiquée » à travers son échange dans les structures sociales fondées sur la parenté et l'alliance (Cowie 2000, p. 53). Ce recours de Cowie à l'approche anthropologique se justifie donc à la fois par la dimension culturelle et communicationnelle de la pensée lévi-straussienne.

Tout en remettant en question certains aspects du propos de Lévi-Strauss, notamment son usage du signe saussurien, Cowie reste fidèle au paradigme anthropologique prôné par le penseur structuraliste français, proposant ainsi une approche originale et pertinente pour penser la Femme en tant que signe. Le fait d'aborder la Femme à travers la pensée de Lévi-Strauss se révèle d'autant plus approprié lorsque nous prenons en compte l'influence de ce dernier sur la pensée de Lacan, influence sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Nous reviendrons également sur la notion d'échange, et surtout sur la question de l'exogamie et du tabou de l'inceste, au moment où nous aborderons les relations père-fille et leur symbolisation fantasmatique au cinéma. Notons simplement pour l'instant que Cowie voit dans la posture lévi-straussienne une façon opérative d'aborder la Femme au cinéma, arguant que « once posited within kinship structures, i.e. as a category which is not-men, women are 'produced' as mother, daughter, wife, sister » (p. 61). Ceci lui permet de revenir sur un article écrit en 1974 par Pam Cook et Claire Johnston au sujet du cinéma de Raoul Walsh. Se fondant également sur la théorie de l'alliance de Lévi-Strauss, les auteures concluent que « Woman as signifier of woman under patriarchy is totally absent in most image-producing systems, but particularly in Hollywood » (Cook et Johnston 1988, p. 34). Cette proposition rappelle grandement celle effectuée par Johnston dans « Women's Cinema as Counter-Cinema », puisqu'elle suggère que la féminité représentée par les médias visuels a bien

peu en commun avec la féminité vécue. Cette problématisation cadre de façon fort pertinente avec la visée principale de ce chapitre, puisque nous tenterons de déterminer comment les diverses dynamiques générant la représentation de la Femme (mythification, mystique, production et représentation genrée) peuvent permettre de repenser l'image de la féminité autour d'archétypes solidement ancrés dans l'inconscient patriarcal ainsi que dans les divers discours culturels qui le soutiennent. Les réflexions que nous avancerons ici reposent avant tout sur une conception structuraliste de l'image de la Femme, conception que nous pourrions lier ultérieurement au cadre psychanalytique par le biais du fantasme. Chez Cook et Johnston tout comme chez Cowie, la Femme est effectivement pensée comme un signe désignant des rôles féminins statiques et n'ayant par conséquent rien à voir avec les « femmes ». La culture visuelle populaire doit dès lors être pensée en tant que discours déployant des représentations constantes et figées des identités genrées.

En considérant la représentation culturelle et médiatique de la Femme comme un signe, et en abordant ce signe par le biais d'une démarche englobant les différentes approches mentionnées (saussurienne, barthésienne et lévi-straussienne), il s'avère possible d'interroger l'image de la Femme au cinéma sans tomber dans les pièges de l'approche stéréotypale préconisée par Betty Friedan ainsi que par le périodique *Women and Film*. C'est ainsi que nous serons en mesure de cerner les changements qui ont marqué la représentation de la Femme en tant qu'objet du désir et du fantasme au cinéma, conjuguant l'approche psychanalytique prônée par Mulvey et ses contemporains avec une perspective sémiotique. Dans la préface à la première édition de *Visual and Other Pleasures*, Laura Mulvey (2009b) affirme que « analysis of the representation of femininity in popular culture had to become an analysis of collective fantasy under

patriarchal culture » (p. xxxiii), un point de vue qui justifie notre démarche, puisque l'analyse de la représentation écranique de la féminité ne pourrait être adéquatement abordée en termes exclusivement sémiotiques ou psychanalytiques. Dans une perspective guidée à la fois par la psychanalyse féministe du cinéma et une sémiotique féministe du cinéma, il nous sera donc possible de constater que la représentation de la féminité, dans sa conception mulveyenne, répond à un idéal—ou plutôt à des idéaux—fantasmatiques. Bien entendu, le fantasme de la féminité objectivée a aussi son revers, soit la représentation d'une féminité menaçante qui, selon Mulvey et ses contemporains, évoque les angoisses de castration présentes dans l'inconscient d'une culture conçue à juste titre comme patriarcale⁴. Cette dualité met en place une vision culturelle fortement dichotomisée de la féminité, vision qu'il nous importe de démystifier.

3.2. Le paradigme ange/putain

Lorsqu'il est question de sa représentation médiatique, il est effectivement commun de lire ou d'entendre parler d'une dichotomie au sein de laquelle la Femme se trouve coincée : celle qui oppose l'image de la vierge angélique à celle de la putain charnelle. Bien qu'il n'y ait pas consensus sur la nomenclature de cette situation, plusieurs publications de langue anglaise la nomment « the angel/whore dichotomy », expression que nous pourrions aisément traduire en écrivant « la dichotomie

⁴ Nous entendons ici l'idée d'un inconscient culturel dans une optique purement lacanienne, où l'inconscient est « structuré comme un langage » et donc marqué par le signifiant. Mulvey (1975), ainsi que les féministes qui s'inscrivent dans son sillon, perçoit à juste titre l'ordre symbolique comme un système qui « speaks castration and nothing else » (p. 6), et qui de ce fait repose sur un inconscient patriarcal. Le discours culturel joue un rôle majeur dans la formation de cet inconscient; dans ce contexte, le cinéma « poses questions of the ways the unconscious (formed by the dominant order) structures ways of seeing and pleasure in looking » (p. 7). Cette notion d'un inconscient culturel patriarcal formé par les discours, notamment visuels, se révélera important au fil du présent chapitre.

ange/putain ». Dans son ouvrage *An Encyclopedia of Swearing*, Geoffrey Hughes (1998) écrit d'ailleurs :

The historical evolution of the word-field for women has produced an extreme dichotomy or binary opposition between a few terms of praise, such as *virgin*, *maiden*, and *goddess*, set against a multitude of derogatory terms, of which *bitch*, *fishwife*, *quean*, *virago*, *witch*, and *whore* have their own expanded entries. This division, often termed the angel/whore dichotomy, is conspicuously apparent from the Middle Ages onward, and the imbalance has attracted much critical attention in recent decades, notably from feminists. In many ways it continues to this day » (p. 497-498)

Il demeure hautement pertinent de souligner que la représentation de la Femme est abordée ici par le biais de champs sémantiques représentant des visions opposées de la féminité, détail qui renforce la notion de Femme en tant que signe. Des mots spécifiques sont employés, depuis le moyen-âge selon Hughes, pour stéréotyper la féminité autour de concepts opposant la pureté à l'impureté. De toute évidence, la dichotomie ange/putain précède amplement l'arrivée des médias visuels actuels, et trouve ses racines dans les mythes et textes de diverses religions⁵. À ce sujet, Hughes renchérit en affirmant que « resonating behind the angel/whore dichotomy are deeply embedded stereotypes and role models, especially the figures of Eve and Mary » (p. 498), se référant par la suite à la médiévaliste Sheila Delany pour rappeler que Ève et la Vierge Marie incarnent « the opposed exemplars of feminine character » (Delany citée dans Hughes 1998, p. 498)⁶. Pour sa part, Janice Hocker Rushing (1995) attribue cette binarité des rôles féminins à leur articulation aux désirs masculins, rappelant qu'avant l'arrivée des civilisations

⁵ D'ailleurs, dans *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva (1980) relève elle aussi le rôle des religions judéo-chrétiennes dans la représentation de la féminité comme source d'abjection, et note comment ces doctrines confinent la femme à la subordination, tout en la déterminant comme une puissante source de mal, de vice et d'abomination.

⁶ Nous reviendrons sur l'importance de la figure de la Vierge Marie dans un chapitre ultérieur.

patriarcales, les déités féminines—tout comme les archétypes féminins qu'elles incarnaient—n'étaient pas soumises à une division entre le pur et l'impur. Selon elle, « ancient mythology reveals numerous instances of goddesses whose identities were not established by their relationship to men and for whom the various roles were not contradictory » (p. 96). Mais au-delà de ces constats intéressants, il reste que les études recensant les manifestations et les dynamiques de la dichotomie ange/putain, tant en littérature qu'au cinéma et dans les médias visuels, sont rares. Au sein des études cinématographiques, même féministes, on a plutôt tendance à se référer à cette situation sans pour autant la remettre en question, ce qui justifie la présente réflexion.

Parmi les nombreuses références passagères à la dichotomie ange/putain, notons la thèse doctorale de Barbra Ann Churchill (2003) sur l'enfant-femme fatale, mentionnée antérieurement. En abordant la figure de la Lolita comme une incarnation infantile de la femme fatale, Churchill voit dans le cinéma un lieu de prédilection pour la mise en scène des oppositions fondamentales régulant l'image de la féminité, avançant que « film, like all cultural forms, has documented a veritable tug-of-war between the two poles of femininity, between the virtuous virgin and the *femme fatale*, in the cultural psyche » (p. 167)⁷. Malgré le fait qu'il serve adéquatement le propos de Churchill, l'usage du terme femme fatale nous apparaît limitatif ici puisqu'il ne s'agit que d'une forme parmi d'autres de la représentation dépréciative de la féminité. Au cinéma, la vierge vertueuse peut également être opposée à la libertine sans morale, par exemple. Le cinéma d'horreur exploite d'ailleurs régulièrement cette opposition, particulièrement par le biais de ce que Clover (1992) nomme la « final girl » : la survivante qui tient tête au monstre/tueur est

⁷ La femme fatale, qui a été mentionnée à quelques reprises jusqu'à présent, mérite une attention particulière, attention qui lui sera accordée plus loin au cours du présent chapitre.

généralement vierge et vertueuse, alors que les victimes sont généralement actives sexuellement, et sont conséquemment présentées comme possédant des valeurs morales discutables. Somme toute, bien que la tradition littéraire évoque depuis longtemps la représentation de la dichotomie ange/putain, il reste que le cinéma, par le biais de son « signifiant imaginaire », permet de repousser sans cesse les limites de cette représentation⁸.

Mais avant de pouvoir proposer une alternative à la conceptualisation limitée de la dichotomie ange/putain, il importe de détailler le rôle de la figure de la mère au sein de ce modèle. En effet, bien que l'opposition entre la figure de la mère et celle de la putain soit aussi vieille que celle entre la vierge angélique et la putain, il reste que la mère en tant que représentation se révèle considérablement plus complexe puisqu'elle peut elle-même être à la fois vertueuse ou sexuée. Dans cette optique, la binarité mère/putain semble plutôt incarner une des nombreuses déclinaisons de la binarité ange/putain. Sans effectuer le détour qui serait nécessaire pour aborder en profondeur la figure hautement problématique de la maternité, mentionnons simplement que l'image dichotomisée de la mère demeure largement exploitée au cinéma et dans la culture visuelle contemporaine. Dans l'analyse d'une publicité de British Airways représentant un homme dans les bras d'une femme très maternelle et réconfortante, Jane Caputi (2004) décrit cette dualité de façon fort adéquate, voyant dans l'image de la bonne mère un fantasme de plénitude maternelle. Mais, comme elle le précise :

⁸ Cette référence à Metz et à la psychanalyse du cinéma révélera tout son sens au sein du chapitre 5, au cours duquel nous explorerons les dynamiques psychanalytiques opérant au sein de la représentation de la Femme en tant qu'objet du désir et du fantasme.

the fantasy itself inevitably contains the splitting that is endemic to masculine subjectivity and egocentric consciousness. Just as the « whore » lurks behind every « virgin », so too the mad, bad, and devouring monster-mother is the perverse underside of this idealized maternal fantasy (p. 294-296)

Bien entendu, le traumatisme qui se terre derrière la figure fantasmatique de la mère demeure lié à la dimension patriarcale de l'inconscient culturel, tel que nous l'avons défini précédemment. Caputi l'illustre bien, d'ailleurs, lorsqu'elle lie cette dichotomie à la subjectivité masculine elle-même. À cet effet, Kaplan (2000) questionne elle aussi la fonction de cette figure et des autres représentations de la féminité. Dans « Is the Gaze Male? », elle avance que :

Many of the mechanisms we have found in Hollywood films which echo deeply embedded myths in western capitalist culture are thus not inviolable, eternal, unchanging, or inherently necessary. They rather reflect the unconscious of patriarchy, including a fear of the pre-Oedipal plenitude with the mother. The domination of women by the male gaze is part of men's strategy to contain the threat that the mother embodies [...] (p. 135).

Encore une fois, le cinéma d'horreur se révèle digne de mention dans sa façon habile de représenter l'angoisse et l'horreur reliées à la figure de la mère, que ce soit dans *Psycho* (Hitchcock 1960), dans la tétralogie *Alien* ou dans *Spider* (Cronenberg 2002), pour ne nommer que ces exemples. Certains des films de la série *Alien* exploitent d'ailleurs de façon fort intéressante l'horreur et l'abjection liées à la mère pré-œdipienne⁹. *Spider*, pour sa part, se veut une réflexion à forte saveur psychanalytique sur les troubles identitaires possibles liés à la dimension dichotomisée de la mère. Compte tenu de la précision du propos de ce film sur la question qui nous intéresse, il nous apparaît pertinent d'effectuer un court détour pour l'aborder.

⁹ Pour une analyse plus complète de cette thématique dans la série *Alien*, voir entre autres Creed (1993), Gallardo et Smith (2004) et Willis (2011).

La double identité de la mère joue de toute évidence un rôle majeur dans la mise en scène œdipienne au centre du film de Cronenberg, et génère par le fait même un exemple particulièrement détaillé de la représentation dichotomisée de la Femme en tant que signe au cinéma. En effet, dès le moment où Spider l'aperçoit essayant un déshabillé dans le but avoué de plaire à son père, il se retrouve confronté au fait que sa mère, perçue comme pure et asexuée, est en fait un être sexué. Sa perception de la Femme est alors scindée en deux figures : la femme maternelle et réconfortante (sa mère telle qu'il la voyait avant le moment œdipien) et la femme putain et castratrice, incarnée par le personnage de la maîtresse Yvonne. Cronenberg insiste très fortement sur cette binarité, notamment en donnant les deux rôles à la même comédienne, ce qui a pour effet de mettre en valeur l'aspect ambivalent de la figure de la mère. Au cœur du propos de *Spider*, nous retrouvons donc un sujet incapable de consolider sa perception de la mère, cette première figure de la féminité dans la vie du jeune garçon. Plus tard, au moment où Spider arrive dans la maison de transition de Mme Wilkinson, il se retrouve en présence d'une femme menaçante : Mme Wilkinson, à l'image de l'infirmière Ratched dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Forman 1975), gère l'établissement d'une main de fer; c'est une femme castratrice à la tête d'un groupe d'hommes symboliquement castrés. Bien entendu, le nom de Mme Wilkinson est en soi menaçant pour Spider, puisque c'est également le nom de Yvonne, la femme-putain imposteur telle qu'il se l'imagine prenant la place de sa mère. Élément sémique non négligeable, Wilkinson se prononce de façon similaire à « will kill son » et renvoie conséquemment à l'angoisse de disparition qui anime Spider, étroitement reliée à la peur de la mère castratrice. La représentation problématique que se fait Spider de sa mère est donc représentative de la réflexion qui

nous occupe puisque le film met en images, et ce de façon à la fois frappante et déconcertante, la dichotomie fondatrice de l'image de la Femme (et de la mère) au sein de la culture et des archétypes culturels patriarcaux.

Par contre, il reste que les réflexions générales touchant la dichotomie ange/putain ne résolvent pas de façon satisfaisante les questionnements et énigmes que suscite la représentation visuelle de la Femme dans les médias contemporains. En effet, nous avons pu déterminer précédemment que le regard est un vecteur tant dans l'objectivation de la femme que dans les identifications sexuelles et genrées qu'appellent ces images et ces discours culturels. Cependant, nous pouvons aisément nous demander comment l'opposition ange/putain articule le désir et le fantasme à une Femme conçue comme objectivée par le discours cinématographique et médiatique. Aussi, il est pertinent de se demander où s'insère la mère dans cette dynamique, puisqu'en tant que figure elle semble osciller entre la vertu associée à la vierge angélique et la sexualité associée à la putain. Poussant plus loin cette réflexion, Jane Caputi (2004) tente de réarticuler la dichotomie ange/putain autour de questions de classe sociale et de race lorsqu'elle explique que :

Although all women are seen as inferior, some women are denounced as particularly « dirty » – women of color, prostitutes, poor women. They are « whores ». Select other women are designated [...] as « virgins », impossibly chaste and pure – for example, upper- and middle-class white women who are installed as the closely guarded symbol of “white purity, white culture, of whiteness itself” (p. 101)

Tout en nous rappelant les propos de Valerie Walkerdine (1997), discutés préalablement, cette affirmation vient préciser un point capital : la vraie dichotomie scindant l'image médiatique de la Femme n'est pas tant entre la vierge angélique et la putain, ni même entre la mère et la putain; elle se trouve plutôt dans l'opposition entre la pureté et

l'impureté. Ainsi pensée, la Femme est définie par sa sexualité, de sorte qu'elle est aux prises avec une impasse : ou bien elle est vertueuse, asexuée, pure; ou bien elle est l'incarnation même du vice, un être sexuel et impur¹⁰.

Le film noir met en scène de façon exemplaire cette dualité féminine, le héros faisant typiquement face à la femme au foyer (accueillante, douce, pure) et à la femme fatale, une femme charnelle, castratrice et impure qui l'attire pour mieux le mener vers sa perte (Neale 2000, p. 160-161)¹¹. Cette opposition permet de projeter sur la Femme (ici la femme fatale) tous les maux affligeant le héros et, par extension, les maux affligeant la société patriarcale; comme le résume si bien Gilda, femme fatale par excellence, il suffit de « put the blame on Mame » (Vidor 1946)¹². De plus, cette dualité des rôles féminins dans le film noir reflète certaines angoisses liées à la définition et à l'existence de la masculinité, puisque d'un côté la femme fatale représente l'attrait du désir et de la transgression des tabous, alors que la femme au foyer représente l'attrait de la domestication. Simultanément, ces attraits comportent tous les deux des menaces à la masculinité du héros (Grant 2007, p. 26). Ultimement, cette binarité ne se veut qu'un exemple des nombreuses représentations dichotomiques de la féminité.

¹⁰ Barbara Creed (1993) se fonde sur cette idée même comme point de départ pour son ouvrage sur la féminité monstrueuse dans le cinéma d'horreur : « As with all other stereotypes of the feminine, from virgin to whore, she is defined in terms of her sexuality » (p. 3)

¹¹ Bien entendu, les exemples permettant d'étayer cette présomption sont particulièrement nombreux; nous pouvons toutefois proposer en exemple le film *The Big Sleep* (Hawks 1946), largement étudié et où les figures de la femme au foyer et de la femme fatale sont en opposition criante.

¹² Cette chanson, chantée à quelques reprises par Gilda dans le film de Vidor, raconte comment plusieurs catastrophes peuvent être liées à la sexualité de Mame, personnage fictif dont le nom, ainsi que sa prononciation anglaise, rappellent le mot « Dame ». Ce rapprochement nous permet de voir dans cette chanson une satire de la tendance patriarcale voulant projeter sur la Femme la responsabilité de plusieurs maux, vices et problèmes d'ordres divers, d'autant plus qu'elle précise « put the blame on Mame, boys » (Vidor 1946).

Au final, étant donnée la complexité des binarités touchant la représentation de la féminité, et devant les diverses facettes pouvant être attribuées à la figure de la mère, il semble évident que la dichotomie ange/putain n'est pas un modèle analytique opératoire. Dans un rare article consacré à une critique de cette approche, Wyman et Dionisopoulos (2000) précisent d'ailleurs que « this dichotomous perspective is itself limiting, and can benefit from a re-examination and expansion » (p. 209). Qui plus est, ce modèle présuppose que la jeune fille se campe dans la figure de la vierge angélique alors que, nous l'avons vu, la jeune fille hypersexualisée—la lolita—est pertinemment perçue par Churchill comme une enfant-femme fatale. Elle affirme d'ailleurs à ce sujet que « the angel-whore dichotomy that informed nineteenth-century representations of adult femininity also applied to the 'overarching category childhood' » (Churchill 2003, p. 59). De toute évidence, l'approche binaire si souvent mise de l'avant ne permet pas d'étudier l'ensemble des rôles actantiels occupés par la Femme. Comme l'avancent Wyman et Dionisopoulos (2000), « to the extent that the 'universal truths' of gender are embedded in such perspectives as the virgin/whore dichotomy, shifting how that dichotomy is articulated allows for a postmodern examination of its presumed truths and their cultural repercussions » (p. 210). Dans cette optique, il s'avère selon nous d'autant plus pertinent de questionner la façon dont la culture visuelle présente les rôles genrés féminins et, surtout, le rôle que cette représentation joue dans le phénomène de la sexualisation des jeunes filles.

3.3. *Le paradigme archétypal*

Les mentions de la dichotomie ange/putain ont recours à un vocabulaire changeant : il est parfois question de la *figure* de la vierge, de l'ange ou de la putain, alors

que d'autres fois il est question de l'*icône* de la femme fatale, du *stéréotype* de la femme au foyer ou encore de l'*archétype* de la mère. Cette pluralité du vocabulaire témoigne selon nous de l'état lacunaire de cette conception de la féminité médiatique. Il nous importe donc d'uniformiser le discours autour d'un seul terme servant à désigner la récurrence de la Femme comme signe, ainsi que les formes constantes que peut prendre ce signe. À cet effet, le terme *archétype* nous apparaît le plus approprié et ce, malgré la complexité de ses significations et—surtout—malgré le fait que le terme renvoie souvent à la psychanalyse de Carl Gustav Jung, dont nous nous distançons d'emblée¹³. En effet, alors que le terme *stéréotype* n'est pas assez évocateur pour définir l'aspect historique et fantasmatique des images de la féminité, le terme *archétype* paraît beaucoup plus approprié étant donné son rôle au sein de la culture et de l'inconscient patriarcal. Au sens où nous l'entendons ici, l'archétype se veut une image archaïque façonnée par une culture donnée; il n'est ni universel, ni transhistorique, ni transculturel. Comme le formule Rushing (1995), « although archetypes are sometimes conceived as static platonic forms, they are more properly conceived as changing over time, co-varying with the development of human consciousness » (p. 95). À l'instar de l'archétype de la mère, les archétypes culturels prédominants gardent une forme de constance de par leurs rôles; par ailleurs, ils sont soumis aux changements qui marquent l'évolution de la culture au sein de laquelle ils s'inscrivent.

Cette façon de concevoir l'archétype comme une image dynamique, qui évolue avec les discours culturels, nous permettra sous peu de voir comment la représentation de

¹³ Il est important de noter que notre usage du terme *archétype* ne renvoie aucunement à une forme d'inconscient collectif transculturel et transhistorique, comme c'est le cas chez Jung. Par contre, nous établissons un lien entre l'archétype et l'inconscient lacanien, c'est à dire l'inconscient frappé par le signifiant et par le discours dominant.

la Femme a évolué et comment, depuis quelques décennies, on a pu voir apparaître la jeune fille hypersexualisée comme un nouvel archétype de la féminité. La conception mulveyenne d'un inconscient patriarcal produisant des discours visuels liés à ses désirs et à ses angoisses joue selon nous un rôle majeur dans la diffusion des archétypes contemporains de la féminité. Dans cette perspective, cette façon d'appréhender l'archétype se montre particulièrement pertinente pour l'étude qui suivra de la féminité en tant qu'objet de désir et en tant que fantasme dans le discours cinématographique. La théoricienne littéraire Bettina Knapp (1987) soutient d'ailleurs que « archetypal images [...] are implicit in dreams, visions, myths, legends, fairy tales, and cultural manifestations of all types » (p. 3). Bien entendu, dans le contexte médiatique contemporain, le cinéma populaire—tout comme les autres médias visuels populaires—se pose comme lieu idéal pour la transmission et la perpétuation de nombreux archétypes, y compris les archétypes de la féminité, et ce en raison de son statut de « manifestation culturelle » bénéficiant d'une portée étendue. Puisque nous abordons ici la Femme comme signe et considérons la participation du signe dans la construction du mythe (au sens barthésien du terme), il s'avère tout à fait pertinent de supposer que les archétypes de la féminité que nous présenterons sous peu contribuent à la mythification de la Femme (suggérée par Johnston) tout comme à la perpétuation de la mystique féminine, telle que conçue par Friedan. En repensant ainsi la notion plus canonique de l'archétype, il devient possible de concevoir les images récurrentes produites par le cinéma comme des archétypes modernes et médiatiques. Bien entendu, le discours culturel contemporain présente un nombre incalculable d'archétypes; même en se limitant aux archétypes de genre, il appert que le cinéma produit des images archétypales de la féminité autant que

de la masculinité. Nous nous concentrerons bien entendu ici sur les archétypes de la féminité, que nous pouvons aisément aborder à présent que nous nous sommes dotés d'une définition opératoire de la notion d'archétype.

3.3.1. Les trois archétypes de la féminité

Devant l'incomplétude évidente—et préalablement constatée—d'une approche sémiotique qui suppose la Femme en tant que représentation binaire, il nous importe de penser une autre voie afin d'en venir à aborder la question de l'hypersexualisation des jeunes filles en termes de représentation de la féminité, du désir qu'elle suscite et du fantasme qu'elle incarne. Comme nous venons de le constater, le fait de penser la Femme dans une binarité opposant la vierge angélique à la putain ne permet pas de prendre en compte l'entièreté des figures associées à la féminité et mises de l'avant dans sa représentation culturelle. Suite aux réflexions succinctes présentées précédemment, nous avons pu constater que c'est la dichotomie pure/impure qui s'avère la source réelle de binarité. Dans cette optique, il apparaît opportun de penser cette dichotomie en termes lévi-straussiens—c'est-à-dire structuraux—afin d'aborder la Femme en fonction de son rôle en lien avec la ou les figures masculines du film. Il s'avère également pertinent de penser la féminité en fonction de la maturité, puisque la binarité pure/impure articule la féminité médiatique, peu importe l'âge de la Femme représentée. C'est d'ailleurs cette question de la maturité de la Femme représentée qui pose problème au sein du phénomène de l'hypersexualisation des jeunes filles.

Nous faisons donc l'hypothèse suivante : alors que l'étude de l'image de la Femme dans les médias visuels s'est longtemps limitée à l'examen de la dichotomie

ange/putain, un modèle archétypal articulé autour de trois archétypes prédominants—la *mère*, l'*amante* et la *jeune fille*—permet de mieux rendre compte des représentations contemporaines de la Femme¹⁴. Notons que le choix de ces catégories spécifiques nous apparaît justifiable par le fait qu'il se fonde sur les relations familiales à la fois endogamiques et exogamiques dans une logique œdipienne bidirectionnelle, ce qui rejoint par le fait même la perspective lévi-straussienne offerte par Cook et Johnston (1988) et par Cowie (2000), tout en se prêtant adéquatement à la logique psychanalytique sur laquelle s'appuiera la suite de notre argumentaire. Ces trois archétypes, qui représentent des espaces de rôles possibles pour le personnage féminin dans ses rapports au personnage masculin, comme avec le fantasme du spectateur, sont représentés dans les médias visuels à travers une binarité pure/impure. Nous pourrions résumer ces espaces de rôles possibles dans le tableau suivant, qui détaille chacune des occurrences :

Tableau 1: Modèle archétypal de la représentation de la féminité

	Pure	Impure
Jeune fille	La jeune vierge (angélique)	L'enfant-femme fatale (la lolita)
Amante	La conjointe domestiquée et réconfortante	La séductrice – la femme fatale
Mère	La mère idéale, dévouée et nourricière	La mère abjecte, dévorante et castratrice

Notons d'emblée que les rôles cités constituent des exemples; nous pourrions en effet opposer une femme adulte idyllique et chaste à une femme masculinisée (et donc abjecte d'un point de vue des rôles genrés hétéro-normatifs) pour illustrer autrement la binarité

¹⁴ L'archétype de l'amante est à penser ici comme celui de la femme adulte et sexuellement disponible; elle ne désigne pas nécessairement la position actantielle de l'amante (d'un personnage diégétique). Elle peut effectivement être célibataire et convoitée par les personnages, ou simplement se poser comme le foyer du « to-be-looked-at-ness » lié au regard cinématographique.

de l'archétype de l'amante. Au final, tout en revêtant une allure lévi-straussienne, ce modèle présente des catégories actanciennes qui, à leur tour, pourront être articulées au désir et au fantasme originaire œdipien, au cours des chapitres à venir¹⁵.

Ainsi associés à l'opposition pure et impure, les trois archétypes de la féminité—la jeune fille, l'amante et la mère—peuvent donner lieu à six nouvelles figures. Ils sont pensés à travers le regard, le désir et le fantasme masculins. À cet effet, dans un rare article où la féminité est ainsi pensée, Rushing (1995) affirme que « appearing as Mother, Virgin, and Mistress, the feminine is, thus, defined in relation to masculine needs and desires and also in terms of mutually exclusive roles » (p. 96), une affirmation qui ne va pas sans rappeler la pensée lévi-straussienne offerte par certaines féministes¹⁶. À travers cette articulation archétypale de la féminité, il s'avère possible de penser la Femme au cinéma tout en tenant compte de certains constats mentionnés précédemment : que ce soit Jane Caputi qui perçoit le fantasme de la mère comme scindé entre la bonne mère et la mère castratrice (revoir Caputi 2004, p. 294-296), que ce soit la réflexion de Valerie Walkerdine sur la jeune fille présentée de façon dichotomisée dans la culture populaire (revoir Walkerdine 1997, p. 5), ou encore que ce soient les nombreuses réflexions sur l'apparition de l'icône de la femme fatale comme le résultat d'une angoisse liée aux rôles genrés (revoir Neale 2000 et Grant 2007), il semble apparent qu'un modèle tel que celui postulé pourrait se révéler utile dans l'étude qui nous occupe. Nous constaterons effectivement, au fil des chapitres à suivre, que ce modèle archétypal est en mesure de

¹⁵Ce modèle rappelle d'ailleurs le propos de Cowie (2000), selon qui la Femme est communiquée au sein de systèmes d'échange fondés sur l'alliance et, conséquemment, sur des rôles féminins pensés en fonction des besoins et des désirs masculins (revoir p. 53).

¹⁶Rappelons que Rushing propose une réflexion extrêmement intéressante dans laquelle elle s'en remet à la mythologie pour constater que la division de la féminité arrive avec l'apparition des sociétés patriarcales (revoir Rushing 1995, p. 96).

fournir une base pour les observations et les constats que nous effectuerons concernant l'hypersexualisation des jeunes filles et ce, surtout en considérant que les archétypes de la féminité participent au façonnement de la mystique féminine et, conséquemment, à la mythification de la Femme. Mais auparavant il s'avérerait fort pertinent de proposer une analyse du film *3 Women* (Altman, 1977) qui, comme nous le démontrerons, a joué pour nous un rôle central dans la construction du modèle archétypal proposé, et qui nous permet d'en vérifier l'opérativité.

3.4. 3 Women : redéfinition de la féminité archétypale au cinéma

Ces trois femmes semblent vivre dans une mystérieuse symbiose, se suffisant entièrement à elles-mêmes, à l'écart du monde des hommes avec lequel leurs rapports avaient toujours été difficiles et problématiques. (Bourget 1977, p. 5)

C'est à la fin des années 1970, à peine deux ans après la parution de « Visual Pleasure and Narrative Cinema », que Robert Altman tourne *3 Women*, un de ses films les plus singuliers et les plus énigmatiques. Le film retrace le parcours de Pinky (Sissy Spacek), une jeune femme introvertie qui arrive dans une ville désertique de la Californie et est embauchée comme préposée dans un centre de soins gériatriques. Dès son arrivée, elle est prise en charge par Millie (Shelley Duvall), qui a la responsabilité d'encadrer son intégration au sein du centre. Aux côtés de Millie, Pinky côtoie graduellement des personnages hautement intrigants : les jumelles énigmatiques avec qui elles travaillent, les habitants du complexe d'appartements Purple Sage où demeure Millie, et surtout Willie (Janice Rule), la propriétaire silencieuse du bar Dodge City, qui est enceinte, ainsi que son conjoint Edgar, un ancien cascadeur déchu qui est souvent vu dans le champ de tir derrière le bar, et qui entretiendra une relation avec chacune des trois femmes. Au fur

et à mesure que Pinky s'intègre dans cet environnement mystérieux, et qu'elle emménage avec Millie, des conflits émergent entre ces trois personnages féminins qui apparaissent complémentaires. Parce qu'elles impliquent une série de confusions et de vol identitaires, ainsi que par le traitement visuel hautement onirique du film, les relations entre ces trois femmes présentent une réflexion fort intéressante sur la féminité.

Le film de Altman s'inscrit d'emblée dans une décennie teintée par les réflexions féministes sur le regard masculin et la femme-objet au cinéma, et semble tout à fait aligné avec ces préoccupations, ce pourquoi son étude s'avère pertinente dans la perspective qui nous guide¹⁷. Relativement peu de choses ont été écrites sur cette œuvre longtemps laissée pour compte, même dans les cercles critiques et académiques—une négligence liée en partie sans doute à l'absence de distribution du film durant l'ère du VHS. Pourtant, le film de Altman mérite une attention particulière et ce, à plus forte raison compte tenu de notre réflexion féministe sur l'image de la féminité médiatique. En effet, Altman réussit à déconstruire certaines dynamiques qui se retrouvent au cœur de la culture cinématographique populaire de l'époque et, ce faisant, rompt avec l'image traditionnelle de la Femme au cinéma. Dans une narration qui emprunte décidément au rêve—on dira d'ailleurs que le film « speaks the language of dreams » (Gabbard 1980, p.

¹⁷ Il importe de préciser que le film de Altman ne cadre pas parfaitement dans le corpus filmique qui alimentera les autres analyses de la présente thèse, dans la mesure où il ne date pas de la même époque. Les films qui retiendront notre attention datent pour la plupart de la fin des années 1990 et peuvent de ce fait nous permettre d'analyser l'hypersexualisation dans un contexte très contemporain. Par ailleurs, *3 Women* se révèle fort pertinent pour étayer le modèle postulé précédemment, d'autant plus qu'il s'insère dans une temporalité parfaitement synchronisée avec l'apparition des théories féministes abordées dans le présent chapitre et dans le chapitre précédent.

228)¹⁸—*3 Women* semble avoir pour objectif de figurer la Femme autrement que dans le cadre prescrit par le discours culturel patriarcal. Le film présente dans ce sens une dimension mythologique et onirique qui renforce cet aspect de son propos.

Ultimement, *3 Women* s'avère hautement pertinent pour nous dans la mesure où le film remet en question l'image dichotomique de la Femme qui semble dominer l'inconscient patriarcal, et qui génère la tendance selon laquelle il semble impossible de la représenter comme un être sexué sans en même temps la salir. Le film de Altman refuse effectivement cette catégorisation binaire et tente de repenser la représentation de la Femme en faisant un parcours à travers les trois archétypes de la féminité élaborés précédemment. Le film présente ainsi, par le biais de l'évolution de Pinky, une forme de récit initiatique et émancipatoire de la féminité dans un monde dominé par le Nom-du-Père. En examinant de plus près cette évolution, ainsi que la représentation de la Femme dans *3 Women*, nous tenterons ici d'examiner la façon dont le film de Altman met en relief les trois archétypes de la féminité (la jeune fille, l'amante et la mère), ce qui nous permettra ultimement de démontrer l'opérativité analytique du modèle proposé précédemment.

3.4.1. *Le rôle de la triade*

Le parcours émancipatoire de la Femme dans *3 Women* est mis en abîme par le biais des trois fresques réalisées par Willie, qui parsèment les plans et racontent une histoire parallèle à celle du film. Ces fresques, situées dans trois endroits distincts,

¹⁸ Gabbard (1980) propose même que le film utilise la condensation (p. 261), une technique que Freud attribue au rêve et qui permet de regrouper autour d'un même signe plusieurs désirs et/ou angoisses (voir Freud 1967).

forment un triptyque. La première fresque se trouve sur le chemin menant au champ de tir du Dodge City et représente trois femmes recroquevillées au beau milieu d'un désert, dont une est enceinte, à l'instar de Willie; elles sont dominées par un homme au phallus en érection. La deuxième se trouve dans la piscine vide du Dodge City, et montre les trois mêmes femmes fuyant le même mâle au phallus imposant; elles fuient en direction d'un labyrinthe, qui peut aisément être perçu comme représentant les dédales structurants de l'ordre symbolique, dominé par la Loi du Nom-du-Père. Finalement, la dernière fresque se trouve dans la piscine du complexe d'habitation Purple Sage et représente les trois femmes au premier plan, se protégeant en regardant au loin le mâle qui fuit. Mentionnons que dans cette fresque, le mâle se retrouve castré, dépourvu de phallus. Ensemble, ces trois fresques manifestent la préoccupation centrale du film, à savoir la remise en question de l'intégration de la Femme au sein d'une logique patriarcale, où elle est pensée en termes de rôles archétypaux subordonnés à un désir masculin. En somme, c'est un passage du patriarcat au matriarcat qui est mis en images. En effet, ayant traversé le labyrinthe, les trois femmes iront au bout de leur quête en tuant Edgar (castrant ainsi le patriarcat) et en renonçant au Nom-du-Père. En outre, les trois fresques de Willie introduisent la notion de la triade, centrale au film : trois fresques, trois phases de la vie féminine mises en relief (comme nous le verrons) à travers les trois personnages féminins.

3.4.2. Féminité pré-œdipienne : évolution de la jeune fille

Le premier plan du film nous montre une des fresques de Willie—celle où les trois femmes fuient vers le labyrinthe de l'ordre symbolique. Le plan nous montre cette fresque à travers un filtre d'eau mouvante, rendant ainsi l'image plutôt floue. Le

deuxième plan, également rendu flou par un filtre d'eau, nous montre dans un cadrage rapproché des jeunes femmes maternant des vieilles femmes, dont on ne voit que la taille—les visages n'étant révélés qu'au plan suivant¹⁹. C'est alors que nous voyons en plan d'ensemble Millie avec une de ses patientes, dans un long travelling qui finit par révéler Pinky les observant à l'écart. Le regard rendu flou par l'eau était donc celui de Pinky, qui regarde Millie à travers une vitre comme l'enfant regarde la mère dans le miroir. Avant de constituer sa propre identité, l'enfant ne perçoit aucune séparation d'avec sa mère. C'est le miroir, tel que défini par Lacan, qui sert de lieu de séparation : c'est le moment où l'enfant se reconnaît en tant qu'être distinct *et* semblable à l'autre. Mais, au moment où Pinky regarde Millie dans ce plan de mise en situation, la séparation n'est pas entamée, d'où la pertinence d'une vitre au lieu d'un miroir : Pinky voit *à travers* sa réflexion et ne se *perçoit* pas. Le regard vide de Pinky est donc le regard vide de l'enfant qui ne sait pas ce qu'il regarde²⁰. Et c'est sur ce plan à forte connotation maternelle que débute le parcours identificatoire et initiatique de la Femme tel que présenté par Altman.

¹⁹ Cette vision purement corporelle, centrée sur le bassin et le bas des corps féminins, sous-tend le discours d'objectivation de la femme, qui se trouve au centre de la vision mulveyenne de l'image de la Femme au cinéma. De plus, il est intéressant de noter le contraste entre les jeunes corps féminins et les corps féminins plus âgés : cette image renvoie au modèle archétypal proposé plus haut, tout en rappelant que la jeune femme « plaisante à regarder » devient irrévocablement plus âgée.

²⁰ Il importe de rappeler ici la dimension onirique du film, puisque c'est elle qui nous permet de percevoir comme infantile et pré-œdipien un personnage adulte, une perception qu'il serait impossible d'avoir au sujet d'un individu réel. Cette utilisation de la psychanalyse par les études cinématographiques demeure régulièrement critiquée et incomprise, comme nous l'avons vu en introduction. Il nous importe donc de bien nuancer notre propos en insistant sur le fait que nous ne tentons pas de faire ici une psychanalyse du personnage de Pinky. Nous tentons plutôt d'analyser la représentation que fait Altman d'un parcours émancipatoire illustré de façon fortement onirique et codifiée en termes psychanalytiques, comme en témoignait le « pressbook » du film, qui s'ouvrait sur une citation de Jung au sujet de la subjectivité du rêve.

Pinky se voit prise en charge par Millie, qui lui apprend le métier dans le centre gériatrique. À ce stade, la jeune fille est présentée comme infantile, jouant avec un fauteuil roulant, soufflant dans une paille pour faire des bulles dans son verre de boisson gazeuse, et plongeant sa tête sous l'eau, ce qui lui vaut d'être disputée par Millie. À travers les jeux de miroirs qui parsèment ces séquences initiales du film et la rencontre de Millie et Pinky, cette dernière réussira à se constituer une identité en imitant la figure maternelle qu'elle perçoit en Millie. D'ailleurs, un des premiers jeux de miroirs nous montre cette dernière se regardant de façon narcissique, et Pinky l'observant à l'écart (voir figure 7 ci-dessous) : la jeune fille n'a pas encore forgé son propre moi et ne peut conséquemment intégrer l'image dans le miroir. Ainsi se trouve-t-elle dans un flou identificatoire mis en évidence par sa confusion entre les jumelles; elle se demandera même comment ces dernières font pour se distinguer elles-mêmes l'une de l'autre (« How do they know which one they are? » [Altman 1977]). Ce questionnement témoigne de l'absence de la notion de sujet chez Pinky : elle voit dans la ressemblance entre les deux jumelles sa propre ressemblance avec Millie, avec qui elle se trouve en parfaite symbiose—au point où elle fonde sa propre identité sur la sienne.



Figure 7: *3 Women* (Altman 1977); Pinky n'intègre pas le miroir.

La jeune Pinky est ainsi dépeinte dans les premiers balbutiements de sa formation identitaire: elle est d'ailleurs loin d'avoir acquis une identité sexuelle, comme le laisse entrevoir la séquence suivante, où elle rentre chez elle et procède immédiatement à enlever sa petite culotte et la laver frénétiquement, tout en se regardant de façon plutôt hagarde dans le miroir (voir figure 8 ci-dessous). À travers ce geste, Pinky ne semble pas assumer son identité sexuelle, ni sa sexualité—on peut d'ailleurs voir dans cette identification pathologique à l'autre le refoulement d'un désir homosexuel lié à son statut œdipien problématique. Dans une séquence ultérieure durant laquelle Pinky est dans son appartement, on voit la même culotte accrochée à un cintre, en train de sécher. Cette fois, Pinky se confectionne une jupe à l'image de la femme qu'elle affectionne; en gardant la culotte à sa vue, elle intègre graduellement son identité de jeune fille—la première position temporelle dans la triade jeune fille/amante/mère. Ainsi, comme l'enfant pré-œdipien, Pinky se construira rapidement une identité par voie de mimétisme, feignant une haine des tomates pour mieux ressembler à Millie. Cette dernière remarquera bien leur ressemblance au moment où elle tente de lui trouver un maillot et qu'elle lui dit « You're

a little like me, aren't you? » (Altman 1977). Bref, durant la première moitié du film, Pinky se trouve dans un espace archaïque et pré-symbolique; elle en vient à forger son identité sur celle de Millie, à travers un nombre considérable de doubles, de miroirs et de réflexions qui renvoient à la dimension imaginaire de ce parcours. Dans cette partie du récit initiatique, où Pinky en vient à voler l'identité de Millie, le film génère un flou identificatoire entre les deux femmes, notamment à travers des binarités créées par un usage méticuleux des dispositifs spéculaires.



Figure 8: *3 Women* (Altman 1977); Pinky devant le miroir.

3.4.3. *La Femme et l'ordre symbolique : l'amante*

Au fur et à mesure que le film progresse, Pinky quitte les premiers stades identificatoires et se constitue comme sujet à part entière. Cherchant constamment l'approbation de Millie au début du film, elle acquiert progressivement sa propre personnalité et sa propre subjectivité. C'est alors que les problèmes commencent dans sa relation avec Millie. Au départ, nous l'avons vu, Pinky perçoit Millie comme une figure maternelle et s'identifie conséquemment à elle. Pinky fera d'ailleurs la découverte de la

sexualité à travers la lecture du journal intime de Millie, dans une séquence présentée comme une scène primitive. Mais tout change au moment où Millie ramène Edgar à la maison et que Pinky réagit à cette autre scène primitive en la confrontant. Cette altercation cruciale mène Pinky à poser un acte désespéré qui, tout en revêtant l'allure d'un suicide, se veut en fait une séparation d'*avec* la mère—et instigué *par* la mère²¹. Ce passage à l'acte change dramatiquement le rapport de Pinky au symbolique; son identité semble réécrite dès ce moment²². Elle change ainsi du tout au tout, des suites de son acte, et traitera Millie comme une mère abjecte, la trouvant repoussante. Elle résout alors sa phase œdipienne et assume de ce fait sa subjectivité au sein de l'ordre symbolique, adoptant des comportements typiquement féminins prescrits par la Loi du Nom-du-Père (coquetterie, séduction, narcissisme), et incarnant par le fait même l'archétype de l'amante. Elle quitte l'univers de la jeune fille et devient un objet de séduction et de désir; elle refuse de ce fait son surnom de Pinky (qui renvoie au rose, la couleur typique de la jeune fille) et demande à ce qu'on l'appelle Mildred (qui est en fait le vrai nom de Millie); de plus, elle abandonne ses longues jupes pour s'habiller de façon beaucoup plus aguichante.

²¹ Gabbard (1980) note d'ailleurs que c'est à partir de ce moment que les trois femmes se détournent de leurs rôles traditionnels de « natural mothers, daughters and wives » pour se positionner dans des rôles leur permettant de s'isoler dans une dynamique familiale artificielle, marquée par l'absence d'une présence mâle menaçante (p. 259). Notons que les rôles traditionnels cités peuvent se traduire par mère, jeune fille et amante, c'est à dire les trois archétypes postulés précédemment, ce qui vient renforcer la pertinence de la présente analyse.

²² Pour la psychanalyse lacanienne, l'acte est une transgression qui transforme radicalement l'identité symbolique de l'individu. Dans cette veine, notons que Slavoj Žižek (2001a) perçoit le suicide comme un acte *par excellence* puisque le sujet est annihilé et potentiellement ressuscité dans un nouveau rapport au symbolique (p. 51), une situation qui semble parfaitement s'appliquer ici.

D'autre part, il est intéressant de noter les changements dramatiques qui s'opèrent chez la jeune fille dans son passage à la jeune femme. Alors que la « Pinky jeune fille » n'aime pas les fusils et se tient à l'écart du champ de tir, univers patriarcal s'il en est un, la « Pinky amante » (ou Pinky-Mildred) s'adonne avec plaisir au tir, se laissant guider par Edgar dans un but de séduction mis en évidence par ses vêtements affriolants. Dans cette séquence on la voit également boire et fumer, ce qui fait écho aux diatribes envoyées précédemment par Millie à la jeune Pinky, qu'elle accuse d'être ennuyante et de refuser de faire « ce qu'elle devrait faire » : « You don't drink, you don't smoke, you don't do anything you're supposed to do » (Altman 1977). Pinky-Mildred fait volte-face pour adopter tous ces comportements « nécessaires » à l'intégration de la femme dans le symbolique. Elle réussira même à séduire Tom, ce dont Millie est incapable, traçant au passage une rivalité mère-fille que Christiane Olivier (1980) note comme étant le moment où la fille s'aperçoit qu'elle est mieux nantie que sa mère, et qu'elle s'en montre « d'autant plus arrogante, que c'est elle désormais 'la gagnante' » (p. 108). Cette rivalité se voit exacerbée au moment où Pinky séduit Edgar, la figure paternelle du film.

Ainsi, Pinky-Mildred assume sa place dans l'ordre symbolique en adoptant le comportement qui lui est imposé par les normes sociales et culturelles. Elle délaisse l'univers de la jeune fille pour celui de l'amante tel qu'il existe au sein de l'ordre symbolique, et devient par le fait même la seule femme du film à intégrer pleinement la Loi du Nom-du-Père²³. Par contre, dès qu'elle devient femme-objet, qu'elle intègre le

²³ En effet, à l'instar de sa robe qui dépasse toujours de la portière de son auto, Millie n'intègre pas pleinement l'ordre symbolique, comme en témoigne son refus d'adopter le comportement passif prescrit à la femme (le « to-be-looked-at-ness » de Mulvey). Elle ne constitue donc pas un objet acceptable pour le regard du spectateur, ni pour les personnages masculins. Nous verrons sous peu pourquoi Willie est également positionnée en marge du symbolique.

symbolique en reniant sa mère et en séduisant la figure du père, l'univers patriarcal du film implose et on se retrouve devant Pinky redevenue jeune fille des suites d'un rêve traumatique. Ce rêve, qui fait la récapitulation de son parcours initiatique dans l'univers du Nom-du-Père, se montre même central dans le film : il revient sur le moment où deux femmes deviennent trois femmes, comme en témoignent les doubles réflexions des deux mères (Millie et Willie) qui observent Pinky lorsqu'elle est à l'hôpital à la suite de son acte. Chacune d'elles verra effectivement sa réflexion dédoublée dans des plans d'une importance capitale qui renforcent et le rôle des miroirs, et celui de la triade. Il est alors intéressant de noter que les personnages se voient fractionnées de façon analogue à la féminité écranique à laquelle les femmes (« women ») font face.

3.4.4. *Déconstruction de l'archétype de la mère*

Either [Woman] must gracefully give way to the world, the name of the father and the law, or else struggle to keep her child down with her in the half-light of the imaginary. (Mulvey 1975, p. 7)

Si Millie tient un rôle maternel aux yeux de Pinky, la figure maternelle centrale du film reste néanmoins Willie. Altman se sert de ce personnage pour composer d'importantes diatribes à l'archétype de la mère telle que représentée dans le discours filmique de masse. Comme nous l'avons précédemment démontré, la mère typique du cinéma peut parfois être vertueuse et asexuée, autrefois castratrice et abjecte; elle peut parfois être perçue comme asexuée et vertueuse pour ensuite, comme dans *Spider*, causer de graves problèmes lors de la découverte de son côté sexué. Dans *3 Women*, Willie est à la fois asexuée *et* abjecte; elle est asexuée par le fait qu'elle n'est jamais perçue avec Edgar, son mari, qu'elle ne projette aucune forme de désir sexuel, et qu'elle n'attire pas le

regard objectivant typiquement mulveyen. Le regard mulveyen est d'ailleurs à ce point dysfonctionnel dans le film que le seul personnage mâle demeure incapable de susciter l'identification (et donc l'objectivation à travers son regard) de par son aspect castré. En effet, Edgar représente un faux cowboy, un simulacre de l'icône virile par excellence qu'il s'avère incapable de représenter adéquatement : présenté comme une parodie de l'ultime stéréotype masculin, il est un vieux cascadeur raté qui, de toute évidence, ne travaille plus dans le domaine. Son seul « moment de gloire » date de l'époque où il doublait Hugh O'Brian dans son rôle de Wyatt Earp. Non seulement n'est-il pas cowboy, mais il n'est pas un vrai acteur non plus : il est le double, le cascadeur, d'un faux cowboy. Et dans le présent diégétique, il n'est bon qu'à nettoyer la piscine et vider la monnaie de la machine distributrice. Il représente la déchéance du patriarcat, de l'ordre symbolique et de la Loi du Nom-du-Père. En somme, il incarne une vision pathétique de la virilité et ne peut conséquemment pas susciter l'identification du spectateur. L'aspect asexué de Willie est donc directement lié à l'impuissance de la figure paternelle dans le film. D'autre part, Willie est également perçue comme abjecte par le biais de son accouchement, séquence sur laquelle nous nous attarderons sous peu.

Au final, l'archétype de la mère dans *3 Women* se positionne en marge du cadre restrictif de la Loi du Nom-du-Père. Effectivement, comme Willie ne parle pas, sa position au sein du symbolique se trouve problématisée, puisque c'est par le langage que le sujet s'affirme dans le registre du signifiant. Le seul mot que Willie émet de toute la durée du film est « Tom », hurlé alors qu'elle se jette dans la piscine au secours de Pinky—une démonstration sans équivoque d'un geste de défense purement maternel. Certes, elle est dans le symbolique du fait qu'elle est parlée, mais son silence

problématise cette position subjective. De surcroît, le fait qu'elle est enceinte la place en dehors du regard masculin (dans sa conception mulveyenne). Du reste, elle est cloîtrée dans l'imaginaire, la peinture demeurant son seul moyen d'expression. Le fait que les fresques mentionnées précédemment soient peintes par Willie est loin d'être trivial : les tableaux représentent ainsi le discours de la mère, le discours silencieux de la femme qui demeure en marge de l'ordre symbolique. Elle ne parle pas, mais elle reste l'instigatrice du rejet du patriarcat.

La redéfinition de l'archétype de la mère dans *3 Women* fonctionne beaucoup autour de la notion de l'abjection, que Julia Kristeva (1980) décrit de façon exhaustive dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur*, mentionné précédemment. Rappelons que, selon l'auteure, l'abject est « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles » (p. 12). Dans cette logique kristévienne, la mère pré-œdipienne (et pré-symbolique) se révèle particulièrement abjecte par le fait qu'elle rappelle la période archaïque au sein de laquelle l'enfant ne s'est pas encore affirmé comme sujet à part entière. Ainsi, ce sentiment d'abjection pré-œdipienne se trouve réinvesti par l'enfant, qui trouvera sa mère abjecte lors de sa séparation d'avec elle au profit du père—de sorte que l'abjection s'avère une condition essentielle au développement identitaire de l'enfant. Puisque l'enfant trouve la mère abjecte au moment où il la rejette pour se tourner vers le père, qui représente l'ordre symbolique, l'abjection marque le passage de l'enfant dans le monde du langage et de la rationalité. Ainsi la mère représente-t-elle l'émotion, l'irrationalité et le chaos, à l'instar de Willie, qui demeure confinée dans l'imaginaire par son refus du langage. Kristeva note que l'abjection fonctionne principalement dans les sociétés patriarcales; elle note également que les

hommes entretiennent la peur de la sexualité mystérieuse de la femme et de sa fonction reproductrice, deux aspects de la féminité qui échappent à la signification et au symbolique. Ainsi, pour Kristeva, c'est de l'irreprésentabilité de ces facettes de la féminité que naît la conception d'une mère monstrueuse et abjecte.

Dans cette optique, l'horreur de l'abjection est présentée de façon fort efficace durant la séquence de l'accouchement de Willie. Notons au passage qu'elle donne naissance à un *garçon* mort-né, symbolisant encore une fois la progression vers le matriarcat illustré par ses fresques²⁴. Cette séquence se révèle horrifiante pour le spectateur, tout comme pour Pinky : stupéfaite et révoltée, elle restera immobile au lieu d'aller trouver un docteur pour prêter main forte à Willie, et à Millie qui tente comme elle le peut de l'accoucher. La scène est perçue du point de vue de Pinky, renforçant l'identification du spectateur à son regard pétrifié. Elle semble d'ailleurs traverser une forme de régression devant cette scène puisque le filtre d'eau voilant son regard au début du film réapparaît au sein de ces plans subjectifs. À la fin, lorsque Millie se dirige vers elle et constate qu'elle n'est jamais partie chercher du renfort, elle la gifle violemment en réprimande pour son inaction²⁵. Cette gifle est également dirigée vers le spectateur, qui lui aussi contemplait en horreur le spectacle abject de la fonction reproductrice féminine. Il s'agit donc d'un geste de révolte qui vise à sortir le patriarcat de sa vision contraignante de la maternité. Cette gifle représente également le dernier plan de la narration principale du film : le plan suivant nous montre un univers où les trois femmes se sont départies du

²⁴ La présence du garçon mort-né porte effectivement la même signification que la mort de Edgar. Altman dira d'ailleurs que « The death of the male child was as much a murder as the death of Edgar, and maybe they were the same thing » (cité dans Gabbard 1980, p. 262).

²⁵ Dans cette séquence, Millie est recouverte de sang et semble sortie tout droit d'un film d'horreur, image qui vient renforcer le sentiment d'abjection relié à la figure de la mère dans le film (voir figure 9 ci-dessous).

Nom-du-Père. On y apprend en effet que Edgar est décédé d'un accident de tir. Au plan iconographique, le camion Coke qui vient faire sa livraison témoigne également du rejet du Nom-du-Père et de l'ordre symbolique qui le sous-tend : en effet, plutôt que d'être rouge (la couleur de Coke), le camion est jaune (la couleur favorite de Millie) et arbore une minuscule effigie du logo de Coke sur sa porte. Cette importance fort diminuée du logo renvoie à une dévalorisation du symbole en tant que signifiant, et concrétise donc la chute de l'élément structurant de l'ordre symbolique.



Figure 9: *3 Women* (Altman 1977); Millie après l'accouchement de Willie.

3.4.5. *Un film matriarcal?*

Conséquemment, l'aboutissement de la redéfinition de l'archétype de la mère dans *3 Women* se veut le refus du patriarcat—le refus du système qui catégorise la mère et ce qu'elle représente comme quelque chose d'abject. Ce refus s'avère en lien avec les propos de Mulvey, particulièrement au moment où Willie, qui est en train de tirer sur des tableaux pour les trouser, se tourne vers le spectateur et tire en sa direction (voir figure 10

ci-dessous)²⁶. Tout en effectuant une référence évidente au voleur qui tire sur le spectateur dans *The Great Train Robbery* de Edwin Porter (1903), Altman—par le biais du personnage de Willie—cherche à renforcer le message de son film : l’auditoire sur lequel Willie fait feu est le même auditoire auquel Mulvey attribue un regard voyeuriste masculin. Forte de vouloir « castrer le patriarcat », le coup de feu qu’elle tire en direction du spectateur se veut également un refus du regard pour lequel la Femme est posée en objet dans le discours cinématographique populaire. Il s’agit donc d’une volonté d’altérer le regard dirigé vers la femme et, bien entendu, vers la mère puisque c’est Willie qui fait feu. Cette radicalité permet de pousser plus loin un discours filmique déjà fortement teinté par le féminisme, comme en témoigne le cadeau que les parents de Pinky apportent à l’hôpital. Ce cadeau, un écriteau sur lequel on lit « In this kitchen bright and cheery, daily chores I’ll never shirk. So bless this kitchen, Lord, and bless me as I work » (Altman 1977), provient de la « Women’s Auxiliary Gift Shop », et se veut bien entendu un clin d’œil rapide envoyé par Altman au sujet d’une revendication féministe de premier ordre, à savoir le refus de la femme d’être confinée à la cuisine.

²⁶ Notons que les tableaux en question représentent des serpents—le même serpent qui aurait instigué chez Ève le désir de manger de la pomme. En tirant sur le serpent, Willie exprime le refus de la femme de porter le poids que la religion patriarcale lui impose, à savoir la responsabilité du bannissement de l’humain de l’Éden. Elle rejette par le fait même l’image vertueuse et asexuée de la maternité telle qu’elle est promulguée par la religion patriarcale.



Figure 10: *3 Women* (Altman 1977); Willie faisant feu sur le spectateur.

À travers le propos résolument féministe de *3 Women*, Altman sort la féminité du carcan dichotomique dans lequel le cinéma l'a longtemps enfermée, pour la réarticuler à travers les trois « phases » de la vie féminine. Loin de créer la répulsion typique à la mère abjecte, la mère dans la fin de *3 Women* devient une matriarche (incarnée par Millie), une figure fière, calme et posée qui n'a rien à voir avec le chaos associé à la mère telle qu'elle est perçue par la société patriarcale. De sorte que *3 Women* dépasse le discours féministe typique et se positionne plutôt comme un film matriarcal, position mise en évidence par sa fin fort emblématique. Au final, l'analyse du film de Altman nous fournit le modèle archétypal postulé précédemment : en effet, son propos semble dévoué à réinscrire la représentation cinématographique de la féminité autour de la question de la maturité, ce qu'il fait surtout à travers le parcours initiatique de Pinky.

3.5. Un dangereux glissement

Le discours au cœur de *3 Women*, nous l'avons vu, repose sur une proximité singulière avec les réflexions féministes ayant marqué les années 1970. À travers le désir

clairement exprimé par le film de repenser la féminité cinématographique et son rapport avec l'univers symbolique marqué par la Loi du Nom-du-Père, nous avons pu constater l'opérativité du modèle archétypal postulé précédemment. À la suite de ces constats, nous pouvons aisément revenir sur le texte de Cowie mentionné plus tôt, et dans lequel elle avance que « there is a consistent category of woman produced by film » (Cowie 2000, p. 49). Il nous est à présent possible de réécrire cette phrase comme suit : « there are consistent archetypes of femininity produced by film », ou : le cinéma produit des archétypes persistants de la féminité. À la lumière de l'analyse que nous venons d'exposer du film de Altman, ainsi que des réflexions qu'elle a pu susciter, il nous est possible d'apporter quelques précisions au tableau récapitulatif proposé, de sorte que chacune (ou presque) des positions archétypales peut être exemplifiée par un rôle actantiel typique, ainsi que par un exemple tiré de *3 Women*.

Tableau 2 : Récapitulation de la représentation archétypale de la féminité dans *3 Women*

	Pure	Impure
Jeune fille	La jeune vierge <i>Pinky</i>	L'enfant-femme fatale ?
Amante	La conjointe domestiquée (et malhabile) <i>Millie</i>	La séductrice <i>Pinky -Mildred</i>
Mère	La mère idéale <i>Millie</i>	La mère abjecte <i>Willie</i>

Dans la mesure où ce modèle tente de regrouper, de façon certes englobante et généralisante, les divers types de signes actantiels inscrivant la féminité au cinéma, il appert que la position « jeune fille impure », généralement incarnée par l'enfant-femme fatale, est absente dans *3 Women*. Effectivement, dès le moment où Pinky est positionnée comme séductrice et sexuée, elle s'apparente beaucoup plus à l'amante qu'à la jeune fille. Qui plus est, peu de temps après que Pinky se soit métamorphosée en Pinky-Mildred, elle

régresse et se réapproprie son rôle de jeune fille pure. Cette absence s'explique sans doute par le fait qu'on ne se préoccupait que très peu des problématiques liées à la représentation sexuée de la jeune fille impure à l'époque, puisque les médias populaires diffusaient beaucoup moins cet archétype.

Par ailleurs, les médias visuels contemporains font couramment appel à l'archétype de la jeune fille impure; ils en font généralement un objet de désir et, surtout, un fantasme. C'est ainsi que la position archétypale de la jeune fille impure apparaît de façon plus soutenue dans les productions cinématographiques populaires; c'est également dans cette position archétypale que s'inscrit, de façon générale, l'hypersexualisation des jeunes filles²⁷. Le film de Altman nous permet donc d'identifier *a contrario*, par la négative, ce nouvel archétype de la jeune fille impure. À partir du postulat présenté ci-dessus, nous serons donc en mesure de constater au fil des chapitres à venir que le phénomène de l'hypersexualisation des jeunes filles repose sur un dangereux glissement dans les rôles féminins au cinéma, l'objet de désir étant de plus en plus campé dans l'archétype de la jeune fille, souvent impure. Ce glissement se manifeste notamment dans la représentation des relations père-fille telles qu'elles sont symbolisées au cinéma. Ainsi, des films tels *Exotica* (Egoyan 1994), *U-Turn* (Stone 1997), *American Beauty* (Mendes 1999), *Lost In Translation* (Coppola 2003), ainsi que la série et le film *Twin Peaks* (Lynch et al. 1990-1992) mettent tous en scène une forme de réflexion ou d'exploration sur ce rajeunissement de l'objet de désir, tout comme sur son aspect incestueux et à forte

²⁷ Dans cette optique, il appert que les nymphettes du cinéma des premiers temps, étudiées par Sinclair (1988) et que Churchill qualifie de « innocent precursors to be eclipsed by a lethal Lolita » (revoir Churchill 2003, p. 168), occupent en fait la position archétypale de « jeune fille pure », bien qu'elles soient néanmoins positionnées comme objet de désir. Cette distinction entre les deux types de jeune fille, ainsi que leur positionnement comme objet de désir et du fantasme, occupera la majeure partie des chapitres à venir.

connotation œdipienne. Plus récemment, le film *Juno* (Reitman, 2007) propose pour sa part une piste de réflexion fort originale par la juxtaposition des trois archétypes sur le même personnage, le tout en problématisant ses relations avec une figure paternelle²⁸. Par contre, avant de pouvoir examiner en détail l'hypersexualisation des jeunes filles et son lien avec les archétypes ici postulés, il nous importe de revenir sur les réflexions explorées jusqu'ici dans notre parcours. C'est dans cette optique que nous nous proposons d'analyser en profondeur le film *The Virgin Suicides* (Coppola 1999) dans le chapitre qui suit, tout en nous attardant plus longuement sur la notion de fantasme. Nous constaterons ce faisant que la représentation de la féminité comme signe au cinéma pose de sérieux problèmes au plan identificatoire, de sorte que le fantasme de la jeune fille révèle une rencontre traumatique avec un Réel fort troublant.

²⁸ Emily Barnett (2008) fait la réflexion fort intéressante selon laquelle *Juno* « commence là où *American Pie* [et les autres films du genre] s'arrêtent : à la scène de dépucelage » (p. 48), une affirmation importante étant donné le rôle de l'archétype de la jeune fille dans ce genre de films.

Chapitre 4. *The Virgin Suicides* et la médiation du désir

Notre parcours nous a menés jusqu'à présent à constater que le discours critique sur la sexualisation passe à côté de certains questionnements pourtant déterminants. En effet, les rôles du regard, du désir et du fantasme sont généralement omis ou négligés, ce qui mène les écrits portant sur la question à éviter d'aborder l'étude plus laborieuse de la source du phénomène de la sexualisation des jeunes filles au sein des discours culturels populaires. Dans une rétrospective des réflexions féministes sur ces questions, nous avons pu prendre conscience de l'importance décisive du regard et du désir, de leurs liens avec la représentation de la féminité à l'écran, ainsi que de leur rôle dans les processus d'identification au genre. Dans cette perspective, où le regard, le désir et le fantasme se trouvent au centre de notre étude de la représentation de la jeune fille, le modèle archétypal postulé précédemment devient un outil intéressant pour étudier la Femme et ses significations au cinéma. Cette approche permet effectivement de distinguer la jeune fille de l'amante et de la mère, tout en maintenant un regard attentif sur la polarisation entre la pureté et l'impureté qui structure la représentation de la féminité. La mise à profit de cette approche au sein de la culture visuelle contemporaine permet de constater que l'objet du désir au cinéma s'est modifié dans le temps, passant de la femme maternelle à la jeune fille.

En tant qu'objet de désir récurrent dans le cinéma contemporain, la jeune fille constitue toutefois une problématique distincte et ce, surtout en raison du tabou qu'elle incarne, et que Churchill, citant Camille Paglia, associe à une forme de retour du refoulé (Churchill 2003, p. 10). La représentation de la jeune fille dans la culture visuelle peut

soit exacerber le phénomène, soit le remettre en question et le critiquer, comme nous l'avons vu en introduction. Dans cette veine, des films tels *U-Turn*, *American Beauty* et *Exotica*, tous mentionnés précédemment, avancent des réflexions originales et percutantes sur l'hypersexualisation des jeunes filles. Le regard posé sur l'archétype de la jeune fille dans ces films, tout comme le désir et le fantasme qu'il suscite, se trouvent problématisés et mènent à des formes variées de discours critiques. L'image de la jeune fille telle qu'elle est disséminée par la médiation cinématographique occupe une place importante dans ces films, et sa relation avec le regard cinématographique demeure généralement le lieu d'une réflexion sur son positionnement en tant que fantasme, comme nous aurons l'occasion de le constater. Ces films présentent généralement l'objet du désir comme un leurre, et non comme une finalité atteignable.

De son côté, *The Virgin Suicides* (Coppola 1999) peut aisément être perçu comme un film qui offre une perspective toute particulière, et hautement critique, sur l'image de la jeune fille tout comme sur le regard posé sur elle et le désir qu'elle suscite. Par contre, il importe de mentionner d'emblée que le film de Coppola ne présente ni une hypersexualisation de la Jeune Fille, ni une réflexion critique sur ce sujet¹. Il porte néanmoins sur l'image de la Jeune Fille, sur le regard posé sur elle et, de surcroît, sur sa sexualité et les problèmes s'y rapportant dans le cadre d'une culture patriarcale et

¹ Dans la mesure où nous considérons les représentations médiatiques du genre et des identités sexuées comme des « constructions idéologico-technologiques », à l'instar de de Lauretis, nous répliquerons ici sa façon de désigner la femme médiatisée avec le mot « Femme » en utilisant dorénavant l'expression « Jeune Fille » pour désigner la représentation médiatique de l'archétype de la jeune fille.

puritaine². Le film soulève diverses questions liées à la construction de la Jeune Fille en tant qu'objet de désir et en tant que fantasme. La question du désir y est d'ailleurs largement explorée, tant sur le plan du contenu que sur le plan de la facture esthétique (hautement symbolique), qui mettent en relief une forme spécifique de désir, défini en anglais par le mot « longing », et que nous traduirons ici par l'expression « désir languissant ». Il s'agit d'une forme de désir qui allie la recherche d'un objet improbable (ou impossible) avec la nostalgie. Plusieurs articles traitent, de près ou de loin, de cette facette du film. Parmi eux, notons celui de Bree Hoskin (2007), « Playground Love : Landscape and Longing in Sofia Coppola's *The Virgin Suicides* », qui est entièrement dédié à la question. L'auteure, dont le propos alimentera une part de l'analyse qui suit, résume de façon efficace le lien entre le désir languissant et la nostalgie lorsqu'elle écrit que le nostalgique tente de donner au passé une authenticité impossible à concrétiser (p. 216). Elle cite par la suite la critique littéraire Susan Stewart pour constater que le passé désiré par le nostalgique est nécessairement toujours absent, et que « that past continually threatens to reproduce itself as a felt lack » (Stewart cité dans Hoskin 2007, p. 216), effectuant ainsi une référence implicite à la psychanalyse de Lacan, et plus spécifiquement à sa notion de désir centré sur un objet impossible à signifier. Dans cette perspective, *The Virgin Suicides* demeure un film qui se penche longuement sur des questions centrales pour nous.

Gardant à l'esprit ces remarques préliminaires, le présent chapitre sera consacré à une analyse en profondeur du film de Coppola et de ses implications selon les diverses

² La sexuation est à comprendre ici comme la « façon dont les hommes et femmes se rapportent à leur sexe propre, ainsi qu'aux questions de la castration et de la différence des sexes » (Chemama et Vandermersch 1993, p. 391).

approches conceptuelles privilégiées jusqu'à présent. En plus de nous amener à étudier un exemple révélateur de la représentation écranique de la Jeune Fille et du désir qu'elle déclenche, le film nous permettra d'examiner les questions identificatoires suscitées par la préséance des archétypes de la féminité, tout comme l'importance de leurs origines culturelles et religieuses. Nous verrons également comment se construit la féminité de la Jeune Fille lorsqu'elle est positionnée en tant qu'objet de désir, pour finalement réaliser, à l'instar des garçons dans le film, que cet objet se révèle à la fois un fantasme et un leurre dissimulant un Réel traumatisant. Pour en arriver à ces conclusions, notre parcours analytique nous amènera dans un premier temps à observer l'ouverture du film, qui manifeste la volonté de montrer ce qui se cache sous les facettes de la normalité et de l'acceptabilité sociale et culturelle. Nous nous attarderons ensuite à analyser la mystique féminine et l'énigme qui s'expriment dans la représentation que se font les garçons des filles de la famille Lisbon. Nous porterons une attention tant sur le regard extérieur posé sur les filles que sur la dynamique intra-familiale, dans sa dimension identitaire et narcissique. Nous tenterons de conjuguer ces deux approches pour constater que la situation paradoxale et destructrice des sœurs Lisbon est tributaire à la fois du regard posé sur elles et de l'impossibilité identificatoire qu'impose ce regard, ce qui nous mènera à observer la double contrainte liée à la féminité en tant qu'identité genrée. À la lumière de ces constats, nous serons en mesure de mieux cerner les enjeux liés au regard, au désir et au fantasme associés à la féminité telle qu'elle se manifeste dans les médias visuels et, plus spécifiquement, au cinéma. Nous serons ultimement amenés à prendre connaissance de certaines incohérences au sein des réflexions théoriques entourant ces notions.

4.1. *Au-delà du mirage*

La féminité en tant que leurre se présente dans le film de Coppola par le biais de la trame narrative et visuelle, qui met en relief dès les premiers plans l'intention claire de montrer ce qui se cache sous les apparences des idéaux. Le film s'ouvre sur un plan de Lux, une des cinq sœurs Lisbon, qui observe son quartier résidentiel de façon nonchalante. S'ensuit une succession de plans d'ensemble nous montrant le quartier paisible qu'observait la jeune fille : un homme qui arrose sa cour, une mère et sa fille promenant un chien, des ouvriers de la ville apposant sur un arbre l'avis de sa coupe imminente, un père qui cuisine sur un barbecue dans son entrée de cour alors que son fils joue au basketball, le soleil qui plombe à travers le feuillage dense des arbres; bref, Coppola nous bombarde d'entrée de jeu avec des images d'un quartier idyllique. Les images sont à ce point irréelles qu'il est permis au spectateur de douter de l'authenticité d'une telle perfection. Tout comme les premiers plans de *Blue Velvet* (Lynch 1986), qui montrent une petite ville américaine paisible pour ensuite plonger dans le sol, parmi les insectes qui rôdent sous la pelouse verdoyante, annonçant d'emblée la thématique d'un film qui veut aller au-delà de ces apparences idéalisées, les premières images de *The Virgin Suicides* paraissent trop belles pour être vraies. Dans un compte rendu du film, Philippe Théophanidis (2000) justifie d'ailleurs notre comparaison avec le film de Lynch, affirmant que « depuis *Blue Velvet*, il n'est plus permis d'être rassuré par ces allégories naïves » (p. 53). D'ailleurs, le fond sonore meublant cette succession de plans, qui fait entendre de façon croissante la sirène d'une ambulance, suggère que les apparences recèlent bel et bien une réalité troublante, un danger imminent et insidieux. Coppola choisit donc d'annoncer, dès le début du film, un propos qui s'arrêtera sur ce qui se passe

sous les apparences normales d'une société qu'elle dépeindra comme conformiste et encore sous l'influence de son passé puritain et religieux.

Cette dimension se trouve d'ailleurs mise en abîme dans le film par le biais de la thématique de l'asphyxie et de l'épidémie de graphiose de l'orme qui frappe les arbres du quartier, et que le narrateur ne manque pas de mettre en lien avec le suicide des sœurs Lisbon dès le début du film, affirmant que « everyone dates the demise of our neighbourhood from the suicide of the Lisbon girls. People saw their clairvoyance in the wiped out elms, the harsh sunlight, and the continuing decline of our auto industry » (Coppola 1999). Dans un court article qui s'attarde spécifiquement à la question de l'asphyxie et de sa représentation de la désagrégation sociale, Sandrine Marques (2001) note bien comment *The Virgin Suicides* « nous convie à la désintégration d'un corps social, la *middle-class* américaine puritaine, dont il se veut la peinture suffocante » (p. 15). Elle précise d'ailleurs, à juste titre, que « la thématique visuelle de l'asphyxie est liée à l'idée de contamination et de pourrissement », qui à son tour « renvoie à la dégradation d'une société étouffante de conformisme » (p. 17). À travers les nombreux plans extérieurs mettant en valeur la verdure abondante, et par le biais de leur contraste flagrant avec l'univers familial contraignant des sœurs Lisbon, Sofia Coppola arrive à transmettre l'idée de la suffocation comme le résultat du paradoxe auquel les sœurs sont confrontées, comme nous pourrions le constater sous peu. Pour l'instant, il importe néanmoins de nuancer cette lecture en spécifiant que la famille Lisbon, incroyablement austère, est présentée comme un îlot de passéisme au sein de la société américaine des années 1970. Si le film de Coppola peut certes être lu comme une critique de l'Amérique puritaine, il reste que cette critique porte surtout sur les idéaux imposés à la féminité,

ainsi que sur leurs racines religieuses, comme nous serons à même de le constater dans notre analyse.

Finalement, c'est après la succession des images chimériques composant la séquence pré-générique que la tentative de suicide de Cecilia vient donner le ton à ce qui va suivre. On passe des plans extérieurs et aérés à un plan intérieur où des objets cosmétiques féminins s'entassent avec des objets religieux, dans la salle de bain de la résidence Lisbon (voir figure 11 ci-dessous)³. La première phrase prononcée par le narrateur du film, « Cecilia was the first to go », place soudainement à l'avant-plan la congruité des sirènes d'ambulance qui perturbaient les images paisibles du quartier⁴. Une fois déployée cette succession de plans intrigante, la réalisatrice vient expliciter en définitive son propos par le biais de la réplique de Cecilia au docteur. Ce dernier, qui tente de comprendre ce qui a mené la jeune fille à vouloir s'enlever la vie, lui dit qu'elle n'est forcément pas assez vieille pour savoir à quel point la vie peut être ardue, ce à quoi elle répond : « Obviously, Doctor, you've never been a thirteen year-old girl » (Coppola 1999). L'importance de cette réplique se voit décuplée par le fait qu'elle marque la fin de la séquence pré-générique, la musique du générique venant rompre la gravité des propos de Cecilia. Tout au long du film qui suit, le narrateur et les garçons du quartier voudront comprendre cette féminité qui leur paraît si mystérieuse. La mise en image de leur quête est à ce point percutante que Marie-Anne Guérin (1999) voit en Coppola « une personne convaincue que le monde a besoin du cinéma ». En effet, les analyses qui suivent nous

³ Ce lien implicite entre la féminité et la religion occupe une place importante dans le film, sur laquelle nous nous attarderons au cours de la présente analyse.

⁴ En annonçant ainsi la fin du film, puisque ce commentaire suggère la mort des autres sœurs, Coppola structure son film comme une tragédie plutôt que comme un suspense : le spectateur sait que les cinq sœurs vont mourir; il reste à savoir comment et pourquoi.

permettront de constater l'ampleur des réflexions suscitées par *The Virgin Suicides*. Ces dernières manifestent le rôle que peut jouer le cinéma analytique dans la remise en question des représentations socialement acceptées du genre et de la féminité, ainsi que dans sa mise en scène de la Jeune Fille comme objet du désir.



Figure 11: *The Virgin Suicides* (Coppola 1999); la salle de bain de la famille Lisbon, où s'entassent objets religieux et féminins.

4.2. *La mystique féminine comme énigme*

La question du désir languissant dans *The Virgin Suicides* se trouve particulièrement bien évoquée par la narration en voix off du film, qui relate la perception masculine de la féminité en tant qu'énigme, ainsi que la fascination qui en découle. D'une part, la facette énigmatique de la représentation des jeunes filles se révèle un élément porteur dans le discours filmique, puisqu'elle permet l'apparition du fantasme. D'autre part, Coppola admet que « le film fonctionne sur l'imaginaire [et] le fantasme », citant en exemple « cette scène où le garçon va voir un match de tennis auquel participe

l'une des filles. Il la regarde à travers une grille, et le plan d'après offre une vision rapprochée, un peu floue, des lèvres de l'adolescente » (citée dans Higuinen et Joyard 1999, p. 36). Le film se trouve bel et bien parsemé de plans de ce genre, dont le traitement renvoie à l'univers fantasmatique. Dans le même entretien, la réalisatrice admet d'ailleurs son affinité pour « l'esthétique *Playboy* des années 70 » (p. 36), qui semble inspirer autant la dimension langoureuse du film que la représentation du désir qui s'y articule. Clélia Cohen (2000) note elle aussi cette similarité entre l'esthétique du film et celle de la période des années 1970 de la revue *Playboy*, allant même jusqu'à citer David Hamilton comme source iconique d'inspiration pour Coppola (p. 97)⁵. Elle note cependant que Sofia Coppola s'inspire de ces genres iconiques pour les faire glisser « vers quelque chose de nettement plus décomposé » (p. 97), une résultante évidente du contenu discursif du film qui veut visiblement faire réfléchir à la féminité et à son traitement dans les conventions et mœurs sociales et médiatiques. Que ce soit par le biais de la réplique cinglante de Cecilia au docteur à l'effet de son ignorance de ce que c'est que d'être une jeune fille de treize ans, ou bien que ce soit par le biais de la fascination manifeste des garçons pour les sœurs (et du traitement cinématographique de cette fascination), *The Virgin Suicides* demeure un film qui exploite à fond l'importance du statut énigmatique conféré à la féminité par la culture et les médias, et bien entendu par le regard masculin à la puberté.

⁵ Tout comme l'esthétique visuelle propre à la revue *Playboy* au cours des années 1970, les photographies de David Hamilton se reconnaissent par leur usage d'un focus brouillé et vaporeux. La mention de Hamilton se montre d'autant plus pertinente ici que le photographe est avant tout connu pour ses portraits érotiques de jeunes adolescentes. Churchill (2003) dira d'ailleurs des photographies de Hamilton que, « because they operate within idealising paradigms of adolescence, [they] say little about adult life (but much about adult imaginations) » (p. 141), une remarque qui cadre très bien dans notre analyse du film de Coppola tout comme dans la perspective plus globale de la présente thèse.

4.2.1. *L'énigme de la femme chez Freud*

Par ailleurs, cette référence au féminin énigmatique mérite que nous y consacrons une attention théorique détaillée, puisque c'est précisément ce caractère de la femme qui fait naître le désir chez l'homme selon Freud. En effet, dans « Pour introduire le narcissisme »⁶, ce dernier dresse un modèle au sein duquel le narcissisme joue un rôle central dans le choix d'objet amoureux de l'homme et de la femme. Il y constate qu'il « existe dans leur rapport au type de choix d'objet des différences fondamentales » (Freud 1969b, p. 94), précisant que :

le plein amour d'objet selon le type par étayage est particulièrement caractéristique de l'homme. Il présente la surestimation sexuelle frappante qui a bien son origine dans le narcissisme originaire de l'enfant et répond donc à un transfert de ce narcissisme sur l'objet sexuel. Cette surestimation sexuelle permet l'apparition de l'état bien particulier de la passion amoureuse qui fait penser à une compulsion névrotique, et qui se ramène ainsi à un appauvrissement du moi en libido au profit de l'objet (p. 94).

Mais alors que l'amour masculin se définit par un surinvestissement de l'objet, qui ne va pas sans rappeler le fétichisme⁷, il appert selon Freud que l'amour féminin se vit dans un foisonnement de ce même narcissisme originaire que l'homme perd aux dépens de l'objet⁸. Dans cette perspective, la femme narcissique exerce « le plus grand charme sur les hommes », qui eux « se sont dessaisis de toute la mesure de leur propre narcissisme et sont en quête d'objet » (p. 94). Le point central de l'approche de Freud reste donc le narcissisme et son rôle dans la genèse du désir.

⁶ « Pour introduire le narcissisme » est paru en 1914.

⁷ Ce lien fort important sera mis à contribution au cours du présent chapitre, lorsque nous analyserons la fascination des garçons pour les sœurs.

⁸ Notons que Freud se garde bien de présenter les modèles postulés comme inconditionnels; aussi précise-t-il que ces modèles ne sont « pas d'une régularité absolue » (1969b, p. 94), laissant ouverte la possibilité d'un comportement amoureux genré.

Figurant parmi les nombreuses critiques féministes dirigées vers Freud, l'ouvrage *L'énigme de la femme. La femme dans les textes de Freud* (Kofman 1980), mentionné au passage précédemment, effectue une relecture habile du caractère énigmatique de la femme tel qu'il est décrit chez Freud, revenant sur plusieurs de ses textes portant sur la féminité pour en effectuer une analyse à la fois féministe et très critique des diatribes féministes l'ayant précédé⁹. Le propos de Kofman comporte une tonalité fascinante, à cheval entre le ton véhément, typique aux lectures féministes de Freud, et le ton défenseur visant à légitimer celui qu'elle considère comme étant un de ses deux pères¹⁰. En parcourant les théories freudiennes sur la sexualité féminine et sur la féminité, elle tente d'en dégager la source du caractère énigmatique, qui « semble ne pouvoir, et surtout ne devoir, jamais être résolue » (p. 43). Cette impossibilité découle selon Kofman de la sexualité, puisque « c'est par sa sexualité que la femme est énigmatique » (p. 43), une affirmation sur laquelle nous reviendrons sous peu¹¹.

Le parcours de Kofman à travers les écrits de Freud sur la dimension énigmatique de la féminité mène inévitablement l'auteure vers le texte « Pour introduire le narcissisme ». Elle s'y attarde longuement, constatant d'emblée l'idée audacieuse selon laquelle ce n'est plus tant la femme qui « envierait l'homme pour son pénis », mais que

⁹ D'ailleurs, dès les premières pages de son ouvrage, Kofman justifie la pertinence de sa relecture de Freud par le fait que les critiques féministes se sont notamment basées sur une traduction incomplète et de piètre qualité de *La féminité* ; elle s'en prend alors directement à Luce Irigaray, demandant pourquoi cette dernière « continue d'user presque toujours d'une traduction qu'elle sait être mauvaise, si ce n'est pour les besoins de la 'cause' » (Kofman 1980, p. 14, n. 6).

¹⁰ En effet, tout le parcours académique et intellectuel de Sarah Kofman est « placé sous le signe d'un dialogue interminable avec ceux qu'elle appelait [...] 'mes deux pères' : Nietzsche et Freud » (Encycloædia Universalis 2001, p. 406)

¹¹ Cette affirmation ne va pas sans rappeler les propos de Julia Kristeva (1980) sur la sexualité féminine comme source d'abjection. En conjuguant ces deux approches, il appert que le mystère entourant la sexualité féminine, et surtout sa représentation, se révèle être soit une source d'horreur, soit une source de fantasme.

c'est plutôt « lui qui l'envierait pour sa position libidinale insaisissable » (Kofman 1980, p. 61), et que cette envie serait conséquemment liée à ce qui rend la femme énigmatique. Dans la mesure où Freud lie la fascination de l'homme pour la femme au narcissisme préservé de cette dernière, la relecture qu'effectue Kofman se montre d'autant plus pertinente pour nous qu'elle se saisit de la prémisse freudienne pour lier le narcissisme à la nostalgie. Après avoir exposé et commenté les grands axes conceptuels de « Pour introduire le narcissisme », l'auteure suggère qu'il est possible de « dire que l'homme envie et recherche cette femme narcissique comme le paradis perdu de l'enfance » (p. 62), concluant que la fascination pour cette femme énigmatique repose sur un narcissisme « qui constitue le fond de tout désir » (p. 63). Cette affirmation est convaincante dans la mesure où le rapport à l'autre reste tributaire du rapport initial établi entre l'individu et son moi, relation dont le miroir—lieu narcissique par excellence—se veut le médiateur. Le lien entre le narcissisme et le désir languissant constitue donc une piste à explorer dans le but de mieux saisir la médiation du désir qu'effectue le film de Coppola.

4.2.2. *Les sœurs Lisbon : quintessence du féminin énigmatique*

La mise en récit de la féminité comme énigme dans *The Virgin Suicides* repose autant sur la facture esthétique et visuelle du film que sur son recours à une narration en voix off. Cette narration raconte l'histoire des sœurs Lisbon au passé, et le début du film nous laisse entendre que le narrateur relate les faits 25 ans après leur déroulement. Ce dernier guide le spectateur tout au long du déploiement narratif, et ses commentaires se trouvent parsemés de réflexions renvoyant à l'impossibilité de saisir la féminité, et à la fascination qui en découle. Il incarne de ce fait une perception masculine, et extérieure, des faits relatés par le film. Son anonymat contribue d'ailleurs largement à universaliser

cette perception masculine. En effet, bien que le narrateur se présente comme un des garçons du quartier, nous ne savons jamais duquel il s'agit. Il devient conséquemment un narrateur collectif, porte-parole de la tonalité masculine dans le film; il est la voix de tous les hommes, et transmet de ce fait une fascination généralisée pour l'énigme de la femme. Ce narrateur collectif relate comment les garçons du quartier aspirent, en vain, à percer le mystère voilant les sœurs Lisbon. Conscients de l'impossibilité de résoudre l'énigme, ils se lancent pleinement dans un amour d'objet, empreint de fétichisme, à l'endroit des cinq sœurs. Leur collection d'artefacts ayant appartenu aux sœurs démontre d'ailleurs clairement la nature fétichiste du comportement amoureux masculin, et permet de relier ce fétichisme au modèle amoureux objectal que Freud attribue à l'homme.

Cette collection, qui débute avec le journal intime de Cecilia, permet aux jeunes hommes de tenter de saisir la féminité de la seule façon qui leur est accessible : par le biais d'objets. La narration qui se superpose à leur première lecture du journal de Cecilia illustre bien à la fois la quête des garçons et la futilité de cette dernière :

We felt the imprisonment of being a girl, the way it made your mind active and dreamy, and how you ended up knowing which colors went together. We knew that the girls were really women in disguise, that they understood love and even death, and that our job was merely to create the noise that seemed to fascinate them. We knew that they knew everything about us and that we couldn't fathom them at all (Coppola 1999).

À travers ces paroles, le spectateur peut être amené à comprendre la position masculine dépeinte dans le film, une position qui se sait inapte à saisir la féminité et à en percer le mystère. À cet effet, l'usage du verbe « fathom » mérite une certaine attention, puisqu'il a une double connotation, signifiant à la fois « sonder » (ou « mesurer la profondeur ») et

« comprendre »¹². En plus de renvoyer à une impossibilité de compréhension de la part des garçons, l'usage de ce verbe confère aux jeunes filles une certaine évanescence qui se trouve directement reliée à la féminité comme énigme. Le narrateur relate avec méticulosité des impressions de cet acabit, dont le lien avec les propos de Freud et de Kofman demeure surprenant. Les garçons se montrent ainsi sous l'emprise de la mystique féminine telle que nous l'avons décrite dans un chapitre précédent : ils attribuent effectivement aux jeunes filles des comportements, des désirs et des idéaux qui sont informés par la culture environnante. L'effet de cette mystique féminine sur les garçons, qui développent un comportement compulsif vis-à-vis des filles, permet de relier ce concept à la question de la féminité énigmatique telle que l'identifient Freud et Kofman.

Bien que le cadre freudien qui nous guide ici se trouve orienté par la notion de narcissisme, tout comme c'est le cas avec les réflexions de Kofman, il nous importe d'inscrire les constats effectués jusqu'à présent dans le cadre plus général de la présente thèse. Manifestement, nous l'avons vu, le film de Coppola relève du fantasme, et plus spécifiquement d'une forme de désir languissant. Au-delà de la séquence mentionnée par Coppola elle-même à cet effet, et discutée ci-haut, plusieurs autres séquences du film renvoient au désir languissant que suscite la féminité des sœurs Lisbon auprès des garçons du quartier. On peut penser ici à la séquence dans laquelle Peter Sissen, rare invité au sein de la demeure Lisbon, se rend à la salle de bain et reste figé dans un moment de contemplation devant les nombreux objets renvoyant à la féminité des sœurs : parfums, produits cosmétiques divers, tampons hygiéniques en quantité, bas de nylon, rouge à lèvres. Alors qu'il respire l'odeur du rouge à lèvres, le fantasme se manifeste

¹² Traductions provenant du dictionnaire Robert & Collins (2002).

brièvement à l'écran, accompagné de la musique langoureuse du duo français AIR : Lux apparaît, lascive, les cheveux au vent, à contrejour et fermant les yeux, derrière les réflexions de la lentille. Cette courte rêverie du personnage, traduite en images, relate l'intensité du fantasme de la féminité telle qu'elle est perçue d'un point de vue masculin, ce qui implique dès lors le regard en tant que concept. À cet effet, dans un article suivant de près la sortie du film, Clélia Cohen (2000) fait une remarque fort pertinente : selon elle, *The Virgin Suicides* est « le film d'une fille qui regarde des garçons en train de regarder des filles, et en elles la promesse d'un monde qu'ils ne peuvent atteindre mais qui connaît tout d'eux » (p. 97)¹³. Elle suggère ainsi que quelque chose échappe au regard des garçons, une insinuation qui s'avérera importante pour nous. Notons pour l'instant que cette dynamique très particulière du regard génère un point de vue spécifique qui vient façonner le discours du film : la mise en image de la féminité fantasmée est réalisée par une femme. Dès lors, le discours visuel et narratif du film peut être considéré comme la réflexion d'une femme sur la représentation fantasmatique de la Femme¹⁴.

Dans cette perspective, il convient de se demander comment s'articule la représentation de la Jeune Fille dans *The Virgin Suicides*, et surtout comment cette

¹³ Il est intéressant de noter ici une différence majeure entre le film de Coppola et le roman de Jeffrey Eugenides dont il est l'adaptation : alors que l'entièreté du roman privilégie une focalisation masculine en plus de la narration collective masculine, le film privilégie une focalisation souvent féminine, générant une tension entre la narration en voix off et la perspective offerte sur les sœurs Lisbon. Cet aspect de l'adaptation offre conséquemment un point de vue féminin sur le désir languissant qu'il met en scène, comme nous le constaterons au fil de la présente analyse.

¹⁴ À cet effet, il faut noter la dimension allégorique du film : la maison de la famille Lisbon est présentée comme le château-fort de l'amour courtois, comme une forteresse—impénétrable, imprenable—d'où les garçons doivent libérer les sœurs (du moins dans leurs fantasmes). Un grand nombre de scènes soulignent cette dimension : les scènes qui se passent sur le seuil, les scènes où les garçons regardent à distance avec des jumelles et des longues vues, et la scène (finale) où les garçons entrent et Lux sort, etc. Par ailleurs, ce fantasme courtois se révèle un leurre, comme nous le constaterons au fil de notre parcours.

représentation renferme un contenu critique. Teintée par leur quête d'objet, l'idée que se font les garçons des sœurs Lisbon demeure problématique à plusieurs niveaux. D'emblée, la mise en image de l'idéal en question est régulièrement interrompue par l'apparition des filles dans leur allure normale, comme c'est le cas dans la rêverie fantasmatique de Peter—décrite ci-haut—qui se fait subitement interrompre par Lux venant chercher quelque chose dans la salle de bain. Les filles se trouvent ainsi régulièrement mises en parallèle avec la version fantasmée que les garçons se font d'elles. Il devient alors évident que « les jeunes filles [...] vivent constamment encombrées et enfermées par le regard des autres. Des garçons qui les épient et les pillent, de leurs parents et des voisins, d'une collectivité épuisante qui évide les êtres de toute substance ou force personnelle » (Guérin 1999, p. 35)¹⁵. Au-delà de la question du pillage mené par les jeunes garçons fétichistes, ou de l'austérité des mœurs collectives, l'intérêt central de cette remarque se situe dans l'idée d'un regard qui encombre et qui enferme. Les sœurs semblent d'ailleurs un tant soit peu conscientes de ce regard, mais elles ne sont pas équipées pour le gérer, comme nous le constaterons dans la prochaine section. Ultimement, le film rappelle la notion d'un regard formateur du genre : le regard posé sur les jeunes filles par les garçons, tout comme par leurs parents et leur entourage, les confine résolument dans leur rôle de Jeunes Filles.

¹⁵ Dans le roman, Jeffrey Eugenides (1993) mentionne d'ailleurs que les garçons se représentent les sœurs Lisbon au sein du « stock scenery of our impoverished imaginations » (p. 118), une formulation qui connote un imaginaire masculin commun, appauvri, et ne possédant aucune forme d'individualité. Bien qu'il serait de la plus grande pertinence de se demander comment se façonne un tel imaginaire masculin, nous devons faire l'économie d'une telle discussion afin de ne pas dévier de notre trajectoire argumentaire. Postulons néanmoins que cette imagination appauvrie peut être directement reliée à la transmission culturelle de la mystique féminine.

Cette logique peut d'ailleurs nous mener à relever des tensions, voire des discontinuités, entre l'image des jeunes sœurs telle que perçue par les garçons, et leur comportement à l'intérieur du noyau familial. D'emblée, la séquence précédemment évoquée, où Peter se rend à la demeure Lisbon pour souper avec la famille, montre une espièglerie bien ancrée chez les sœurs, ce qui leur permet sans doute de mieux gérer l'ambiance incroyablement austère imposée par Madame Lisbon¹⁶. Les filles taquent Peter, promènent leurs pieds le long de ses jambes sous la table, se moquent de son appareil dentaire; bref, elles démontrent un comportement extraverti et entreprenant qui suggère un savoir sexuel—savoir bien entendu inexistant chez les sœurs, mais néanmoins tout à fait aligné avec le fantasme masculin typique. Ceci explique sans doute la fuite de Peter, la proximité avec le fantasme étant une source de traumatisme potentiel, comme nous le constaterons au fil de notre parcours. Plus loin dans le film, Trip Fontaine se trouve lui aussi confronté à une image contradictoire des sœurs, plus spécifiquement de Lux¹⁷. En effet, le jeune tombeur se retrouve épris de cette dernière, et doit faire face à une indifférence qui lui est inhabituelle. Sa représentation fantasmée de Lux cadre difficilement avec ce qui se dégage d'elle lorsqu'il vient écouter la télévision avec la famille Lisbon : elle est effectivement sagement confinée de son côté du divan, séparée de Trip par la présence imposée et imposante de Madame Lisbon. Toutefois, l'élément iconographique le plus intéressant de cette scène demeure sans contredit le fait que Lux tricote tout en écoutant le documentaire qui joue à la télévision. Par cette activité, qui

¹⁶ Il est à noter que Cecilia ne s'intègre pas dans cette dynamique; nous reviendrons sur les spécificités de ce personnage fort important sous peu.

¹⁷ Encore une fois, Coppola rend de façon fantasmée la représentation que se fait Trip de Lux, allant jusqu'à faire apparaître une étoile dans l'œil de la jeune fille au moment où les deux se voient pour la première fois, accentuant ainsi le caractère fantasmé et illusoire de la mise en image de la Jeune Fille.

renvoie à la domesticité imposée à la femme, tout comme à une certaine austérité de par son association avec une époque plus puritaine, Trip se trouve également confronté à une image contradictoire de la Jeune Fille, dont le comportement et l'accoutrement ne correspondent évidemment pas à la version idéalisée et fantasmée qu'il se fait d'elle.

Ainsi peut-on voir un commentaire saisissant dans la narration du film qui, vers la fin, explique que les visions et fantasmes entretenus à l'endroit des sœurs Lisbon étaient la seule façon pour les garçons de sentir une proximité avec elles. Le narrateur précise même que « these impossible excursions [...] have scarred us forever, making us happier with dreams than wives » (Coppola 1999). Considérant l'idéalisation que les garçons se font des jeunes filles, cette remarque témoigne de façon frappante de la gravité des conséquences de cette idéalisation, qui les empêche d'entretenir des relations normales avec leurs épouses. En somme, par le biais de son narrateur, le film de Coppola livre un commentaire important sur l'aspect malsain de la mystique féminine, qui relègue les femmes dans un espace culturellement et symboliquement inaccessible. Comme nous le verrons sous peu, cette mystique joue un rôle considérable dans le commentaire sur les problèmes identificatoires liés à l'idéal de la féminité et au paradoxe qui en découle.

4.3. La féminité comme double contrainte

Le noyau aporétique de la famille Lisbon est indubitablement et indiscutablement Madame Lisbon. Présentée d'emblée comme une femme extrêmement austère, elle tente désespérément d'inculquer les mœurs puritaines du dogme chrétien à ses filles. Avec ses robes sévères et sa croix en or au cou, elle impose la prière avant le repas et désapprouve des besoins normaux exprimés par ses filles adolescentes, tout comme de la musique

qu'elles écoutent. Au retour d'un sermon dominical enflammé, Madame Lisbon exigera même de Lux qu'elle brûle ses disques rock, attestant de la conviction religieuse bien ancrée à l'époque selon laquelle le rock est une musique débauchée et satanique¹⁸. Son incapacité à accepter de voir ses filles grandir et devenir femmes pour éventuellement la quitter fait de Madame Lisbon une mère castratrice en ce qu'elle coupe ses filles du monde qui les entoure et auquel elles tentent de s'intégrer. Sa représentation en tant qu'épouse manifeste également son aspect castrateur, les marques d'affection entre époux étant visiblement proscrites¹⁹, et les décisions concernant l'éducation des jeunes filles étant clairement unilatérales. Monsieur Lisbon s'en trouve présenté comme un père impuissant et maladroit, sublimant toute forme d'énergie libidinale vers une passion inassouvie pour l'aviation et le football, et avouant lui-même son état castré à Trip Fontaine, lui répondant que même s'il voulait lui donner la permission d'amener Lux au bal, son épouse ne le lui permettrait pas. Il demeure donc incapable de s'épanouir et, d'une manière primordiale, demeure incapable de permettre à ses propres filles de s'épanouir.

4.3.1. *L'emprise du contrat narcissique*

Madame Lisbon suscite un profond malaise qui relève donc avant tout de l'autorité malsaine qu'elle exerce sur ses filles. Dans cette veine, le principal problème affligeant les jeunes filles réside dans leur construction identitaire fragile, ainsi que leur

¹⁸ Les ouvrages *Running With the Devil : Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (Walser 1993) et *Heavy Metal : The Music and its Culture* (Weinstein 2000) questionnent de façon approfondie les problématiques de cette perception de la musique rock et métal.

¹⁹ Nous pouvons penser ici au regard réprobateur que lance Madame Lisbon à Monsieur Lisbon, au moment où ce dernier quitte le fauteuil, dans lequel il se trouve habituellement relégué, pour s'asseoir à côté d'elle afin de lui suggérer de permettre aux filles d'aller au bal.

incapacité à se forger une forme adéquate de narcissisme originaire, condition qui hypothèque sérieusement leur accession aux comportements amoureux genrés. Cette facette anarcissique des sœurs se trouve mise en abyme par l'absence quasi totale de miroirs dans le film. Une des seules scènes où les sœurs se regardent réellement dans un miroir nous renvoie à la séquence avant le bal : les quatre filles se regardent en même temps dans un miroir que le spectateur ne voit pas, ce qui accentue la facette conjecturale de leur narcissisme. Les robes de bal elles-mêmes témoignent d'un développement narcissique problématique: contrecarrée de voir ses filles aller dans un bal où elles seront incontestablement objectivées par les jeunes hommes pour qui elles seront des trophées²⁰, Madame Lisbon se permet des modifications majeures à leurs robes. Les quatre robes sont en apparence identiques, d'où l'impossibilité de se former une identité distincte; la mère les rallonge de quelques pouces, tout en en diminuant le décolleté, le tout dans le but évident de réprimer la féminité des filles. Ainsi, leur développement narcissique entravé fait en sorte que les quatre sœurs « forment un tout homogène et indifférencié » (Marques 2001, p. 15)²¹.

Le rôle de Madame Lisbon dans le développement problématique des jeunes filles, ainsi que les conséquences de ce développement, rendent pertinent le recours aux notions de porte-parole et de contrat narcissique telles que définies par Piera Aulagnier (1975)²². Tout en s'inspirant des théories de Lacan, qu'elle a côtoyé durant les années

²⁰ Faisant référence aux garçons qui vont les amener au bal, Therese dira d'ailleurs que « they're just going to raffle us off » (Coppola 1999).

²¹ Marques (2001) remarque d'ailleurs que « rares sont les plans où les adolescentes sont isolées les unes des autres », analysant les différentes occurrences où les sœurs sont présentées ensemble pour finalement noter qu'elles « ne forment qu'un seul corps » (p. 15).

²² Il importe de noter d'emblée que notre recours aux notions de Aulagnier sert avant tout à examiner la dynamique familiale dépeinte dans le film de Coppola, et se voudra conséquemment

1950 et 1960, Aulagnier propose son propre modèle métapsychologique dans lequel elle accorde une place importante au discours de la mère et à son rôle dans la formation du Je. Pour la psychanalyste, les premiers temps du développement identificatoire de l'enfant sont marqués par le discours des parents et, avant tout, de la mère, véritable « porte-parole » de la culture ambiante, « d'un ordre extérieur dont [le] discours énonce à l'infans les lois et les exigences » (Aulagnier 1975, p. 130). C'est donc elle qui communique à l'enfant un ensemble de valeurs manifestées dans un discours social « déjà expurgé des fantasmes irrecevables » (Troisier 1998, p. 32). Le premier contact de l'enfant avec la culture extérieure se fait donc par l'entremise de la mère, et il est frappé par les interdits dictés par le propre refoulement de cette dernière.

Pour Aulagnier, l'intégration subséquente de l'enfant dans le symbolique lacanien demeure tributaire de ce qu'elle nomme le contrat narcissique, soit le « fondement de tout possible rapport sujet-société, individu-ensemble, discours singulier-référent culturel » (Aulagnier 1975, p. 22). Il s'agit conséquemment de « la rencontre de l'enfant avec le 'discours de l'ensemble' auquel il appartient » (Troisier 1998, p. 46). Une fois que le contrat narcissique est fonctionnel, l'enfant peut intégrer l'ensemble extra-familial et mener à bien son projet identificatoire, soit « cette auto-construction continue du Je par le Je » (Aulagnier 1975, p. 193). Dans le film de Coppola, cette rencontre avec l'ensemble extérieur se révèle problématique—voire même impossible—pour les sœurs Lisbon, qui ont subi un discours maternel imprégné d'une quantité considérable d'interdits; leur projet identificatoire se trouve de ce fait compromis. Aulagnier note d'ailleurs que le

fragmentaire. Le modèle identificatoire proposé par Aulagnier étant fort complexe, nous ne puiserons chez elle que quelques notions périphériques permettant de mieux étayer notre approche résolument lacanienne.

danger primordial qui guette la relation mère-infans reste l'excès lié au désir « de préserver le *statu quo* de cette première relation », précisant que « ce qui est désiré est la non-modification de l'actuel » où la mère occupe une « place que personne d'autre ne peut [lui] accorder, celle d'un sujet donateur de vie » (Aulagnier 1975, p. 152). Il va sans dire que Madame Lisbon s'adonne à cet excès, guidée vraisemblablement par le « souhait inconscient de pouvoir continuer à maintenir, au-delà des limites souhaitables pour l'accès à l'autonomie de l'enfant, sa toute-puissance » (Troisier 1998, p. 36). Elle dira même, en voix off à la fin du film, que « none of my daughters lacked for any love. There was plenty of love in our house » (Coppola 1999); ce faisant, elle confirme la dynamique décrite par Aulagnier, où le ressentiment et la violence inhérents à la relation mère-enfant découle du trop grand amour de cette dernière. Cet excès maternel empêche les sœurs de se développer au plan identificatoire et narcissique et, surtout, d'entretenir avec le monde extérieur—c'est à dire les garçons du quartier—une relation normale fondée sur les modèles amoureux genrés. D'ailleurs, un détail intéressant à cet effet se manifeste au moment où les garçons entrent dans la demeure familiale pour aller à la fête organisée dans le sous-sol : en entrant, ils remarquent sur un petit meuble cinq paires de souliers de bébé figés dans le bronze (voir figure 12 ci-dessous), image qui ne peut que témoigner de l'incapacité des sœurs de s'accomplir, de se développer au plan narcissique pour éventuellement quitter l'emprise maternelle. Elles sont prises dans ces souliers inflexibles où leur mère les confine pour éviter de les voir prendre leur indépendance.



Figure 12: *The Virgin Suicides* (Coppola 1999); les souliers de bébé figés dans le bronze.

Ces éléments de la dynamique familiale, qui reflètent avec une acuité saisissante le modèle de Aulagnier, n'échappent pas au spectateur averti, pas plus qu'ils n'échappent aux quelques auteurs ayant écrit sur le film dans diverses revues de cinéma. Sandrine Marques, entre autres, note bien comment Madame Lisbon s'impose comme « pivot du cercle familial », veillant « à la cohésion et au maintien du groupe jusqu'à annihiler la personnalité de chacune de ses filles », une « absence de distinction qui vise à prévenir toute possibilité de *division* » (p. 16). En censurant la musique rock, en s'interposant entre ses filles et les garçons qui les convoitent, en demandant à Lux de cacher son pied dénudé de la vue de Trip—ou d'enfiler son châle afin de ne pas présenter ses épaules dénudées à Peter—Madame Lisbon semble résolument vouloir « éradiquer toute circulation du désir » (Marques 2001, p. 16). Le discours ambiant dont elle est la porte-parole est imprégné d'une quantité d'interdits, de refoulements et de répressions, particulièrement à l'endroit de la féminité; il devient alors primordial de noter que ces

interdits proviennent en majeure partie de l'héritage culturel et religieux de Madame Lisbon.

4.3.2. *L'asphyxie du discours maternel*

En somme, la perspective conceptuelle qui nous guide ici nous a permis d'examiner les implications du discours disséminé par Madame Lisbon. En considérant l'importance que Aulagnier accorde à la relation mère-enfant, ainsi qu'aux violences inhérentes à cette relation, force nous est de constater que le discours qu'elle transmet à ses filles, tout comme la culture familiale qu'elle dissémine, revêt une importance capitale. Cependant, Aulagnier le note bien, le discours transmis par la mère, tout comme les interdits qui le constituent, lui proviennent d'un « ordre extérieur » (revoir Aulagnier 1975, p. 130), c'est-à-dire le patriarcat. Nous pouvons dès lors considérer le discours répressif de Madame Lisbon comme un commentaire sur le discours religieux et puritain, une facette du film que nous avons déjà évoquée et qui en constitue un des pivots centraux. Cette dimension du film se trouve parallèlement explorée à travers la thématique des arbres et de l'asphyxie, omniprésente dans le film. Cette thématique, qui occupe l'article de Marques (2001) cité précédemment, mène cette dernière à constater avec justesse que Madame Lisbon « se fait la gardienne de valeurs conformistes et puritaines provoquant l'asphyxie progressive du foyer » (p. 16). Ainsi le contraste entre les plans intérieurs, qui dépeignent la déchéance progressive du foyer, et les plans extérieurs, dominés par la présence d'arbres condamnés à mort, donne le ton au film et à son exploration des contraintes religieuses et puritaines qui ont marqué la société nord-américaine.

La symbolique mise en place autour des arbres comme indices de la déchéance du quartier constitue une diatribe cinglante à l'endroit de cette société. En effet, les mœurs qu'elle promeut, fortement influencées par la longue emprise idéologique de la religion chrétienne, deviennent un véritable obstacle dans le développement sain des jeunes adolescentes, d'une part par le biais du discours ambiant de la mère qui est programmé par cette idéologie dogmatique, et d'autre part par le biais de la répression de la féminité qu'elle promulgue. La séquence où les quatre sœurs encerclent l'arbre familial pour empêcher les cols bleus de l'abattre révèle une certaine critique à ce sujet. En effet, pendant que le contremaître explique aux sœurs que l'arbre est voué à mourir en raison de la graphiose de l'orme qui frappe le quartier, Therese lui demande pourquoi on ne laisse pas la nature décider du sort des arbres, ce à quoi l'homme répond que « if we left it up to nature there'd be no trees left ». Bonnie lui répond alors que « if the boats didn't bring the fungus from Europe, none of this would have happened in the first place » (Coppola 1999), confirmant du coup le parallèle que plusieurs perçoivent entre les arbres malades et la société nord-américaine. D'une part, la réplique du contremaître selon laquelle on ne peut s'en remettre à la nature implique d'emblée l'éloignement entre la civilisation occidentale et la nature, cette dernière inspirant la crainte plutôt que la confiance. D'autre part, la réplique de Bonnie établit un parallèle entre l'arbovirus qui provient de l'Europe et l'homme blanc occidental, qui lui aussi est venu d'Europe pour dévaster une Amérique vierge où résidaient des peuples païens et parfois même matriarcaux²³. Dans cette veine, l'idéologie patriarcale occidentale, tout comme ses racines chrétiennes, se trouvent indirectement évoquées dans le sort des quatre sœurs.

²³ Nous entendons ici le paganisme comme désignant de façon générale des traditions religieuses non-monothéiques.

Au final, les exigences sociales liées à la féminité et la mystique féminine telles qu'elles apparaissent dans *The Virgin Suicides* placent les sœurs Lisbon dans une impasse apparentée à une double contrainte. Issue de l'approche systémique en psychologie, la notion de double contrainte apparaît au cours des années 1950, et décrit l'impasse devant laquelle se trouve le sujet soumis à deux injonctions contradictoires. Pour Gregory Bateson (1972), la double contrainte nécessite une première injonction négative suivie d'une deuxième injonction qui entre en conflit avec la première, le tout dans un contexte où le sujet ne peut quitter la situation (p. 206-207)²⁴. Dans le cas des sœurs Lisbon, le discours intrafamilial et les interdits imposés par Madame Lisbon, que nous avons reliés au discours d'influence religieuse provenant de l'espace social, entrent en conflit avec les attentes issues de ce même espace social quant au positionnement des jeunes filles comme objet de désir²⁵. Autrement formulé, les injonctions maternelles vont à l'encontre des attentes sociales liées à la mystique féminine et à la féminité, de sorte que les jeunes filles ne sont aucunement outillées pour devenir ce que la société extérieure, incarnée par les garçons, attend d'elles. C'est alors la féminité elle-même qui est dépeinte par Coppola comme une double contrainte. Cette impasse, que les garçons semblent apercevoir lorsqu'ils racontent que « we felt the imprisonment of being a girl » (Coppola 1999), possède une dimension narcissique lorsque nous considérons l'apport de Aulagnier précédemment discuté. Ainsi la situation identitaire paradoxale des filles se trouve-t-elle au cœur du sentiment d'asphyxie et de suffocation qui se dégage du film.

²⁴ La première mention de la double contrainte apparaît dans l'article *Toward a Theory of Schizophrenia*, paru en 1956, dans laquelle Bateson la décrit comme « a situation in which no matter what a person does, he 'can't win' » (Bateson 1972, p. 201).

²⁵ La figure 11, qui montre dès le début du film des objets religieux s'entassant avec des objets cosmétiques liés à la féminité, se révèle ainsi une image annonciatrice du film et de son contenu allégorique.

4.4. *Cet irreprésentable objet du désir*

À la lumière du parcours effectué jusqu'à présent, nous pouvons faire les constats suivants : les jeunes filles subissent un discours maternel répressif tout en se voyant idéalisées par leur entourage masculin, ce qui les confine dans une puissante double contrainte. Par contre, nous nous sommes arrêtés jusqu'ici sur les quatre sœurs plus vieilles—Lux, Bonnie, Mary et Therese—puisque ce sont elles qui occupent la majorité de l'espace narratif du film, et que le commentaire sur la féminité et l'asphyxie passe avant tout par ces quatre personnages ainsi que par les garçons qui les regardent. Ce faisant, nous avons laissé le personnage de Cecilia en plan. Toutefois, à ce stade de notre argumentaire, il s'avère pertinent de nous y attarder. En effet, bien qu'elle se suicide dans les vingt premières minutes du film, son geste se révèle extrêmement porteur pour le reste du récit. Sorte d'élément déclencheur menant les quatre autres jeunes filles à leur perte, la mort de Cecilia—ainsi que le personnage lui-même—reste un des éléments allégoriques les plus riches du film.

4.4.1. *Cecilia et la mort de la féminité païenne*

Au plan familial, la cadette détonne lorsqu'elle est comparée à ses quatre sœurs aînées. Alors que ces dernières manifestent une complicité espiègle, mise en évidence lors du souper avec Peter ou lors de la soirée de fête dans le sous-sol familial, Cecilia demeure toujours à part. De plus, alors que ses sœurs démontrent un intérêt pour les garçons et pour les jeux de séduction, Cecilia porte toujours la même robe de mariée et se montre peu intéressée par les conventions sociales gérant les relations entre les sexes. Mais surtout, dès sa première tentative de suicide au début du film, elle est montrée

entourée de symboles religieux : elle tient effectivement dans la main droite une icône de la vierge Marie, tachée de son propre sang. Cette même icône de la vierge Marie figure sur la porte de sa chambre, marquant l'entrée dans un univers riche en artefacts religieux de toutes sortes : crucifix, Vierge Marie illuminée, symbole astrologique de la Vierge, le tout parsemé d'objets connotant à la fois la jeunesse et la féminité, allant des nombreux bricolages à la petite culotte qui traîne par terre (voir figure 13 ci-dessous). Ensemble, ces éléments iconographiques livrent un commentaire sur la féminité par le biais du personnage extrêmement énigmatique et métaphorique que représente Cecilia. En se rapportant à nos propos antérieurs sur la féminité comme représentation polarisée entre pureté et impureté, il nous est possible de voir dans ce personnage une mise en image de ce conflit tel qu'il s'articule à travers l'archétype de la Jeune Fille. Sa fascination apparente pour la figure de la Vierge Marie symbolise alors sa propre situation face aux identifications et comportements de genre qui sont inévitablement attendus d'elle par le corps social. C'est donc en considérant la représentation de la figure de la Vierge Marie que nous pouvons aborder le personnage de Cecilia et sa signification, tout comme son rôle dans le commentaire plus élargi que livre le film sur la féminité.



Figure 13: *The Virgin Suicides* (Coppola 1999); la chambre de Cecilia.

Au plan psychanalytique, la figure de la Vierge Marie et la signification de la virginité demeurent le lieu de plusieurs pistes de réflexions tracées depuis Freud. Ce dernier, dans « Le tabou de la virginité », explore le concept d'un point de vue anthropologique, l'abordant dans sa manifestation au sein de peuples primitifs, suggérant que « la femme est autre que l'homme » et qu'elle « apparaît incompréhensible, pleine de secret, étrangère » (Freud 1969a, p. 71) comme source potentielle du tabou posé contre la féminité²⁶. En nous référant à Lacan et à son analyse de la féminité telle qu'elle s'articule dans le séminaire XX (*Encore*), nous pourrions ajouter que ce tabou imposé à la sexualité féminine et à la virginité semble intrinsèquement relié à la jouissance féminine, que Lacan situe comme étant autre, supplémentaire, et surtout « au-delà du phallus » et, conséquemment, irreprésentable dans l'ordre symbolique patriarcal. Dans son ouvrage

²⁶ Bien que ce texte explore spécifiquement le tabou imposé à la virginité au sein de certains peuples primitifs, Freud y propose néanmoins certaines réflexions plus générales sur la sexualité féminine comme mystérieuse, insondable et dangereuse.

sur Lacan, Sean Homer (2005) explique que « the problem with talking about this Other *jouissance* [...] is that it cannot be spoken about », précisant que « speech is related to the symbolic and is therefore phallic » (p. 104) et que, ultimement, « women have access to something more than men—a surplus *jouissance* » (p. 105). Cette altérité féminine demeure de toute évidence une source d'inquiétude et d'abjection, et explique en bonne partie l'imposition d'un puissant tabou à la sexualité féminine et à la féminité de façon plus générale. La féminité se trouve ainsi confinée à un conformisme patriarcal la régissant pour lui conférer une forme acceptable. Cette altérité féminine peut d'ailleurs être invoquée pour expliquer les origines et les significations liées à la Vierge Marie.

Dans cette veine, un texte particulier se démarque par son exploration rigoureuse et documentée de la Vierge Marie en tant que représentation de l'idéal féminin et maternel ainsi que des contraintes qui lui sont propres : il s'agit du texte « Hérétique de l'amour », publié par Julia Kristeva dans le numéro 74 de *Tel quel*. L'auteure y décrit la maternité à la fois du point de vue de la mère et de sa représentation au sein de l'ordre symbolique. Le texte est présenté en deux colonnes, celle de gauche étant écrite de façon plus poétique et relatant des expériences ressenties durant sa grossesse, alors que la colonne de droite—qui sera le centre de notre attention ici—s'attarde à la représentation de la féminité, de la maternité, et du rôle crucial de la figure de la Vierge Marie dans ces représentations. Pour Kristeva, la représentation de l'amour maternel telle qu'elle se manifeste dans la figure de la Vierge Marie est à l'origine des perceptions de la féminité dans les cultures occidentales. Le christianisme demeure pour l'auteure le lieu de la « construction symbolique la plus raffinée dans laquelle la féminité [...] se réserve dans le *Maternel* » (Kristeva 1977, p. 30-31) et, bien que plusieurs civilisations aient confiné la

féminité dans le carcan maternel, elle suggère que c'est au sein du christianisme que cette tendance s'est résolument exacerbée (p. 31). Kristeva formule plusieurs hypothèses et réflexions sur la racine de ce phénomène, allant jusqu'à examiner l'imposition de la virginité à la figure de Marie comme étant le résultat d'une erreur de traduction, piste qui se révèle hautement pertinente pour nous²⁷. Sur ce point, elle suggère d'ailleurs que cette « erreur » pourrait dénoter « une conjuration ambivalente, par spiritualisation excessive, de la déesse mère et du matriarcat sous-jacent avec lequel se débattait la culture grecque » (p. 32), ajoutant que « l'histoire du culte virginal dans le christianisme est en fait une imposition de croyances à racines païennes sur, et parfois contre, l'autorité de l'Église officielle » (p. 32).

Dans la logique kristévienne telle qu'elle se formule dans l'article cité, nous pouvons attribuer plusieurs facettes de la conception occidentale de la féminité à la figure de la Vierge Marie. Ultimement, son examen de l'idéal féminin tel qu'il est prescrit par le christianisme, c'est à dire une féminité à la fois chaste, pure, asexuée *et* maternelle, montre l'impossibilité d'un tel modèle, et le lecteur comprend aisément que l'essentialisation de la femme autour de la virginité et de la maternité pose la féminité comme un canon inatteignable. Le lecteur comprend également, dans le parcours qu'effectue Kristeva à travers certains pans moins connus de l'histoire du christianisme, que la virginité imposée comme dogme demeure avant tout une façon pour l'Église d'imposer l'idéal d'une sexualité féminine contrôlée par le patriarcat, sexualité alors réduite à un rôle purement reproducteur. S'éloignant de cet essentialisme biologique,

²⁷ Selon Kristeva, il semble effectivement que le traducteur aurait « remplacé le terme sémitique désignant le statut socio-légal d'une jeune fille non-mariée par le terme grec 'parthenos' posant une situation physiologique et psychologique : la virginité » (Kristeva 1977, p. 32).

Kristeva conçoit la maternité (la femme-mère) comme un pli qui transforme la nature en culture, et le sujet parlant en biologie (p. 47). Noëlle McAfee (2004) résume ainsi le fond du texte de Kristeva sur cette tentative d'idéaliser la féminité pour mieux la symboliser, tentative vouée à l'échec par ses aspects « non-symbolisables » : « our symbolic language tries to signify neatly, to capture truth without a remainder, but the experience of pregnancy and mothering shatters this attempt » (p. 85). La féminité recèle donc une dimension traumatique, Réelle (au sens lacanien du terme), qui est pleinement exploitée dans *The Virgin Suicides*.

La virginité, présente dans le titre du film de Coppola, dans l'état de quatre des cinq sœurs et, de façon hautement allégorique, dans les nombreuses images de la Vierge Marie, ouvre effectivement plusieurs pistes de réflexion. Jean-Marc Lalanne (2000) note d'ailleurs, de façon fort pertinente, que « en ne faisant pas de détail entre celle qui couche et les autres, le titre déplace la définition du mot vierge » (p. 97). Il rappelle alors que la définition de la virginité n'est pas nécessairement tributaire de la complétion de l'acte sexuel, mais plutôt du « sentiment d'être au monde, à la possibilité d'être compris dans l'existence ». Il suggère alors que pour les garçons du film—et, pourrions-nous ajouter, pour la masculinité qu'ils représentent—« les filles resteront à jamais des pages blanches, des feuilles vierges sur lesquelles rien n'est venu s'inscrire. Elles sont *imprenables* – par les garçons qui fantasment sur elles, comme par la fiction qui ne déflorera rien de leur secret » (p. 97). Bien que l'auteur désigne les cinq sœurs de façon plus générale, il reste que son constat sur la signification de la virginité dans *The Virgin Suicides* permet de mieux cerner le personnage de Cecilia, même si au sens littéral, c'est au personnage de Lux que nous sommes portés à penser lorsqu'il est question de cette problématisation.

Effectivement, bien que Lux demeure la seule des cinq sœurs qui n'est pas vierge au moment de son suicide, c'est Cecilia qui porte le commentaire le plus fracassant sur la virginité et de son idéal aux racines religieuses. Portant sans cesse la même robe de mariée, elle semble littéralement faire écho à l'image de la Vierge Marie non seulement par la fascination qu'elle lui voue de toute évidence, mais aussi par sa façon de faire coïncider les trois archétypes de la féminité. Tout comme la Vierge Marie, qui est à la fois vierge (et donc jeune fille), amante (conjointe de Joseph) et mère, Cecilia se montre à la fois jeune fille (elle est vierge), amante (par la robe de mariée qu'elle porte en permanence) et mère, par son renvoi au paganisme²⁸. Ce renvoi se révèle maternel en ce qu'il rappelle le rapprochement entre la nature et la maternité propre au paganisme²⁹. Cette connotation païenne de Cecilia se manifeste par sa préoccupation pour les espèces en voie d'extinction, par son amour évident de la nature tel que relaté dans son journal, ainsi que par son allure dépourvue de tout artifice lié à la mystique féminine. Bien que le film rende en images de façon efficace l'allure païenne de Cecilia, plusieurs passages du roman expriment également cette connexion particulière entre Cecilia et la nature. Eugenides effectue d'ailleurs cette description des moments suivant le retour à la maison de la cadette des sœurs Lisbon, après sa tentative de suicide initiale:

In the following days we saw Cecilia a lot. She would sit on her front steps, picking red berries off the bushes and eating them, or staining her palms with the juice. She always wore the wedding dress and her bare feet were dirty. In the afternoons, when the sun lit the front yard, she would watch ants swarming

²⁸ Précisons que nous considérons ici le paganisme en fonction d'une féminité libre des contraintes qui sont apparues avec le monothéisme patriarcal. Aussi, loin d'incarner une féminité païenne, Cecilia évoque plutôt la mise à mort de cette féminité par le discours répressif de la religion chrétienne.

²⁹ Kristeva (1977) rappelle d'ailleurs comment Freud « souligne que le christianisme s'approche des mythes païens en intégrant, à travers et contre la rigueur judaïque, une reconnaissance pré-consciente d'un féminin maternel » (p. 43).

in sidewalk cracks or lie on her back in fertilized grass staring up at clouds
(Eugenides 1993, p. 14).

Dans ce seul passage, rendu en images au début du film, la proximité entre Cecilia et la nature se révèle prégnante, tant par sa fascination pour les fourmis et les petits fruits que par son allure dépourvue d'artifices au point où elle demeure nu-pieds. La symbolique complexe du personnage de Cecilia renvoie la représentation de la féminité à ses origines pré-monothéistes, c'est à dire à la nature, perçue elle-même comme maternelle. Elle donne ainsi au film une perspective profonde sur la féminité.

Ultimement, par le biais de Cecilia, le film attribue à la féminité un caractère sacrificiel. Marques (2001) écrit d'ailleurs du suicide de Cecilia qu'il « recouvre une dimension symbolique liée au rejet d'un monde en phase de désagrégation où la nature elle-même est malade » (p. 17), un constat qui renvoie directement aux arbres malades, mentionnés plus tôt. Par ces références évidentes et nombreuses à la figure de la Vierge Marie et à un modèle féminin condamné au statut d'idéal inatteignable, le suicide de Cecilia prend toutes les allures d'un acte sacrificiel, voire même christique. En effet, l'image de Monsieur Lisbon soutenant le corps de Cecilia, transpercé par les lances métalliques de la clôture, revisite une iconographie religieuse, et ressemble de façon hautement significative à la mise en scène d'une piété (voir figure 14, p. 167). Bien entendu, l'inversion des rôles s'avère ici de la plus haute importance : c'est maintenant le père qui tient dans ses bras le corps inanimé de sa fille. De façon allégorique, nous pouvons voir dans cette scène la mort de la féminité authentique sous le patriarcat et le Nom-du-Père. Alors que les quatre aînées représentent la double contrainte imposée à la féminité par leurs environnements familial et social ainsi que les exigences

contradictoires qui y sont rattachées, Cecilia représente—de façon beaucoup plus métaphorique—la féminité refoulée par la Loi du Nom-du-Père. Première des cinq sœurs à mourir, et seule des cinq qui semble voir les failles d'un ordre social et religieux éloignant la féminité dans un modèle incarné par une mère-vierge, Cecilia peut effectivement être vue comme un rappel de la féminité païenne perdue, refoulée et sacrifiée par un ordre religieux monothéique et patriarcal. C'est alors dans cette perspective que la vision de la jeune sœur vient hanter monsieur Lisbon et deux des garçons du quartier. Figure spectrale, elle se pose comme le surplus—l'excédant—féminin que le symbolique ne peut intégrer adéquatement, et qui revient troubler les hommes. Cette affirmation se révèle particulièrement intéressante pour l'apparition de Cecilia à Monsieur Lisbon et à Chase Buell. Toujours dans sa robe de mariée, elle semble inviter Monsieur Lisbon à réfléchir à la signification de l'acte qu'elle a commis; étendue dans les branches d'un orme, paraissant même s'y incorporer (ce qui, d'emblée, la rapproche de la nature et du paganisme), elle semble également suggérer à Chase que la féminité se situe ailleurs, et est évanescence. Au final, Cecilia joue un rôle majeur dans le film et, surtout, dans le message que celui-ci transmet sur la féminité et sa dimension inatteignable, qui ne peut être contrainte dans un système qui tente de la définir pour mieux la subjuguier. Véritable figure fantomatique, Cecilia symbolise le conflit entre l'idéal féminin tel qu'imposé par les mœurs occidentales, encore sous l'influence de leurs origines chrétiennes, et la féminité païenne refoulée³⁰. Dans cette perspective, le film

³⁰ Cette affirmation donne une nouvelle dimension à la réplique de Cecilia au docteur, mentionnée en début de chapitre, à l'effet qu'il ne sait forcément pas ce que c'est que d'être une jeune fille de 13 ans. Nous pouvons alors y voir la suggestion des difficultés liées aux paradoxes de la féminité telles que présentées précédemment.

confronte le spectateur à un retour du refoulé (du christianisme et du puritainisme) par le biais des références qu'il effectue³¹.



Figure 14: *The Virgin Suicides* (Coppola 1999); Cecilia morte dans la mise en scène d'une pietà.

4.4.2. *Le désir de désirer*

Une fois prise en considération la complexité des symboles entourant le personnage de Cecilia, ainsi que ses nombreuses connotations, il nous est possible de jeter une lumière nouvelle sur l'énigme entourant les quatre autres sœurs, ainsi que sur le puissant paradoxe dans lequel elles se trouvent prises. Nous avons précédemment établi que le traitement visuel et narratif des quatre sœurs venait renforcer leur caractère énigmatique, que nous avons mis en parallèle avec le narcissisme qui constitue, pour

³¹ Précisons par ailleurs que, comme Cecilia se suicide avant de perdre sa virginité, elle pourrait également incarner la femme idéale du christianisme, qui reste éternellement pure. Dans la double contrainte de la féminité (virginité et/ou maternité), elle choisit de rester vierge et de refuser la sexualité et la maternité. Toutefois, dans cette lecture, elle se pose néanmoins comme la féminité sacrifiée au nom d'un ordre patriarcal religieux et puritain.

Freud tout comme pour la relecture qu'en effectue Kofman, la base de ce caractère énigmatique. En conjuguant l'impossibilité narcissique à laquelle les sœurs font face avec l'idéalisation dont elles font l'objet de la part des garçons, nous avons pu déduire la nature de l'impasse devant laquelle les sœurs se retrouvent, qui a tout d'une double contrainte. Par contre, il faut insister ici sur l'impossibilité de proposer une lecture définitive du film, du moins en ce qui a trait au motif suicidaire des jeunes filles : le film ne nous en laisse nullement le loisir. En somme, Coppola ne cherche visiblement pas à résoudre l'énigme, mais tente plutôt de montrer son rôle dans la construction du désir et du fantasme, le tout à travers un regard empreint d'une nostalgie qui relègue les idéaux eux-mêmes au rang de souvenirs. Bree Hoskin associe précisément la nostalgie avec l'énigme, arguant que « the suicides must remain a mystery never to be solved, like nostalgia itself that never finds an end point but runs disconsolately round and round in the mind, dependent on the fantasy of memory and the evocative inanimate objects that the past leaves behind » (Hoskin 2007, p. 219)³². En réfutant la lecture commune du film voulant faire porter le blâme aux parents, Hoskin voit ces derniers plutôt comme des victimes eux aussi, et attribue l'insolvabilité des suicides (et de l'énigme qu'ils mettent de l'avant) à la dimension fantasmatique et élégiaque du film.

Nous avons évoqué d'entrée de jeu un lien entre la nostalgie et le désir, lien que nous avons situé—à l'instar de Hoskin—autour de la langueur. Nous avons ainsi établi que le film de Coppola mettait en scène une forme spécifique de désir, soit un désir languissant, c'est à dire un désir qui repose sur le dispositif propre à la nostalgie. Gardant

³² Rappelons ici les propos de Kofman (1980), selon qui « hommes et femmes auraient tout bénéfice à ce que 'l'énigme' féminine ne soit pas résolue » (p. 59), et ajoutons de ce fait qu'elle ne peut pas l'être, puisque toute tentative de la définir revient à une tentative de la définir en termes phalliques.

à l'esprit notre parcours à travers les écrits portant sur la féminité en tant qu'énigme, il nous appert que ce désir languissant s'exprime notamment à travers l'esthétique visuelle du film, qui met en images les diverses réminiscences que se font les garçons—devenus hommes—de leur fantasme commun³³. En plus de celles que nous avons évoquées précédemment, nous pouvons penser ici aux images qui accompagnent la lecture du journal intime de Cecilia : les garçons s'imaginent cette dernière écrivant assise dans un vaste espace; les plans se succèdent et nous assistons à la mise en image que se font les garçons des passages du journal de la jeune fille, comme le montrent le plan qui associe le mot « unicorn » dans le journal à l'image d'une licorne, ainsi que le plan qui présente un gros plan du visage de Cecilia écrivant surimposé à celui des garçons la lisant (voir figure 15).



Figure 15 : *The Virgin Suicides* (Coppola 1999); les garçons lisant le journal de Cecilia et se l'imaginant l'écrivant.

³³ Il demeure difficile de dater les séquences de fantasme, qui peuvent tout aussi bien être les fantasmes des jeunes hommes qu'ils étaient ou des hommes qu'ils deviendront. Cette difficulté enrichit d'ailleurs l'aspect fantasmatique du film.

Hoskin (2007) suggère que « the purpose of these images is to expose the fantastical element integral to understanding the discrepancy between the ‘real’ past and the ‘remembered’ past » (p. 216). En tenant compte de cette facette fantasmatique du film, qui éloigne le récit narré du fait vécu par le biais de la réminiscence nostalgique, force nous est de constater que l’importance de l’idéalisations, telle que nous l’avons précédemment discutée, s’en trouve décuplée. Et, bien que l’idéalisations des sœurs Lisbon par les garçons soit présentée comme le principal vecteur du désir dans le film, il faut souligner ici quelques passages qui évoquent plutôt un désir languissant féminin. En effet, Hoskin note que « while the film can be read as a meditation on the subjective longing of males, the film also provides episodes that focus on excessive female longing for a male object of desire – Trip Fontaine » (p. 218). Les plans qui présentent Trip comme un « magic man », sur le fond sonore de la chanson de Heart du même nom, sont aussi très idéalisés. Hoskin ira d’ailleurs jusqu’à présenter ces plans comme la preuve que le film de Coppola s’intéresse au « gender-neutral excessive longing » (p. 218), bien qu’une telle lecture semble faire abstraction du fait que les plans idéalisés de Trip sont ultimement, eux aussi, issus de l’imaginaire collectif des garçons³⁴. Ainsi, au-delà de la mise en image d’un idéal féminin de la masculinité, les plans de Trip semblent avoir pour fonction de définir un idéal masculin collectif, c’est à dire un idéal fondé sur la figure du tombeur—idéalisations qui se révèle d’autant plus un leurre que, dans le présent, ce

³⁴ En reprenant la réflexion de Clélia Cohen sur le fait que *The Virgin Suicides* se veut le « film d’une fille qui regarde des garçons en train de regarder des filles » (revoir Cohen 2000, p. 97), nous pouvons même ajouter que, en ce qui a trait à Trip, le film devient celui d’une « fille qui regarde des garçons en train de regarder des filles regarder des garçons ».

tombeur paraît mener une vie bien modeste, donnant une entrevue entre deux séances de groupe de soutien³⁵.

En ramenant ces considérations à la question spécifique du regard, du désir et du fantasme dans son rapport au cinéma, nous pouvons noter que *The Virgin Suicides*, par son recours à la nostalgie comme dispositif de représentation d'un désir languissant, est un exemple filmique riche pour la présente thèse. Le rôle de la nostalgie tel que l'explore Hoskin donne une dimension fantasmatique à la mise en image du désir et du regard cinématographique dans le film. Et tout comme le désir qui prend naissance dans le manque, la nostalgie se rapporte elle aussi à un manque qui demeure inapaisable. Susan Stewart, dont Hoskin cite l'ouvrage, aborde la question du manque étayant la nostalgie en arguant que :

This point of desire which the nostalgic seeks is in fact the absence that is the very generating mechanism of desire. The realisation of re-union imagined by the nostalgic is a narrative utopia that works only by virtue of its partiality, its lack of fixity and closure. Nostalgia is the desire to desire. (Stewart citée dans Hoskin 2007, p. 216)³⁶.

Le film de Coppola explore de façon détaillée la fameuse « réalisation de la réunion » entre les personnages nostalgiques et l'objet désiré. Leur désir, qui se centre sur un objet impossible qui relève du fantasme et de la distorsion propre à la réminiscence, a tout de la définition citée ci-haut : les sœurs étant disparues depuis longtemps au moment où les faits sont narrés, la nostalgie comme désir de désirer ne peut faire autrement que se

³⁵ L'idéalisation de Trip par les garçons s'avère être un leurre au même titre que les récits de Paul, le fils du mafiosi Sammy « The Shark » Baldino. Ce dernier, qui semble avoir accès à une connaissance—voire à une jouissance—à laquelle les autres n'ont pas accès, est également idéalisé par les jeunes du quartier.

³⁶ Notons que le point de vue de Hoskin sur la nostalgie s'apparente à celui de Freud (1968) sur la mélancolie, telle qu'elle est décrite dans « Deuil et mélancolie ».

manifester dans une dynamique circulaire de répétition compulsive³⁷. Le paradoxe entourant les sœurs repose conséquemment dans leur statut d'objets du désir, et la fin du film se révèle alors comme une rencontre traumatique avec le Réel.

4.5. *Le fantasme comme trauma*

S'il demeure futile—voire impossible—de proposer une solution à l'énigme de la féminité telle qu'elle s'incarne dans les cinq sœurs Lisbon et leur suicide, il reste que la fin de *The Virgin Suicides* procure une piste de réflexion fort importante tant pour la réception du film que pour les préoccupations plus étendues qui font l'objet de la présente thèse. Ainsi, nous avons pu le remarquer, le film met en valeur la dimension fantasmée de la féminité, et révèle que l'idéal de la Femme (ou de la Jeune Fille) recèle de puissants paradoxes issus à la fois de ses origines religieuses et de l'impossibilité identificatoire qui en découle. Alors que le film de Coppola présente une esthétique visuelle qui met en valeur sa dimension fantasmatique, sa fin révèle la problématique du fantasme—et du désir qui l'étaye—en dévoilant ce qui se cache sous l'apparence de l'objet du désir : le trauma. En effet, « lorsque les garçons sont enfin conviés au rendez-vous de leurs rêves, la jeune fille qui leur ouvre la porte, épaules nues, cigarette aux lèvres, a le visage terrifiant d'Ophélie » (Cohen 2000, p. 98). Dans les plans qui suivent, Coppola se sert du montage pour montrer le contraste entre le fantasme et l'espace traumatique qu'il dissimule : alors que les garçons sont invités à entrer, les plans de leur attente sont montrés en alternance avec des plans les montrant en voiture avec les quatre sœurs. La

³⁷ Hoskin (2007) ajoute à cet effet que « the fact that nostalgia will always fail to reach its false goal of finding an authentic past as a lived, unmediated experience ensures nostalgia's compulsive repetition » (p. 216). Dans une perspective freudienne, la compulsion semble être à la base du comportement du sujet désirant tout comme du sujet nostalgique.

réalisatrice se joue ainsi du spectateur, lui faisant miroiter la possibilité que les garçons puissent effectivement s'évader avec les sœurs et ainsi accéder à l'objet de leur désir, malgré le titre et le début du film qui annoncent clairement sa résolution. Mais une fois descendus au sous-sol, alors que Chase affiche une certaine fébrilité à l'idée de pouvoir enfin accéder à l'objet, l'objet en question se manifeste finalement derrière lui, dans sa dimension la plus traumatique : par la vision des pieds d'une pendue.

En considérant la narration du film, qui se situe dans un présent contemporain et raconte des faits qui datent d'il y a 25 ans, il appert que le suicide des sœurs plonge les garçons—devenus hommes—dans un retour perpétuel vers un objet inatteignable, une dynamique identique à celle du désir dans sa conception psychanalytique. Chaque fois qu'ils se rappellent les faits, ils font face à l'impossible tâche de signifier l'objet de leur désir. À la fin, le narrateur raconte que « we had pieces of the puzzle, but no matter how we put them together, gaps remained, oddly shaped emptiness mapped by what surrounded them, like countries we couldn't name » (Coppola 1999). Leur tentative de reconstituer les faits, et de symboliser leur objet de désir afin de lui donner un sens, demeure résolument vaine, puisque l'objet du désir se situe nécessairement hors du symbolique, et conséquemment hors de la dimension de la signification, comme en témoignent les failles (« gaps ») qui parsèment le parcours des garçons. Ainsi la fin du film ne fournit aucune explication et maintient intacte toute la dimension mystérieuse et énigmatique qui entoure les jeunes filles, puisque la mort vient sceller à jamais l'énigme. Écrivant sur cette facette du film, Jean-Marc Lalanne (2000) dira que la fin demeure hors de portée pour la signification, « comme si le Rosebud, le plan final qui explique tout (mythe du Signifiant ultime déjà moqué par *Citizen Kane*), était hors du film » (p. 98).

Non seulement le « plan qui explique tout » est-il hors du film, il est également hors du symbolique, à l'instar de l'objet du désir qui sous-tend le film et qui mène à une rencontre traumatique. Malgré leur objectivation des filles, et malgré leur regard constant qui enferme ces dernières, l'objet de désir échappe aux garçons; il échappe à leur regard et révèle de ce fait la futilité de ce dispositif dans la recherche de la possession de l'objet. D'ailleurs, il est intéressant de noter que Trip demeure le seul à accéder à l'objet du désir, au moment où il a une relation sexuelle avec Lux. Par contre, la proximité de l'objet s'avère traumatique, et ce dernier fuit, laissant Lux seule sur le terrain de football—et causant parallèlement l'enfermement et la perte des sœurs. Ultimement, cet accès à l'objet—tout comme ses conséquences—vient illustrer la formule lacanienne selon laquelle « il n'y a pas de rapport sexuel »³⁸.

Ainsi notre lecture de *The Virgin Suicides* révèle-t-elle certaines failles dans le corpus théorique plus canonique qui nous a guidés jusqu'ici. Car si la conception mulveyenne confère au regard un statut d'instrument d'objectivation et de maîtrise de l'objet, il reste que ce regard n'arrive pas à résoudre la recherche de l'objet. Il y a toujours quelque chose qui échappe au regard, qui excède sa portée de symbolisation; c'est dans ce surplus que se terre l'objet du désir. Si le comportement fétichiste des garçons, tout comme leur regard et leur obsession dirigée vers la dimension simultanément narcissique et énigmatique de la féminité, peuvent s'expliquer par le biais des notions féministes et psychanalytiques discutées dans les chapitres précédents, il reste que ces mêmes discours théoriques ne résolvent pas de façon satisfaisante les questions du regard et du désir. Ultimement, ils n'expliquent pas la fascination pour le trauma, et ne

³⁸ Nous reviendrons sur ce constat lacanien au cours du chapitre 5.

peuvent conséquemment pas fournir d'explication à la recherche et au ressassement perpétuel que se font les garçons des évènements entourant la mort de leur objet de désir. Notre parcours à travers ce film qui explore de façon saisissante la mise en image du regard, du désir et du fantasme montre la nécessité de repenser le fonctionnement de ces notions au cinéma, tout comme la façon dont ils sont abordés. C'est dans cette optique que le prochain chapitre sera entièrement consacré à une réélaboration de ces notions, que nous revisiterons dans leur conception lacanienne afin de constater le rôle de la traversée du fantasme au cinéma. Nous serons alors en mesure d'explorer l'hypersexualisation des jeunes filles comme un phénomène qui articule un objet de désir recélant, nécessairement, une rencontre avec un Réel traumatique.

Partie 3. La traversée du fantasme

« Cinema is the ultimate pervert art. It doesn't tell you what to desire, it tells you how to desire »

— Slavoj Žižek dans *The Pervert's Guide to Cinema*

Chapitre 5. Pour une approche « réellement » lacanienne du fantasme de la Jeune Fille

L'analyse que nous venons de faire du film *The Virgin Suicides*, ainsi que le parcours argumentaire qui nous y a menés, a mis en évidence certaines lacunes dans la façon de penser le regard, le désir et le fantasme au cinéma. De toute évidence, les questionnements qui sous-tendent la présente thèse requièrent une approche qui diffère de celles guidant les réflexions existantes sur la représentation de la Jeune Fille hypersexualisée. En effet, nous l'avons vu, les discours canoniques sur la question font généralement appel à une forme d'iconophobie, et dénoncent souvent le rôle d'un regard objectivant posé sur la Jeune Fille qui, elle, occuperait le rôle d'objet de contemplation. Bien que les bases théoriques de ces discours (Metz, Mulvey, Berger, etc.) puissent paraître efficaces dans leur dénonciation de l'idéologie pornographisante, un phénomène culturel qui est évidemment problématique, ils demeurent incapables de rendre compte de la radicalité inhérente à la construction de la Jeune Fille comme fantasme. Valerie Walkerdine fait figure d'exception ici, surtout lorsqu'elle suggère que ce n'est pas tant l'objectivation de la Jeune Fille qui est problématique, mais plutôt l'hypocrisie qui entoure le regard dirigé vers elle. L'auteure en vient à se demander si l'iconophobie et la médiaphobie inhérentes à la critique de la sexualisation des jeunes filles ne camouflent pas une volonté de taire le fait que « these very adults find the children disturbingly erotic » (revoir Walkerdine 1997, p. 176)¹. Par contre, bien que Walkerdine propose une réflexion fort intéressante au sujet du fantasme de la Jeune Fille dans sa dimension

¹ Rappelons également une réflexion similaire sur la fascination et la répression simultanées pour l'enfance dans les ouvrages de Higonnet (1998), Robson (2001), ainsi que dans la thèse de Churchill (2003).

œdipienne, qu'elle conçoit à juste titre comme étant bidirectionnel (p. 181-183), elle fait néanmoins appel au regard dans sa conception canonique, un concept dont nous aborderons les lacunes sous peu. Ainsi, dans ce chapitre, nous aurons l'occasion d'approfondir certaines des réflexions très intéressantes de Walkerdine sur l'hypersexualisation des jeunes filles, tout en les réarticulant au modèle lacanien contemporain.

Jusqu'à présent nous avons pu observer que la relation entre le regard, le désir et le fantasme va au-delà de ce que la psychanalyse « classique » du cinéma permet d'appréhender. La posture mulveyenne, ainsi que les nombreux débats qu'elle a suscités, repose invariablement sur la notion d'un regard actif, subjectif, qui procure un sentiment de maîtrise au sujet. Le féminisme post-mulveyen tend à demeurer malgré lui dans ce paradigme. En effet, lorsque Kaplan affirme que le spectateur masculin porte un regard qui évoque l'action, et que « women receive and return the gaze, but cannot act on it » (revoir Kaplan 2000, p. 121), son argumentaire repose sur la présomption d'un regard théorisé par Metz, Baudry et Mulvey. Ce regard—nous l'avons vu—conférerait au spectateur masculin un « plaisir visuel » dans son objectivation de la femme. Bien que potentiellement fonctionnelle à certains niveaux, comme par exemple l'étude du voyeurisme inhérent à la spectature filmique, cette façon d'étudier le regard néglige de penser le statut même du regard dans sa définition psychanalytique, et elle risque de mener ainsi à une impasse conceptuelle. En effet, Lacan définit le regard comme l'objet *a* de la pulsion scopique, une pulsion certes fortement sollicitée chez le spectateur de cinéma. L'objet *a* renvoie pour sa part au troisième registre lacanien, soit le Réel—c'est-

à-dire ce qui échappe au symbolique. La psychanalyse classique du cinéma, largement inspirée par les œuvres de Lacan, porte surtout attention au stade du miroir, c'est-à-dire à la specularité et la dynamique identificatoire s'y rattachant. Elle omet ce troisième registre, et cette omission se répercute à son tour sur les théories féministes. Dans son commentaire sur l'article de Mulvey, Kaplan présente pourtant certains éléments de réflexion qui peuvent contribuer à une interprétation adéquate du symbolique comme registre comportant des angles morts où peut apparaître le Réel. Ceci se concrétise, par exemple, au moment où elle affirme que « Mulvey suggests that patriarchal culture is not monolithic, not cleanly sealed. There are gaps, fissures through which women can begin to ask questions and introduce change » (Kaplan 2000, p. 132). Selon l'approche lacanienne contemporaine du cinéma, ces fissures sont le lieu de la rencontre traumatique avec le Réel; elles incarnent la béance inéluctable de toute structure symbolique².

Devant les inconsistances et les mésinterprétations lacaniennes au cœur de la psychanalyse du cinéma, et considérant l'importance de ce paradigme au sein des études sur l'hypersexualisation des jeunes filles, le présent chapitre s'attachera à décrire les enjeux liés à la psychanalyse contemporaine du cinéma, afin de mettre de l'avant des versions opératoires de notions telles le regard, le désir et le fantasme. Dans un premier temps, nous tenterons donc de situer les critiques de l'approche lacanienne classique du cinéma afin de faire la lumière sur les problèmes inhérents à ce paradigme, et ce dans le but de plaider en faveur d'un retour à Lacan dans le cercle des études

² S'il existe la moindre possibilité de changer le contexte sexualisant et pornographisant actuel, elle se situe indubitablement dans le dévoilement de ces béances, dans la révélation de ce qui se terre sous la logique fantasmatique des discours visuels populaires. C'est ce que nous examinerons à travers les analyses qui constitueront le prochain chapitre.

cinématographiques. Une attention particulière sera portée par la suite aux travaux de Slavoj Žižek, Joan Copjec, Elizabeth Cowie et Todd McGowan; ces penseurs participent activement à l'élaboration d'une théorie lacanienne contemporaine du cinéma, notamment par leur considération du regard non pas comme un instrument de maîtrise et d'objectivation, mais comme un objet *a*. Dans ce chapitre, nous verrons qu'il y a deux psychanalyses du cinéma : celle mise de l'avant par les premiers penseurs ayant sollicité cette approche (Metz, Baudry, Mulvey, Heath, ainsi que leurs contemporains), et celle qui tente de la réactualiser en la centrant sur les séminaires de Lacan. Bien que les deux psychanalyses du cinéma soient lacaniennes dans la mesure où elles s'abreuvent aux œuvres de Lacan, la première se concentre sur les *Écrits*, particulièrement la communication sur le stade du miroir, alors que la seconde se fonde sur les séminaires, plus spécifiquement sur les trois registres et sur l'impact de cette topologie sur l'ensemble du paradigme psychanalytique. Afin de bien distinguer ces deux psychanalyses du cinéma tout en gardant un propos cohérent, nous ferons dorénavant mention de la « psychanalyse classique du cinéma » et de la « psychanalyse contemporaine du cinéma »³. Au terme de ce parcours, nous serons à même de constater que le contexte culturel sexualisé et pornographisé, décrit dans le premier chapitre, repose sur un discours médiatique qui insiste de plus en plus sur la logique du fantasme et de la jouissance. Conséquemment, à la suite de ce chapitre, nous serons en mesure d'aborder de front les ramifications psychanalytiques de l'hypersexualisation des jeunes filles dans toute leur radicalité.

³ La psychanalyse classique du cinéma comprend ce que les penseurs anglophones nomment la « Screen Theory », c'est-à-dire la théorie psychanalytique lacanienne développée au cours des années 1970 par le biais de nombreuses contributions dans la revue britannique *Screen*.

5.1. *Les vicissitudes de la psychanalyse lacanienne du cinéma*

Plusieurs auteurs ont souligné la coïncidence voulant que la psychanalyse et le cinéma aient vu le jour en même temps. Comme Barbara Creed (1998) le note bien, les deux partagent « a common historical, social, and cultural background shaped by the forces of modernity » (p. 77). Malgré cette naissance simultanée, ce n'est qu'à partir du milieu des années 1970 que la théorie du cinéma se tourne de façon décisive vers la psychanalyse. En 1970, dans un article précurseur du mouvement, Margaret Tarratt (1986) analyse le film *Forbidden Planet* (Wilcox 1956) par le biais d'une approche freudienne, proposant la science-fiction comme un genre déployant une forme sociale de retour du refoulé. Rapidement au cours de la décennie, les penseurs du cinéma sont attirés vers les théories de Lacan, dont le séminaire annuel vise à relire Freud à travers des influences généralement issues du structuralisme (Saussure, Lévi-Strauss, etc.). Le courant « lacanien » prend de l'ampleur dans la discipline des études cinématographiques et produit d'importantes réflexions théoriques dont nous avons précédemment fait mention : le cinéma est considéré comme un « dispositif » idéologique produisant un « signifiant imaginaire »; le spectateur est alors pensé dans le cadre de la dynamique identificatoire grâce à laquelle il se pose comme « tout-percevant »; ce même spectateur est par la suite considéré comme foncièrement masculin, guidé par un voyeurisme lui fournissant un « plaisir visuel » objectivant; etc. Bref, la psychanalyse—surtout celle de Lacan—joue un rôle central dans la théorie du cinéma et ce, pendant plus de vingt ans.

L'importance du paradigme psychanalytique est étendue au point où Creed (1998), dans un texte récapitulatif publié dans le *Oxford Guide to Film Studies*, distingue

quatre sphères d'influence théorique : les théories du dispositif et de l'identification telles que mises de l'avant par Jean-Louis Baudry et Christian Metz; la théorie du regard mise de l'avant par Laura Mulvey; les nombreuses réponses féministes à l'article de Mulvey; et finalement, les théories faisant usage de la psychanalyse en conjonction avec d'autres approches (Creed mentionne en exemple les études post-coloniales et les études *queer*, auxquelles nous pourrions aisément ajouter les études de genre). Mais ultimement, ces quatre tendances de la psychanalyse du cinéma seront vivement critiquées dès la fin des années 1980 et au début des années 1990. En 1989, la revue *Iris* dédie un numéro à l'approche cognitiviste du cinéma proposée par David Bordwell. Dans l'introduction du numéro, Dudley Andrew relate une conversation avec Jacques Aumont au sujet de la psychanalyse lacanienne :

Eight years ago in a conversation about the psychological underpinnings of film theories, Jacques Aumont let slip his sense of fatigue with Lacanian psychoanalysis. « But can you think of a better model? » he asked. « It really is up to you Americans now to develop something more interesting ». Aumont's casual remark was prophetic, for we are now witnessing American film theory audaciously tendering a psychological model, often set explicitly against psychoanalysis. (Andrew cité dans Perron 2002, p. 10-11).

Bien qu'elle se présente comme diamétralement opposée à la psychanalyse du cinéma, il nous apparaît crucial de mentionner que l'approche cognitiviste adopte la même finalité, c'est-à-dire l'étude de la réception du cinéma⁴. Finalement, c'est en 1996 que les éditeurs du collectif *Post-Theory*, David Bordwell et Noël Carroll, déclarent la psychanalyse du cinéma défunte.

⁴ Bien entendu, la méthodologie cognitiviste diffère de la psychanalyse dans sa visée empiriste. Néanmoins, Laurent Jullier (2002)—qui défend une « conception remarquablement peu courante du cognitivisme : une conception pacifique » (Odin 2007, p. 20)—précise que « le cognitivisme en lui-même ne doit pas être mis en usage à la façon d'une théorie holiste » (Jullier cité dans Odin 2007, p. 20).

Les critiques « post-théoriques » adressées à la psychanalyse du cinéma sont de divers ordres, mais il demeure possible de les regrouper sous deux axes principaux : d'une part, on lui reproche son manque d'empirisme; d'autre part, on reproche l'absence de remises en question des théories freudiennes et lacaniennes, qui sont acceptées dans leur intégralité. Dans l'ensemble, on s'insurge contre une approche conceptuelle monolithique, au point où Bordwell et Carroll désignent ce paradigme tout simplement comme « the Theory ». Bordwell (1996) reproche de surcroît à la psychanalyse du cinéma de partir du cadre conceptuel pour l'appliquer au film, dans une perspective qu'il nomme « top-down », alors que le penseur prône plutôt une approche « bottom-up », qui part du film pour l'appliquer à la théorie. L'approche cognitive et post-théorique prônée par Bordwell s'inscrit conséquemment, et d'entrée de jeu, contre la psychanalyse, et ce dans une mouvance souvent considérée comme belliciste⁵. Par ailleurs, depuis la publication de *Post-Theory*, plusieurs penseurs ont répondu aux attaques formulées par ce collectif. Parmi eux, Todd McGowan, qui répond ainsi à la critique empiriste formulée à l'égard de la psychanalyse (voir Prince 1996) : « the problem with empiricism [...] is that it is never empirical enough; it always smuggles concepts into its analysis » (McGowan 2007b, p. 213). En effet, selon McGowan, l'empiriste ne peut faire autrement que de conceptualiser le spectateur à un certain degré : « the very project of studying film spectators is conceptual in nature » (p. 213). Cependant, notons que la réponse de McGowan à la critique contenue dans *Post-Theory* ne tente aucunement de valider

⁵ Commentant toujours l'ouvrage *Cinéma et cognition* (Jullier 2002), ainsi que la rétrospective qu'il offre sur le maillage entre cognitivisme et les autres méthodologies propres aux études cinématographiques, Odin (2007) affirme que le propos de Jullier « est loin de certaines approches, notamment américaines, qui se croient obligées de déclarer erronées toutes les autres pour s'imposer » (p. 20).

l'approche lacanienne classique, qu'il considère comme responsable des attaques lui étant adressées par sa propre mésinterprétation des théories de Lacan. Il affirme au contraire que « we should greet the news of the death of Lacanian film theory as the opportunity for its genuine birth » (p. 5).

5.2. *Le retour à Lacan*

Ainsi, malgré le recours de longue date des études cinématographiques à la psychanalyse de Lacan, ce n'est qu'à partir de la fin des années 1980 que ce recours se révèle problématique—tant pour les opposants au courant que pour ses protagonistes. De toute évidence, les premiers penseurs lacaniens du cinéma ont omis certains enjeux importants (et tardifs) de la contribution de Lacan à la psychanalyse, une omission qui est abordée par Slavoj Žižek dès 1989, moment où il affirme 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 Réel⁶. 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

⁶ Comme Lorenzo Chiesa (2007) le note bien, « in Lacan's late work, the specular nature of the imaginary order is ultimately dependent upon a real element which cannot be specularized » (p. 106).

sein duquel des notions psychanalytiques centrales telles le regard, le désir et le fantasme sont erronées ou ignorées, donnant ainsi lieu à une théorie psychanalytique lacunaire.

Il nous incombe par ailleurs de noter que les accusations d'omission et de mésinterprétation dirigées vers les penseurs lacaniens des années 1970 ne tiennent pas nécessairement compte de la chronologie des séminaires de Lacan, qui eurent lieu en même temps que se développait la psychanalyse classique du cinéma. Puisque le séminaire s'est déroulé jusqu'en 1981, et puisqu'il est nécessaire de prendre en considération l'ensemble des séminaires et des écrits pour pouvoir développer une méthodologie proprement lacanienne, il semblerait plus juste d'affirmer que les penseurs « lacaniens » des années 1970 n'ont simplement pas pu bénéficier d'une pensée lacanienne « complète ». Ceci se révèle d'autant plus vrai que les délais liés à la publication des séminaires, et encore plus à leur traduction, ont contribué à retarder l'accessibilité de la pensée de Lacan aux théoriciens du cinéma. Dans cette veine, les travaux de Slavoj Žižek se révèlent d'une importance capitale, puisque ce dernier figure parmi les premiers à offrir une relecture proprement lacanienne des enjeux théoriques découlant de la psychanalyse du cinéma, lecture bien entendu rendue possible par l'accès à une plus grande part de l'opus lacanien à la fin des années 1980. L'attention portée par Žižek aux problématiques liées au Réel mène plusieurs penseurs anglo-saxons à effectuer des relectures de Lacan, inaugurant de ce fait les études cinématographiques lacaniennes contemporaines.

5.2.1. De S.I. à R.S.I.

Au cœur de la psychanalyse lacanienne classique du cinéma on trouve la réflexion du psychanalyste sur le stade du miroir, formulée au début de sa carrière. Ce moment charnière, que nous avons décrit au sein du chapitre deux, fonde la relation de l'individu avec l'image et, conséquemment, avec l'imaginaire. Les théoriciens lacaniens du cinéma se sont largement basés sur cette dimension imaginaire de la spectature filmique, voyant le dispositif cinématographique comme un piège visuel servant à rendre invisible la structure symbolique (et idéologique) qui sous-tend l'existence sociale et culturelle. Leur théorisation du regard se fonde donc sur l'idée selon laquelle l'enfant s'approprie l'image spéculaire et instaure une relation avec les images fondée sur une illusion de maîtrise. Cette conception d'un regard imaginaire structurant les idéaux (spéculaires et/ou écraniques), ainsi que son impact sur la notion d'un spectateur au regard omnipotent, est au cœur de la théorie lacanienne du cinéma formulée au cours des années 1970, et elle en constitue l'aspect le plus attaqué par les critiques de cette approche.

Par leur omission du Réel et des séminaires plus tardifs de Lacan, plusieurs des textes produits par la théorie lacanienne classique du cinéma comportent des inexactitudes. D'emblée, les registres de l'existence humaine sont régulièrement conçus comme des stades ou des phases; ainsi l'imaginaire est-il conçu comme un « moment » marqué par le stade du miroir, moment que l'individu « traverse ». À cet effet, aussi récemment qu'en 1998, Creed écrit que « there are three orders in the *history* of human development », ajoutant que « the mirror stage [...] occurs during the *period* of the Imaginary » (p. 80, nous soulignons). Si le stade du miroir demeure un moment dans le

développement du sujet, et que l’imaginaire y joue un rôle de première importance, il reste que les trois registres de l’existence définis par Lacan ne constituent aucunement des moments historiques ou périodiques traversés successivement par l’individu dans son devenir-sujet, mais plutôt des dimensions coexistantes⁷. Loin d’être mineure, cette interprétation erronée du modèle lacanien résulte en une psychanalyse du cinéma qui ignore la radicalité inhérente à son objet d’étude. De plus, cette insistance sur la tension entre l’imaginaire et le symbolique—au détriment du Réel—rend invalide un bon nombre de critiques dirigées vers l’approche lacanienne du cinéma. Dans un article sur la question, datant de 2003, McGowan précise d’ailleurs que « the *Post-Theory* critique of Lacanian film theory has not really addressed a properly *Lacanian* film theory » (McGowan 2003, p. 28)^{8,9}.

Par la mise en relief du Réel au sein de ses réflexions portant sur le cinéma et, de façon élargie, sur la culture populaire, Žižek pose les fondations sur lesquelles les penseurs contemporains du cinéma peuvent construire une approche « proprement lacanienne ». Cette légitimation de la psychanalyse lacanienne du cinéma l’a mené à

⁷ Lacan illustre d’ailleurs cette co-existence du Réel, de l’imaginaire et du symbolique par le biais du nœud borroméen, qu’il introduit en 1972 au sein du séminaire XIX. Jean-Claude Milner, pour sa part, insiste sur l’impossibilité d’organiser les trois registres, ajoutant que « c’est déjà trop que d’y mettre un ordre » (Milner 1983, p. 7).

⁸ Dans son introduction à l’ouvrage collectif *Post-Theory*, Bordwell ne fait d’ailleurs aucune mention du Réel lorsqu’il décrit les registres lacaniens (Bordwell 1996, p. 7), ce qui manifeste les limites de la critique qu’il adresse à la psychanalyse.

⁹ Compte tenu du fait que les premiers écrits de Žižek en anglais datent de la fin des années 1980, et que l’article « The Orthopsychic Subject : Film Theory and the Reception of Lacan » de Joan Copjec est paru en 1989 (tout comme la récupération de cet article dans l’ouvrage *Read My Desire : Lacan Against the Historicists* est paru en 1994), il peut paraître surprenant de lire la critique bordwellienne en 1996. En effet, les textes les plus critiques contenus dans l’ouvrage *Post-Theory* perpétuent certaines des mésinterprétations centrales de la psychanalyse lacanienne classique, alors que ces mésinterprétations avaient déjà été corrigées dans divers cercles académiques depuis quelques années déjà.

répondre aux critiques en demandant « what if one should finally give Lacan himself a chance? » (Žižek 2001b, p. 2)^{10,11}. McGowan répond de façon similaire aux détracteurs du mouvement en affirmant que « the proper response [...] is to expand Lacanian analysis of the cinema—making it even more Lacanian » (McGowan 2003, p. 28). Cette visée exige une attention beaucoup plus poussée au Réel et à ce qui s’y rattache. Dès le moment où le Réel est considéré dans l’équation psychanalytique, la théorie lacanienne du cinéma s’éloigne nécessairement du piège de l’approche « top-down »; elle ne part plus d’une théorie englobante qu’elle applique simplement dans un film spécifique, comme le lui reproche Bordwell. Elle s’attarde plutôt à la dimension radicale du cinéma. 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). Dans cette veine, la psychanalyse contemporaine du

¹⁰ En effet, dans *The Fright of Real Tears*, Žižek (2001b) intitule son introduction « The Strange Case of the Missing Lacanians », une référence évidente au texte « Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator » (Prince 1996), paru dans le collectif *Post-Theory*. Partant de l’idée selon laquelle les penseurs critiqués n’étaient pas réellement « lacaniens », Žižek se montre particulièrement réprobateur envers les auteurs du collectif *Post-Theory*, ce qui lui vaut une réponse virulente de la part de Bordwell (voir Bordwell 2005). Il faut noter que cette réponse de Bordwell tire un peu à côté de sa cible, surtout dans la mesure où l’approche qu’il pourfend n’est toujours pas proprement lacanienne puisqu’elle demeure fondée sur des mésinterprétations persistantes de sa part.

¹¹ Dans un ouvrage portant sur Žižek et les études cinématographiques, Matthew Flisfeder (2012) dédie un chapitre à cette lutte académique opposant la « Théorie » à la « post-Théorie », y voyant une forme de lutte de classes. Notant d’emblée que « the post-Theory project is, ultimately, a negative one, defining itself in its opposition to psychoanalytic film Theory » (p. 68-69), il la conçoit comme étant « on the side of the reigning ideology since it takes its own knowledge as factual and objectively neutral because, from the perspective of post-Theorists, empirical research is the key to understanding the truth of its object » (p. 70-71). S’identifiant au projet politico-théorique de Žižek, Flisfeder suggère plutôt que la Théorie admet sa position subjective, ajoutant que « empiricism is significant, but meaningless – at least politically – without Theory » (p. 117). Cette dernière remarque rejoint bien entendu celle formulée par McGowan à l’endroit de l’empirisme (revoir McGowan 2007b, p. 212-213).

cinéma s'attarde au fantasme et à sa représentation filmique dans une perspective qui tient compte du Réel. Le fantasme est alors pensé, comme nous le verrons, 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 d'abord et avant tout à travers le regard tel qu'il se révèle au cinéma.

5.2.2. « *Du regard comme objet a* »

Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé — c'est ça qui s'appelle le regard (Lacan 1973, p. 85).

Le séminaire XI (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*) se révèle un des plus utilisés par la théorie psychanalytique contemporaine du cinéma puisque c'est dans ce séminaire que Lacan introduit la notion du regard comme objet *a*. Il situe ainsi le regard non pas dans l'acte de *regarder*, mais plutôt dans le fait d'*être* d'ores et déjà *regardé*. C'est donc dans la possibilité d'une rencontre avec le regard que se manifeste le désir scopique, puisque « ce regard que je rencontre [...] est, non point un regard vu, mais un regard par moi-même imaginé au champ de l'Autre » (Lacan 1973, p. 98). Autrement formulé, le regard se pose comme l'objet d'un désir, intrinsèque au sujet, d'être vu. Insistant sur le fait que la fonction du regard est extérieure au sujet, Lacan affirme que « ce qui me détermine foncièrement dans le visible, c'est le regard qui est au-dehors » (p. 121). L'analyse qu'il effectue subséquentement de la toile *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein lui permet d'illustrer l'apparition du regard en tant que tache au sein du champ scopique. Cette toile comprend effectivement un objet anamorphique apparaissant au bas

de l'image, au premier plan, qui empêche le spectateur de l'observer tout en maintenant un sentiment de maîtrise sur l'objet (voir figure 16 ci-dessous). Lorsque le spectateur se rapproche du coin inférieur droit de la toile, et qu'il l'observe d'un angle beaucoup plus étroit, l'objet informe se révèle être un crâne (voir figure 17, p. 192). Par le biais de cette tache anamorphique, l'objet regarde; la tache nous montre que, « en tant que sujet, nous sommes dans le tableau littéralement appelés, et ici présentés comme pris » (p. 107)¹². C'est cette conception lacanienne du regard qui est demeurée ignorée par la théorie du cinéma, du moins jusqu'à l'arrivée de réflexions plus contemporaines. Ces réflexions ont permis à la théorie du cinéma de prendre en compte des notions jusqu'alors laissées pour compte—le Réel, le regard, l'objet *a*, le fantasme et la jouissance.

¹² Sur ce point, McGowan précise que la toile de Holbein demeure un exemple privilégié pour Lacan « because the form that the gaze takes in this painting—a skull—renders explicit the relationship between the gaze and the subject's complete loss of mastery » (McGowan 2007b, p. 7). Cette perte de maîtrise est exacerbée à travers le lien avec la mort, connoté par le crâne en question.



Figure 16: *Les Ambassadeurs* (Holbein 1533).



Figure 17 : L'objet anamorphique de la toile *Les Ambassadeurs* vu de biais.

Se fondant sur les constats faits par Lacan dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Joan Copjec offre une des premières réarticulations approfondies de la psychanalyse lacanienne du cinéma, centrée principalement sur les notions de regard et de désir¹³. Selon elle, l'analogie commune consistant à concevoir l'écran cinématographique comme un miroir demeure l'erreur centrale de cette approche théorique : en effet, cette analogie « operates in ignorance of, and at the expense of,

¹³ Malgré l'originalité et la grande pertinence de son propos, il est à noter que la contribution de Copjec au débat sur Lacan demeure largement méconnue. Écrivant ses premiers essais sur la question de la mésinterprétation de Lacan au sein des études cinématographiques en même temps que Žižek, elle examine un aspect fort différent du problème. Alors que Žižek s'intéresse à l'omission du Réel et de l'objet *a*, Copjec s'intéresse aux questions liées au regard, au miroir et au désir.

Lacan's more radical insight, whereby the mirror is conceived as screen » (Copjec 1994, p. 15-16). Copjec voit dans cette conception erronée la base des théories du dispositif et du regard. À ses yeux, la psychanalyse lacanienne du cinéma, avec son spectateur tout-percevant posé dans un contexte quasi-panoptique (puisque'il voit sans être vu), a théorisé un regard davantage foucauldien que lacanien—elle écrit d'ailleurs que « film theory operated a kind of 'Foucauldization' of Lacanian theory », un phénomène découlant de « an early misreading of Lacan » (p. 19)¹⁴. Il faut cependant noter que plusieurs des textes fondateurs de la théorie psychanalytique du cinéma paraissent avant ou en même temps que *Surveiller et punir*, ce qui rend peu probable un lien direct entre Foucault et cette théorie du cinéma, même si les similarités notées par Copjec demeurent adéquates. Ultimement, selon elle, le lien entre le « dispositif » cinématographique et le regard, tel qu'il est mis de l'avant par Baudry et Metz, ne crée qu'un mirage de psychanalyse : « there is, in fact, no psychoanalytic subject in sight » (p. 26). Ce « mirage » constitue à la fois la clé de voûte et le maillon le plus faible des théories lacaniennes classiques du cinéma.

Après avoir dénoncé les conceptions erronées guidant la théorisation classique du regard cinématographique, Copjec en propose une version proprement lacanienne. Notant le rôle crucial de l'essai de Lacan sur le stade du miroir auprès de Metz, Baudry et Mulvey, Copjec précise que « while it is true that the mirror-phase essay does describe

¹⁴ Dans *Surveiller et Punir*, Foucault se fonde sur le panopticon imaginé au 18^e siècle par Jeremy Bentham pour décrire de façon métaphorique le fonctionnement des sociétés disciplinaires. C'est ainsi qu'il introduit sa notion du panoptisme, qui découle d'une surveillance perpétuelle fondée sur l'idée d'un regard omniscient connotant à la fois pouvoir et autorité. Il faut toutefois noter que la surveillance foucauldienne n'est pas fondée sur un regard réel centralisé, mais plutôt sur une intériorisation par tous et chacun de l'idée qu'il y a toujours un regard. Voir Foucault (1975) pour plus de détails sur ce sujet.

the child's narcissistic relation to its mirror image, it is, nevertheless, *not* in this essay but in Seminar XI that Lacan himself formulates *his* concept of the gaze » (Copjec 1994, p. 30). Lacan y affirme effectivement que « le regard peut contenir en lui-même l'objet *a* [...] où le sujet vient à choir, et ce qui spécifie le champ scopique, et engendre la satisfaction qui lui est propre, c'est que [...] la chute du sujet reste toujours inaperçue » (Lacan 1973, p. 89). Contrairement à sa conception metzienne/mulveyenne, le regard dans son sens lacanien est externe au sujet, et échappe au sujet par son statut d'objet *a*. Comme nous serons à même de le constater sous peu, la chute de la subjectivité est liée à l'aspect impossible que revêt le regard en tant qu'objet *a*, qui renvoie le sujet au Réel lacanien et à sa jouissance traumatique. L'objet *a*, le mathème employé par Lacan pour définir à la fois l'objet et la cause du désir, demeure un objet évanescent, inatteignable; c'est son inexistence qui assure la dynamique circulaire perpétuelle du désir¹⁵. Décrit et explicité à de nombreuses reprises par Žižek, l'objet *a* représente « the pure lack, the void around which desire turns and which, as such, causes the desire, *and* the imaginary element which conceals this void, renders it visible by filling it out » (Žižek 2005, p. 178). Il s'agit d'un objet perdu qui n'a jamais existé avant sa perte, assurant l'insatiabilité fondamentale qui frappe tout désir. La relecture de Lacan qu'effectue Copjec lui permet conséquemment de repenser le désir au cinéma. Elle réfute la notion d'un désir de maîtrise négocié par un regard panoptique et pose plutôt le regard comme le lieu

¹⁵ Le concept même de l'objet *a* évolue au fil des séminaires. D'abord présenté comme l'objet du désir, Lacan en vient rapidement à le qualifier d'« objet cause du désir ». Dans le séminaire XXII (*R.S.I*), l'objet *a* est conçu comme le « point de coïncement par lequel les trois registres de la subjectivité : Réel, symbolique et imaginaire, réellement indépendants l'un de l'autre, se révèlent [...] pouvoir 'tenir ensemble' dans la présentation du nœud borroméen » (Chemama et Vandermersch 1993, p. 291-293). Dans sa relecture de Lacan, Žižek (tout comme ses contemporains) définit l'objet *a* comme l'objet/cause du désir, c'est à dire qu'en tant qu'objet impossible, il assure la perpétuité et l'insatiabilité du désir du sujet.

d'inscription du manque constitutif du sujet. Cette approche s'avère entièrement cohérente avec la notion de l'objet *a* comme cause du manque, et conséquemment avec le Réel comme lieu où le manque cède la place à une jouissance traumatique.

5.2.3. *Entre vision subjective et regard objectif*

La théorie lacanienne classique a donc souffert d'une confusion conceptuelle entre la *vision* de l'enfant devant le miroir et la notion du *regard*, telle que mise de l'avant par Lacan dans le séminaire XI. Cette confusion mène Elizabeth Cowie à différencier les deux termes avec précision¹⁶. Comme elle le spécifie, « to look is merely to see whereas the gaze is to be posed by oneself in a field of vision. » Partant de cette idée selon laquelle le regard est externe au sujet, elle ajoute que « the pleasure of the scopic drive is first and foremost passive – the wish to be seen (in one's sex, finally) » (Cowie 1997, p. 288), ce qui ne va pas sans rappeler la notion freudienne d'une scopophilie passive. Cette distinction a bien entendu des répercussions importantes sur la notion du désir cinématographique, les théoriciens lacaniens classiques définissant ce désir comme un désir de maîtrise procuré par un regard objectivant. En considérant le regard plutôt comme un objet *a*, la définition du désir se métamorphose profondément. Comme le dit Cowie, « desire here is not the wish to see some particular thing, or even just to see, but to see what is being shown, what I cannot yet see but know is there to see » (p. 288). À la

¹⁶ La confusion décrite par Cowie concerne en fait les termes « look » et « gaze » ; nous traduirons ici le premier par « vision » et le deuxième par « regard ». En effet, dans son texte sur le stade du miroir, Lacan décrit la gestalt que l'image spéculaire procure à l'enfant ; il ne fait par contre aucune mention du regard comme concept psychanalytique, faisant plutôt référence à un acte de vision qui procure à l'enfant une première relation narcissique par le biais de l'identification primaire. Cowie s'attaque à cette confusion en spécifiant que « the gaze is the inverse of the omnipotent look, which is the imperial function of the eye » (Cowie 1997, p. 288).

lumière de cette distinction cruciale, il devient évident que le regard dans sa conception classique au cinéma, en plus d'être plus foucauldien que lacanien, s'apparente beaucoup plus à un acte de vision.

S'inscrivant dans le sillon des réflexions menées par Žižek, Copjec et Cowie, Todd McGowan publie en 2003 un article—précédemment cité—dans lequel il rappelle comment le regard a été conçu, de façon erronée, comme subjectif plutôt qu'objectif. En effet, précise-t-il, le regard lacanien « is not the look of the subject at the object, but the point at which the object looks back » (McGowan 2003, p. 28-29). Le virage théorique vers le Réel, tout comme sa nécessaire considération du regard comme objet *a*, constitue le point névralgique de la réflexion de McGowan, tout comme elle motive son appel à une psychanalyse renouvelée du cinéma. Cette théorie doit, selon lui, se centrer autant sur le regard en tant qu'objet *a* que sur son lien avec le désir. Initialement formulée dans l'article « Looking for the Gaze : Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes », la position théorique de McGowan se trouve développée plus profondément dans l'ouvrage *The Real Gaze : Film Theory After Lacan*, où il donne suite à ses questionnements initiaux pour présenter une des relectures lacaniennes les plus articulées destinée aux études cinématographiques. Reformulant l'approche classique du désir cinématographique, il affirme que :

The gaze is not the vehicle through which the subject masters the object but a point in the Other that resists the mastery of vision. It is a blank spot in the subject's look, a blank spot that threatens the subject's sense of mastery in looking because the subject cannot see it directly or successfully integrate it into the rest of the visual field. [...] Even when the subject sees a complete image, something remains obscure: the subject cannot see how its own desire distorts what it sees (McGowan 2007b, p. 11).

À la lumière de cette approche contemporaine, le désir au cinéma ne concerne pas un objet matériel spécifique—par exemple, une Femme objectivée ou une Jeune Fille hypersexualisée—mais plutôt le regard. Le désir cinématographique équivaut conséquemment au désir d'être intégré dans un champ de vision par le biais d'un point précis, une tache, à travers laquelle la signification de l'image choisit. Considérer le regard non pas comme un instrument de maîtrise de l'objet mais comme un objet *a* transforme la conception du spectateur, qui n'est plus un spectateur omnipotent détenant un regard contrôlant et dominant, mais un spectateur déterminé par un manque constitutif. Le regard « subjectif-objectivant » des années 1970 devient ici un regard « objectif-subjectivant ». Ce regard semble dès lors promettre au sujet un accès à la jouissance par le moyen d'une potentielle rencontre avec un Réel traumatique. Cette émergence du Réel se constitue comme le porteur et le catalyseur du désir; le regard définit dès lors le spectateur comme un sujet manquant, désirant, et, ultimement, en permet une conception résolument lacanienne.

En rétrospective, force nous est de constater que lorsqu'il est question de l'hypersexualisation des jeunes filles, du désir qu'elle suscite et du fantasme qu'elle incarne, la plupart des publications citées dans le premier chapitre de la présente thèse se fondent sur une version très peu lacanienne de la psychanalyse du cinéma. Cela crée bien entendu, et inévitablement, une distance vis-à-vis de la problématique centrale, à savoir la radicalité inhérente au phénomène. La psychanalyse lacanienne contemporaine du cinéma procède, de son côté, à un remaniement théorique aux répercussions fort importantes sur les discours possibles concernant la sexualisation des jeunes filles. Qui plus est, cette

approche infirme de façon plutôt sérieuse les réflexions sur le désir et son lien avec le phénomène à l'étude. Étant donné que l'acte de voir une image est motivé par le désir engendré par le regard, la Jeune Fille hypersexualisée ne peut plus être abordée en tant que simple objet d'un regard masculin objectivant. Elle doit plutôt être abordée comme fantasme.

5.3. L'objet a entre le désir et le fantasme

Nous avons pu constater jusqu'à présent que la psychanalyse classique du cinéma s'est largement fondée sur la communication de Lacan portant sur le stade du miroir, ce qui a mené ses protagonistes à concevoir le regard comme foncièrement imaginaire. Alors que leur approche s'attarde sur le contenu idéologique du médium, particulièrement au sein de ses manifestations plus populaires telles le cinéma hollywoodien, les études lacaniennes contemporaines s'intéressent plutôt aux points où l'idéologie perd de son emprise. La considération du Réel change donc drastiquement la donne en ce qui concerne la conception lacanienne du spectateur et de son désir : elle permet de développer une approche conceptuelle apte à questionner ce qui échappe à l'idéologie par le biais de la jouissance. Par contre, puisque le cinéma populaire tend à masquer le traumatisme du Réel et de la jouissance derrière des images et des scénarios fantasmatiques, il nous incombe tout d'abord de faire le point sur le fantasme dans sa conception lacanienne.

5.3.1. *Le fantasme au cinéma*

The subject cannot directly apprehend the gaze. It is a lost object that the subject never had, which means that there is nothing for the subject to recover. Because the loss of this object is at once the moment of its emergence, desire can never achieve satisfaction by obtaining this lost object. (McGowan 2007b, p. 23)

Le fantasme, tel qu'il est articulé par Žižek, Cowie et McGowan, joue un rôle primordial dans la réflexion contemporaine sur le désir au cinéma. Il est conçu comme une structure narrative à travers laquelle le sujet est amené à croire possible l'accès à l'objet *a*, l'objet perdu qui n'a jamais existé. Comme Elizabeth Cowie le note bien, le mot « fantasme » est dérivé du mot grec « phantasia » (φαντασία), terme dont la définition littérale—« ce qui se montre »—est reliée à l'acte de rendre visible (Cowie 1997, p. 127). Dans cette optique, « fantasy has come to mean the making visible, the making present, of what isn't there, of what can never *directly* be seen » (p. 128). Autrement formulé, le fantasme tente de mettre en scène l'objet *a* par le biais d'un scénario imaginaire. Ce faisant, il agit parallèlement comme un voile préservant le sujet du traumatisme inhérent à une rencontre avec l'objet impossible, articulant par le fait même la relation du sujet avec la jouissance. D'ailleurs, dans le séminaire XI, Lacan propose le Réel comme vacillant entre le trauma et le fantasme (Lacan 1973, p. 70). McGowan précise à ce sujet que « fantasy creates an opening to the impossible object and thereby allows the subject to glimpse an otherwise inaccessible enjoyment » (McGowan 2007b, p. 23)¹⁷. Par sa forme narrative, le fantasme effectue une médiation entre le sujet et l'objet *a*. Dans le cas

¹⁷ McGowan a d'ailleurs écrit un livre dédié spécifiquement à la question de la recherche de la jouissance au sein du capitalisme avancé; nous aurons l'occasion d'y revenir dans la suite du présent chapitre.

du cinéma fantasmatique, le spectateur est attiré vers le film par la promesse d'un accès à l'objet/cause du désir, promesse qui se révèle inévitablement impossible. Bien entendu, le cinéma fantasmatique se garde bien de révéler cette impossibilité.

Dans cette optique, la dimension fantasmatique qui prédomine au sein du cinéma populaire, et surtout hollywoodien, arbore une dimension résolument idéologique, visant à faire oublier au spectateur son incomplétude par le biais de scénarios où l'objet *a* se présente comme possible. À ce sujet, McGowan note que « *fantasy functions most conspicuously in a conservative way, as a vehicle for depoliticization and acceptance of the ruling ideology. It provides an imaginary enjoyment that often persuades subjects to accept their actual immiseration* » (McGowan 2007b, p. 35). Pour sa part, en utilisant l'exemple du « happy end » typique au cinéma fantasmatique, Hilary Neroni note bien comment la brièveté de cette fin cache l'objet *a* derrière une résolution invraisemblable. Selon elle, cette brièveté ne montre qu'un aperçu de la satisfaction ultime, sans s'attarder à ce qui suit la conclusion heureuse. « *In this way, 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, même si la jouissance recherchée est à la fois inatteignable et traumatique, comme nous le verrons sous peu.

Cette façon de conceptualiser le fantasme au cinéma, et le désir qui le sous-tend, permet de mieux comprendre la théorie lacanienne des années 1970 et son approche se centrant principalement sur l'idéologie. Considérant que le scénario typique du cinéma fantasmatique permet de croire possible l'atteinte de l'objet du désir, et considérant l'approche féministe mulveyenne selon laquelle cet objet se campe généralement dans une figure féminine objectivée, force nous est de constater que cette théorie était en fait une théorie du fantasme, et non une théorie du regard et du désir, ces deux concepts étant mal interprétés à l'époque. À travers une approche lacanienne contemporaine, la Femme objectivée ne représente pas l'objet du désir, qui est irréprésentable et qui se manifeste par le biais de distorsions dans le champ visuel; elle incarne plutôt un fantasme fort répandu et qui nécessite une attention approfondie. Cette attention doit également s'attarder à l'exploration des possibles dimensions traumatiques d'un tel fantasme¹⁸. Ultimement, comme McGowan le remarque, la capacité que possède le fantasme de négocier la relation entre le sujet et l'objet *a* le rend particulièrement aménageable pour la représentation filmique (McGowan 2007b, p. 37).

Pour Lacan, le côté inatteignable de l'objet *a* structure le désir dans une circularité incomplète : l'objet *a* s'insère dans la béance de ce cercle inachevé, se positionnant

¹⁸ La dimension traumatique du fantasme de la Femme objectivée et érotisée trouve sans doute un écho dans ce que Kristeva désigne comme l'abject (Kristeva 1980). La Femme en tant que fantasme médiatique vise ainsi à voiler les dimensions abjectes du corps maternel et, par extension, de la castration, de la sexualité féminine mystérieuse et de la jouissance féminine, que Lacan définit dans le séminaire XX comme « supplémentaire » et « au-delà du phallus » (Lacan 1975, p. 83-98).

comme l'obstacle qui plonge la dynamique du désir dans un retour perpétuel sur lui-même. Žižek récapitule cette notion à de nombreuses occasions, dans plusieurs de ses ouvrages, notamment dans *Enjoy Your Symptom!*, où il décrit l'objet a comme « the reef, the obstacle which interrupts the closed circuit of the 'pleasure principle' and derails its balanced movement » (Žižek 2001a, p. 55). Il se réfère ensuite au schéma élémentaire lacanien dans lequel cette circularité est ainsi représentée :



Figure 18 : La circularité inachevée du désir (source : Žižek 2001a, p. 56).

Dans le séminaire XI, Lacan explique que « la béance introduite par l'absence dessinée, et toujours ouverte, reste cause d'un tracé centrifuge où ce qui choit, ce n'est pas l'autre en tant que figure où se projette le sujet, mais cette bobine liée à lui-même par un fil qu'il retient » (Lacan 1973, p. 73)¹⁹. Dans la mesure où l'objet a est inaccessible, le fantasme se pose comme la possibilité illusoire de clore la boucle incomplète du désir en fournissant un accès potentiel à son objet. Lacan propose d'ailleurs le mathème suivant afin d'illustrer la relation du sujet à l'objet a , et la structure de base du fantasme : $\$ \diamond a$, où $\$$ représente le sujet barré dans/par le symbolique, marqué par le signifiant; a représente l'objet a (Réel et imaginaire), et \diamond représente « la fonction de nouage du symbolique ($\$$),

¹⁹ Lacan nous renvoie bien entendu au fameux jeu « fort/da » analysé par Freud (1981) dans *Au-delà du principe de plaisir*, et dans lequel son petit-fils s'amuse à éloigner et ramener vers lui une bobine attachée par un fil. Lacan voit dans le jeu en question le prototype de la relation d'objet, et affirme qu'à « cet objet, nous donnerons ultérieurement son nom d'algèbre lacanien – le petit a » (Lacan 1973, p. 73).

de l'imaginaire (*a*) et du Réel (*a*) qu'opère le fantasme » (Chemama et Vandermersch, 2007, p. 131). Ce nouage protège le sujet contre l'horreur du Réel. Ainsi, dans son déploiement de scénarios mettant de l'avant une logique du fantasme, le cinéma populaire se garde bien de révéler cette présence « réelle » de l'objet *a* (le regard) qui amène une rencontre traumatique, puisque toute réalisation d'un fantasme est résolument violente (McGowan 2007a, p. 45)²⁰. Conséquemment, tel que le présente McGowan, la fonction du fantasme est de sembler rendre l'objet impossible accessible au sujet tout en préservant ce dernier du Réel traumatique, ce qui n'est pas sans danger puisque l'objet *a* ne génère le désir que par son aspect inaccessible : « an actual encounter dislocates the entire symbolic structure in which the subject exists. [...] When fully developed, the logic of fantasy leads to an encounter with the object in its real, traumatic dimension » (p. 105).

L'ouvrage collectif *Lacan and Contemporary Film*, dirigé par McGowan et Sheila Kunkle (2004), présente des lectures filmiques reposant sur la psychanalyse lacanienne contemporaine. Les éditeurs introduisent leur ouvrage en mentionnant que les articles insistent sur le pouvoir disruptif et radical du cinéma, tout en soulignant que les auteurs ayant contribué à l'ouvrage reconnaissent la fonction idéologique de tout film—particulièrement le film hollywoodien (McGowan et Kunkle, 2004, p. xvii). Parmi ces articles, on retrouve une analyse féministe de *Holy Smoke!* (Campion 2000)²¹ dans laquelle l'auteure, Hilary Neroni, examine la jouissance féminine en tant qu'objet *a* dans

²⁰ Nous aurons l'occasion de valider l'opérativité analytique de cette conception du fantasme au cours du prochain chapitre.

²¹ Notons au passage que si le cinéma de Jane Campion ne se montre pas d'un intérêt particulier pour l'étude œdipienne de l'hypersexualisation des jeunes filles, il se montre par ailleurs fort pertinent pour une étude plus généralisée de l'image de la Femme au cinéma, notamment par le biais des films *The Piano* (1994), *Holy Smoke!* (2000) et *In the Cut* (2003).

une perspective à la fois féministe et lacanienne, tout en tenant compte du retour à Lacan prôné entre autres par Žižek, Copjec et McGowan. Elle expose d'ailleurs de façon fort efficace le nœud du problème de la conciliation entre les approches psychanalytique et féministe :

Early feminist theory appropriated psychoanalysis as a tool for both criticizing and reconceiving filmic practice, and while revolutionary at the time, it quickly became limiting. The problem with this approach wasn't that it employed psychoanalysis toward feminist ends – the project of psychoanalysis is [...] in no way at odds with that of feminism – but that it viewed psychoanalysis as prescriptive rather than investigative. (Neroni 2004, p. 210).

Selon l'auteure, la théorie féministe du cinéma s'est servie de la psychanalyse afin de critiquer un certain cinéma populaire dominant et de définir une pratique filmique proprement féministe et résistante, plutôt que de s'en servir comme outil pour découvrir comment une telle pratique pourrait déjà être à l'œuvre, implicitement, dans certains films populaires (p. 211). Une fois son parcours sur le passé de la pensée féministe du cinéma accompli, Neroni s'attarde à une analyse proprement lacanienne *et* féministe du film de *Campion*, qu'elle approche en tenant compte de la dynamique du désir et du rôle de l'objet *a*. Au sein du récit dans lequel Ruth (Kate Winslet), une jeune australienne envoûtée par un gourou indien, suit la cure de « déprogrammation » du spécialiste américain P.J. (Harvey Keitel), Neroni en arrive à constater comment la jouissance de Ruth la déracine de son identité symbolique, tout comme elle plonge P.J. dans une perte de contrôle de son propre rôle symbolique. Cette utilisation des notions de jouissance et de l'objet *a* viennent consolider l'utilité—et l'opérativité analytique—de la théorie lacanienne du désir et de sa récupération en vue d'une pensée féministe du cinéma et du fantasme.

C'est donc le fantasme qui définit la relation du sujet avec la jouissance (Žižek 2005, p. 178). Si elle est recherchée par le sujet désirant, la jouissance ne peut qu'être traumatique en ce qu'elle amène une perte de l'identité symbolique par la rencontre avec le Réel, avec ce qui est irréprésentable dans le monde du langage. Le plaisir se trouve conséquemment en relation d'opposition avec la jouissance, cette dernière étant nécessairement traumatique et violente. L'analyse que propose Neroni de *Holy Smoke!* se centre d'ailleurs sur la représentation filmique de la jouissance—plus particulièrement de la jouissance féminine. Ce film met en pratique, et de façon exemplaire, l'analyse filmique lacanienne pour laquelle McGowan et ses contemporains militent, une analyse qui s'éloigne de la critique idéologique pour s'attarder sur le problème de l'impossible apparition filmique de l'objet *a*. La jouissance de Ruth, qui la mène à perdre toute emprise sur son identité symbolique au point où elle urine en marchant, mène P.J.—le personnage machiste par excellence—vers la perversion et ébranle ainsi sa propre identité symbolique et phallique (Neroni 2004, p. 229-230). Dans une séquence tout à fait en rupture avec le fantasme tel qu'il se présente dans un cinéma plus fantasmatique, Ruth mène P.J. vers une nouvelle relation avec le regard comme objet de désir en l'habillant en femme et en lui appliquant du rouge à lèvres. Ainsi accoutré, P.J. perd son ancrage dans le symbolique et sombre dans une folie hallucinatoire. En plus d'incarner l'exemple parfait d'un cinéma plus radical, qui confronte le spectateur au regard comme lieu d'une rencontre traumatique avec le Réel et avec la jouissance, l'analyse de Neroni illustre également la pertinence d'une utilisation féministe des outils psychanalytiques que propose la théorie lacanienne contemporaine du cinéma, ce qui s'avèrera tout à fait approprié dans le cadre de notre parcours.

5.3.2. *La Jeune Fille comme fantasme œdipien*

Après les clarifications conceptuelles précédemment effectuées, il importe de se demander comment l'approche lacanienne contemporaine peut servir à explorer la question du fantasme œdipien à l'œuvre au sein de l'hypersexualisation des jeunes filles. Si les sexologues, sociologues et psychologues se rabattent sur les images ouvertement sexualisantes mettant en scène des jeunes filles pour décrire le phénomène, l'approche lacanienne classique ne pourrait que proposer ces images comme source d'un désir soutenu par l'idéologie dominante, sans pour autant relier ce désir à l'objet *a* ou à la jouissance traumatique. Certes, le fantasme incarné par la Jeune Fille hypersexualisée se révèle problématique, puisqu'il prend pour objet une jeune fille se présentant comme une invitation à la transgression des tabous de l'inceste et de la pédophilie. Mais une analyse plus classique de ces images ne saurait révéler le déracinement symbolique d'une Réelle jouissance traumatique terrée derrière ce fantasme incestueux. Pour cette raison, le corpus filmique qui nous occupera au sein du prochain chapitre se composera de films plus radicaux remettant en question la relation entre le spectateur et le fantasme rajeunissant, témoignant ainsi d'un cinéma qui réfléchit au phénomène. À travers l'analyse de ces œuvres, il sera possible de voir comment un certain cinéma analytique—même lorsqu'il s'adresse au grand public—peut défier l'idéologie pour montrer ce que le symbolique ne peut expliquer, soit l'archétype de la Jeune Fille impure en tant qu'objet *a* et, par conséquent, en tant que fantasme.

Avec ce que Brian McNair (2002) et Richard Poulin (2008) nomment la « pornographisation » de la culture, les médias visuels présentent des images véhiculant

un contenu fantasmatique grandissant en empruntant aux conventions traditionnellement liées au discours pornographique. Poulin constate en effet—et c’est ce qui fonde sa pertinence pour nous—que les fantasmes pornographiques étayés par la culture visuelle populaire mettent de plus en plus en scène l’archétype de la Jeune Fille. Dans *The Real Gaze*, McGowan (2007b) effectue un bref détour sur le rôle de l’objet *a* dans le cinéma pornographique, qui peut nous aider à penser cette pornographisation de la culture. À travers sa visée de représenter et de rendre accessible l’objet *a*, la pornographie se veut exemplaire d’une monstration excessive, directement liée à ce que Linda Williams (1989) nomme « the frenzy of the visible »²². Mais, comme le constate McGowan (2007b), « unlike the fantasmatic film, pornography assumes that the objet petit a [...] is an actual object that one can see rather than a distortion in the fabric of the social reality that one must see in the process of distortion itself » (p. 28). Il poursuit en notant que « pornography fails because the gaze, the objet petit a in the field of the visible, is irreducible to the field of the visible itself » (p. 28). Dans cette optique, ce n’est pas en analysant la représentation visuelle de la Jeune Fille comme fantasme—et les identifications et désirs qu’elle suscite—que le désir œdipien peut être abordé ici; c’est plutôt en constatant comment ce fantasme dissimule une rencontre traumatique avec le Réel.

Considérant les précisions apportées ici sur la logique du fantasme au cinéma, il apparaît opportun de revenir brièvement sur l’analyse effectuée précédemment du film

²² Dans *Hard Core : Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Williams (1989) emprunte à Foucault pour définir cette « frénésie du visible » comme une logique cinématographique découlant d’une *scientia sexualis* (p. 36) au sein de laquelle l’image se révèle comme l’ultime « vérité du sexe ». Pour plus de détails sur la question de la *scientia sexualis* et son opposition à l’*ars sexualis*, voir Foucault (1976).

The Virgin Suicides. En effet, le film de Coppola s'avère d'autant plus intéressant que le propos de son narrateur collectif peut aisément être interprété à travers la notion lacanienne du fantasme. Les sœurs sont présentées comme de véritables objets *a*, inaccessibles et inatteignables. Lorsque le narrateur affirme que la proximité des quatre garçons avec les sœurs les a marqués à jamais, les rendant « happier with dreams than wives » (revoir Coppola 1999), sa déclaration révèle la dimension fantasmatique de leur relation avec les filles, un aspect du film qui se précise au fur à mesure que se déploie le récit. Lorsque Madame Lisbon enferme ses filles, les garçons ont recours au fantasme afin de maintenir une relation avec elles. Bien entendu, ce fantasme voile l'existence concrète des jeunes filles, tant aux yeux des garçons qu'aux yeux du spectateur. Ultimement, comme nous l'avons vu, la fin du film met en opposition le fantasme, représenté par la fuite imaginaire, et le Réel qui se terre sous le fantasme. Le paroxysme de la logique fantasmatique s'articule à travers la représentation de la féminité, amplement discutée dans le chapitre précédent, qui en vient à révéler, par le biais de la mort des jeunes filles, que ce fantasme voile un objet inexistant, un objet du désir dans son sens le plus lacanien : un objet *a* évanescant et irrécupérable. Le retour perpétuel des garçons sur les événements, tel que mis en évidence par le présent du film qui se situe vingt-cinq ans après les suicides, offre un indicateur supplémentaire de cette logique du fantasme et du désir tel qu'il opère dans le film de Coppola. Mais si *The Virgin Suicides* incarne un exemple intéressant de cette logique, il reste que le film ne met pas de l'avant la dimension proprement œdipienne que revêt le fantasme de la Jeune Fille sexualisée au sein de la culture contemporaine.

En tant que fantasme originaire, le fantasme œdipien structure la relation du sujet avec l'interdit de l'inceste, une relation qui teinte le désir tout en y introduisant cette menace de castration constitutive de l'ordre symbolique. Citant le séminaire VII de Lacan, Žižek rappelle qu'un objet devient objet du désir « only in so far as it is prohibited (there is no incestuous desire prior to the prohibition of incest, etc.) – desire itself needs Law, its prohibition, as the obstacle to be transgressed » (Žižek 2005, p. 174). Par sa mise en scène de l'objet *a*, l'impossible objet/cause du désir, le fantasme met nécessairement de l'avant un objet qui transgresse les normes culturelles et/ou sociales, tout en voilant cette transgression ainsi que la rencontre traumatique vers laquelle elle mènerait le sujet. D'ailleurs, Žižek précise dans un autre ouvrage que « the relationship between fantasy and the horror of the Real it conceals is much more ambiguous than it may seem : fantasy conceals this horror, yet at the same time it creates what it purports to conceal, its 'repressed' point of reference » (Žižek 2008b, p. 6). Cette description du fantasme se révèle d'une importance capitale pour nous et nous y reviendrons abondamment dans le chapitre final, au fil duquel nous examinerons l'articulation de la Jeune Fille impure comme fantasme.

À ce stade, il nous importe de préciser que la conception du fantasme mise de l'avant ici se rapporte au fantasme public et culturel, et non au fantasme privé et individuel. En effet, puisque c'est à travers le désir que le sujet se constitue comme incomplet dans le symbolique, il demeure tout à fait plausible de proposer le fantasme œdipien comme un fantasme avant tout social visant à combler un manque. Certes, le sujet définira ses propres fantasmes individuels selon son vécu, mais ces fantasmes sont avant tout des scénarios imaginaires qui combleront les fissures de toute idéologie et de tout

système. Ultiment, la distinction entre société et individu est complètement brouillée par la psychanalyse : le sujet est dans la société, tout comme la société est dans le sujet—avec le surmoi, le symbolique, et l'idéal du moi. Ainsi, les fantasmes individuels deviennent publics notamment par le biais de l'art et du discours médiatique. Sur ce point, McGowan note que « works of art translate private fantasies into public ones, which provide an imaginary response to shared forms of dissatisfaction and thus have an appeal beyond the individuals who generate them » (McGowan 2007b, p. 23-24). Au contraire des fantasmes individuels, les fantasmes filmiques sont toujours publics et visibles; pour cette raison, le fantasme œdipien tel que nous le concevons ici demeure un fantasme perçu avant tout socialement, à travers l'ordre symbolique qui le structure.

L'approche lacanienne classique aurait eu tendance à aborder les images de la Jeune Fille hypersexualisée comme une forme d'objet de désir perversi par l'idéologie de la pornographisation. Ce faisant, elle aurait été incapable de relier ce désir à la dimension Réelle de son objet, comme nous nous proposons de le faire. La question de la jouissance dans son sens lacanien, c'est-à-dire le plaisir dans le déplaisir, demeure ainsi elle aussi ouverte. Par ailleurs, l'approche lacanienne contemporaine permet d'aborder la Jeune Fille sexualisée—l'archétype de la Jeune Fille impure—pour ce qu'elle représente : pas tant l'objet passif-érotique d'un regard masculin subjectif-objectivant, mais plutôt l'objet d'un fantasme qui recèle un désir réprimé, désir qui refait surface par le biais du regard au sens lacanien. Et, bien que le cinéma populaire—tout comme la publicité, les vidéoclips et les séries télévisées, par exemple—pose la Jeune Fille comme objet érotisé dans une perspective non problématisée, disséminant par le fait même un fantasme collectif

hautement discutable, il demeure néanmoins un imposant corpus de films qui questionnent et qui critiquent ce fantasme, et qui de ce fait révèlent le potentiel radical du cinéma. Tel que nous l'avons mentionné au départ, notre attention sera consacrée ici à des exemples spécifiques de ce cinéma, qui réfléchit et qui laisse paraître la nature traumatique du fantasme culturel de la Jeune Fille hypersexualisée. De tels films révèlent les fissures, les béances, propres aux discours culturels et médiatiques, et à travers lesquelles il est possible de « poser des questions et introduire des changements » (revoir Kaplan 2000, p. 132).

5.4. Repenser l'approche lacanienne classique

À la lumière des précisions ici présentées, qui permettent d'envisager une théorie proprement lacanienne du cinéma, il nous apparaît pertinent de revenir sur certains discours mettant de l'avant une approche lacanienne classique, le tout afin d'en problématiser le propos autour du Réel et de ses répercussions conceptuelles. Ainsi serons-nous en mesure de confirmer certaines affirmations présentées au cours des chapitres précédents—affirmations qui demeurent selon nous appropriées dans l'étude de l'hypersexualisation des jeunes filles. Nous constaterons notamment, dans ce qui suit, que si on corrige certaines utilisations terminologiques erronées, le féminisme mulveyen et post-mulveyen peut encore se révéler utile pour penser l'image de la Femme érotisée et objectivée, tout comme son rajeunissement graduel vers l'archétype de la Jeune Fille impure.

5.4.1. La « vision » mulveyenne légitimée

Certes, nous avons pu le constater en bonne et due forme, la méthodologie lacanienne prônée par les penseurs des années 1970 et 1980 se révèle fragmentaire. Par contre, la contribution des théories en question ne doit pas être reniée dans son intégralité, puisqu'elles eurent à la fois une influence académique et un objectif légitime. Comme cet objectif n'est aucunement étranger au nôtre, il nous importe de revenir brièvement sur la notion de la vision masculine afin de légitimer les idées centrales formulées par Mulvey et Berger, et de les articuler au paradigme lacanien contemporain. En effet, en relisant certains propos formulés par ces penseurs, force nous est de constater qu'ils tendent—sans doute malgré eux—à mettre en relief l'incomplétude de leur approche. Bien que l'article « Visual Pleasure and Narrative Cinema » semble utiliser de façon interchangeable les termes « regard » et « vision », Mulvey avance néanmoins que « desire, born with language, allows the possibility of transcending the instinctual and the imaginary, but its point of reference continually returns to the traumatic moment of its birth : the castration complex » (Mulvey 1975, p. 11). Ce passage relie le désir à une origine traumatique, que nous pourrions décrire comme « l'avant-castration », suggérant sans les nommer l'objet *a* et son lien avec le Réel. En situant autour de l'angoisse de castration l'origine du trauma que recèle l'objet de désir, l'auteure semble vouloir penser l'accession au symbolique comme la genèse de l'interdit, de la Loi, et conséquemment de la logique du désir. Dans la même veine, au sein de son article sur Sirk et le mélodrame, Mulvey rappelle que « no ideology can ever pretend to totality : it searches for safety-valves for its own inconsistencies » (Mulvey 2009d, p. 41). À la lumière de notre parcours à travers les relectures lacaniennes de la théorie du cinéma, il devient évident

que ce passage—par ses mentions de soupapes de sûreté au sein de l'idéologie—fait référence à la logique du fantasme et au Réel qu'il dissimule. Ainsi faut-il se garder de renier dans son ensemble la contribution de Mulvey et des auteures féministes de cette époque qui s'inscrivent dans son sillon; il faut plutôt réarticuler leurs propos autour d'une terminologie lacanienne contemporaine et adéquate. Ultimement, nous ne renonçons aucunement à la conception mulveyenne de la Femme comme objet passif au sein d'un certain cinéma populaire dominé par le discours masculin; par ailleurs, nous nous gardons bien de mettre en cause le regard dans son sens lacanien ici. La Femme, dans sa conception post-mulveyenne avec tout ce qu'elle implique, semble nous renvoyer de façon beaucoup plus évidente au fantasme et à sa logique dissimulant un objet de désir évanescent.

L'ouvrage *Ways of Seeing* de John Berger, sur lequel nous nous sommes penchés précédemment, et qui décrit les actes de production et de réception de l'art pictural comme étant foncièrement masculins, comporte également des passages permettant d'en légitimer l'approche dans une perspective lacanienne contemporaine. La conception du regard prônée par Berger s'avère avant tout foucauldienne (suivant la logique mise de l'avant par Copjec), notamment par l'idée selon laquelle le regard (masculin) connote le pouvoir (revoir Berger 1972, p. 45-47). De plus, son approche ne se revendique à aucun moment comme ouvertement psychanalytique, et encore moins comme lacanienne. Néanmoins, il demeure tout à fait possible d'effectuer une lecture lacanienne de *Ways of*

Seeing, et ce dès les premières pages de l'ouvrage²³. En effet, Berger ouvre son propos en stipulant que « seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak » (revoir p. 7), une référence évidente à la posture lacanienne sur le stade du miroir et l'instauration d'une relation avec l'imaginaire. Il poursuit en affirmant que « it is seeing which establishes our place in the surrounding world; we explain that world with words, but words can never undo the fact that we are surrounded by it », ajoutant que « the knowledge, the explanation, never quite fits the sight » (p. 7). Ce faisant, l'auteur admet l'existence d'un registre situé au-delà de la signification, permettant par le fait même la considération du Réel comme point où choit le symbolique. Cette dimension psychanalytique du texte de Berger devient encore plus évidente lorsque, un peu plus loin, il avance que « soon after we can see, we are aware that we can be seen » (p. 9), laissant transparaître une posture potentiellement lacanienne face au regard et à la vision.

Au final, toute tentative de légitimation des idées véhiculées au cours des années 1970 et 1980 passe par une relecture visant à en préciser certains termes. En conséquence, comme nous avons pu le constater par le biais de la perspective lacanienne prônée par Elizabeth Cowie, le regard tel qu'il est pensé par Mulvey se révèle plutôt être un acte de vision. En considérant le regard comme un objet *a*, et non comme un outil menant à une position de maîtrise sur l'objet, il s'avère évident que ce dernier ne peut être généré comme le suggère Mulvey : la Femme ne peut alors être considérée comme l'objet du regard puisque c'est le regard lui-même qui est l'objet. De ce fait, le regard n'est ni féminin, ni masculin : il est externe au sujet et conséquemment dépossédé de genre. Cette

²³ Cette lecture lacanienne de *Ways of Seeing* s'avère d'autant plus pertinente lorsque nous considérons le titre de la traduction française de l'ouvrage (*Voir le voir*), qui implique une recherche du regard.

posture n'exclut cependant pas la possibilité que la vision—au contraire du regard—puisse être genrée. La vision, qui découle de l'acte de voir, et que Cowie (1997) définit comme la fonction impériale du système visuel (p. 288), procure effectivement à son sujet une position face au regard, position qui peut varier selon une multitude de facteurs subjectivants dont le sexe et le genre. Devant cette précision, il demeure possible de valider les propos de Mulvey, de Berger, ainsi que de leurs contemporains, en les relisant à la lumière des précisions entre « gaze » et « look ».

5.4.2. *Regard et vision obliques*

Nous avons abordé précédemment l'analyse qu'effectue Mary Ann Doane de la photographie *Un regard oblique* de Robert Doisneau (revoir figure 6, p. 84), et au sein de laquelle elle voit une manifestation criante de la problématisation du regard féminin²⁴. Aux yeux de Doane, la femme se trouve coincée entre l'homme porteur du regard et son objet érotisé, le tout alors que l'objet de son propre regard demeure hors de la portée du spectateur. Elle serait ainsi présentée comme dépossédée du regard. Cette dépossession résulte selon l'auteure du fait que la femme n'a pas accès à l'objet du regard de son mari, objet qu'elle ne peut pas voir mais que le spectateur, lui, voit. Qui plus est, la femme est en train de parler de ce qu'elle voit à son mari, qui ne l'écoute pas parce qu'il regarde autre chose. Doane avance ainsi que « the female gaze is left free-floating, vulnerable to subjection » (revoir Doane 1992, p. 238). Son propos s'inscrit dans le sillon de la théorie lacanienne classique du cinéma, et comporte de ce fait les mêmes confusions

²⁴ Afin de demeurer fidèle au propos de Doane, et pour mieux l'approfondir, nous utiliserons la même terminologie et ce, malgré le fait que sa notion du regard est tributaire des problèmes conceptuels que nous venons de recenser.

terminologiques, notamment entre la notion de regard et de vision. Par contre, en considérant les propos de Mulvey et Berger que nous venons de relire brièvement à la lumière des réflexions contemporaines sur le Réel, il devient hautement pertinent d'analyser à nouveau la photographie de Doisneau pour en faire ressortir une mise en scène du regard en tant qu'objet *a*.

En effet, à l'instar de la toile *Les Ambassadeurs*, la photographie de Doisneau offre un exemple efficace de l'incomplétude incontournable de l'image et de l'apparition d'un angle mort dans sa signification. Décrivant la posture analytique de Lacan, McGowan arrive à la conclusion que :

The existence of the gaze as a disruption (or a stain) in the picture—an objective gaze—means that spectators never look on from a safe distance; they are in the picture in the form of this stain, implicated in the text itself (McGowan 2007b, p. 7).

Dans cette optique, la « disruption » au sein de la photographie de Doisneau se situe distinctement là où Doane situait le regard féminin—regard qui finalement se révèle plutôt être un acte de vision. La signification de la toile choisit précisément là où se dirige cette vision de la femme, puisque l'objet observé nous est inaccessible. D'un point de vue féministe, il y a dans cette opposition des visions féminine et masculine un discours important sur le fantasme posé comme la version approchable de l'objet *a* : dans cette veine, alors que la vision de l'homme est dirigée vers un nu et que la direction de sa vision traverse la présence de la femme, cette dernière a les yeux rivés sur une image dont nous ne voyons que l'envers, et qui du coup échappe au champ du visible (et de l'audible, puisqu'elle est en train de parler). C'est dans l'inaccessibilité de l'objet apparaissant à la

femme que s'inscrit la dynamique du désir au sein de la photographie. Qui plus est, comme l'image apparaissant à l'homme est de nature fantasmatique, et comme ce fantasme occupe l'attention de l'homme au point où il ne semble pas écouter ce que son épouse lui dit, le spectateur se trouve dans une position privilégiée pour constater qu'« il n'y a pas de rapport sexuel » : le fantasme vient imposer une distance infranchissable entre les deux conjoints. Pour Lacan, cette non-existence du rapport sexuel découle de la nécessaire médiation du symbolique dans les rapports intersubjectifs et intersexuels. Žižek (2008b) résume avec efficacité cette analyse dans *Plague of Fantasies* lorsqu'il spécifie que « even at the moment of the most intense bodily contact with each other, lovers are not alone, they need a minimum of phantasmatic narrative as a symbolic support » (p. 82), un énoncé qui cadre parfaitement avec la photographie de Doisneau.

Dès lors, la description accompagnant la photo au sein de l'article de Doane est à repenser. En effet cette dernière écrit, à la suite du titre de la photographie, « a dirty joke at the expense of the woman's look » (Doane 1992, p. 238)²⁵. La femme demeure effectivement la première victime de la blague évidemment masculine que constitue cette photographie. Par contre, en considérant le rôle de l'objet *a* comme l'angle mort qui fait dérailler le sentiment subjectif de la spectature, et en considérant le rôle du fantasme dans l'impossibilité du rapport sexuel, il appert que l'homme se trouve également au centre d'une boutade. D'une part, alors que le champ de vision de l'homme, tout comme celui du spectateur masculin mulveyen, est occupé par une image—un fantasme—d'un nu féminin, le champ de vision de la femme elle-même demeure inaccessible. L'audace de

²⁵ Notons encore une fois que les termes « look » et « gaze » sont utilisés de façon interchangeable dans l'article de Doane, attestant de nouveau de la confusion entre deux notions que Lacan considère comme diamétralement opposées.

cette posture est poussée au point où la vitrine renvoie le reflet du cadre sans pour autant en refléter le contenu. Dans cette veine, le point mort de cette photographie se situe non pas au sein de la vision de la femme, mais dans la réflexion vide de l'objet qu'elle voit. L'inaccessibilité de ce que voit la femme rappelle de façon frappante la définition lacanienne du regard et, plus spécifiquement, la description qu'en fait McGowan lorsqu'il affirme que :

As the objet petit a in the visual field, the gaze is the point around which this field organizes itself. If a particular visual field attracts a subject's desire, the gaze must be present there as a point of an absence of sense. The gaze compels our look because it appears to offer access to the unseen, to the reverse side of the visible. It promises the subject the secret of the Other, but this secret exists only insofar as it remains hidden (McGowan 2007b, p. 6).

L'objet de la vision de la femme est au centre de la signification de ce tableau, et constitue parallèlement le point où cette signification choisit. Ainsi le regard en tant qu'objet *a* apparaît-il de façon frappante dans cette photo : la réflexion semble nous donner accès à l'invisible, c'est à dire à l'objet que voit la femme, mais cet accès demeure un point mort dans le champ visuel²⁶.

D'autre part, à la lumière du regard dans sa conception lacanienne, la photo de Doisneau appelle une lecture différente—ou supplémentaire—de celle offerte par Doane. Pour cette dernière, « the faint reflection in the shop window of only the frame of the picture at which she is looking serves merely to articulate, *en abyme*, the emptiness of her gaze, the absence of her desire in representation » (Doane 1992, p. 238). Sa lecture féministe de la photo ne s'avère ainsi que partiellement adéquate, puisque ce n'est pas la

²⁶ La photographie semble même renvoyer, à travers la lecture lacanienne que nous en effectuons, vers l'idée de la jouissance féminine « supplémentaire ».

femme mais bien l'homme de la photo—tout comme le spectateur masculin—qui est confronté à l'inaccessibilité du désir, tout en voyant son propre fantasme exposé et par le fait même banalisé. Le désir féminin est tout sauf absent dans cette photo : il est le lieu d'inscription du regard que la photo renvoie au spectateur. La position centrale de la femme n'a donc rien d'un leurre, mais tout d'un discours aisément rattachable au féminisme, puisque la vision de l'homme est aveuglée par un fantasme inatteignable (l'image d'un nu) alors que la femme « réelle » se trouve littéralement entre lui et l'objet de son fantasme. De plus, le fantasme mis en scène se révèle le fantasme masculin type, stéréotypique; un fantasme si commun qu'il peut être présenté dans l'espace public et symbolique—dans une vitrine. Ce fantasme masculin, le tableau nu, détourne ainsi l'attention de l'homme de la radicalité inhérente à son objet de désir; cette radicalité se situe dans l'inaccessibilité du désir de l'autre. Il n'y a donc « pas de rapport sexuel » : la vision de la femme, dont l'objet nous est voilé, incarne l'angle mort de l'image, générant le désir. Cette dynamique du regard se trouve régulièrement explorée, plus récemment, au sein des photographies de l'artiste Alex Prager, dont les personnages féminins inscrivent le regard autour de leur réaction à des stimuli visuels se situant à l'extérieur du cadre (voir figure 19 ci-dessous). Ces images exemplifient de façon flagrante l'apparition de l'objet *a* à travers le regard, et conséquemment la définition scopique de l'impossible jouissance.



Figure 19 : La photographie *Rachel and Friends* de Alex Prager (1999).

5.5. Du « plaisir visuel » à la « jouissance scopique »

L'objet *a*, par son évanescence qui le rend non symbolisable, détient le pouvoir radical de plonger le sujet au cœur d'une rencontre traumatique avec un Réel où sa subjectivité—tout comme son désir—viennent à choir. La jouissance se manifeste dans l'acte même d'échapper à la logique du symbolique :

[Elle] ne peut être conçue comme satisfaction d'un besoin apportée par un objet qui le comblerait. Seul le terme de jouissance convient et elle est *interdite*, non pas au sens facile où elle serait barrée par des censeurs, elle est *inter-dite*, c'est-à-dire qu'elle est faite de l'étoffe même du langage où le désir trouve son impact et ses règles (Chemama et Vanderersch 1993, p. 205).

Désignant une forme de plaisir dans le déplaisir, la jouissance demeure fondamentalement liée au désir; ainsi, « si l'objet *a* est cause du désir, c'est le signifiant, lui, qui est cause de jouissance » (Chemama et Vandermersch 1993, p. 208). Le fantasme intervient précisément dans cette volonté de créer un accès à l'objet *a*, voilant par le fait même la jouissance traumatique qui résulterait d'une rencontre « réelle » avec l'objet dans toute son impossibilité. Si la jouissance reste une notion psychanalytique fort complexe, c'est par son lien intrinsèque avec le fantasme tel que nous l'avons défini précédemment que nous pouvons comprendre comment fonctionne l'image de la Jeune Fille hypersexualisée.

Afin de bien cerner le rôle de la jouissance—et surtout de l'impératif de jouissance telle qu'il s'articule dans la culture visuelle contemporaine—au sein du phénomène à l'étude, il apparaît opportun ici de mentionner un ouvrage portant précisément sur cette question. En effet, dans *The End of Dissatisfaction? Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment*, Todd McGowan (2004a) 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 jouissance²⁷. 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. Mais comme McGowan le note

²⁷ Notons que McGowan suit ici les traces de Žižek, qui énonce cette idée notamment dans *For They Know Not What They Do : Enjoyment as a Political Factor* (2008a), ainsi que dans « You May ! » (1999).

bien dans l'introduction de son propos, « the fundamental thing to recognize about the society of enjoyment is that in it the pursuit of enjoyment has misfired : the society of enjoyment has not provided the enjoyment that it promises. It has, instead, made enjoyment all the more inaccessible » (McGowan 2004a, p. 7). Tout à fait alignée avec la notion lacanienne de la jouissance « inter-dite », l'approche de McGowan démontre avec efficacité la logique psychanalytique qui sous-tend le piège central des discours culturels contemporains prônant la jouissance avant tout. Alors que toute tentative d'expérimenter la jouissance se trouve d'emblée vouée à l'échec, cette jouissance se manifeste uniquement de façon indirecte, lorsque le sujet vise un autre but. Il en va de même pour la jouissance incestueuse reliée à l'archétype de la Jeune Fille impure, qui résulte souvent d'une forme de déplacement du fantasme.

Le tabou de l'inceste—en tant que prohibition universelle explorée à la fois par Freud dans *Totem et tabou* et par Lévi-Strauss dans *Les structures élémentaires de la parenté*—instaure la prohibition en tant que sacrifice d'une jouissance, sacrifice nécessaire pour la perpétuation de l'ordre social. Le paradoxe demeure dans le fait que la jouissance reste intimement liée à l'objet prohibé, ce qui mène Bulter (1990) à effectuer la distinction suivante, fort importante : « Incest, for Lévi-Strauss, is not a social fact, but a pervasive cultural fantasy » (p. 57). Relatant le mythe fondateur exploré par Freud dans *Totem et tabou*²⁸, McGowan illustre l'idée selon laquelle « in the act of prohibiting enjoyment, the symbolic order erects a barrier relative to which enjoyment can constitute itself » (McGowan 2004a, p. 15). Il précise plus loin que la jouissance ne peut exister

²⁸ Rappelons sommairement le contenu de ce mythe, au sein duquel le père tout-puissant d'une horde jouit de toutes les femmes jusqu'à ce que ses fils, jaloux, le tuent pour instaurer la prohibition de la jouissance (Freud 1965).

sans la Loi qui la prohibe; à l'instar de l'objet *a* (qui lui est directement relié), la jouissance n'existe conséquemment pas antérieurement à sa renonciation (p. 16). Le fantasme et le désir s'inscrivent ainsi au sein de la non-existence de l'objet *a* et de la jouissance qu'il procure. Mais alors que le rôle de l'objet *a* demeure inchangé dans le passage de la société de la prohibition à la société de la jouissance, le rôle du fantasme, lui, change considérablement.

Jouant un rôle de sursis face aux impératifs idéologiques de la société de la prohibition, le fantasme procure au sujet une échappatoire face aux exigences sociales. Bien que la société de la prohibition fonctionne avant tout sur la base de l'insatisfaction des sujets la composant, elle doit nécessairement fournir aux sujets une façon d'atténuer le sentiment de manque qui détermine la subjectivité (McGowan 2004a, p. 18). Le fantasme intervient à ce niveau : il permet au sujet de transgresser un tabou, une prohibition, sans pour autant passer à l'acte. Pour McGowan, la transgression reste de ce fait confinée au registre de l'imaginaire : ainsi précise-t-il que « within this imaginary isolation, one seems not to have to sacrifice the object. One is able to enjoy it, but with the restriction that one can only enjoy *the image of the object*, not the object itself » (p. 19)²⁹. L'image effectue conséquemment une médiation fantasmatique entre le sujet et l'objet *a*, se situant dans la position de nouage (\diamond) au sein du mathème lacanien décrivant le fantasme ($\$ \diamond a$). Tout en maintenant son rôle de médiateur entre le sujet et l'objet, il

²⁹ Il est à noter que McGowan n'effectue pas ici de lien entre cette jouissance imaginaire et le rôle du fantasme; le fantasme est un concept qui n'est d'ailleurs pas directement abordé dans cet ouvrage. Le lien entre la jouissance imaginaire et le fantasme résulte de nos propres réflexions lacaniennes. D'ailleurs, ce lien entre jouissance imaginaire et fantasme se trouve explicitement exploré au sein des ouvrages publiés ultérieurement par McGowan, notamment *The Real Gaze*, mentionné précédemment.

reste que la position culturelle du fantasme change de façon plutôt dramatique dans le passage de la société de la prohibition à la société de la jouissance : en effet, alors que le fantasme sert de répit face aux demandes idéologiques (bien que ce répit soit lui-même de nature idéologique) au sein de la société de la prohibition, c'est à présent l'idéologie elle-même qui nous intime la commande d'occuper le terrain de nos fantasmes au sein de la société de la jouissance³⁰. Autrement formulé, la nouvelle fonction du fantasme au sein de la société de la jouissance n'est plus de procurer une jouissance de substitution (par sublimation), mais plutôt d'épargner le sujet d'avoir à reconnaître que la jouissance est impossible.

En confrontant le sujet et en le plaçant devant un objet incestueux, prohibé, la culture de l'hypersexualisation des jeunes filles s'insère donc dans cette idéologie de la jouissance. Loin d'incarner un simple objet soumis à un regard masculin objectivant, la Jeune Fille hypersexualisée—ou l'archétype de la Jeune Fille impure—se pose plutôt comme un fantasme. Elle recèle une rencontre traumatique avec un Réel qui se campe dans la jouissance liée à un interdit. Alors que la notion de plaisir visuel avancée par Mulvey, et récupérée par plusieurs penseurs depuis, décrit un plaisir illusoire lié à un sentiment de maîtrise par le regard (dans sa conception foucaldienne, finalement), ce plaisir visuel demeure nécessairement toujours incomplet. L'objet de la vision, tout aussi passif et érotisé qu'il puisse se révéler, échappe toujours à la maîtrise visuelle par le biais d'un point mort, lieu du désir de l'Autre. La Jeune Fille hypersexualisée ne se soustrait aucunement à cette logique : en tant que fantasme dissimulant le regard comme objet *a*,

³⁰ Nous sommes redevables à Todd McGowan de nous avoir apporté cette précision sur le repositionnement du fantasme au cours d'un échange sur le sujet.

elle s'inscrit nécessairement comme le lieu d'un point mort dans l'image. Ainsi pouvons-nous laisser de côté cette notion de plaisir visuel, qui se révèle inadéquate à la lumière du parcours lacanien que nous venons d'effectuer, pour nous attarder plutôt à ce que nous nommerons la jouissance scopique. Cette jouissance scopique se terre derrière le fantasme et son rapport avec le regard comme objet *a*. Le désir cinématographique doit alors être pensé en lien avec la recherche d'une jouissance scopique. Comme McGowan le laisse entendre, « the gaze triggers the subject's desire because it appears to hold the key not to the subject's achievement of self-completion or wholeness but to the disappearance of self in the experience of enjoyment » (McGowan 2007b, p. 11). Les analyses filmiques qui suivront serviront donc à la fois à valider cette approche lacanienne contemporaine, et à montrer les enjeux « réels » liés à la Jeune Fille hypersexualisée en tant que fantasme. Ultimement, nous serons en mesure d'aborder cette dernière en tant que manifestation traumatique de l'inscription cinématographique du regard comme objet *a*. Le cinéma se révélera conséquemment, au cours du chapitre à venir, comme un discours potentiellement radical permettant d'explorer le Réel incestueux qui se révèle par la traversée de ce fantasme largement disséminé.

Chapitre 6. La Jeune Fille et la traversée du fantasme au cinéma

À la lumière des constats que nous avons faits sur le rôle de la psychanalyse lacanienne au sein des études cinématographiques, il semble opportun de revenir à nouveau sur les propos de Valerie Walkerdine (1997) et de Barbra Ann Churchill (2003), pour replacer la question de la Jeune Fille sexualisée dans le contexte théorique qui nous occupe, centré sur les notions de regard, de désir et de fantasme. Fondé sur une approche dichotomique qui oppose la Lolita séductrice à la Jeune Fille angélique nécessitant la protection, le propos de Walkerdine défriche beaucoup de terrain, notamment en affirmant que le phénomène de la sexualisation de l'enfance déborde considérablement du champ de la perversion inhabituelle pour se poser comme un fait culturel largement disséminé. Selon elle, l'idéal de l'enfance asexuée et idyllique ne servirait qu'à camoufler les manifestations culturelles d'une enfance sexuée. Sur cette question, le dernier chapitre de son livre ouvre une voie qui n'a pas encore été exploitée à son juste potentiel : elle y suggère que le fantasme—en tant que construction culturelle—joue un rôle majeur au sein du phénomène, et que « a central issue of adult sexual projections on to children is not being addressed » (Walkerdine 1997, p. 183). Ces projections se trouvent bien entendu médiées par le fantasme. Sur ce point, l'auteure suggère que :

the issue of fantasy and the eroticization of little girls within popular culture becomes a complex phenomenon in which cultural fantasies, fantasies of the parents and little girls' Oedipal fantasies mix and are given a cultural form which shapes them (p. 183).

À travers son propos, l'auteure ouvre la voie à l'étude d'une version inversée du désir œdipien, inversion qui se manifeste selon nous de façon croissante dans plusieurs arènes culturelles, dont le cinéma.

Si le cinéma des premiers temps générât une image fantasmatique de la Jeune Fille, comme le voudrait Sinclair (1988), le fantasme en question se limitait au fantasme de la Jeune Fille pure et asexuée (revoir Churchill 2003, p. 168). Ainsi, lorsque Churchill affirme que la figure de la lolita (ou l'archétype de la Jeune Fille impure) représente « a socially disruptive trans-textual creature [...] whose visage breaks the very rules by which contemporary notions of girlhood are constructed » (p. 5), il nous est possible de lier cette « disruption » aux changements majeurs qui ont marqué le fantasme originaire œdipien. La connotation résolument incestueuse du fantasme de la Jeune Fille, de par son lien avec la jouissance prohibée, nous ramène vers l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss. En effet, force nous est de constater que le sujet lacanien acceptant la renonciation de la jouissance fait écho au sujet lévi-straussien qui accepte l'exogamie comme la condition d'entrée au sein d'un système fondé sur l'échange. Dans cette veine, Todd McGowan (2004a) avance l'idée selon laquelle

incest is identical with enjoyment insofar as incest implies actually enjoying one's love object itself rather than a fantasmatic replica. Incest would be the perfect sexual encounter—perfect enjoyment—because it would involve an impossible object, an object that is completely forbidden (p. 12-13).

Sur ce lien intrinsèque entre la pensée lacanienne et lévi-straussienne, notons la précision apportée par McGowan, qui affirme que « in asserting the universality of the incest taboo, Lévi-Strauss is really articulating something even more fundamental about the structure of any social order : every social order depends on a shared sacrifice, something that must

be given up by those who enter it, a societal 'entry fee' » (p. 12). L'image médiatique de la Jeune Fille peut dès lors être perçue comme une « réplique fantasmatique » d'un objet de désir incestueux, renvoyant le sujet au sacrifice imaginaire marquant son accession au symbolique. Comme nous l'avons vu, la dissémination de ce fantasme sous sa forme actuelle, sexualisée et impure, demeure néanmoins relativement nouvelle.

Nous avons pu constater au fil des chapitres précédents une tendance vers l'inversion de la dynamique traditionnelle du désir œdipien au cinéma. L'archétype de la Jeune Fille impure incarne le potentiel d'une jouissance traumatique similaire à l'archétype de la mère impure, puisqu'il s'agit dans les deux cas de la représentation d'un objet frappé d'un interdit fondamental. Le glissement décrit à la fin du chapitre 3, à travers lequel le désir au cinéma se trouve déterminé par un fantasme rajeuni, se révèle ainsi directement lié à la logique de la jouissance et à son dictat culturel, tout comme au retour du refoulé que représente la Jeune Fille hypersexualisée (revoir Churchill 2003, p. 10). Il nous importe néanmoins d'insister à nouveau sur la contemporanéité du phénomène à l'étude : si le désir œdipien transcende les époques, il reste que le désir œdipien inversé, tel qu'il se manifeste de façon croissante depuis quelques décennies, semble reposer sur une configuration fort actuelle du fantasme. Žižek (1989a) affirme que c'est l'entrée de l'objet dans l'espace du fantasme qui donne une consistance au désir du sujet, et qui détermine un objet concret comme objet *a* (p. 133). Dans cette veine, le cinéma joue un rôle fondamental dans la structuration du désir œdipien inversé et ce, par le biais de sa mise en scène de plus en plus fréquente de tensions sexuelles fantasmatiques entre une figure paternelle et une Jeune Fille.

6.1 – *La traversée du fantasme culturel*

La radicalité potentielle du cinéma—telle que nous l’avons décrite précédemment—réside notamment dans sa capacité à révéler le trauma qui se terre sous divers fantasmes culturels. Dans cette veine, le cinéma possède la capacité de mener son spectateur vers une « traversée du fantasme » culturel de la Jeune Fille. Perçue par Lacan comme la fin de la cure analytique dès le début des années 1960, la traversée du fantasme « involves the subject’s assumption of a new position with respect to the Other as language and the Other as desire » (Fink 1995, p. 62); il s’agit du moment où l’analysant confronte ce que le fantasme dissimule, soit le manque de l’Autre, afin de s’identifier avec son symptôme devenu sinthome¹. Il devient possible de considérer ici l’existence d’un certain cinéma « analytique », qui fonctionne à l’inverse du cinéma « fantasmatique » : plutôt que de disséminer sans les problématiser certains fantasmes, ce cinéma mène son spectateur à les traverser. Ne se limitant pas à une représentation du fantasme, il représente—comme dans une mise en abîme du spectateur—le regard sur le fantasme, contribuant ainsi à la fois à nourrir le fantasme tout en le mettant à distance. Ce cinéma « analytique » permet ainsi de confronter le spectateur aux fantasmes les plus

¹ La notion de symptôme évolue considérablement au fil des séminaires. Conçu initialement comme l’inscription d’un processus discursif pouvant se prêter à l’interprétation, Lacan en vient à concevoir le symptôme comme le mode de la jouissance du sujet. Dans les dernières années de son séminaire, Lacan introduit la notion de sinthome afin de parer à ce qui choit à l’interprétation du symptôme. Comme l’explique Žižek (2001a), « in contrast to symptom which is a cipher of some repressed meaning, sinthom has no determinate meaning; it just gives body, in its repetitive pattern, to some elementary matrix of jouissance, of excessive enjoyment. Although sinthoms do not have a sense, they do radiate *jouis*-sense, enjoy-meant » (p. 226). Ainsi la fin de la cure par la traversée du fantasme mène-t-elle le sujet à s’identifier au sinthome, délaissant le désir et sa convoitise perpétuelle au profit de la pulsion et sa répétitivité compulsive.

fondamentaux régissant son désir². Il nous apparaît alors pertinent de puiser chez Žižek—un auteur réputé pour sa transposition de la pensée lacanienne dans l’arène des études culturelles et filmiques—une interprétation de la notion de traversée du fantasme en tant que traversée du fantasme *culturel et social*³. Résumant la dynamique de la fin de la cure, Žižek précise que :

the final moment of the analysis is defined as ‘going through the fantasy [*la traversée du fantasme*]’: not its symbolic interpretation but the experience of the fact that the fantasy-object, by its fascinating presence, is merely filling out a lack, a void in the Other. There is nothing ‘behind’ the fantasy; the fantasy is a construction whose function is to hide this void, this ‘nothing’ – that is, the lack in the Other (Žižek 1989a, p. 148).

Il faut avant tout noter dans cette définition que la traversée du fantasme n’équivaut pas à une forme de décodage du fantasme, mais bel et bien au constat traumatique du manque de l’Autre. Alors que « through fantasy, *jouissance* is domesticated, ‘gentrified’ » (Žižek 1989a, p. 138-139), « ‘beyond fantasy’ there is no yearning or any kindred sublime phenomenon, ‘beyond fantasy’ we find only drive, its pulsation around the *sinthome*. ‘Going-through-the-fantasy’ is therefore strictly correlative to identification with a *sinthome* » (p. 139). L’attrait qu’exerce le cinéma auprès du spectateur, nous l’avons vu, est directement lié à l’attrait du fantasme. Mais si le cinéma fantasmatique tend à présenter des fantasmes non problématisés, tel que nous l’avons constaté au chapitre 5, il

² Le langage étant fondamental à la psychanalyse, la conception de ce cinéma analytique nécessite que nous considérions l’image cinématographique comme un langage possédant des capacités de symbolisation—une fonction qui lui est déjà largement reconnue.

³ Il faut noter qu’au-delà des réflexions de Žižek, la théorie du cinéma ne s’est pas beaucoup attardée à la question de la traversée du fantasme, à quelques exceptions près, dont un article de Todd McGowan (2004b) sur la traversée du fantasme dans le film *Dark City* (Proyas 1998) ainsi que certains passages d’ouvrages de Fabio Vighi (voir notamment Vighi 2006 et 2010). Ce dernier conçoit d’ailleurs la traversée du fantasme comme « the endorsement of the fundamental inconsistency that cuts across the protective/repressive screen of fantasies » (Vighi 2006, p. 31), une lecture qui complète avec efficacité la transition entre la psychanalyse lacanienne classique du cinéma et son versant contemporain.

reste que certains films plus analytiques mènent le spectateur à traverser un fantasme culturel donné afin de le confronter à un Réel traumatique. L'existence de ce cinéma analytique, qui peut être hollywoodien *ou* indépendant, permet de réfuter le postulat tenace selon lequel le cinéma narratif, et a fortiori le cinéma populaire, est toujours du côté de l'imaginaire. Suivant l'exemple de Žižek, nous comptons démontrer ici que le cinéma peut mener son spectateur à traverser le fantasme.

C'est donc dans cette perspective que le présent chapitre s'attardera à analyser deux films à travers la logique lacanienne contemporaine mise de l'avant précédemment, tout en tenant compte des problématiques explorées au cours de l'argumentaire de la présente thèse. Puisque nous nous intéressons d'emblée à la question de l'hypersexualisation des jeunes filles en tant qu'expression d'un fantasme œdipien contemporain, nous nous attarderons à des films qui représentent des relations problématiques entre une figure paternelle et une Jeune Fille. Nous pourrions par la suite constater comment le cinéma confronte le spectateur à un désir dont les coordonnées sont dictées par un fantasme prohibé et incestueux, fantasme que les films en question mènent le spectateur—tout comme leurs personnages—à traverser dans une forme de radicalité narrative et spectatorielle. Nous aborderons dans un premier temps le film *American Beauty* (Mendes 1999) en y explorant la mise en scène de la paternité incestueuse, du regard en tant qu'objet *a*, ainsi que de l'esthétique visuelle du fantasme que Lester amène le spectateur à traverser. Le film de Mendes nous fournira par le fait même l'exemple parfait d'un cinéma hollywoodien analytique. Nous nous adonnerons par la suite à une lecture du film *Exotica* (Egoyan 1994) et ce, selon la même logique d'analyse du fantasme de la Jeune Fille. Nous y explorerons la mise en scène des dynamiques du

regard, du fantasme œdipien inversé, et de la traversée du fantasme à laquelle l'histoire confronte son personnage principal et le film, son spectateur. Cette analyse nous permettra de voir comment un cinéma moins conventionnel au plan narratif met en scène le trauma lié à la traversée du fantasme originaire. Au final, ce dernier chapitre se clora sur des constats et des questionnements cruciaux, qui agiront comme point de départ pour les conclusions qui seront tirées de la présente thèse.

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

Dans un article que nous avons déjà mentionné au chapitre 1, Kathleen Rowe Karlyn (2004) constate d'entrée de jeu que la thématique de l'inceste était fort actuelle dans le contexte médiatique entourant la sortie du film *American Beauty* (Mendes 1999). L'auteure part de l'idée selon laquelle cette thématique est intimement reliée à trois courants culturels : la crise de la masculinité, la crise de la famille, et la présence grandissante du « girl power » (p. 71)⁴. Elle propose par la suite une lecture psychanalytique et féministe fort détaillée du film de Mendes. En incluant plusieurs exemples tirés à la fois du cinéma et de l'actualité médiatique, elle arrive à la conclusion selon laquelle l'inceste découle de la préexistence de trois facteurs déterminants : une nymphette séductrice, une figure maternelle en collusion (soit par sa frigidité, soit par son absence, ou soit par pure intention malavisée), et finalement une figure paternelle victime des deux facteurs précédents (p. 74-75). Dans une optique résolument féministe, Karlyn 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

⁴ Le terme « girl power » est à comprendre ici dans son sens culturel actuel, critiqué comme sexiste par Lamb et Brown (2006, p. 1).

le biais de stratagèmes divers. 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 originaire. Autrement formulé, en insistant sur son contexte culturel marqué notamment par le scandale du « zippergate » et du meurtre de la jeune JonBenét Ramsey, 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 et analytique du film, qui se situe autour de la confrontation entre le spectateur et son propre rapport au fantasme.

Toutefois, en abordant le film de Mendes par le biais d'une approche lacanienne contemporaine, il devient possible d'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. Les représentations visuelles de l'archétype de la Jeune Fille au sein du film fonctionnent par conséquent, comme il nous sera donné de le constater, selon la logique

opératoire du fantasme et, plus spécifiquement, du fantasme œdipien en tant que fantasme originaire.

En déplaçant sur Angela (Mena Suvari) le foyer du fantasme de Lester, plutôt que sur sa propre fille (Jane [Thora Birch]), le film dissimule une dimension œdipienne inversée et propose par le fait même une représentation du fantasme plus « acceptable » pour le spectateur⁵. Ce déplacement rappelle d'ailleurs les propos de Cowie (1997), 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 » (p. 141). Ainsi le film de Mendes, plutôt que de constituer une légitimation du désir incestueux dirigé vers la nymphette comme le voudrait Karlyn, nous convie-t-il au contraire à porter une attention particulière à ce qui se trame *sous* ce fantasme. Comme Žižek (2005) 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 (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

⁵ Karlyn (2004) 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 » (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 » (p. 72). Ce faisant, elle ouvre la voie vers le type d'analyse que nous envisageons ici, à savoir une analyse du fantasme et de son rôle dans la radicalité du film de Mendes.

désir incestueux pour une nymphette, *American Beauty* semble nous appeler à traverser ce fantasme culturel. En acceptant l'invitation formulée dans la promotion du film, c'est à dire l'invitation à regarder de plus près (« look closer »), il devient possible de 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 ».

6.2.1. *Fantasmes 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 (2007b) 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 » (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 off. Alors qu'un plan d'ensemble nous présente une banlieue cossue pour ensuite descendre vers la rue des Burnham, Lester se présente et nous 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 »

(Mendes 1999), 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 down hill from here ». Lester n'est d'ailleurs pas le seul membre de la famille Burnham dépeint comme 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 ses sécateurs et ses sandales de jardinage assortis, il affirme que « she wasn't always like this. She used to be happy »⁶. 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 quoi il s'agit. Néanmoins, comme il l'affirme avec conviction, « it is never too late to get it back » (Mendes 1999). 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. Nous pourrions ainsi renchérir en affirmant que Lester cherche à donner une forme concrète à son objet de désir, ce qu'il fera au contact d'Angela.

⁶ Bien que le personnage de Carolyn joue un rôle important au sein du film et dans sa représentation des demandes de l'idéal du moi imposées par une structure sociale exigeante, nous limiterons notre analyse presque exclusivement aux figures paternelles, puisqu'elles sont au centre du discours sur le fantasme œdipien que le film élabore.

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, phallogentrique, 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 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. En considérant la diatribe homophobe du colonel qui, comme nous le révélera la fin du film, témoigne d'une homosexualité réprimée, force nous est de constater le bien-fondé de l'argument formulé par Copjec (1994), 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 » (Mendes 1999). 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 paternelle⁷. Dans une perspective žižékienne, 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 incompatible* » (Žižek 2001a, p. 143). Cette interprétation n'est pas sans rappeler celle de McGowan (2004a) 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

⁷ 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'impotence—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.

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 plaisir⁸. 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.

6.2.2. Voir le regard

Avant d'aborder le fantasme de la Jeune Fille ainsi que son lien avec la jouissance recherchée par Lester, l'incitation lancée par la promotion du film à regarder de plus près invite sans conteste à une exploration de son articulation du regard. *American Beauty* contient effectivement plusieurs plans qui semblent construits autour de la recherche du regard menée par les personnages. Ce faisant, le film met en abyme la recherche du regard cinématographique que mène inconsciemment le spectateur. Bien entendu, cette affirmation s'applique avant tout à Ricky et à son recours incessant à sa caméra pour filmer les diverses scènes qui l'entourent. Il pourrait paraître tentant de lier le comportement de Ricky à une forme de voyeurisme. Mais le film insiste moins sur ce que Ricky tourne que sur la nature de son regard et de son désir. En effet, le voyeurisme se veut la compulsion de voir une scène qui échappe à toute forme de structuration autour d'un regard externe; la quête du voyeur est de ce fait vouée à l'échec, puisque même dans les moments les plus intimes, le sujet du symbolique présuppose un regard externe

⁸ Dans une perspective žižékienne, nous pourrions 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 est le fantasme de l'anti-sémite dans l'exemple souvent évoqué par Žižek (voir notamment Žižek 1989a, p. 128).

(McGowan 2007a, p. 3-4)⁹. À ce sujet, McGowan ajoute d'ailleurs que « there is something fundamentally disappointing about voyeurism : it never sees what it's looking for but instead sees a moment created for its look » (McGowan 2007a, p. 4). Contrairement au voyeur, l'observation de Ricky est sans objet, puisqu'il filme souvent tout et rien. Dans cette veine, sa quête diffère de celle du voyeur : alors que le voyeur cherche un sujet se défilant du regard, Ricky cherche ce qui échappe à sa propre vision, soit le regard lui-même. Il cherche ce qui échappe à sa compréhension symbolique ou, pour utiliser ses propres mots, il recherche « the entire life behind things » (Mendes 1999).

Il s'avère capital de remarquer que Ricky utilise cette expression au moment où il commente le sac de plastique qu'il a filmé pendant plus de 15 minutes, ce dernier « dansant avec lui », porté par le vent. Sa fascination pour cette image repose inévitablement sur son lien avec le Réel, lien soutenu par le fait que le sac échappe à toute forme de volonté structurante et symbolique. Qui plus est, l'interrelation du sac de plastique avec Ricky ne va pas sans rappeler la rencontre de Jacques Lacan avec une boîte de sardines flottant sur l'eau lors d'une excursion de pêche, rencontre qu'il relate au sein du séminaire XI afin d'expliquer la relation entre sujet et regard. Alors que l'interlocuteur de Lacan, le dénommé Petit-Jean, lui demande s'il voit la boîte pour ensuite lui dire qu'elle ne le voit pas, lui, Lacan récupère cette rencontre pour affirmer par

⁹ Dans ce passage sur le voyeurisme, McGowan (2007a) se réfère notamment à la posture sartrienne, articulée dans *L'Être et le néant*, et selon laquelle le sujet ne peut se défilier du regard de l'Autre. McGowan suggère ainsi que « the scene that the voyeur witnesses is always a scene created for the look of the voyeur » (p. 4); il illustre cette logique en affirmant que « we perform our intimate activities in ways that confirm a certain idea we have of ourselves, and this self-image implies an external look » (p. 4). Il est d'ailleurs crucial de rappeler ici l'importance du texte de Sartre pour Lacan, qui y puise pour élaborer sa conception du regard dans le séminaire XI.

la suite que le sujet n'est « pas simplement cet être punctiforme qui se repère au point géométral d'où est saisie la perspective. Sans doute, au fond de [son] œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans [son] œil. Mais [lui], [il est] dans le tableau » (Lacan 1973, p. 111). Dans cette optique, le sac de plastique joue un rôle central au sein de l'articulation du regard dans le film de Mendes : il vient rappeler au spectateur sa propre perte de subjectivité là où il se pose comme l'objet d'une perspective externe donnée. La femme sans-abri morte que Ricky raconte avoir filmée se révèle également pertinente ici : lorsque Jane lui demande pourquoi il l'a filmée, Ricky répond que « when you see something like that, it's like God is looking right at you, just for a second. And if you're careful you can look right back » (Mendes 1999)¹⁰. Ainsi ces objets filmés par Ricky renvoient-ils au regard dans toute sa radicalité. Au final, par le biais de ces mises en scène de la vision, Ricky fonde la dynamique du regard au sein du film et structure par le fait même sa réception par le spectateur.

La fascination qu'entretient Ricky pour le Réel, pour « the entire life behind things », tout comme sa recherche du regard, le rendent indifférent au fantasme qu'incarne Angela. Après que Ricky se soit officiellement présenté à Jane, au lendemain de leur rencontre « officieuse » où elle le surprend la filmant, cette dernière se fait une remarque au sujet de la confiance dégageée par Ricky—une confiance plutôt surprenante pour un adolescent. Pour sa part, Angela exprime son incrédulité devant le fait qu'il ne l'a même pas regardée. Alors que le « monde entier » voit Angela, Ricky semble voir au-delà du fantasme qu'elle représente pour centrer son intérêt sur une féminité plus concrète et

¹⁰ Cette déclaration de Ricky devient d'autant plus lacanienne lorsqu'on compare « God » au grand Autre, une comparaison que Žižek (2006) formule très clairement lorsqu'il demande « is what we call 'God' not the big Other personified, addressing us as a person larger than life, a subject beyond all subjects? » (p. 41).

moins spectaculaire. Pour emprunter à la thématique du film, il semble chercher « the girlhood *behind things* ». C'est évidemment ainsi que s'explique son intérêt marqué pour Jane. Dans une scène subséquente où les deux filles sont dans la chambre de Jane et qu'elles remarquent Ricky les filmant, Angela se fait aguichante et danse lascivement pour la caméra. Visiblement désintéressé par ce spectacle, Ricky cadre de plus près l'*image-miroir* de Jane pour s'apercevoir qu'elle sourit. Ce faisant, Mendes bascule l'attention du spectateur, lui montrant ce qui normalement aurait échappé à sa vue : le réalisateur révèle ce qui se terre derrière la facette imaginaire du fantasme. La demande du film (« look closer ») est pleinement opératoire ici, tout comme à plusieurs autres endroits : nous sommes amenés, par le biais du zoom de la caméra, à « observer de plus près » pour trouver ce que l'image peut révéler. Non seulement sa caméra permet-elle à Ricky de voir « the entire life behind things », mais elle lui permet en plus de voir à travers le fantasme pour constater que l'authenticité sous le fantasme est un autre fantasme (ici l'*image-miroir* de Jane). Seule issue possible, la traversée du fantasme ne mène pas à une réalité plus authentique; elle mène plutôt à la fin de la logique fantasmatique. Ultiment, cette séquence révèle—à Ricky tout comme au spectateur—qu'il n'y a rien au-delà de l'image.

6.2.3. *L'esthétique du fantasme*

Alors que Ricky semble échapper à l'autorité patriarcale symbolique par sa fascination pour le Réel, 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* : 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* regard¹¹. 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 fantasmatiques 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 film¹². 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 « cheerleader », une image iconique de la Jeune Fille offerte

¹¹ Rappelons ici les propos de Elizabeth Cowie, selon qui « the pleasure of the scopic drive is first and foremost passive – the wish to be seen (in one's sex, finally) » (revoir 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).

¹² D'ailleurs, à titre d'objet du fantasme, il est à noter que 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 (Charlotte) 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.

à la vision et à l'objectivation, Angela est immédiatement posée comme un fantasme dont l'aspect stéréotypé préfigure le ton ironique du film¹³. D'ailleurs, le traitement filmique des fantasmes de Lester s'annonce dans cette première séquence fantasmatique : en effet, une transition drastique dans l'ambiance sonore annonce un changement de perspective. Rapidement, l'éclairage est centré sur Angela; un contrechamp nous montre un plan rapproché du visage stupéfié de Lester, et peu après un plan d'ensemble nous montre ce dernier seul dans les gradins et dans une position de pure spectature. C'est à ce moment que Angela lui fait un strip-tease. L'esthétique de cette première rencontre se rapproche de l'idée du fantasme comme une « véritable mise-en-scène of desire » (Cowie 1997, p. 133) et ce, par le biais de plusieurs éléments : l'uniforme de la « cheerleader », 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 répète le dévêtissement de Angela, semble vouloir repousser l'atteinte de l'objet, révélant ainsi le plaisir qui accompagne le report de la jouissance. La fonction ultime du fantasme—dans cette séquence comme dans toutes les autres apparentées—est clairement manifestée dans les pétales de roses, ajoutées en post-production, qui dissimulent l'objet du désir, protégeant ainsi Lester (et le spectateur) de la nudité de l'objet prohibé (voir figure 20 ci-dessous). 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

¹³ Pour Emma Tom (2010), La « cheerleader » est fréquemment posée comme objet universel du désir masculin; elle ajoute d'ailleurs que « the representation of cheerleaders is an extraordinarily popular theme in heterosexual Western pornography, and also saturates popular culture and the mainstream media » (p. 54). Natalie Adams et Pamela Bettis consacrent pour leur part un ouvrage entier à l'étude des connotations culturelles et sexuelles associées à la « cheerleader » (voir Adams et Bettis 2003).

roses représentent simultanément l'érotisme et la féminité; elles connotent ainsi ce qu'elles visent à dissimuler : la sexualité naissante d'Angela¹⁴.



Figure 20: *American Beauty* (Mendes 1999); les pétales de rose comme fantasme.

Les pétales renvoient à la fonction primaire du fantasme : elles 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 incestueux fondamental centré autour de l'ultime objet prohibé.

Todd McGowan (2007a) 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

¹⁴ Notons ici que le motif des roses est récurrent dans le film et que, s'il est souvent associé au fantasme de Lester (les pétales reviennent plusieurs fois), il est aussi parfois associé à sa femme Carolyn, qui cultive les roses et en installe dans les maisons qu'elle cherche à vendre.

bars. But the fantasy remains bearable for the subject only insofar as the subject fails to recognize its incestuous dimension (p. 143)¹⁵.

Alors que Lester ne reconnaît pas la nature incestueuse de son fantasme, son évidence pour le spectateur procure la dimension radicale du film, puisqu'on y retrouve nécessairement une problématisation du fantasme de la Jeune Fille. Et alors que le corps de 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 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 (voir figure 21).

¹⁵ Bien que McGowan fasse cette remarque dans le cadre d'une analyse de *Twin Peaks : Fire Walk With Me* (Lynch 1992), elle peut aisément s'appliquer à toute narration explorant les dimensions incestueuses du fantasme et du désir.



Figure 21: *American Beauty* (Mendes 1999); Ricky filmant Jane.

Au contraire de Lester, Ricky semble donc exclu de la logique du fantasme, notamment par le biais de la « méta-vision » 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 »¹⁶. Comme le note McGowan (2007b), « 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 » (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 se confronter avec la

¹⁶ Nous pourrions même affirmer qu'il y a une dimension pré-œdipienne, 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 à une négation du symbolique paternel.

radicalité inhérente au champ scopique¹⁷. 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 une problématique culturelle liée à la recherche de la jouissance. Autrement formulé, ce n'est pas tant le positionnement de l'archétype de la Jeune Fille impure 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 confronte Jane 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'inceste¹⁸. Pendant qu'elle renie le fantasme œdipien traditionnel, Lester cède à la logique œdipienne inversée.

¹⁷ 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 » (Mendes 1999). Ricky se pose ici comme le sujet acceptant la radicalité du regard ainsi que la jouissance qu'il provoque.

¹⁸ Notons que Jane nie verbalement, et avec véhémence, son désir œdipien, mais 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 aux points de vue de Jane et d'Angela. Ultimement, en discutant du manque d'attention paternelle dont elle souffre lorsque son père s'intéresse à Angela, Jane demande « how could he not be damaging me? » (Mendes 1999), laissant transparaître une autre facette sous-évaluée reliée au phénomène de l'hypersexualisation des jeunes filles et du fantasme qui le sous-tend, à savoir son impact sur le rôle du scénario œdipien traditionnel.

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 au plan sexuel¹⁹, 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 de 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 italien²⁰. 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 de Angela comme archétype de la 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 (2007a), « 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 » (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. Conséquemment, le fantasme

¹⁹ Cette facette de la version fantasmée de 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 ».

²⁰ 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).

ici n'est pas celui de la Jeune Fille pure (la vierge), mais de la Jeune Fille impure (l'enfant-femme fatale). Ainsi la Jeune Fille est-elle présentée comme une figure divisée : comme Lester en vient à le réaliser lors de son passage à l'acte, 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—comme le suggérait Walkerdine (revoir 1997 p. 183).

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, il semble saisir le legs traumatique de son désir. Bien que 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 réprimé, mais surtout—et de façon beaucoup plus significative—pour sa potentielle jouissance de l'objet prohibé, qu'il soit œdipien ou homo-érotique. Au final, le colonel procure un ton rassurant au film, protégeant la prohibition de l'inceste tout comme sa propre homosexualité refoulée (et par extension la bisexualité inhérente aux individus, telle que Freud [1987] la conçoit dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle*). Ultimement il assure la résolution morale du film, qui représente le danger lié à la recherche de la jouissance et du libre accès au fantasme. Le geste final de ce personnage, 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 impure. Ainsi le spectateur mulveyen—c'est-à-dire le spectateur à qui s'adresse le fantasme masculin dominant—est-il confronté à ce qui se trouve de l'autre côté du fantasme dépeint par *American Beauty*, et non seulement avec le fantasme lui-même; il se trouve confronté 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 « cheerleader », la Jeune Fille impure et sexuellement expérimentée, le symbolisme des pétales de roses), le film de Mendes place le spectateur face à son propre rapport avec le fantasme masculin dominant, un fantasme œdipien inversé typique des 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. Mais alors que ce type de radicalité demeure peu répandue au sein du cinéma populaire hollywoodien, elle est beaucoup plus commune au sein du cinéma contemporain; c'est ce que nous constaterons dans la section qui suit, à travers une lecture du film *Exotica* (Egoyan 1994).

6.3. *Fantasme et filiation: Exotica et la logique du trauma*

Le cinéma de Atom Egoyan demeure largement reconnu comme un cinéma dérangent et déroutant, qui explore les facettes les plus sombres de certains thèmes récurrents au cinéma—tels le fantasme, le désir et la filiation. Une des caractéristiques distinctes des films de Egoyan, en plus du récit polyphonique et de l’usage de l’image vidéo comme médiation de la mémoire, demeure la mise en scène du trauma (Gruben 2007, p. 249; Sturken 2009, para. 1). Non seulement ses films présentent-ils très souvent un revers traumatique lié au désir d’un ou de plusieurs personnages, mais le réalisateur arméno-canadien met régulièrement à contribution le langage cinématographique pour y impliquer le spectateur. Par le biais de montages qui fracassent toute forme de linéarité, ce dernier est amené à réorganiser les informations afin de donner un sens au film et—surtout—aux désirs, fantasmes et traumas qui y sont présentés. Par ailleurs, en plus de complexifier la construction du récit, l’utilisation que fait Egoyan du montage crée à la fois une multiplication des identifications et une complexification du rapport entre le spectateur et le fantasme. Patricia Gruben (2007) résume cette caractéristique de façon efficace lorsqu’elle affirme que « Egoyan shatters our willing suspension of disbelief, our identification with a particular character, by shifting to a memory or fantasy from another point of view » (p. 267). Par son recours à une mise en récit généralement non-linéaire, le réalisateur plonge le spectateur dans une relation fort différente et beaucoup plus prenante avec les fantasmes et désirs de ses personnages. Pour reprendre le point de vue de Gruben, « Egoyan creates characters trapped in fetishizing desire, lures his own audience into this desire, and then undercuts it with ambiguous subjectivity. The illusion of getting

inside his characters is thwarted by his non-linear narrative techniques » (p. 269)²¹.

Comme nous serons en mesure de le constater dans ce qui suit, cette mise en scène non-linéaire du désir permet au réalisateur de mettre en place un « cinéma du trauma ».

Bien que les côtés plus obscurs du désir et de la filiation occupent une place centrale dans l'ensemble de la filmographie de Egoyan, cette thématique se trouve particulièrement bien déployée dans *Exotica*. En plus d'explorer explicitement le positionnement de l'archétype de la Jeune Fille comme objet du désir, *Exotica* est parfois perçu comme le premier volet d'une trilogie portant sur la Jeune Fille et son lien avec une ou des figure(s) paternelle(s)—les deux autres films sont *The Sweet Hereafter* (Egoyan 1997) et *Felicia's Journey* (Egoyan 1999)²². En somme, les trois films portent sur la mise en danger de la Jeune Fille à la suite de sa relation avec une figure paternelle. Comme le note Gruben (2007), les trois films « are driven by the longing of adults to penetrate the veil of childhood and return to a state of remembered or imagined innocence ». Par contre, « the longing is unfulfilled because the child is a surrogate for an earlier, more primal relationship that has ended in estrangement or death » (p. 249). Autrement dit, en tenant compte de la dimension lévi-straussienne, c'est-à-dire endogamique, du fantasme, *Exotica*, tout comme *The Sweet Hereafter* et *Felicia's Journey*, aiguille le spectateur—à l'instar des personnages filmiques—sur la quête d'une plénitude pré-symbolique, quête qui mène nécessairement à une forme de rencontre traumatique avec un Réel dissimulé

²¹ Parmi les techniques notées par Gruben, mentionnons l'absence de logique narrative dans certains raccords, qui nous présentent des flashbacks sans les associer immédiatement au personnage approprié (Gruben 2007, p. 270). Ainsi les premières séquences de flashback dans *Exotica* semblent-elles provenir des souvenirs de Francis, ce qui se révèle impossible dans la suite du récit.

²² La perception de ces trois films distincts comme une forme de trilogie portant sur l'enfance, la filiation et la relation entre la Jeune Fille et une figure paternelle est corroborée par Gruben (2007, p. 249) et sous-entendue dans le *Canadian Film Encyclopedia* (SD).

sous un fantasme incestueux. Dans le cas d'*Exotica*, cette quête est liée à l'exploration de l'ultime objet prohibé : la Jeune Fille à la fois impure et déterminée dans une relation œdipienne inversée. À l'instar des invitations lancées par Eric (Elias Koteas), l'animateur du club Exotica, le film incite à la découverte des mystères et des secrets du monde de la Jeune Fille, pour ensuite révéler le trauma que recèle ce fantasme résolument œdipien.

À la suite de notre analyse de *American Beauty*, la lecture du film *Exotica* ici proposée vise à clôturer le parcours argumentatif de la présente thèse en abordant un discours filmique beaucoup plus contemporain et radical. Alors que le film de Mendes place le spectateur devant l'aspect clairement incestueux du fantasme de la Jeune Fille, celui de Egoyan va plus loin dans son exploration de ce fantasme prohibé. S'éloignant d'emblée du réalisme et de la linéarité hollywoodiens, *Exotica* emploie le langage cinématographique pour révéler le trauma tel qu'il se manifeste non seulement à travers ce que le fantasme recèle, mais aussi—et surtout—par les liens de filiation qui le soutendent. À la manière de la plupart des films de Egoyan, *Exotica* tente de représenter le trauma de façon explicite, notamment en menant le spectateur à traverser le fantasme qu'il met en scène. Ultimement, comme dans la séquence d'ouverture où un douanier apprend à un apprenti l'importance de trouver ce qui se cache sous les façades symboliques, le film nous invite à découvrir ce qui se cache sous les apparences sociales et, surtout, sous la façade subjectivante du désir et du fantasme²³.

²³ Il apparaît pertinent de rappeler ici les propos du douanier à son apprenti, puisqu'ils demeurent hautement annonciateurs du déploiement du film, tout comme de son invitation à chercher sous les apparences : « You have to ask yourself what brought the person to this point, what was seen in his face, his manner, that channelled him here. You have to convince yourself that this person has something hidden that you have to find » (Egoyan 1994). Présenté dans un fondu sonore qui marque la transition entre le générique et la première séquence du film, ce conseil demeure

6.3.1. « Voir le voir »

La dynamique fort complexe de la vision et du regard, qui traverse l'ensemble du travail de Egoyan, se trouve à l'avant-plan dans *Exotica* avec, de surcroît, la particularité de relier la vision avec le monde fantasmatique du spectacle d'effeuilleuses. Il faut noter d'emblée que le bar Exotica n'a pas beaucoup en commun avec le bar d'effeuilleuses traditionnel : tout d'abord, alors que le milieu en question est généralement géré par des hommes, le club Exotica appartient à une femme (Zoe [Arsinée Khanjian]) ayant hérité de l'établissement de sa mère, qui l'a fondé²⁴; ensuite, une attention inhabituellement minutieuse est portée aux décors, qui renvoient à l'exotisme tant de la nature que de la féminité; dans le même ordre d'idées, les prestations des strip-teaseuses font l'objet d'une mise en scène toute aussi anormale pour ce genre d'établissement; et finalement, la présence d'un animateur, dont la fonction dépasse largement celle de présenter les spectacles, vient également participer à l'aspect inusité de la vision qu'offre Egoyan du club d'effeuilleuses. En effet, par ses commentaires faisant office de véritable narration accompagnant les performances, Eric s'impose comme la voix du fantôme collectif. Il défriche le territoire et pose les balises dans lesquelles les effeuilleuses viendront s'ériger en véritables objets/causes du désir : à la fois prohibées, insondables et impossibles, mais néanmoins accessibles pour cinq dollars. Eric représente en quelque sorte l'instance invocatoire du fantôme, délimitant et dirigeant à la fois le désir des clients du club

volontairement flou, et peut être appliqué à la plupart des personnages et des lieux mis en scène dans le film.

²⁴ Sur ce point, il est intéressant de noter que Zoe gère le club comme une entreprise familiale. Ainsi, lorsqu'elle dit à Francis que « Exotica is a special place. My mother was dedicated to creating a very particular type of atmosphere and I would like to maintain that » (Egoyan 1994), elle présente le club d'effeuilleuses comme un lieu géré en fonction d'un code de valeurs, ce qui peut paraître tout à fait inusité pour ce genre d'établissement.

Exotica et celui du spectateur. Dans cette veine, l'introduction qu'il effectue des prestations de Christina (Mia Kirshner) se montre particulièrement révélatrice : en demandant ce qui donne à l'écolière son innocence toute spéciale, il semble légitimer un fantasme prohibé, sur lequel nous reviendrons sous peu. En somme, Eric incarne le support principal de la mise-en-scène narrative du fantasme accompagnant les performances des effeuilleuses.

Par ailleurs, Eric se pose également comme le vecteur de la vision à travers laquelle le spectateur pourrait rencontrer le regard. Le point de vue que lui procure son poste à la console le place d'emblée dans une position omnisciente, au centre du club, d'où il est en mesure d'épier chacun des clients et chacune des danseuses. C'est toutefois par le biais du couloir de miroirs que le film d'Egoyan tente de conscientiser le spectateur face à l'existence d'un regard objectif-subjectivant²⁵. À première vue, le dédale de passages dotés de miroirs sans tain encerclant le club semble procurer à l'animateur une forme de panoptisme, et peut paraître n'avoir rien à voir avec le regard dans son sens lacanien. Toutefois, en considérant les motifs de sa construction, le couloir de miroirs sans tain revêt une toute autre signification. Une conversation entre Christina et Zoe nous apprend en effet qu'il a été construit pour un riche client désireux d'observer les effeuilleuses performer pour d'autres clients, ce qui nous ramène inévitablement vers la question du voyeurisme et de son impossible assouvissement. Faisant écho à l'usage du miroir sans tain dans la séquence d'ouverture, ce couloir de miroirs permet au film de générer une tension entre le regard du personnage et le regard du spectateur. Permettant à

²⁵ Revoir le chapitre 5 (p. 197) pour l'explication des différences entre le regard mulveyen, typique de la psychanalyse du cinéma des années 1970, que nous avons défini comme « subjectif-objectivant », et le regard lacanien, que nous avons défini comme « objectif-subjectivant ».

Eric de voir sans être vu, à l'instar du client riche l'ayant commandité, le couloir de miroirs sans tain met en place un « méta-voyeurisme » où le voyeur peut observer le client-spectateur lui-même voyeur.

Cette dynamique met de l'avant une forme de mise en abyme du regard et de la vision grâce à laquelle la position spectatorielle fantasmatique se trouve elle-même révélée pour ce qu'elle est, générant une relation beaucoup plus critique et réflexive entre le spectateur et la mise en scène de la Jeune Fille comme fantasme. Le « méta-voyeurisme » mis en place grâce aux miroirs sans tain illustre effectivement la double objectivation de la Femme discutée par Mulvey : Eric peut à la fois voir la Femme objectivée et le client-spectateur qui, lui aussi, contemple l'objet du fantasme. Décrivant cet aspect du film, Gruben (2007) avance que « as we watch characters watching other characters [...], we are caught up in their desire and at the same time forced to acknowledge our own complex relation to the screen » (p. 253). Ce « méta-voyeurisme » révèle la présence du regard, puisqu'il permet d'observer les clients sans que ces derniers ne puissent identifier la source de la perspective externe, problématisant d'autant plus la position spectatorielle mulveyenne. Toujours dans cette veine, Gruben ajoute que « as Christina dances before Francis [Bruce Greenwood], he is on display as much as she is, his need and longing, obvious to all and to Eric watching *him*, is equally revealed » (p. 255). En effet, alors que la femme-effeuilleuse se sait observée, l'homme-client l'observant se positionne nécessairement, lui aussi, dans un champ de vision, à l'instar du spectateur. Il est dès lors intéressant de noter que les miroirs sans tain, qui ont la forme du corps féminin, abritent le lieu du regard. Dans une perspective lacanienne, on constate alors que l'objet contemplé (la Femme) se présente comme le lieu d'inscription du

regard, ce qui nous amène à affirmer, sur le plan métaphorique, que l'objet regarde²⁶. Au sein de l'approche ici privilégiée, cette mise en scène de la vision et du regard permet de situer à la surface du film une certaine critique réflexive dirigée contre l'objectivation de la Femme, critique qui s'articule notamment à travers le discours fantasmatique véhiculé par Eric. Paul Coates (1997) précise d'ailleurs à ce sujet que « *Exotica* [...] concerns fantasy and entrapment but also threatens to entrap its viewer through the fantasies it solicits » (p. 21). Cette dimension du film place avant tout le spectateur dans une position mulveyenne—c'est-à-dire objectivante—face au fantasme incestueux, le tout en l'impliquant directement dans le désir des personnages et ses dénouements traumatiques.

6.3.2. Archétypes féminins et reconfiguration du fantasme œdipien

Tout comme c'est le cas avec *American Beauty*, l'objet du désir dans *Exotica* est incarné dans l'archétype de la Jeune Fille impure. Par ailleurs, une des particularités du film d'Egoyan repose sur la présence et la convergence des différents archétypes féminins précédemment évoqués, et sur leur lien avec le fantasme œdipien en tant que fantasme originaire. En effet, on retrouve ici les trois archétypes (jeune fille, amante, mère), non seulement parmi les différents personnages féminins du film mais aussi condensés en chacun des personnages (comme c'est le cas, d'ailleurs, dans *Juno*). Zoe est perçue à la fois comme amante et comme mère, alors que Christina est positionnée à la fois comme jeune fille (face à Francis) et comme amante (face à Éric). Dès la première performance de Christina au début du film, Eric la présente comme « a sassy bit of

²⁶ Cette extrapolation devient d'autant plus intéressante au plan lacanien lorsque nous considérons les miroirs qui se trouvent dans la salle de bains, et qui ont eux aussi la forme du corps féminin. En supposant qu'il ne s'agisse pas de miroirs sans tain, le regard devient beaucoup plus évanescent, et se trouve relié plus directement aux problématiques de la subjectivité.

jailbait », générant d'emblée un chevauchement entre l'image de la Femme sexuellement disponible (l'amante), associée à l'effeuilleuse, et l'image de la Jeune Fille. Cette superposition entre deux archétypes se manifeste bien entendu par la connotation du terme « jailbait », qui renvoie à l'aspect prohibé de la Jeune Fille, mais aussi dans l'uniforme d'écolière que porte Christina dans le cadre de sa performance^{27, 28}. Dans une conversation ultérieure, quand Zoe s'inquiète que le terme « jailbait » puisse faire passer Christina pour une enfant, cette dernière lui répond, avec ironie, « unlike the tartan skirt and my socks, or the blouse, or the way I act, right? » (Egoyan 1994), indiquant d'emblée une tension entre la figuration du fantasme et sa description par le moyen du langage. Car si Zoe, tout comme l'auditoire du club, ne se formalise pas du fait que l'uniforme et la chorégraphie de Christina contribuent à l'infantiliser, le fait que Eric verbalise cette infantilisation semble générer un malaise. Ainsi peut-on constater la différence cruciale entre la dimension imaginaire du fantasme et sa dénotation symbolique. L'inquiétude de Zoe fait alors écho à la posture lacanienne selon laquelle les fantasmes « ne supportent pas la révélation de la parole » (Lacan 1986, p. 97). Si les narrations répétitives de Eric fournissent les coordonnées du désir, ce commentaire précis révèle de façon trop directe la proximité entre un tabou social profondément ancré et le fantasme, qui s'en trouve sérieusement infirmé.

Le rapprochement entre l'effeuilleuse et le fantasme œdipien inversé dans *Exotica* vient également révéler une tension entre les images de la pureté et de l'impureté liées à

²⁷ Le terme « jailbait », issu de l'anglais vernaculaire, désigne une jeune fille présentée comme sexuellement mature et/ou disponible, mais qui dans les faits n'a pas encore atteint l'âge légal du consentement.

²⁸ Cet uniforme se trouve problématisé un peu plus tard dans le film, lorsqu'une photo de la fille de Francis, Lisa, nous la montre portant un uniforme identique.

la Jeune Fille. Ce rapprochement se manifeste lui aussi dans l'uniforme de l'écolière, qui renvoie à la fois à l'innocence de l'enfance et au monde de la fantasmagorie et de la pornographie—la « schoolgirl » occupant une place toute aussi importante que la « cheerleader » au sein de la culture visuelle contemporaine, tant populaire que pornographique. Présentée comme une Jeune Fille innocente, pure et asexuée au début de sa chorégraphie, Christina finit bien entendu par se dénuder et se révéler comme sexuée et impure. Eric dira d'ailleurs, durant cette première occurrence de la performance de Christina dans le film, « you think you're bad, eh, baby? You're bad » (Egoyan 1994). Ces paroles, semblant s'adresser directement à la jeune fille, sont néanmoins prononcées dans le micro et donc adressées à l'auditoire, venant encore une fois confirmer la position d'Eric comme instance invocatoire du fantasme. L'objet œdipien inversé exposé par Egoyan se révèle conséquemment complexe puisqu'il implique à la fois les versants pur et impur de l'archétype de la Jeune Fille²⁹. Dans cette optique, *Exotica* semble vouloir déstabiliser et remettre en question le fantasme culturel et la dénaturation de la féminité qu'il effectue, ce qui nous ramène à l'idée de la Femme comme signe mythifié telle qu'elle est conçue par Claire Johnston (2000). L'uniforme de Christina vient alors participer à une forme de mythification de la Jeune Fille en circonscrivant sa représentation dans un rôle fantasmatique figé (la « schoolgirl »). En évoquant des liens entre la Jeune Fille asexuelle et la Jeune Fille sexu(alis)ée, le film d'Egoyan met en évidence les apories liées à la représentation archétypale de la Femme telle qu'elle se

²⁹ Thématique récurrente chez Egoyan, cette coexistence de la jeune fille pure et impure se retrouve fort bien illustrée au début du film *The Sweet Hereafter* : alors que la jeune Nicole (Sarah Polley) répète sa performance musicale en vue d'un spectacle imminent, le spectateur peut percevoir une affiche où la tête de la jeune fille est dédoublée, créant une image évoquant les créatures bicéphales mythologiques (voir figure 22 ci-dessous). Dans le film en question, cette image est annonciatrice, puisque la jeune Nicole s'avérera avoir été la victime des abus d'un père incestueux.

manifeste dans le cadre d'une culture à prédominance patriarcale. Une telle lecture du film permet de donner à nouveau de la substance aux hypothèses audacieuses formulées par Walkerdine (1997), notamment à l'effet qu'une sexualité adulte se trouve régulièrement projetée sur la Jeune Fille.



Figure 22 : *The Sweet Hereafter* (Egoyan 1999); Nicole joue avec, en arrière plan, une photo bicéphale d'elle-même.

La mise en image des performances de Christina contribue également au déplacement de la chaîne de significations générée par l'image de la Jeune Fille. Ceci est particulièrement visible vers la fin de la 35^e minute du film, au moment où Christina effectue des mouvements langoureux tout en étant assise devant un des projecteurs posés sur la scène du club. Avec ces projecteurs, en forme de coquillages, l'image créée par Egoyan renvoie aux différents tableaux représentant la Vénus anadyomène, bien que Christina ne sorte pas de l'eau, mais semble plutôt naître de la scène (voir figure 23, p. 263)—ce qui manifeste la dimension discursive et culturelle de l'image fantasmatique de

la Femme, ici de la performance de l'effeuilleuse³⁰. Le projecteur en forme de coquillage participe à l'élaboration du fantasme puisqu'il se pose entre la vision de Francis (et du spectateur) et le sexe de Christina, agissant comme un voile dissimulant la nudité de la Jeune Fille, tout en la suggérant fortement. Le coquillage manifeste la dimension iconographique—et conséquemment symbolique—de l'image de la Jeune Fille; il mythifie Christina en la posant non seulement comme Jeune Fille archétypale, mais également comme fantasme. En tant que lieu d'apparition du fantasme, le coquillage dissimule alors un Réel traumatique en voilant ce qui détermine la Jeune Fille comme objet du désir. Dans cette optique, il importe de noter l'air désesparé de Francis devant cette image. C'est d'ailleurs dans la séquence qui suit que ce dernier, visiblement troublé et semblant découvrir l'innocence (fantasmée) de Christina, lui demande ce qu'il adviendrait s'il n'était pas là pour la protéger, problématisant de façon définitive son positionnement comme figure paternelle au sein du film³¹.

³⁰ Notons que ces projecteurs rappellent les feux de la rampe propres au monde théâtral, conférant par le fait même une certaine théâtralité au fantasme présenté dans *Exotica*.

³¹ La réponse de Christina renforce également la position de Francis comme figure paternelle : en répondant « You'll always be there to protect me », elle se pose d'ailleurs elle-même comme une jeune fille candide et dépendante de lui.



Figure 23 : *Exotica* (Egoyan 1994); Christina comme Vénus anadyomène.

Mais si la chorégraphie de Christina représente le noyau de la logique du fantasme au sein du film, et ce par le biais des éléments iconographiques précédemment énumérés, il demeure crucial de s'arrêter sur la sélection musicale dans ces séquences : la chanson *Everybody Knows* de Leonard Cohen, sur laquelle Christina effectue sa performance, demeure en effet un choix porteur. Chanson sombre et résolument pessimiste, *Everybody Knows* décrit avec ironie et cynisme certains aspects dysfonctionnels de la société. Faisant allusion tantôt à la dimension illusoire de toute forme de justice poétique (« Everybody knows that the dice are loaded »), tantôt aux luttes de classes et de races (« the poor stay poor, the rich get rich »; « old black Joe's still picking cotton for your ribbons and bows »), la chanson de Cohen révèle l'antagonisme entre un monde à la fois cruel et injuste et les fantasmes idéologiques (égalité des chances, solidarité sociale, etc.) qui tentent de couvrir ces inconsistances. Ultimement, en débutant chaque strophe avec l'idée selon laquelle « tout le monde sait », Cohen semble insister sur une certaine forme

d'hypocrisie dans la conscience collective, qui est en mesure d'admettre les imperfections fondatrices de la société et du symbolique, mais qui choisit de les ignorer volontairement. Ainsi certaines vérités troublantes se trouvent-elles tuées. Selon notre lecture du film d'Egoyan, il est clair que le choix de *Everybody Knows* ajoute une signification à la représentation des performances de Christina en jeune écolière. Avec la chanson de Cohen, Egoyan donne à la représentation du fantasme de la Jeune Fille impure une dimension métaphorique sociale qui manifeste l'hypocrisie du tabou fondamental de l'inceste et de sa transgression³².

6.3.3. Perte et jouissance traumatiques

À la lumière de ce qui précède, une lecture de *Exotica* centrée sur la relation métaphoriquement incestueuse entre une figure paternelle (Francis) et une Jeune Fille archétypale (Christina) s'avère plutôt aisée. Par contre, le film de Egoyan se démarque par sa façon de présenter la Jeune Fille en tant que fantasme : alors que *American Beauty* relie l'objet fantasmé au principe de plaisir et à sa logique de la jouissance, *Exotica* explore plus en profondeur les liens entre le désir pour l'objet prohibé et le trauma qui entoure sa perte. Si Lester est à la recherche d'un « quelque chose » évanescent qu'il a supposément perdu mais qu'il n'est jamais trop tard pour récupérer, Francis, lui, est pleinement conscient de ce qu'il a perdu; c'est la nature de sa relation avec l'objet fantasmé qui lui échappe. Tout comme Humbert, prototype nabokovien de la figure

³² Il est d'ailleurs intéressant de noter les gestes mimés par la jeune effeuilleuse durant sa chorégraphie : elle pointe régulièrement du doigt ses propres yeux pour ensuite couvrir sa bouche ou y placer un doigt en signe de silence, invitant ainsi la vision tout en faisant allusion à la fois à la duplicité précédemment évoquée ainsi qu'au silence auquel l'objet du fantasme est soumis. Par cette pantomime, elle semble inviter le client-spectateur à regarder mais sans rien dire, avec l'hypocrisie que dénonce la chanson de Cohen.

paternelle dont le désir est dirigé vers une jeune fille, Francis demeure hanté par la perte d'un objet idyllique; sa quête demeure nécessairement et inconsciemment reliée à ce trauma³³. La perte de sa propre fille mène Francis vers l'obsession perverse de vouloir à la fois désirer et protéger une jeune fille qu'il a précédemment côtoyée dans le cadre sa propre paternité, puisque Christina était la gardienne de sa fille, Lisa. La métaphore incestueuse qui détermine la relation de Francis avec Christina repose ainsi sur de nombreuses références qui se manifestent tout au long du film : dans une confrontation entre elle et Eric, par exemple, au cours de laquelle ce dernier affirme que « he likes you », ce à quoi elle répondra « not like that ». Dans la même veine, Christina dira à Thomas (Don McKellar), qui la questionne de façon répétitive au sujet de Francis, qu'elle et lui ont « a special kind of relationship », ajoutant que « he needs me for certain things and I need him for certain things ». Alors que le spectateur ne sait jamais quels sont ces « besoins » mutuels qu'éprouvent Francis et Christina, la métaphore de filiation qui teinte leur représentation filmique devient flagrante lorsque Christina affirme que Francis, en la touchant, a violé leur relation tacite basée sur des rôles exclusifs—plus spécifiquement, elle dira qu'il a violé « his role and what he was supposed to do for me » (Egoyan 1994). C'est d'ailleurs autour de ce passage à l'acte que s'inscrit la logique de la jouissance traumatique dans le film de Egoyan.

Les propos narrés par Eric, véritable voix off accompagnant les effeuilleuses présentées comme fantôme, participent à cette configuration d'une logique de la jouissance dans *Exotica*. Invitant constamment les clients du club à payer la somme de

³³ En effet, Humbert tente de retrouver en Lolita—ou dans les jeunes nymphes en général—ce qu'il a perdu lors de la mort d'Annabelle. Dans le même esprit, les pertes simultanées que subit Francis (de sa femme et de sa fille) génèrent un désir qui devient de plus en plus problématique de par sa dimension incestueuse.

cinq dollars afin de s'offrir le luxe d'une danse privée, Eric répète régulièrement que les danseuses viendront révéler les mystères de leur monde. Lors d'une des soirées mises en scène, il affirme que les clients méritent de se sentir valorisés après leur dure journée et les rigueurs de leurs vies. Toutefois, en déclarant que « you deserve to feel like someone special » (Egoyan 1994), et en rappelant constamment le prix modique pour découvrir les « secrets » de la Jeune Fille, Eric n'incarne pas que l'instance invocatoire du fantasme; il se pose comme le surmoi lacanien qui impose au sujet son « impératif de la jouissance – *Jouis!* » (Lacan 1975, p. 11). C'est (apparemment) dans cette optique que l'animateur encourage Francis à toucher Christina, insistant sur le fait qu'elle « aime ça », participant du coup à la construction du fantasme. Mais lorsqu'il insiste en précisant « just a little touch. Nothing too drastic. Then you will get the full experience, my friend », Eric pousse Francis vers la frontière du fantasme. Initialement, ce dernier résiste en affirmant que « You're not supposed to touch », renforçant la position fantasmatique à la fois de l'effeuilleuse en général, et de Christina en particulier, puisque d'y toucher signifierait la révélation de l'aspect factice du fantasme. La filiation métaphorique qui structure leur relation se manifeste à nouveau au moment où Francis demande « what happens when I touch her? » (Egoyan 1994); le plan suivant nous montre la vidéo de Lisa et sa mère, cette dernière dressant sa main devant l'objectif de la caméra. Ce mouvement fort commun prend une signification toute particulière ici, grâce au montage : la main de la mère qui se dresse devant la caméra agit comme barrière, et fait office de mise en garde devant la transgression imminente du tabou.

Mais au moment où Francis passe à l'acte, son toucher n'a en apparence rien de sexuel. Le spectateur apprend par la suite que ce dernier a touché Christina pour s'assurer

qu'elle ne se laisserait pas faire. De ce fait, son geste vient brouiller la limite entre la paternité protectrice et la paternité originaire incestueuse ou, pour reprendre les mots de Žižek (2008b), entre « the 'normal' father » et « the primordial father of unlimited access to incestuous enjoyment » (p. vii). Dans la préface de la nouvelle édition de *The Plague of Fantasies*, Žižek revient sur l'absurdité de la figure du père originaire décrite par Freud dans *Totem et tabou*, admettant que cette figure ne pourrait être prise au sérieux dans le cadre d'une hypothèse anthropologique. Par ailleurs, Žižek (2008b) demande avec justesse si on ne devrait pas plutôt voir ce père originaire—c'est-à-dire la paternité marquée par l'accession illimitée à la jouissance incestueuse—comme « an obscene shadow [...] prospering in the dark underground of unconscious fantasies » (p. vii-viii)³⁴. Dans cette optique, la connotation paternelle et obscène des propos de Francis se trouve renforcée lorsqu'elle est placée dans le contexte de la conversation qu'il a avec Zoe :

Zoe: Why did you touch her?

Francis: Well, I needed to make sure.

Zoe: Why? What if she let you? What would you have done?

Francis: I'd have been disappointed.

Zoe: I'm not sure I understand you.

Francis: That's not the way she was raised. (Egoyan 1994)

Ainsi Francis expose-t-il le lien particulièrement problématique qu'il entretient avec l'objet du fantasme que représente Christina, tout comme son rôle thérapeutique. Zoe, en essayant de le convaincre de fréquenter un autre établissement, lui dira d'ailleurs que le club Exotica existe « to entertain, not to heal » (Egoyan 1994). La perte que subit Francis

³⁴ Dans cette veine, les films à l'étude dans ce chapitre ne sont pas seulement des mises en image de la Jeune Fille comme fantasme œdipien inversé; ils ramènent à la surface le fantasme d'une paternité obscène afin d'y confronter le spectateur, comme nous serons amenés à le constater sous peu.

à la suite de son passage à l'acte le replonge directement dans le trauma de la perte de sa propre fille. Lorsqu'il affirme qu'il veut tuer Eric parce que ce dernier lui a ravi quelque chose, il est possible de constater—comme nous le ferons de façon imminente—que l'incitation d'Eric a finalement amené Francis à traverser son fantasme : le « quelque chose » qu'il lui a ravi est en fait le fantasme lui-même, qui voilait l'absence traumatique de sa fille et de sa paternité.

6.3.4. *Fantasmes traversés*

Francis est présenté comme le sujet typique de la société de la jouissance, guidé par le principe de plaisir et la compulsion à la répétition, et se réfugiant dans un univers fantasmatique qui dissimule un manque traumatique, puisque sa fille a été tuée. Dans cette veine, le film ne se contente pas de confronter ses personnages ou son spectateur à l'envers du fantasme dépeint : le film met plutôt en scène une véritable traversée du fantasme par le biais de sa lente évolution vers le paroxysme de la logique fantasmatique dévoilée. Cette évolution des rapports complexes entre le sujet et le fantasme dans le film se trouve par ailleurs mise en abyme dans les plans de la battue organisée pour retrouver Lisa, et mettant en scène la rencontre d'Eric et Christina. Tout comme les conversations entre les deux futurs amants mènent à la découverte traumatique du corps de Lisa, la narration principale du film mène Francis à revivre le trauma de la perte de sa fille par la traversée de son fantasme. Par le fait même, le fantasme œdipien inversé qui est mis en scène par Egoyan sera à son tour traversé par le spectateur au moment du dénouement du film, qui semble écrit dans ce but précis³⁵. Ainsi la Jeune Fille comme fantasme est-elle

³⁵ Patricia Gruben (2007) note bien comment le film aurait aisément pu se terminer sur la réconciliation entre Francis et Eric, puisqu'il s'agit à la fois du dénouement narratif du film et de

révélée par la découverte traumatique de ce qu'elle cachait, à la fois pour le personnage du film et pour son spectateur.

Finalement, avant de pouvoir conclure notre lecture d'*Exotica* autour de la notion de la traversée du fantasme, il nous importe de mettre en relief l'aspect proprement lacanien du personnage de Francis, puisque son statut de sujet barré du symbolique, et le fantasme qu'il construit pour tenter de parer à cette incomplétude, s'avèrent plus étendus et complexes que ce que nous avons pu relever chez les personnages de *American Beauty*. Après avoir constaté la dimension fantasmatique de la relation entre Christina et Francis, Eric choisit d'inciter ce dernier à traverser son fantasme en touchant l'objet prohibé. Ce geste, accompagné du comportement de l'animateur, est initialement perçu comme mesquin par le spectateur, qui détecte une jalousie féroce derrière le discours d'Eric. Par contre, le dénouement traumatique du film nous apprend que c'est lui-même qui a trouvé Lisa, ce qui change bien entendu profondément sa relation avec Francis. Considérant que Francis se réfugie dans l'univers fantasmatique du club Exotica—et plus spécifiquement dans le fantasme de la Jeune Fille comme objet prohibé—dans le but de se détourner du Réel de sa propre perte traumatique, le geste d'Eric se transforme radicalement : Eric devient l'analyste poussant Francis, l'analysant, à traverser son fantasme pour confronter le vide qu'il recèle. Défini par Lacan comme le moment ultime et final de la cure

l'action la plus tardive dans sa trame temporelle (p. 262). Par contre, Egoyan choisit de terminer son film sur un flashback montrant Francis qui reconduit Christina, alors la gardienne de Lisa, chez elle. Par leur conversation, le spectateur comprend que Christina évolue dans un contexte familial difficile, et qu'elle voit en Francis une paternité idéal(isé)e. La relation entre les deux protagonistes se trouve radicalement problématisée par le biais de cette fin, qui permet de révéler le Réel incestueux se terrant derrière le fantasme. Avec l'ajout de ce flashback à la suite de la résolution narrative du film, « we are denied a traditional sense of closure with its reassuring return to a world in balance » (Gruben 2007, p. 262). Loin d'être rassurante, cette fin confronte le spectateur à la traversée d'un fantasme culturel largement disséminé.

analytique, comme nous l'avons précisé au début du présent chapitre, la traversée du fantasme « is the process by which the subject subjectifies trauma, takes the traumatic event upon him or herself, and assumes responsibility for that jouissance » (Fink 1995, p. 63). Dans cette traversée, le sujet prend acte de l'aspect aléatoire de sa propre existence comme sujet. Autrement dit, dans les mots de Žižek,

when at the end of the psychoanalytic cure I "traverse my fundamental fantasy," the point of it is not that, instead of being bothered by the enigma of the Other's desire, of what I am for others, I "subjectivize" my fate in the sense of its symbolization, of recognizing myself in a symbolic network or narrative for which I am fully responsible, but rather that I *fully assume the uttermost contingency of my being*. The subject becomes "cause of myself" in the sense of no longer looking for a guarantee of his or her existence in another's desire (Žižek 1997, p. 80).

Dans cette optique, il faut souligner la conversation cruciale entre Tracey et Francis qui suit l'éjection de ce dernier du club Exotica. En effet, ses propos viennent confirmer en définitive sa confrontation avec l'aspect aléatoire de son existence, ainsi qu'avec le gouffre du désir de l'Autre :

Francis: You know that feeling you get sometimes, Tracey, that you didn't ask to be brought into the world?

Tracey: Yeah?

Francis: Well then, who did?

Tracey: What?

Francis: If you think that you didn't ask to be brought into the world, then who did? All I'm saying is nobody asked you if you wanted to be brought into the world. You just ended up getting there. So the question is, now that you're here, who's asking you to stay? (Egoyan 1994).

Renvoyant directement au « che vuoi? » lacanien, les propos de Francis traversent littéralement la question fondatrice du désir auquel le fantasme se veut une tentative de réponse. Une fois son fantasme traversé, Francis se trouve libéré de l'énigme du désir de l'Autre, et orchestre une exploration de l'objet traumatique avec la complicité de

Thomas, et grâce à laquelle il se trouve à réécouter sa propre histoire telle que relayée par Christina, ce qui confère une dimension encore plus analytique au dénouement du film. Catapulté hors du club et de son univers fantasmatique, il assume graduellement sa jouissance et, surtout, son trauma. Point névralgique situé en plein centre du film, la conversation avec Tracey amorçe son dénouement : c'est effectivement à partir de ces constats de Francis sur le désir et le fantasme—et sur la contingence même de l'existence—que les événements défilent vers le dévoilement traumatique du récit.

Nous avons précédemment évoqué deux relations distinctes avec le trauma au sein d'*Exotica* : d'une part, le trauma de la rencontre entre Francis et l'objet de son fantasme, et d'autre part, le trauma que le film tente d'évoquer chez le spectateur, afin qu'il traverse à son tour le fantasme culturel de la Jeune Fille impure. Pour Francis, le fantasme de la Jeune Fille joue un rôle fort particulier en ce qu'il lui permet de se poser à nouveau comme une figure paternelle suite à la perte de sa propre fille. Ainsi paye-t-il Tracey pour faire semblant de garder, pour ensuite se diriger vers le club Exotica afin de veiller sur Christina, le tout dans un rituel soigné et méticuleux opposant la Jeune Fille pure (Tracey) et la Jeune Fille impure (Christina). Marita Sturken (2009) rappelle l'importance du trauma au sein du cinéma d'Egoyan, affirmant que « trauma has a peculiar and particular relationship to memory, as the traumatic event is one that is not so much recalled as repeated, in which obsessive rituals reproduce (under the disguised form of the symptom) elements of past conflict » (para 4). À cheval entre le rôle du père protecteur « normal » et celui du père originaire « obscène » et incestueux, la position spectatorielle de Francis au sein du club varie grandement. Tantôt voyeur devant l'objet prohibé, tantôt troublé et inquiet du mal qui pourrait survenir à Christina, la répétition

rituelle des soirées de Francis à l'Exotica se révèle un symptôme—voire éventuellement un sinthome—au sens lacanien du terme, c'est à dire une tentative de donner un sens et une organisation à la jouissance (Žižek 1989a, p. 80). Francis se trouve donc aux prises avec le trauma de la perte de sa fille et de la remise en question de sa paternité—remise en question d'autant plus profonde lorsqu'on considère qu'il était initialement soupçonné du meurtre de Lisa. Les jeunes filles dans son entourage immédiat (Tracey et Christina) lui permettent de refouler son trauma derrière le fantasme d'une paternité hautement problématique, oscillant entre la protection et l'invasion incestueuse. Sa traversée du fantasme, initiée par l'incitation de Eric, l'amène à revivre le trauma de sa perte, dans la perte de l'objet qui dissimulait la dissolution de sa paternité. La logique de la relation entre Eric et Francis, telle que nous l'interprétons ici, prend tout son sens dans leur étreinte à la fin du film, étreinte qui vient confirmer la position de Francis en tant que sujet ayant traversé son fantasme fondamental, et assumant son trauma ainsi que la contingence même de son existence.

En ce qui a trait au trauma et à la traversée du fantasme culturel que le film provoque chez le spectateur, il nous importe de noter la logique interne du récit. Au-delà des aspects fort discutables du positionnement fantasmatique de la Jeune Fille, et discutés préalablement, le spectateur se trouve d'emblée confronté—comme dans plusieurs films de Egoyan—à une problématisation des relations de filiation. Cependant, nous l'avons vu, l'organisation et le montage du récit font en sorte que la nature complexe des liens entre les personnages n'est révélée qu'à la toute fin. À l'instar des contrastes mis en scène par le film, qui oscille entre le jour et la nuit, entre la salle de ballet et le club d'effeuilleuses, entre l'innocence et la débauche, entre le désir et le fantasme, la fin

montre l'autre côté de Francis; elle nous montre dans le flashback final un Francis *avant* la perte traumatique, présenté comme un père idéal en admiration devant sa fille. Le spectateur se trouve parallèlement confronté à l'autre côté de Christina : loin de l'effeuilleuse aguichante et sensuelle, elle est présentée comme une jeune fille fragile et peu sûre d'elle. Ultimement, par le biais de thématiques qui lui sont chères, Egoyan confronte le spectateur à ce qui se terre sous l'image de la Jeune Fille—qu'elle soit pure ou impure—comme signe et comme objet du désir médié par le fantasme. *Exotica* place ainsi l'idéal de l'enfance et de la paternité face aux fantasmes obscurs et traumatiques qui émanent d'une culture obéissant à la logique de la jouissance. Au final, le film nous en apprend à la fois sur le fantasme de la paternité et sur l'objet *a* qu'il met en scène.

6.4. Une paternité fantasmée?

Les analyses ici proposées de *American Beauty* et de *Exotica* nous ont permis de synthétiser les nombreuses réflexions sur le regard, le désir et le fantasme qui ont alimenté la présente thèse. Suite à la rétrospective de la pensée lacanienne du cinéma contemporain au sein du chapitre précédent, il nous a été possible de porter une attention particulière au fantasme et au Réel traumatique qu'il dissimule. Le dénominateur commun entre les fantasmes présentés dans les deux films étudiés réside dans le processus grâce auquel la féminité et l'enfance concrètes sont éloignées—voire évacuées—par la mythification de la Jeune Fille. Tantôt une « cheerleader » possédant une expérience sexuelle étendue, tantôt une effeuilleuse déguisée en écolière, et présentée comme recelant les secrets les plus mystérieux de la féminité conjugée à la jeunesse, le fantasme de la Jeune Fille au sein des films ici étudiés nous renvoie de toute évidence à

des stéréotypes fort bien ancrés au sein de la culture populaire visuelle, et plus spécifiquement dans sa logique pornographisante. Dans les deux cas, une figure paternelle désirante se trouve confrontée à la nature incestueuse de son fantasme, menant par le fait même le spectateur à traverser le fantasme culturel de la Jeune Fille impure. Se référant aux films de Egoyan, Gruben (2007) explique que « our discomfort in watching these films comes not from the tactile consummation of abuse but from the displacement of that desire into fetishes in which we the audience are also implicated » (p. 261). On peut certes affirmer la même chose de *American Beauty*, ou de tout autre film impliquant une problématisation de la Jeune Fille comme objet du désir.

Le fantasme, en tant qu'il se pose comme réponse à l'insupportable énigme du désir de l'Autre (« che vuoi? »), tente de remédier au manque perçu au sein de l'ordre symbolique. Considérant ainsi que le fantasme permet de positionner le sujet par rapport au désir de l'Autre, il importe de constater, comme le fait Žižek, que

the usual definition of fantasy ('an imagined scenario representing the realization of desire') is therefore somewhat misleading, or at least ambiguous: in the fantasy-scene the desire is not fulfilled, 'satisfied', but constituted (given its objects, and so on) – *through fantasy, we learn 'how to desire'*. In this intermediate position lies the paradox of fantasy: it is the frame co-ordinating our desire, but at the same time a defence against '*Che vuoi?*', a screen concealing the gap, the abyss of the desire of the Other (Žižek 1989a, p. 132).

Cette définition du fantasme, qui complémente celles fournies préalablement, permet de penser la relation métaphoriquement incestueuse entre la figure paternelle et l'archétype de la Jeune Fille à travers leurs rôles symboliques mutuellement exclusifs. Lorsqu'on accepte que « at its most fundamental, fantasy tells me what I am for my others » (Žižek 2006, p. 49), il devient aisé de constater que par la mise en scène du fantasme œdipien

inversé, les films ici analysés s'attaquent à la configuration d'une forme de paternité—plus spécifiquement, la paternité telle qu'elle se pose dans une société axée sur la logique de la jouissance. Nous pouvons dans cette mesure avancer une approche opposée—tout en étant complémentaire—à celle qui détermine une grande part des discours critiquant l'hypersexualisation des jeunes filles, et résumés dans le premier chapitre de la présente thèse : au-delà du modèle identificatoire limité et problématique qu'elle fournit, l'hypersexualisation de la Jeune Fille au sein des médias visuels—surtout au cinéma—peut être perçue comme la mise en images d'une version fantasmatique de la « paternité obscène »—cette paternité fantasmée que Francis traverse dans *Exotica*, et que Lester traverse dans *American Beauty*. La Jeune Fille impure incarne dès lors l'objet du désir—impossible et prohibé—mis en scène par ce fantasme de la paternité. Les films problématisant le rôle incestueux de la Jeune Fille permettent alors la traversée de ce fantasme hautement problématique, tributaire de la logique de la jouissance qui détermine la société occidentale actuelle tout comme la pornographisation de sa culture. Les interrogations que soulèvent une telle extrapolation sont nombreuses : par exemple, qu'est-ce qui se trouve de l'autre côté de ce fantasme? Comment l'image de la Jeune Fille peut-elle être reconfigurée, surtout dans le contexte actuel de la pornographisation culturelle? Comment la radicalité inhérente au cinéma peut-elle tenter de pousser le spectateur vers une forme d'émancipation face à ce fantasme problématique? Nous tenterons, en guise de conclusion, de mettre à profit l'ensemble du parcours argumentaire ici déployé afin de proposer des réponses à ces questionnements de la première importance.

Conclusions

1. Fantômes exacerbés

Nous avons pu constater, au fil des chapitres composant l'argumentaire de cette thèse, que l'hypersexualisation des jeunes filles est un phénomène contemporain, se démarquant des fascinations précédentes pour la figure de la nymphette. Nous avons également pu constater le rôle spécifique du fantasme œdipien, qui se trouve déplacé sur la Jeune Fille. Nous pouvons ainsi confirmer la première hypothèse formulée en introduction, voulant que le phénomène résulte d'un glissement dans la représentation de l'objet féminin du désir masculin dominant. Mais au terme de notre parcours, force nous est de constater que la nouveauté ne réside pas tant dans le mécanisme du fantasme (qui demeure inchangé), ni même dans l'inversion du fantasme œdipien—la fascination pour l'enfance, nous l'avons vu, est un phénomène qui date. La nouveauté réside plutôt dans l'exacerbation du fantasme de la Jeune Fille impure et hypersexualisée, cette enfant-femme fatale « supposée savoir », et sur laquelle une expérience sexuelle adulte se trouve projetée. L'importance que ce fantasme a prise dans la culture de masse demeure également un phénomène relativement nouveau. Le modèle archétypal présenté au chapitre 3, qui vise à combler les lacunes du paradigme ange/putain traditionnellement utilisé pour critiquer les représentations figées de la Femme, nous a menés à isoler la position « Jeune Fille impure », permettant par le fait même d'étudier les spécificités propres à ce fantasme. Le paradigme lacanien qui a guidé la seconde moitié de notre parcours nous a permis à son tour de constater la radicalité inhérente à ce fantasme. En situant l'archétype de la Jeune Fille impure comme l'objet érotique d'une vision genrée

masculine, nous avons pu tisser des liens entre la représentation de cet archétype et la culture visuelle contemporaine, qui est préoccupée par la recherche d'une « jouissance scopique ».

Mais le problème de la jouissance, nous l'avons vu, demeure son inaccessibilité : le désir ne subsiste que dans la mesure où son objet demeure hors de la portée du sujet désirant. Dans le cas de l'hypersexualisation des jeunes filles, l'exacerbation du fantasme de la Jeune Fille impure montre une compulsion à explorer les interdits fondamentaux que sont l'inceste et la pédophilie. En nous fondant sur les ouvrages de Higonnet (1998), de Robson (2001) et de Churchill (2003), qui explorent les origines de l'idéal de l'enfance asexuée et idyllique ainsi que la fascination pour la Jeune Fille, nous avons pu tisser certains liens entre l'hypersexualisation des jeunes filles et cet idéal romantique. En effet, le tabou de la sexualité infantile génère la fascination pour la Jeune Fille, fascination récupérée par les médias visuels contemporains dédiés à l'exploration des interdits. Il n'est pas inutile de rappeler ici les propos de Freud (1987) qui, dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle*, suggère que la croyance en une enfance asexuée est « une erreur lourde de conséquences, car c'est à elle, principalement, que nous devons notre ignorance actuelle des conditions fondamentales de la vie sexuelle » (p. 93). Cette ignorance de l'existence d'une sexualité infantile permet notamment de projeter sur l'enfance—surtout féminine—des fantasmes liés à une sexualité adulte.

Parmi les nombreuses conclusions auxquelles cette analyse nous a menés, une des plus porteuses demeure l'idée selon laquelle l'hypersexualisation des jeunes filles—en tant que fantasme œdipien inversé et radical—est intimement liée à la logique de la jouissance qui marque la culture contemporaine. Comme nous l'avons mentionné au

chapitre 5, la société de la jouissance, telle que décrite par McGowan (2004a), rend la jouissance d'autant plus inaccessible qu'elle la signifie au sein de fantasmes de plus en plus radicaux. Considérée d'un point de vue mulveyen comme le lieu de l'expression d'un regard subjectif-objectivant, que nous avons défini comme un acte de vision codée autour de conventions où la Femme se pose comme objet de contemplation érotique, la culture visuelle contemporaine paraît chercher à repousser de plus en plus les limites de ce qui est représentable, menant à l'exacerbation du fantasme précédemment mentionnée. Dans une perspective plus élargie, nous pourrions avancer que cette culture tente de relayer des fantasmes toujours plus explicites, centrés sur une tentative—vaine—de conférer une matérialité à l'objet *a* qu'ils mettent en scène. Ceci entraîne une exploration croissante des interdits et des tabous propres au fonctionnement même de l'ordre symbolique.

Cependant, certaines interrogations demeurent: pourquoi ce glissement du désir vers l'archétype de la Jeune Fille impure et hypersexualisée? Pourquoi a-t-elle graduellement remplacé l'archétype de la mère comme objet prohibé? En considérant que le fantasme procure au sujet les coordonnées du désir qu'il met en scène, et en acceptant l'idée lacanienne selon laquelle le désir naît d'un interdit ou d'une prohibition, il semble aisé d'avancer que ce glissement résulte d'une problématique à deux facettes : d'une part, en posant la sexualité infantile comme tabou, un désir est généré; ensuite, ce désir est mis en scène au sein des fantasmes d'une société obsédée par l'exploration des prohibitions et de leurs jouissances traumatiques—plus spécifiquement ici les prohibitions de l'inceste et de la pédophilie. La Jeune Fille hypersexualisée semble donc se poser comme un retour du refoulé lié à l'idéal romantique d'une enfance asexuée. Sans ce mythe générateur

d'interdits, il n'y aurait sans doute pas de désir pour l'image fantasmatique de la Jeune Fille impure; si elle n'était pas frappée d'un interdit, elle ne serait pas désirée. Ultimement, si l'existence d'une enfance sexuée ne faisait pas l'objet d'une répression générant une prohibition sociale aussi puissante, l'image d'une enfance hypersexualisée ne susciterait sans doute aucune forme de désir ou de fantasme; l'infantilisation de la Femme et la projection sur la Jeune Fille d'une sexualité adulte seraient reçues comme absurdes¹. Au final, par la dichotomie opposant l'idéal romantique de l'enfance asexuée et pure et l'image de la Jeune Fille impure sur laquelle une sexualité adulte se trouve projetée, la Jeune Fille se trouve mythifiée au même titre que l'amante et la mère.

Au fil de notre argumentation, nous avons exploré certains films qui tentent de mener le spectateur à travers ces fantasmes problématiques par lesquels la Jeune Fille est posée comme l'objet d'un désir œdipien inversé. À ce stade de notre parcours, il semble opportun de conclure par l'analyse d'un film qui s'attarde à redéfinir la représentation filmique de la relation père-fille.

2. *Lost in Translation et la rédemption du fantasme œdipien*

Dans notre analyse du film *The Virgin Suicides*, nous avons pu voir en Sofia Coppola une jeune réalisatrice visiblement préoccupée par la représentation culturelle de la féminité et des contraintes qui y sont associées. Le deuxième film de Coppola, *Lost in Translation* (2003), poursuit à plusieurs égards ces explorations et ces questionnements. Mais cette fois, elle aborde des thématiques œdipiennes en traitant d'une relation entre

¹ Bien entendu, cette affirmation ne constitue d'aucune façon une critique du tabou posé contre l'inceste et la pédophilie : elle renvoie plutôt aux constats de Freud au sujet de l'ignorance accompagnant la répression d'une enfance sexuée (et non *sexualisée*).

une figure paternelle et une jeune femme. Alors que le premier film met l'accent sur le fantasme de la féminité et sur son envers traumatique, le second transpose ce fantasme dans un contexte œdipien, offrant ainsi une version plus saine de l'Œdipe—une version qui, comme Todd McGowan (2007c) le note bien, repose sur la recherche d'une jouissance dans l'absence plutôt que d'une jouissance dans l'excès.

Lost in Translation se montre avant tout préoccupé par la mise en image du fantasme en tant que leurre. Le premier plan du film dévoile d'ailleurs cette attention portée au fantasme : le plan nous montre Charlotte (Scarlett Johansson) de dos, étendue sur son lit d'hôtel, portant un chandail et une petite culotte transparente. Cette petite culotte résume à elle seule la logique du fantasme telle que nous l'avons définie au cours de cette thèse. Le film entier est structuré autour de ce rapport au fantasme, au voile dissimulant la jouissance traumatique que recèle l'objet. Le film de Coppola nous met d'ailleurs en rapport avec des personnages qui entretiennent une relation fort particulière avec le fantasme. Le personnage de Bob (Bill Murray) nous apparaît d'emblée blindé contre la logique du fantasme par son statut de vedette du cinéma hollywoodien : les films dans lesquels il figure sont eux-mêmes des discours fantasmatiques, et sa position d'acteur connu et riche lui confère un rapport privilégié avec l'excès. Il s'en trouve désillusionné, et semble parfaitement conscient de l'inaccessibilité de la jouissance—un constat qui se vérifie notamment au moment où une escorte se présente à sa chambre pour lui offrir un « premium fantasy ». Cette scène, comme plusieurs autres du film, banalise le fantasme et lui retire son attrait, le rendant grotesque et artificiel. Dans une perspective lacanienne, nous pourrions dire que Coppola nous présente un personnage pour qui l'objet *a* n'est pas incarné dans un objet matériel concret : sans l'objet *a* (ou du moins

sans un indice permettant de le croire accessible) et le désir qu'il suscite, le fantasme perd son utilité et devient un scénario dérisoire. Le désillusionnement de Bob ressemble donc à celui qui afflige Lester au début de *American Beauty* : les deux personnages ne semblent pas avoir accès à un objet pouvant agir à titre d'objet *a*. Comme Lester, Bob redécouvrira une forme plus accessible de désir par l'entremise d'une jeune femme, Charlotte.

C'est ici que *Lost in Translation* repense le lien entre la jouissance et l'excès. Dans sa lecture lacanienne du film, McGowan (2007c) note bien comment « Coppola authors a critique of the global capitalist culture of excess for its failure to be excessive enough, for its failure to provide enjoyment, as she locates enjoyment in absence rather than in plenitude » (p. 54). Le film met ainsi en contraste les excès d'une culture orientée vers l'impératif de la jouissance et la possibilité de cette jouissance dans l'absence. Les plans de Tokyo, ainsi que des divers endroits que Bob et Charlotte visitent (les bars, arcades, artères commerciales, etc.), illustrent de façon flagrante la culture de l'excès. Le film de Coppola s'attarde ainsi à illustrer l'impossible accès à la jouissance qui stimule paradoxalement les excès propres à la société de la jouissance. Comme Žižek (1999) le formule de façon efficace dans « You May! », « Subjects experience the need to 'have a good time', to enjoy themselves, as a kind of duty, and, consequently, feel guilty for failing to be happy » (paragr. 22). Puisque la jouissance demeure « inter-dite », et puisque toute tentative d'y accéder finit ultimement par en éloigner le sujet, *Lost in Translation* confronte son spectateur à sa propre aliénation face à la logique du fantasme et de la jouissance. La représentation de cette jouissance « inter-dite » est criante dans le film : les paysages urbains débordent de logos, de slogans, d'images incitant à la recherche de la

jouissance dans l'excès de la consommation. Mais, comme McGowan (2007c) le résume, « absence, not excess, is the foundation of language, culture, and subjectivity, and excess emerges as a response to this absence, as an attempt to mitigate its trauma » (p. 55). Il est donc légitime de se demander si le film de Coppola n'offre pas une traversée du fantasme par la représentation d'une culture promettant une jouissance dans l'excès. La pertinence du film pour nous ressort au sein de cette interrogation.

La relation entre Bob et Charlotte, largement teintée par une dynamique œdipienne, présente l'envers de cette jouissance dans l'excès. Désillusionné, Bob éprouve des difficultés avec sa paternité : ses voyages fréquents lui donnent l'impression de ne pas être indispensable à ses enfants, et le spectateur est témoin de la déchéance de son autorité paternelle lors d'une conversation téléphonique durant laquelle il tente d'aider son épouse avec la discipline. De son côté, Charlotte semble également désillusionnée par son mariage et son incapacité à s'y définir autrement que par sa relation avec son mari photographe. À plusieurs égards, elle incarne une version contemporaine du « *problem that has no name* » de Betty Friedan : elle est intelligente et éduquée, mais ne travaille pas et suit son mari à l'étranger, l'attendant patiemment dans une chambre d'hôtel en tricotant un foulard. Charlotte n'est pas présentée comme strictement définie par les rôles sexués qui lui sont attribués par la société, mais elle demeure néanmoins enfermée dans une situation maritale qui lui semble sans issue—elle dira même à Bob « *I don't know who I'm supposed to be* », un questionnement qui rappelle l'analyse de Friedan. Au final, les deux personnages vivent une désillusion face à leurs rôles symboliques.

La tension sexuelle évidente qui émerge éventuellement entre Bob et Charlotte est indéniablement œdipienne. Par contre, à la différence du fantasme œdipien inversé qui

s'observe dans la culture visuelle contemporaine, le désir mis en scène par le film restaure en quelque sorte une dynamique œdipienne plus traditionnelle. En effet, c'est Charlotte qui, la première, semble vouloir séduire Bob. La facette œdipienne de leur relation est clairement signifiée dans la séquence se déroulant dans la boîte de Karaoké, et plus particulièrement par les pièces musicales qu'ils interprètent. Charlotte chante la chanson *Brass in Pocket*, du groupe The Pretenders, dont les paroles se veulent une véritable tentative de séduction : énumérant les parties de son corps qu'elle compte mettre à utilisation, Charlotte admet par le biais de cette chanson que « I gotta have some of your attention », une revendication typiquement œdipienne où la jeune fille recherche l'attention paternelle. Bob réplique par le biais de la chanson *More Than This* de Roxy Music, chanson qui met en relief la présence d'une absence fondamentale au sein de tout excès. Ultimement, par son refrain, « the song [...] claims that the only thing more than this is nothing » (McGowan 2007c, p. 57). En situant une absence incontournable au centre d'une culture de l'excès, cette chanson s'avère selon McGowan une mise en abyme de la trame narrative centrale du film, où la jouissance se présente plutôt dans l'absence. Cette absence fondamentale mène Bob et Charlotte à perpétuer la prohibition face à la tension sexuelle œdipienne qui se manifeste entre eux : c'est la tension elle-même qui est porteuse de jouissance, ce qui fait contraste avec les impératifs de la jouissance par l'excès.

Le film met en scène plusieurs moments où il apparaît probable que la tension sexuelle entre Bob et Charlotte les pousse vers un passage à l'acte. La scène suivant la soirée de Karaoké, par exemple, nous montre Bob ramenant Charlotte, endormie, dans sa chambre, générant une attente chez le spectateur. Il en va de même de la soirée que les

deux passent dans la chambre de Bob, à écouter des vieux films. Cette scène comprend d'ailleurs un dialogue crucial dans lequel Charlotte avoue à Bob : « I'm stuck. Does it get easier? », ce à quoi Bob répond que « the more you know who you are and what you want, the less you let things upset you ». Cette réponse, qui appelle plusieurs interprétations, paraît renvoyer à l'importance de voir au-delà des apparences fantasmées pour confronter son désir de façon plus directe. Dans le cadre œdipien qui alimente leur relation, cette affirmation invite Bob et éventuellement Charlotte à accepter leur désir mutuel et à le vivre dans l'absence. Ainsi le film de Coppola récupère-t-il la logique du fantasme pour proposer une forme de rédemption du fantasme œdipien, centrée sur une jouissance littéralement interdite et « inter-dite »; bref une jouissance prohibée, inaccessible et qui, de surcroît, ne peut se représenter sous aucune forme de signification. La fin du film confronte d'ailleurs le spectateur à cette absence au moment où Bob rejoint Charlotte pour lui faire ses adieux, et qu'il lui chuchote quelque chose à l'oreille. La nature même de ses paroles est hors de la portée du spectateur, tout comme l'objet du fantasme demeure hors de la portée du sujet désirant. La traversée du fantasme dans ce film passe donc par le rapport qu'entretient le spectateur avec ses propres attentes, qui sont programmées par les images dominantes d'une recherche de jouissance dans l'excès. Étant donnée sa dimension œdipienne, le film de Coppola s'avère porteur d'un discours à la fois novateur et important. Il incarne par le fait même un autre exemple d'un cinéma qui réfléchit au phénomène en y impliquant son spectateur.

3. Cinéma fantasmatique et cinéma analytique

Au cours des deux analyses qui ont composé le dernier chapitre de notre parcours, nous avons proposé la traversée du fantasme comme solution potentielle pour aller au-

delà du paradigme culturel actuel, où l'archétype de la Jeune Fille impure est projeté dans des mises en scènes fantasmatiques, problématiques et, ultimement, inquiétantes. La présente thèse a notamment permis de placer la notion de traversée du fantasme au cœur de l'analyse du cinéma, permettant de remettre en question une certaine approche psychanalytique qui associe le cinéma à la simple mise-en-scène du fantasme, et qui conséquemment associe l'art cinématographique à l'ordre imaginaire—c'est-à-dire au registre du leurre. Nous avons ainsi pu mettre en relief la radicalité d'un cinéma que nous avons présenté comme analytique, capable de mener le spectateur à une forme d'analyse qui le confronte à son propre désir et au fantasme le mettant en scène. Dans un des nombreux commentaires de l'article « Visual Pleasure and Narrative Cinema » de Mulvey, cité au chapitre 5, Kaplan (2000) suggère que la culture patriarcale—voire l'ordre symbolique—« is not monolithic, not cleanly sealed », ajoutant que « there are gaps, fissures through which women can begin to ask questions and introduce change » (p. 132). Nous avons statué précédemment que ces « fissures » au sein de l'ordre symbolique représentaient les potentielles rencontres avec un Réel traumatique; elles constituent de ce fait les limites de tout système symbolique. En relisant ce constat de Kaplan selon la perspective qui nous guide, il est tout à fait logique d'avancer que la traversée du fantasme offerte par le cinéma analytique permet de « poser des questions et d'introduire du changement », tout en sortant le cinéma d'une conception théorique confinée à l'imaginaire lacanien. Dans une perspective féministe, le cinéma peut dès lors révéler certaines incohérences liées à la représentation de la Femme et, bien entendu, de la Jeune Fille.

Nous pourrions certes remettre en question l'efficacité politique—féministe, par exemple—de telles traversées du fantasme, en se demandant notamment s'il ne serait pas possible d'en trouver au sein d'un cinéma plus réactionnaire. Le cinéma fantasmatique, qu'il soit hollywoodien ou non, tend généralement à perpétuer certains fantasmes dominants qui servent à combler les lacunes de l'ordre symbolique. S'il mène parfois le spectateur à traverser certains fantasmes, il le fait généralement en le menant à accepter une nouvelle forme du même désir fantasmé². Ultimement, ce cinéma fantasmatique ne s'aventure que très rarement sur un territoire aussi politique et risqué que la traversée de fantasmes originaires, qui recèlent de dangereux retours du refoulé, et qui mènent à une identification avec le sinthome en tant qu'excès non symbolisable dans l'ordre symbolique. Au contraire, comme Neroni (2004) l'écrit dans un article que nous avons cité au chapitre 5, « 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 » (p. 216). Autrement dit, dans le cinéma fantasmatique, le fantasme demeure intact et perpétue l'illusion d'une accessibilité de l'objet *a*.

Le cinéma analytique, par ailleurs, adopte une position plus radicale face au regard, au désir et au fantasme, et tend à confronter son spectateur à la traversée d'un

² C'est le cas notamment du mélodrame typique. Si ce genre peut révéler certaines failles dans le « système », et présenter de ce fait une fin tragique, il demeure néanmoins habituel qu'un nouveau fantasme vienne se poser comme la réponse à la faille explorée. Si un personnage se sacrifie ou est sacrifié, par exemple, la tragédie de son destin n'est jamais vaine : elle permet la perpétuation de la logique fantasmatique même qui est promue par le film en question. Parmi les innombrables exemples illustrant cette présomption, nous pouvons mentionner ici les films *Armageddon* (Bay 1998) ou *Pay It Forward* (Leder 2000).

fantasme donné sans pour autant rétablir la logique fantasmatique traversée³. Par diverses stratégies, parfois explicitement stéréotypiques, telles la focalisation interne du fantasme, la mise en abyme du regard, certains choix de cadrage, de montage (sonores et musicaux), ce cinéma confronte de façon beaucoup plus directe le spectateur à la problématique de son désir et du fantasme qui le met en scène, tout en construisant un regard externe, objectif-subjectivant, lui permettant de traverser son propre fantasme. Ce cinéma analytique dépasse les oppositions traditionnelles entre cinéma indépendant et cinéma commercial, entre cinéma d'auteur et cinéma de producteur, entre cinéma narratif et cinéma d'avant-garde. Les films analysés dans cette thèse appartiennent indéniablement à cette catégorie. Alors que *The Virgin Suicides* offre au spectateur une traversée du fantasme de la Jeune Fille, *American Beauty* et *Exotica* lui présentent l'envers du fantasme de la Jeune Fille *impure*. Plusieurs autres exemples récents problématisent le fantasme de la Jeune Fille en révélant diverses formes de rencontres traumatiques. Nous pouvons notamment évoquer la jeune vierge Dawn (Jess Weixler) dans *Teeth* (Lichtenstein 2007), qui révèle une sexualité dangereuse et castratrice en littéralisant la mythologique *vagina dentata*, incarnant par le fait même une mise en scène flagrante de l'horreur liée à un féminin abject tel que décrit par Kristeva (1980)⁴. Nous pouvons également évoquer l'aventureuse Haley (Ellen Page), qui traque les pédophiles pour les confronter à leur perversion avant de les tuer, dans *Hard Candy* (Slade 2005). Ce dernier exemple se montre particulièrement intéressant, puisque sa structure narrative

³ Nous pourrions citer, en contre-exemple aux films mentionnés comme appartenant au cinéma fantasmatique, le film *Requiem for a Dream* (Aronofsky 2000), qui confronte le spectateur à une traversée fort traumatique du fantasme.

⁴ Notons ici la promotion du film, qui se lit « Every rose has its thorns ». Il s'agit de toute évidence d'une référence au symbolisme sexuel rattaché aux roses, ainsi qu'une possible référence intertextuelle au rôle fantasmatique joué par les pétales de roses dans *American Beauty*.

mène le spectateur à être d'abord sympathique à Jeff (Patrick Wilson) et méfiant à l'égard des accusations de Haley, qui s'avèrent finalement tout à fait fondées. Bref, alors que le cinéma fantasmatique joue généralement un rôle—à l'instar de plusieurs autres médias visuels—dans la propagation du fantasme de la Jeune Fille hypersexualisée, un certain cinéma, plus analytique, maintient une radicalité dans sa capacité à nous confronter au noyau traumatique qui se terre sous les apparences provocantes et impudiques de nos fantasmes culturels. Ultiment, ce cinéma peut nous confronter à la dimension incestueuse et pédophile de la Jeune Fille hypersexualisée pour redéfinir notre rapport avec ce fantasme particulier, quitte à confronter le spectateur à un Réel traumatique et à une jouissance « inter-dite », confirmant ainsi la deuxième hypothèse constituant le point de départ de cette thèse.

4. La Jeune Fille hypersexualisée comme sinthome?

La logique du fantasme culturel et de sa traversée, telle que l'a explorée Žižek à la suite de Lacan, a joué un rôle central au sein de notre argumentaire. À travers ce paradigme théorique, nous avons préalablement fait référence au fantasme de la paternité obscène, fantasme lié au mythe d'un père originaire qui aurait possédé un accès illimité à la jouissance. Nous avons également constaté que le rôle du fantasme se trouve modifié dans la culture d'une société de la jouissance : il passe du rôle de soupape de sûreté, servant à procurer au sujet de la prohibition un accès imaginaire à son objet, au rôle de logique fondamentale à laquelle le sujet de la jouissance se doit d'adhérer. Nous pouvons conséquemment attribuer une part de responsabilité face à l'hypersexualisation des jeunes filles à la société de la jouissance, qui voue une fascination excessive au Réel,

fascination que Žižek (2002) désigne comme la « passion du réel ». Cette fascination, tout comme la recherche obstinée d'une jouissance « inter-dite », mène vers la mise en scène de plus en plus fréquente du fantasme d'une paternité obscène ayant accès à l'ultime objet prohibé : l'objet incestueux que représente la Jeune Fille. Ce fantasme comporte nécessairement un regard réflexif posé sur la paternité elle-même en tant que fantasme. Il n'est donc pas surprenant, étant donnée la prédominance de cette paternité obscène au sein des fantasmes culturels, de voir se perpétuer des images d'une Jeune Fille—ou même d'une Femme infantilisée—passive qui dépend d'une figure paternelle omnipotente. Dans une perspective plus générale, les fantasmes de nature pornographique qui peuplent la culture visuelle dénaturent les rapports entre les sexes en perpétuant des distorsions dans les rôles genrés et de filiation, générant des idéaux largement perçus—à juste titre—comme malsains. Dans cette optique, le fantasme d'une paternité obscène se manifeste couramment dans le paysage médiatique occidental, perpétuant un imaginaire masculin contemporain fort problématique.

Mais qu'arrive-t-il lorsque ce fantasme est traversé par un cinéma analytique plus radical? Ce cinéma peut certes banaliser le fantasme de la Jeune Fille impure, et la montrer pour ce qu'elle est : une jeune fille qui ne possède pas la maturité sexuelle que la culture projette sur elle. Cette banalisation peut même constituer une solution potentielle pour aller au-delà des fantasmes largement questionnables qui dominent la culture visuelle d'aujourd'hui. Mais cette traversée du fantasme ne saurait retirer à la Jeune Fille sa dimension prohibée, ni même à l'enfance sexuée sa nature de tabou. Il persiste donc un noyau de jouissance potentielle qui s'apparente au *sinthome* lacanien. Rappelons que le *sinthome* est un noyau psychotique qui ne peut ni être interprété (en tant que symptôme),

ni être traversé (en tant que fantasme) (Žižek 1992, p. 137). Une fois le fantasme traversé, la Jeune Fille continuerait donc d'exister comme *sinthome* d'une culture vouant un culte à la jeunesse, et qui demeure à la fois révoltée par l'inceste et la pédophilie, et fascinée par la transgression de ces interdits—le tout plus d'un siècle après l'arrivée de Freud et des *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Pour Žižek, la révélation d'une inconsistance idéologique n'est pas suffisante. « What we must do [...], on the contrary, is to *isolate* the *sinthome* from the context by virtue of which it exerts its power of fascination in order to expose the *sinthome*'s utter stupidity » (Žižek 1992, p. 129). Il faut donc s'identifier au *sinthome*, à l'instar de Francis dans *Exotica*. Le pouvoir du cinéma analytique se situe dans cette possibilité, et il nous apparaît conséquemment crucial que des études futures se penchent plus longuement sur ce potentiel analytique du cinéma narratif, afin non seulement de penser autrement la Jeune Fille dans la culture visuelle, mais pour aller au-delà des nombreux autres fantasmes problématiques relayés par la culture contemporaine. Le cinéma possède vraisemblablement une capacité émancipatoire qui mérite d'être analysée.

Bibliographie

- Adams, Natalie Guice et Pamela J. Bettis. 2003. *Cheerleader!: An American Icon*. New York : Palgrave MacMillan.
- Althusser, Louis. 1976. *Positions*. Paris : Les éditions sociales.
- American Psychological Association, Task Force on the Sexualization of Girls. 2007. *Report of the APA Task Force on the Sexualization of Girls*. Washington, DC : American Psychological Association.
- Arcan, Nelly. 2001. *Putain*. Paris : Seuil.
- Atwood, Joan. 2006. « Mommy's Little Angel, Daddy's Little Girl : Do You Know What Your Pre-Teens Are Doing? ». *American Journal of Family Therapy*, vol. 34, n° 5, p. 447-467.
- Aulagnier, Piera. 1975. *La violence de l'interprétation : du pictogramme à l'énoncé*. Paris : PUF.
- Aumont, Jacques. 1990. *L'image*. Paris : Nathan.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet. 1994. *Esthétique du film*. Paris : Nathan.
- Barnett, Emily. 2008. « Juno de Jason Reitman ». *Les Inrockuptibles*, n° 636, p. 48.
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris : Seuil.
- Bateson, Gregory. 1972. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago : University of Chicago Press.
- Baudry, Jean-Louis. 1975. « Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité ». *Communications*, n° 23, p. 56-72.
- Berger, John. 1977. *Ways of Seeing*. London : Penguin Books/BBC.
- Bergstrom, Janet. 1988. « Rereading the Works of Claire Johnston ». Dans Constance Penley (dir.), *Feminism and Film Theory*, p. 80-88. New York : Routledge.
- Bergstrom, Janet et Mary Ann Doane. 1989. « The Female Spectator : Contexts and Directions ». *Camera Obscura*, vol. 7, n° 2-3, p. 5-27.
- Bordwell, David. 1996. « Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory ». Dans David Bordwell et Noel Carroll (dir.), *Post-Theory : Reconstructing Film Studies*, p. 3-36. Madison : University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David. 2005. « Slavoj Žižek : Say Anything ». En ligne. <<http://www.davidbordwell.net/essays/zizek.php>>. Consulté le 30 mars 2012.
- Bouchard, Pierrette. 2003. « 'Miroir, miroir...' La précocité provoquée de l'adolescence et ses effets sur la vulnérabilité des filles ». Dans *Les cahiers de recherche du GREMF*, Université Laval.

- Bouchard, Pierrette. 2007. *Consentantes? Hypersexualisation et violences sexuelles*. Rimouski : CALACS de Rimouski.
- Bouchard, Pierrette et Natasha Bouchard. 2007. « La sexualisation précoce des filles peut accroître leur vulnérabilité ». En ligne. <<http://sisyphe.org/spip.php?article917>>. Consulté le 22 juin 2009.
- Bouchard, Pierrette, Natasha Bouchard et Isabelle Boily. 2005. *La sexualisation précoce des filles*. Montréal : Sisyphe.
- Bourget, Jean-Loup. 1977. « Pinky sauvée des hommes (sur “3 femmes”) ». *Positif*, n° 197, p. 2-8.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble*. New York : Routledge.
- Caputi, Jane. 2004. *Goddesses and Monsters. Women, Myth, and Popular Culture*. Madison : University of Wisconsin Press.
- Chaudhuri, Shohini. 2006. *Feminist Film Theorists : Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. New York : Routledge.
- Chemama, Roland et Bernard Vansdermersch. 1993. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse.
- Churchill, Barbra Ann. 2003. « The Lolita Phenomenon : The Child (femme) fatale at the *Fin de siècle* ». Thèse de doctorat, Edmonton, Alberta, University of Alberta.
- Clover, Carol J. 1992. *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton : Princeton University Press.
- Coates, Paul. 1997. « Protecting the exotic : Atom Egoyan and fantasy ». *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 6, n° 2, p. 21-33.
- Cohen, Clélia. 2000. « L'ombre des jeunes filles en fleurs ». *Cahiers du cinéma*, n° 550, p. 96-98.
- Cook, Pam et Claire Johnston. 1988. « Woman in the Cinema of Raoul Walsh ». Dans Constance Penley (dir.), *Feminism and Film Theory*, p. 25-35. New York : Routledge.
- Copjec, Joan. 1989. « The Orthopsychic Subject : Film Theory and the Reception of Lacan ». *October*, vol. 49, p. 53-71.
- Copjec, Joan. 1994. *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Cowie, Elizabeth. 1997. *Representing the woman : cinema and psychoanalysis*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Cowie, Elizabeth. 2000. « Woman as Sign ». Dans E. Ann Kaplan (dir.), *Feminism and Film*, p. 48-65. Oxford : Oxford University Press.
- Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*. London : Routledge.

- Creed, Barbara. 1998. « Film and Psychoanalysis ». Dans John Hill et Pamela Gibson Church (dir.), *The Oxford Guide to Film Studies*, p. 77-90. Cambridge : Oxford University Press.
- De Beauvoir, Simone. 1949. *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard.
- De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington : Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender*. Bloomington : Indiana University Press.
- Dicker, Rory. 2008. *A History of U.S. Feminisms*. Berkeley : Seal Press.
- Doane, Mary Ann. 1992. « Film and the Masquerade : Theorizing the Female Spectator ». Dans John Caughie (dir.), *The Sexual Subject : A Screen Reader in Sexuality*, p. 227-243. London : Routledge.
- Durham, Meenakshi Gigi. 2003. « The Girling of America : Critical Reflections on Gender and Popular Communication ». *Popular Communication : The International Journal of Media and Culture*, vol. 1, n° 1, p. 23 - 31.
- Durham, Meenakshi Gigi. 2008. *The Lolita Effect : The Media Sexualization of Young Girls and What We Can Do About It*. New York : The Overlook Press.
- Encyclopædia Universalis. 2001. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Éditions Albin Michel.
- Eugenides, Jeffrey. 1993. *The Virgin Suicides*. New York : Farrar, Straus and Giroux.
- Feminism and Film : Critical Approaches. 1976. *Camera Obscura*, vol. 1, n° 1, p. 3-10.
- Fink, Bruce. 1995. *The Lacanian Subject : Between Language and Jouissance*. Princeton : Princeton University Press.
- Flisfeder, Matthew. 2012. *The Symbolic, The Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film*. New York : Palgrave MacMilan.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
- Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- Freud, Sigmund. 1965. *Totem et tabou*. Paris : La petite bibliothèque Payot.
- Freud, Sigmund. 1967. *L'interprétation des rêves*. Paris : PUF.
- Freud, Sigmund. 1968. « Deuil et mélancolie ». Dans *Métapsychologie*, p. 145-171. Paris : Gallimard.
- Freud, Sigmund. 1969a. « Le tabou de la virginité ». Dans *La vie sexuelle*, p. 66-80. Paris : PUF.
- Freud, Sigmund. 1969b. « Pour introduire le narcissisme ». Dans *La vie sexuelle*, p. 81-105. Paris : PUF.
- Freud, Sigmund. 1981. *Au-delà du principe de plaisir*. Paris : La petite bibliothèque Payot.

- Freud, Sigmund. 1987. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard.
- Friedan, Betty. 2001. *The Feminine Mystique*. New York : W.W. Norton & Co.
- Gabbard, Krin. 1980. « Altman's *Three women* : sanctuary in the dream world ». *Literature/Film Quarterly*, vol. 8, n° 4, p. 258-264.
- Galician, Mary-Lou. 2004. *Sex, Love, and Romance in the Mass Media*. Mahwah, NJ : Lawrence Erlbaum.
- Gallardo, Ximena C. et C. Jason Smith. 2004. *Alien Woman : The Making of Lt. Ellen Ripley*. New York : Continuum.
- Gallop, Jane. 1982. *The Daughter's Seduction : Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca, NY : Cornell University Press.
- Gledhill, Christine. 1978. « Recent Developments in Feminist Film Criticism ». *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 3, n° 4, p. 457-493.
- Grant, Barry Keith. 2007. *Film Genre : From Iconography To Ideology*. New York : Wallflower.
- Gruben, Patricia. 2007. « Look but Don't Touch : Visual and Tactile Desire in *Exotica*, *The Sweet Hereafter*, and *Felicia's Journey* ». Dans Monique Tschofen et Jennifer Burwell (dir.), *Image + Territory : Essays on Atom Egoyan*, p. 249-73. Waterloo, ON : Wilfrid Laurier University Press.
- Guérin, Marie-Anne. 1999. « *The Virgin Suicides* de Sofia Coppola ». *Cahiers du cinéma*, n° 536, p. 34-36.
- Hewitt, Nancy (éd.). 2010. *No Permanent Waves : Recasting Histories of U.S. Feminism*. Chapel Hill, NC : Rutgers University Press.
- Higonnet, Anne. 1998. *Pictures of Innocence : The History and Crisis of Ideal Childhood*. New York : Thames and Hudson.
- Higuinen, Erwan et Olivier Joyard. 1999. « Tous les garçons et les filles de leur âge ». *Cahiers du cinéma*, n° 536, p. 36.
- Hilkens, Myrthe. 2010. *McSex*. Berlin : Orlanda Frauenverlag.
- Homer, Sean. 2005. *Jacques Lacan*. New York : Routledge.
- Horowitz, Daniel. 1998. *Betty Friedan and the Making of the Feminine Mystique : The American Left, the Cold War, and Modern Feminism*. Amherst, MA : University of Massachusetts Press.
- Hoskin, Bree. 2007. « Playground Love : Landscape and Longing in Sofia Coppola's *The Virgin Suicides* ». *Literature/Film Quarterly*, vol. 35, n° 3, p. 214-221.
- Hughes, Geoffrey. 1998. *An Encyclopedia of Swearing. The Social History of Oaths, Profanity, Foul Language and Ethnic Slurs in the English-Speaking World*. New York : Penguin.
- James, E. L. 2011. *Fifty Shades of Grey*. New York : Vintage Books.

- Johnston, Claire. 1980. « The Subject of Feminist Film Theory/Practice ». *Screen*, vol. 21, n° 2, p. 27-34.
- Johnston, Claire. 2000. « Women's Cinema as Counter-Cinema ». Dans E. Ann Kaplan (dir.), *Feminism & Film Theory*, p. 22-33. Oxford : Oxford University Press.
- Julien, Mariette. 2010. *La mode hypersexualisée*. Montréal : Sisyphe.
- Jullier, Laurent. 2002. *Cinéma et cognition*. Paris : L'Harmattan.
- Kaplan, E. Ann. 2000. « Is the Gaze Male? ». Dans E. Ann Kaplan (dir.), *Feminism & Film Theory*, p. 119-138. Oxford : Oxford University Press.
- Karlyn, Kathleen Rowe. 2004. « "Too Close for Comfort" : *American Beauty* and the Incest Motif ». *Cinema Journal*, vol. 44, n° 1, Fall, p. 69-93.
- Kauffman, Linda. 1998. *Bad Girls and Sick Boys : Fantasies in Contemporary Art and Culture*. Berkeley : University of California Press.
- Knapp, Bettina. 1987. *Women in Twentieth-Century Literature : A Jungian View*. University Park, PA : Penn State University Press.
- Kofman, Sarah. 1980. *L'énigme de la femme : la femme dans les textes de Freud*. Paris : Galilée.
- Kristeva, Julia. 1977. « Hérétique de l'amour ». *Tel quel*, vol. 74, p. 30-49.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil.
- Lacan, Jacques. 1966. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique ». Dans *Écrits*, p. 92-99. Paris : Seuil.
- Lacan, Jacques. 1973. *Séminaire XI (Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse)*. Paris : Seuil.
- Lacan, Jacques. 1975. *Séminaire XX (Encore)*. Paris : Seuil.
- Lacan, Jacques. 1986. *Séminaire VII (L'éthique de la psychanalyse)*. Paris : Seuil.
- Lamb, Sharon et Lyn Mikel Brown. 2006. *Packaging Girlhood. Rescuing Our Daughters From Marketers' Schemes*. New York : St. Martin's Griffin.
- Laplanche, Jean et Jean-Baptiste Pontalis. 1992. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF.
- Lévi-Strauss, Claude. 1949. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris : PUF.
- Levin, Diane et Jean Kilbourne. 2008. *So Sexy So Soon. The New Sexualized Childhood and What Parents Can Do to Protect Their Kids*. New York : Ballantine Books.
- Marques, Sandrine. 2001. « Les jeunes filles et la mort ('Virgin Suicides' de Sofia Coppola) ». *Eclipses*, vol. 33, n° 1,
- McAfee, Noëlle. 2004. *Julia Kristeva*. New York : Routledge.
- McGowan, Todd. 2003. « Looking for the Gaze : Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes ». *Cinema Journal*, vol. 42, n° 3, p. 27-47.

- McGowan, Todd. 2004a. *The End of Dissatisfaction? Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment*. Albany, NY : SUNY Press.
- McGowan, Todd. 2004b. « Fighting Our Fantasies : *Dark City* and the Politics of Psychoanalysis ». Dans Todd McGowan et Sheila Junkle (dir.), *Lacan and Contemporary Film*, p. 145-171. New York : Other Press.
- McGowan, Todd. 2007a. *The Impossible David Lynch*. New York : Columbia University Press.
- McGowan, Todd. 2007b. *The Real Gaze : Film Theory After Lacan*. New York: SUNY Press.
- McGowan, Todd. 2007c. « There is nothing *Lost in translation* ». *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 24, n° 1, p. 53-63.
- McGowan, Todd et Sheila Kunkle. 2004. « Introduction : Lacanian Psychoanalysis in Film Theory ». Dans Todd McGowan et Sheila Kunkle (dir.), *Lacan and Contemporary Film*, p. xi-xxix. New York : Other Press.
- McNair, Brian. 2002. *Striptease Culture : Sex, Media and the Democratization of Desire*. New York : Routledge.
- McRobbie, Angela. 2004. « Post-Feminism and Popular Culture ». *Feminist Media Studies*, vol. 4, n° 3, p. 255-264.
- Merck, Mandy. 2007. « Mulvey's Manifesto ». *Camera Obscura*, vol. 22, n° 3, p. 1-23.
- Merskin, Debra. 2004. « Reviving Lolita? A Media Literacy Examination of Sexual Portrayals of Gilrs in Fashion Advertising ». *American Behavioral Scientist*, vol. 48, n° 1, p. 119-129
- Metz, Christian. 2002. *Le signifiant imaginaire*. Paris : C. Bourgois.
- Millett, Kate. 1970. *Sexual Politics*. New York : Avon.
- Milner, Jean-Claude. 1983. *Les noms indistincts*. Paris : Seuil.
- Mitchell, Juliet. 1974. *Psychoanalysis and Feminism*. New York : Pantheon Books.
- Mohanna, Christine. 1972. « A One-Sided Story : Women in the Movies ». *Women and Film*, vol. 1, p. 7-12.
- Morency, Valérie. 2008. *La vie porno de nos ados*. Sainte-Angèle-de-Monnoir, QC : Les Éditeurs réunis.
- Mulvey, Laura. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen*, vol. 16, n° 3, p. 6-18.
- Mulvey, Laura. 1988. « Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', Inspired by *Duel in the Sun* ». Dans Constance Penley (dir.), *Feminism and Film Theory*, p. 69-79. New York : Routledge.
- Mulvey, Laura. 2009a. « Fears, Fantasies and the Male Unconscious or 'You Don't Know What Is Happening, Do You, Mr Jones?' ». Dans *Visual and Other Pleasures*, p. 6-13. New York : Palgrave MacMillan.

- Mulvey, Laura. 2009b. « Introduction to the First Edition ». Dans *Visual and Other Pleasures*, p. xxvii-xxxvi. New York : Palgrave MacMillan.
- Mulvey, Laura. 2009c. « Introduction to the Second Edition ». Dans *Visual and Other Pleasures*, p. ix-xxvi. New York : Palgrave MacMillan.
- Mulvey, Laura. 2009d. « Notes on Sirk and Melodrama ». Dans *Visual and Other Pleasures*, p. 41-46. New York : Palgrave Macmillan.
- Mulvey, Laura et Margarita Jimenez. 2009. « The Spectacle is Vulnerable : Miss World, 1970 ». Dans *Visual and Other Pleasures*, p. 3-5. New York : Palgrave MacMillan.
- Nabokov, Vladimir. 1955. *Lolita*. New York : Vintage Books.
- Neale, Steve. 2000. *Genre and Hollywood*. New York : Routledge.
- Neroni, Hilary. 2004. « Jane Campion's Jouissance : *Holy Smoke* and Feminist Film Theory ». Dans Todd McGowan et Sheila Kunkle (dir.), *Lacan and Contemporary Film*, p. 209-232. New York : Other Press.
- Odin, Richard. 2007. « Présentation ». *Cinémas*, vol. 17, n° 2-3, p. 9-32.
- Olivier, Christiane. 1980. *Les enfants de Jocaste : l'empreinte de la mère*. Paris : DeNoël.
- Papadopoulos, Linda. 2010. *Sexualisation of Young People Review*. En ligne. London : Home Office Publications.
<<http://www.homeoffice.gov.uk/documents/Sexualisation-young-people%3E>>.
Consulté le 26 août 2011.
- Perron, Bernard. 2002. « Présentation ». *Cinémas*, vol. 12, n° 2, p. 7-14.
- Poulin, Richard. 2008. *Pornographie et hypersexualisation, Tome 2: Enfances dévastées*. Ottawa : Les éditions L'interligne.
- Prince, Stephen. 1996. « Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator ». Dans David Bordwell et Noël Carroll (dir.), *Post-Theory : Reconstructing Film Studies*, p. 71-86. Madison : University of Wisconsin Press.
- Rivière, Joan. 1986 [1929]. « Womanliness as Masquerade ». Dans Victor Burgin, Donald James et Cora Kaplan (dir.), *Formations of Fantasy*, p. 35-44. London : Methuen.
- Robson, Catherine. 2001. *Men in Wonderland : The Lost Girlhood of the Victorian Gentleman*. Princeton : Princeton University Press.
- Rodowick, David N. 2000. « The Difficulty of Difference ». Dans E. Ann Kaplan (dir.), *Feminism & Film*, p. 181-202. Oxford : Oxford University Press.
- Rushing, Janice Hocker. 1995. « Evolution of "The New Frontier" in *Alien* and *Aliens* : Patriarchal Co-optation of the Feminine Archetype ». Dans Joel W. Martin et Conrad E. Ostwalt (dir.), *Screening the Sacred. Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*, p. 94-117. Boulder, CO : WestView Press.

- Sellier, Geneviève. 2003. « L'apport des *Gender Studies* aux études filmiques ». Dans André Kaenel, Catherine Lejeune et Marie-Jeanne Rossignol (dir.), *Cultural Studies. Études Culturelles*, p. 113-123. Nancy : Presses universitaires de Nancy.
- Sinclair, Marianne. 1988. *Hollywood Lolitas : The Nymphet Syndrom in the Movies*. New York : Henry Holt & Company.
- Sturken, Marita. 2009. « Image and Territory : Essays on Atom Egoyan by Monique Tschofen and Jennifer Burwell (eds.) (Review) ». *Scope*, n° 13. En ligne. <<http://www.scope.nottingham.ac.uk/bookreview.php?issue=13&id=1113>>. Consulté le 26 juin 2012.
- Tarratt, Margaret. 1986. « Monsters from the Id ». Dans Barry Keith Grant (dir.), *Film Genre Reader III*, p. 346-365. Austin : University of Texas Press.
- The Canadian Film Encyclopedia, a publication of The Film Reference Library/a division of the Toronto International Film Festival. « Atom Egoyan ». En ligne. <<http://tiff.net/CANADIANFILMENCYCLOPEDIA/content/bios/atom-egoyan>> Consulté le 03 juillet 2012.
- Théophanidis, Philippe. 2000. « The Virgin Suicides ». *Séquences*, n° 209, p. 53.
- Théoret, Manon et Sylvie Gladu. 1984. « Analyse "systémique" de l'influence de l'idéologie sexuelle dominante sur les thérapies sexuelles ». *Revue de modification du comportement*, vol. 14, n° 1, p. 15-26.
- Tom, Emma. 2010. « Flip Skirt Fatales : How Media Fetish Sidelines Cheerleaders ». *PLATFORM : Journal of Media and Communication*, ANZCA Special Edition (avril), p. 52-70.
- Troisier, Hélène. 1998. *Piera Aulagnier*. Paris : PUF.
- Vernet, Marc. 1989. « Autour du suspense : réflexions sur le fétichisme ». *CinémaAction*, n° 50, p. 150-158.
- Vernet, Marc. 1992. « Les scoptophiles : fétichisme et régression des spectateurs de cinéma ». *Communications*, vol. 13, n° 2, p. 119-131.
- Vernet, Marc. 1999. « The Fetish in the Theory and History of the Cinema ». Dans Janet Bergstrom (dir.), *Cinema and Psychoanalysis : Parallel Histories*, p. 88-95. Los Angeles : University of California Press.
- Vighi, Fabio. 2006. *Traumatic Encounters in Italian Film. Locating the Cinematic Unconscious*. Portland, OR : Intellect.
- Vighi, Fabio. 2010. *On Žižek's Dialectics. Surplus, Subtraction, Sublimation*. New York : Continuum.
- Walkerdine, Valerie. 1997. *Daddy's Girl : Young Girls and Popular Culture*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- Walser, Robert. 1993. *Running With the Devil : Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, NH : University Press of New England.
- Weinstein, Deena. 2000. *Heavy Metal : The Music and its Culture*. New York : Da Capo Press.

- Williams, Linda. 1989. *Hard Core : Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. Los Angeles/Berkeley : University of California Press.
- Williams, Linda. 2008. *Screening Sex*. London & Durham : Duke University Press.
- Willis, Louis-Paul. 2011. « Ellen Ripley : le héros féminin face à la maternité, la filiation et le Nom-du-Père ». Dans Loïse Bilat et Gianni Haver (dir.), *Le héros était une femme*, p. 197-210. Lausanne : Antipodes.
- Willis, Louis-Paul. 2012. « Les études cinématographiques pour une littératie médiatique critique ». Dans Monique Lebrun, Nathalie Lacelle et Jean-François Boutin (dir.), *La littératie médiatique multimodale*, p. 189-202. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Wollen, Peter. 1982. *Readings and Writings : Semiotic Counter Strategies*. London : Verso.
- Wyman, Leah and George Dionisopoulos. 2000. « Transcending the Virgin/Whore Dichotomy : Telling Mina's Story in Bram Stoker's *Dracula* ». *Women's Studies in Communication*, vol. 23, n° 2, p. 209-237.
- Žižek, Slavoj. 1989a. *The Sublime Object of Ideology*. London : Verso.
- Žižek, Slavoj. 1989b. « The Undergrowth of Enjoyment : How Popular Culture Can Serve as an Introduction to Lacan ». *New Formations*, vol. 9, p. 7-29.
- Žižek, Slavoj. 1992. *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Žižek, Slavoj. 1997. *The Abyss of Freedom/Ages of the World*. Ann Arbor, MI : University of Michigan Press.
- Žižek, Slavoj. 1999. « You May! ». En ligne. *London Review of Books*, vol. 21, n° 6. <<http://www.lrb.co.uk/v21/n06/slavoj-zizek/you-may>>.
- Žižek, Slavoj. 2001a. *Enjoy your symptom! : Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York : Routledge.
- Žižek, Slavoj. 2001b. *The Fear of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*. London : British Film Institute.
- Žižek, Slavoj. 2002. *Welcome to the Desert of the Real*. New York : Verso.
- Žižek, Slavoj. 2005. *The Metastases of Enjoyment : On Women and Causality*. London : Verso.
- Žižek, Slavoj. 2006. *How to Read Lacan*. New York & London : W.W. Norton.
- Žižek, Slavoj. 2008a. *For They Know Not What They Do : Enjoyment as a Political Factor*. London : Verso.
- Žižek, Slavoj. 2008b. *The Plague of Fantasies*. London : Verso.

Filmographie

- Altman, Robert. 1977. *3 Women*.
- Aronofsky, Darren. 2000. *Requiem for a Dream*.
- Bay, Michael. 1998. *Armageddon*.
- Bissonnette, Sophie. 2007. *Sexy Inc. Nos enfants sous influence*.
- Campion, Jane. 1994. *The Piano*.
- Campion, Jane. 2000. *Holy Smoke*.
- Campion, Jane. 2003. *In the Cut*.
- Coppola, Sofia. 1999. *The Virgin Suicides*.
- Coppola, Sofia. 2003. *Lost In Translation*.
- Cronenberg, David. 2002. *Spider*.
- Dayton, Jonathan et Valerie Faris. 2006. *Little Miss Sunshine*.
- Durand-Brault, Alexis. 2007. *Ma fille, mon ange*.
- Egoyan, Atom. 1994. *Exotica*.
- Egoyan, Atom. 1997. *The Sweet Hereafter*.
- Egoyan, Atom. 1999. *Felicia's Journey*.
- Forman, Milos. 1975. *One Flew Over the Cuckoo's Nest*.
- Hawks, Howard. 1946. *The Big Sleep*.
- Hitchcock, Alfred. 1960. *Psycho*.
- Kubrick, Stanley. 1962. *Lolita*.
- Kubrick, Stanley. 1972. *A Clockwork Orange*.
- Leder, Mimi. 2000. *Pay It Foreward*.
- Lichtenstein, Mitchell. 2007. *Teeth*.
- Lynch, David. 1986. *Blue Velvet*.
- Lynch, David. 1992. *Twin Peaks : Fire Walk With Me*.
- Lynch, David et al. 1990-1992. *Twin Peaks*.
- Lyne, Adrian. 1997. *Lolita*.
- McQueen, Steve. 2011. *Shame*.
- Mendes, Sam. 1999. *American Beauty*.
- Mulvey, Laura et Peter Wollen. 1977. *Riddles of the Sphinx*.
- Park, Chan-Wook. 2003. *Oldboy*.

Porter, Edwin. 1903. *The Great Train Robbery*.

Proyas, Alex. 1998. *Dark City*.

Reitman, Jason. 2007. *Juno*.

Scorsese, Martin. 1976. *Taxi Driver*.

Slade, David. 2005. *Hard Candy*.

Stone, Oliver. 1997. *U-Turn*.

Vidor, Charles. 1946. *Gilda*.

Virgo, Clément. 2005. *Lie With Me*.

Wilcox, Fred McLeod. 1956. *Forbidden Planet*.

Winterbottom, Michael. 2004. *9 Songs*.

