



Au-delà du signifiant imaginaire : repenser l'inscription du fantasme au cinéma

Louis-Paul Willis

Numéro 8, 2020

Quand ego signe : sémiotique, fantasme, fantaisie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1076272ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1076272ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cygne noir

ISSN

1929-0896 (imprimé)

1929-090X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Willis, L.-P. (2020). Au-delà du signifiant imaginaire : repenser l'inscription du fantasme au cinéma. *Cygne noir*, (8), 56–77. <https://doi.org/10.7202/1076272ar>

Résumé de l'article

Le rapport entre la théorie du cinéma et la psychanalyse demeure trouble, tant sur le plan conceptuel qu'épistémologique, et ce, depuis les toutes premières études psychanalytiques du cinéma. Ce rapport se trouve complexifié par des avancées distinctes dans les cercles savants francophones et anglophones. Voulant faire le pont entre les réflexions françaises et anglo-saxonnes, cet article se propose de relire les fondements de l'ouvrage *Le signifiant imaginaire* en articulant les enjeux soulevés par Christian Metz aux relectures lacaniennes offertes par des penseurs contemporains tels que Joan Copjec, Todd McGowan, Elizabeth Cowie et Slavoj Žižek – des penseurs qui prennent acte de certaines lacunes largement présentes dans la théorie des années 1970. Il en ressort une réflexion voulant repenser le régime de signification opérant au cinéma, puisqu'à l'époque de Metz, certains concepts lacaniens (le fantasme, le désir, l'objet *a*, le Réel) demeuraient absents des discours théoriques en études cinématographiques. Il s'agira donc de redéfinir le désir spectatorial en l'articulant à une « réelle » pensée lacanienne, le tout afin de resituer la place du signifiant cinématographique en le liant au rôle du fantasme. De nature avant tout programmatique, cet article ne consolidera pas son propos par le biais d'analyses filmiques, mais s'attardera plutôt à des enjeux théoriques afin de plaider pour l'approche mise de l'avant par l'américain Todd McGowan dans l'ouvrage *The Real Gaze*. Si le fantasme joue un rôle central dans l'articulation du désir spectatorial, il nous appartiendra de voir comment ce rôle se rapporte au regard, au Réel et au fameux signifiant cinématographique.

© Louis-Paul Willis, 2020



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

AU-DELÀ DU SIGNIFIANT IMAGINAIRE : REPENSER L'INSCRIPTION DU FANTASME AU CINÉMA

Plusieurs des penseurs du cinéma attirés par la psychanalyse ont souligné la coïncidence voulant que la première projection publique payante des frères Lumière ait eu lieu la même année que la première publication de Freud. Pour ces penseurs, 1895 aura été l'année de la naissance simultanée du cinéma et de la psychanalyse. Comme Barbara Creed le note bien, les deux « partagent des contextes historiques, sociaux et culturels communs, façonnés par les forces de la modernité¹ ». Par ailleurs, ce n'est qu'à partir du milieu des années 1970 que la théorie du cinéma se tourne de façon décisive vers la psychanalyse. Rapidement au cours de la décennie, les penseurs du cinéma sont attirés vers les théories de Jacques Lacan, dont le séminaire annuel vise à relire Freud à travers des influences généralement issues du structuralisme. Le courant « lacanien » prend de l'ampleur au sein de la jeune discipline des études cinématographiques, et produit d'importantes réflexions théoriques : le cinéma est considéré comme un « dispositif » idéologique² opérant une « suture³ » et produisant un « signifiant imaginaire⁴ » ; le spectateur est alors pensé dans le cadre de la dynamique identificatoire grâce à laquelle il se pose comme « tout-percevant⁵ » ; ce même spectateur est par la suite considéré comme foncièrement masculin, guidé par un voyeurisme lui fournissant un « plaisir visuel » objectivant⁶ ; etc. Bref, la psychanalyse – surtout celle de Lacan – joue un rôle central dans la théorie du cinéma, et ce, pendant plus de deux décennies.

Par contre, les théoriciens du cinéma des années 1970 se sont avant tout centrés sur le Lacan des *Écrits* et, plus spécifiquement, sur l'essai sur le stade du miroir⁷ et sur les tensions entre l'imaginaire et le symbolique. Ainsi ont-ils omis d'office la pensée articulée dans les séminaires, beaucoup plus développée et, d'emblée, particulièrement contemporaine à leur époque. Plusieurs errements conceptuels découlent de cette omission, le plus important demeurant sans aucun doute la confusion entre les notions pourtant diamétralement opposées que sont la vision et le regard. Cette omission culmine dans *Le signifiant imaginaire*, ouvrage fort influent de Christian Metz, au sein duquel celui-ci se tourne vers la psychanalyse dans le but de voir son approche sémiologique du texte filmique appliquée au spectateur de cinéma. Metz suit les traces des autres penseurs de l'époque en perpétuant une erreur conceptuelle centrale : en opposant l'imaginaire au symbolique, et en conceptualisant le désir spectatoriel à travers cette opposition, ces penseurs omettent le Réel, troisième élément de la triade lacanienne et notion essentielle pour toute conceptualisation fonctionnelle du désir et de la subjectivité. Il en découle

une théorie qui situe au cœur du cinéma une fonction idéologique très marquée. Mais en omettant ce qui résiste à la représentation imaginaire et à la signification symbolique, cette psychanalyse du cinéma omet aussi ce qui échappe à l'idéologie, évitant d'aborder ce qui détermine à la fois l'objet du désir et la représentation illusoire de cet objet dans le fantasme. La notion même du regard, tout comme sa fonction au sein de la spectature filmique, demeure entièrement absente de cet édifice théorique, et donc de l'étude proposée par Metz des modes de signification en place au cinéma. Comme Todd McGowan le montre adéquatement,

[l]a théorie lacanienne initiale du cinéma est passée à côté du regard en raison de sa conception de l'expérience cinématographique se centrant sur l'imaginaire et le symbolique, au détriment du Réel. Cette omission s'avère cruciale parce que le Réel permet la compréhension du rôle radical joué par le regard dans l'expérience cinématographique. Puisque le regard se veut une manifestation du Réel, plutôt que de l'imaginaire, il se veut le lieu d'un dérangement au sein du fonctionnement de l'idéologie, et non une expression de ce fonctionnement⁸.

En somme, l'étude de la tension entre le symbolique et l'imaginaire sans prendre acte du Réel produit des réflexions et des conceptualisations qui ignorent la radicalité inhérente au cinéma comme objet d'étude. C'est notamment le cas avec *Le signifiant imaginaire*, et il importe de prendre acte des contributions plus récentes à la psychanalyse du cinéma afin de proposer une approche cohérente de l'étude du signifiant cinématographique.

Quoique potentiellement fonctionnelle sur certains plans, par exemple pour l'étude du voyeurisme inhérent à la spectature filmique ou de la fonction idéologique d'un certain cinéma plus réactionnaire, la psychanalyse du cinéma telle qu'elle culmine chez Metz néglige le statut même du regard, du désir et du fantasme dans leurs définitions psychanalytiques, et a été ainsi critiquée pour ses diverses impasses conceptuelles. Bien que Metz fasse ouvertement mention de certaines notions lacaniennes, son argumentaire, tout comme ses conclusions, auraient pris une tout autre direction si ces notions avaient été mobilisées dans le sens qui leur est octroyé dans la pensée de Lacan. Ultimement, malgré son approche conjuguant sémiologie et psychanalyse, Metz omet la perspective offerte par Lacan selon laquelle tout acte de signification comporte systématiquement un angle mort – dans la mesure où le langage est centré sur une absence fondamentale. Dans cette optique, le présent article se propose de relire les fondements de l'ouvrage *Le signifiant imaginaire* en articulant les enjeux soulevés par Metz aux relectures lacaniennes offertes par certains penseurs contemporains du cinéma issus du monde anglo-saxon, tels que Joan Copjec, Todd McGowan, Elizabeth Cowie et Slavoj Žižek. Il en ressortira une réflexion voulant repenser le mode de fonctionnement du signifiant cinématographique au prisme des avancées dues aux études filmiques anglophones⁹.

Tout en prenant acte des trois désirs que Metz repère dans la spectature filmique, il s'agira tout d'abord de redéfinir le désir spectatorial en l'articulant à une « réelle » pensée lacanienne, le tout en abordant le rôle du fantasme comme principal vecteur de signification au cinéma. L'étude du signifiant opérant au cinéma ne peut se faire qu'en fonction du rôle narratif joué par le fantasme dans sa conception lacanienne, et conséquemment en fonction de la triade Réel-symbolique-imaginaire (R.S.I.) et de son impact sur le désir. Si le fantasme joue un rôle central dans l'articulation du désir spectatorial, il m'appartiendra de montrer comment ce rôle se rapporte au regard, au Réel et au fameux signifiant cinématographique. Cet article se voulant avant tout programmatique, je ne consoliderai pas le propos conceptuel avancé par le biais d'analyses filmiques, mais terminerai plutôt en argumentant en faveur de la typologie avancée par Todd McGowan, qui propose dans *The Real Gaze* quatre relations possibles entre le regard, le désir et le fantasme au cinéma.

Sur les traces d'une psychanalyse du cinéma

Un tel objectif passe par la nécessité de dresser un inventaire sommaire des inconsistances et des mésinterprétations au cœur de la psychanalyse du cinéma des années 1970, tout en prenant acte des travaux plus contemporains, issus principalement du monde universitaire anglo-saxon et visant à légitimer la psychanalyse du cinéma en l'articulant aux concepts et aux idées développées dans l'ensemble de l'opus de Lacan. Je me permets donc d'entrée de jeu de distinguer deux psychanalyses du cinéma : celle mise de l'avant par les premiers penseurs ayant sollicité la pensée de Freud et de Lacan (Jean-Louis Baudry, Stephen Heath, Christian Metz et leurs contemporains), et celle qui tente depuis plus de deux décennies de la réactualiser en la centrant sur les séminaires de Lacan. Afin de bien distinguer ces deux psychanalyses du cinéma tout en gardant un propos cohérent dans ce qui suit, je ferai désormais mention de la « psychanalyse classique du cinéma » pour désigner le courant d'influence freudienne et lacanienne des années 1970, et de la « psychanalyse contemporaine du cinéma » pour désigner les nombreuses contributions plus récentes visant à recentrer la réflexion de nature psychanalytique sur une pensée « réellement » lacanienne.

Par leur omission du Réel et des séminaires plus tardifs de Lacan, plusieurs des idées produites par la psychanalyse classique du cinéma – et culminant dans l'ouvrage *Le signifiant imaginaire* – comportent des inexactitudes notables¹⁰. D'emblée, les registres de l'existence humaine sont régulièrement conceptualisés 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 doit « traverser ». À cet effet, aussi récemment qu'en 1998, Barbara Creed écrivait qu'« il y a trois ordres dans l'*histoire* du développement humain », ajoutant que « le stade du miroir [...] se déroule pendant la *période* de l'imaginaire¹¹ ». Si le stade du miroir demeure un moment dans le développement du sujet, et s'il s'inscrit dans l'imaginaire, 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 co-existantes¹². Loin d'être mineure, cette interprétation erronée du modèle lacanien aboutit à une psychanalyse du cinéma lacunaire. Dans cette perspective, le récapitulatif qui suit des idées dégagées par Metz restera marqué par une volonté de me distancier des écrits existants portant sur sa contribution. En revenant au texte fondateur que représente *Le signifiant imaginaire*, et en omettant d'inclure les réflexions produites dans son sillage, je cherche avant tout à centrer le propos sur la dynamique qui sous-tend la production du signifiant imaginaire du cinéma sans pour autant contaminer l'approche préconisée, à savoir l'examen du regard, du désir et du fantasme dans cette production.

Un signifiant imaginaire?

Le signifiant imaginaire marque une transition importante dans l'œuvre de Metz, qui s'était préalablement fait connaître pour ses études prônant une approche sémiotique du cinéma. Se tournant de façon résolue vers la psychanalyse, sans pour autant renier son travail précédent sur le discours et le langage filmique, l'auteur explore l'expérience du cinéma et de sa spectature à travers le prisme de la pensée freudienne et lacanienne. Metz découpe son propos en quatre sections : « Le signifiant imaginaire », préalablement publié dans *Communications* en 1975 ; « Le film de fiction et son spectateur », paru dans le même numéro de *Communications* ; « Histoire/discours », préalablement publié dans un ouvrage collectif portant sur Émile Benveniste en 1975 ; et « Métaphore/métonymie, ou le référent imaginaire », non publié avant la première édition du *Signifiant imaginaire* en 1977. Si Metz mentionne fréquemment, au cours de son argumentaire, le souhait de soumettre l'étude du cinéma à la logique issue de la psychanalyse freudienne, il s'en remet néanmoins sporadiquement à certains éléments de la pensée lacanienne – il ouvre d'ailleurs la première section en postulant d'entrée de jeu que « [t]oute réflexion psychanalytique sur le cinéma, ramenée à sa démarche plus fondamentale, pourrait se définir en termes lacaniens comme un effort pour dégager l'objet-cinéma de l'imaginaire pour le conquérir au symbolique » (LSI, 9)¹³. Au demeurant, il ressort de ces mentions de Lacan et de certains éléments de sa pensée une impasse conceptuelle qui ne pouvait

sans doute pas se percevoir au fil des années 1970, époque beaucoup trop contemporaine au séminaire que Lacan a tenu jusqu'en 1980. Mais confrontées à l'ouvrage de Metz dans le contexte actuel, ces impasses conceptuelles se révèlent plus aisément au lecteur : alors que l'argumentaire se veut avant tout freudien, il devient par moments maladroitement lacanien. Metz, fort de ses contributions notables au champ de la sémiotique du cinéma, souhaite étudier le discours au prisme de la psychanalyse, une démarche qu'il importe de reconnaître comme la plus importante de la psychanalyse classique du cinéma, puisqu'elle se rapproche le plus des influences structuralistes à l'œuvre dans la pensée de Lacan, sans pour autant les explorer adéquatement. Cette section, qui s'attardera sur la première portion du livre consacrée au signifiant imaginaire, se centrera donc sur la volonté metzienne de conjuguer la psychanalyse et la sémiotique.

Dans la section « Le signifiant imaginaire », Metz déconstruit l'image cinématographique afin de s'attarder à l'étude de ce qui « [donne] au spectateur le désir "spontané" de fréquenter les salles de cinéma et d'en payer l'accès » (LSI, 14). À travers une logique résolument freudienne, il décroïsonne ce désir sur trois axes : l'axe spéculaire, où l'identification du spectateur fonctionne au moyen du principe selon lequel le cinéma est un miroir qui peut tout refléter à l'exception du spectateur lui-même ; l'axe scopophilique, selon lequel le cinéma alimente une « passion de percevoir » ; et l'axe fétichiste, selon lequel le cinéma articule le désir spectatorial autour d'un objet nécessairement absent. L'étude de l'axe spéculaire s'appuie largement sur la dynamique visuelle observée par Lacan dans ce qu'il nomme le stade du miroir, au sein duquel l'enfant (âgé de 6 à 18 mois) fonde un rapport avec le moi – un rapport ancré avant tout dans la dimension imaginaire de l'existence humaine. En s'identifiant à l'image spéculaire, l'enfant traverse l'identification primaire (l'identification à lui-même) et développe, dès lors, un rapport avec le moi idéal par l'aspect imaginaire de ce qui se manifeste dans le reflet du miroir. Malgré son postulat selon lequel l'expérience filmique s'apparente à l'expérience imaginaire du miroir en ce qu'elle place le spectateur devant des images, des idéaux et, ultimement, des leurres, Metz prend soin de distinguer les deux expériences puisque « en un point essentiel [le film] diffère du miroir primordial : bien que, comme en celui-ci, tout puisse venir s'y projeter, il est une chose, une seule, qui ne s'y reflète jamais : le corps propre du spectateur » (LSI, 65). Ce constat mène vers le deuxième axe, où Metz s'attarde à la scopophilie propre à l'expérience filmique. Par son absence de l'écran, le spectateur se trouve dans une position voyeuriste par excellence, que Metz situe dans sa position de sujet tout-percevant :

Au cinéma, c'est toujours l'autre qui est sur l'écran : moi, je suis là pour le regarder. Je ne participe en rien au perçu, je suis au contraire tout-percevant. Tout-percevant

comme on dit tout-puissant ; tout-percevant, aussi, parce que je suis en entier du côté de l'instance percevante : absent de l'écran, mais bien présent dans la salle (LSI, 68).

La notion d'un spectateur tout-percevant se fonde sur le concept de plaisir scopique, ou de scopophilie, définie par Freud comme le « plaisir de regarder-et-de-montrer¹⁴ ». Finalement, par l'étude de l'axe fétichiste, Metz s'attarde à étudier l'articulation au cinéma d'un désir d'objet par lequel le spectateur fait preuve d'un désaveu fétichiste devant le spectacle cinématographique¹⁵. Ce désaveu fétichiste est nécessaire pour que le spectateur puisse réconcilier l'aspect fictionnel – et même idéalisé – de ce qui est projeté à l'écran avec un plaisir scopique lui permettant d'y projeter son propre désir. Ultimement, à travers chacun de ces axes, la contribution de Metz se situe autour de l'idée selon laquelle l'opération du signifiant cinématographique se rapporte à l'imaginaire, conçu ici dans sa fonction lacanienne.

Rapidement, Metz précise la question centrale qui détermine sa démarche : « [q]uelle contribution la psychanalyse freudienne peut-elle apporter à l'étude du signifiant cinématographique? » (LSI, 27). La suite de son argumentaire se déploie autour des trois « points nodaux » ciblés par cette question : la *contribution*, la *psychanalyse freudienne*, et le *signifiant cinématographique*. S'il perçoit la contribution potentielle de l'approche métapsychologique autour de son inscription aux côtés de la linguistique en tant que « science du symbolique », les deux formant les « seules sciences qui aient pour objet immédiat et unique le fait de la signification comme tel » (LSI, 28)¹⁶, cette question autour de laquelle Metz construit son propos met de l'avant une idée de la psychanalyse qui reste à problématiser. En abordant ce deuxième point nodal, Metz écrit : « [c]e que j'appellerai la psychanalyse, ce sera la tradition de Freud et sa continuation toujours actuelle, avec des prolongements originaux comme ceux qui tournent autour de Mélanie Klein en Angleterre, et de Jacques Lacan en France » (LSI, 33). Cette conception de la psychanalyse, centrée sur Freud, peut sembler fragile dans la mesure où l'étude du troisième point nodal, le « signifiant cinématographique », ne saurait reposer uniquement sur une perspective freudienne puisque celle-ci précède l'arrivée du courant structuraliste que Lacan a su conjuguer à l'appareil psychanalytique. Lorsque Lacan amorce son « retour à Freud », il le fait en articulant la pensée freudienne à la linguistique de Saussure, postulant de nombreux aphorismes qui alimentent sa pensée, et dont un des plus connus – « l'inconscient est structuré comme un langage » – se veut annonciateur du rôle que jouera le structuralisme dans son opus. Mais si cette dimension particulière semble trop peu approfondie dans la pensée de Metz, elle la sous-tend néanmoins puisque le troisième point nodal se trouve au centre de son propos. Metz réussit à soumettre une réflexion qui prend entièrement acte « des problèmes que pose à une

étude psychanalytique le signifiant du cinéma en tant que tel, le palier de la "spécificité cinématographique" » (LSI, 48), notant qu'« il y a place pour un genre particulier de réflexions psychanalytiques sur le cinéma, dont le propre serait justement de porter sur le cinéma lui-même (et non sur les films), sur le signifiant en tant que tel » (LSI, 50). Si plusieurs critiques de la psychanalyse classique du cinéma, telles qu'elles culminent dans l'ouvrage collectif *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*¹⁷, reprochent à cet édifice théorique son incapacité à délaisser l'analyse de films pour se centrer sur le dispositif, force est de constater que ces critiques ne peuvent s'appliquer adéquatement à la contribution de Metz ; le dispositif cinématographique demeure au centre de son argument.

Le nœud des problèmes soulevés par les liens entre *Le signifiant imaginaire* et la pensée de Lacan, telle qu'elle informe la psychanalyse contemporaine du cinéma, demeure ancré dans le recours à la question identificatoire qui, elle, repose essentiellement sur l'essai de Lacan sur le stade du miroir. À travers cet appui conceptuel, Metz en vient à se centrer uniquement sur la vision du spectateur, étayant sa pensée sur la dynamique identificatoire en deux temps (primaire et secondaire), constituant ainsi un modèle théorique où « la constitution du signifiant, au cinéma, repose sur une série d'effets-miroir organisés en chaîne » (LSI, 72). Certes, il demeure entièrement fondé de postuler la dynamique spéculaire du cinéma, comme il le fait en écrivant que « le spectateur est absent de l'écran *comme perçu*, mais aussi (les deux choses vont ensemble, inévitablement) qu'il y est présent, et même "tout-présent", *comme percevant*. À chaque instant, je suis dans le film par la caresse de mon regard » (LSI, 76). Par contre, une tension manifeste se dégage de son texte entre l'approche volontairement freudienne et le recours à la pensée de Lacan dès le moment où on prend acte de l'attention portée par Lacan au Réel. Metz écrit que « [l]'acte de *voir un film*, fort simple en apparence, [...] nous montre, dès lors qu'on commence à l'analyser, une complexe imbrication, plusieurs fois "nouée" sur elle-même, des fonctions de l'imaginaire, du réel et du symbolique » (LSI, 79). Par contre, les essais constituant *Le signifiant imaginaire* n'accordent jamais au Réel la place qui lui revient au sein de l'édifice conceptuel lacanien. À peine mentionné à quelques reprises, le Réel n'est jamais abordé tel que Lacan le conçoit. Bien que le signifiant du cinéma soit ramené de façon convaincante à sa dimension imaginaire, l'étude de la fonction de cet imaginaire demeure lacunaire sans une attention portée au Réel comme l'angle mort dans tout champ visuel – et, ultimement, comme lieu d'appariation du regard dans la conception lacanienne du terme.

De S.I. à R.S.I.

De toute évidence, les premiers penseurs lacaniens du cinéma – incluant Metz – ont omis certains enjeux importants (et tardifs) de la contribution de Lacan au champ de la psychanalyse, une omission qui est abordée par Slavoj Žižek dès 1989, moment où il affirme que « le Lacan qui a servi comme point de référence pour ces théories [...] était le Lacan d'avant la rupture¹⁸ ». 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 – dans 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 plutôt une attention marquée sur la tension entre le symbolique, l'imaginaire et le Réel. Lorenzo Chiesa note d'ailleurs à cet effet que « dans les travaux plus tardifs de Lacan, la nature spéculaire de l'imaginaire dépend ultimement d'un élément réel non spécularisable¹⁹ ». En omettant d'inclure cette dimension parmi ses réflexions dans *Le signifiant imaginaire*, Metz – à l'instar des autres penseurs issus de la psychanalyse classique du cinéma – a recours à un Lacan « incomplet », qui ne prend pas suffisamment acte de la pensée articulée au sein des séminaires.

Largement ignoré par les penseurs des années 1970, le séminaire XI (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*) se révèle un des plus utilisés dans la théorie psychanalytique contemporaine du cinéma puisque c'est lors de ce séminaire que Lacan introduit la notion du regard comme objet *a*. Il situe ainsi le regard non pas dans l'acte de *regarder* (comme le font Metz, Baudry, Mulvey et plusieurs autres), mais 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'Autre²⁰ ». 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-dehors²¹ ». L'analyse – désormais fort connue – qu'il effectue subséquentement de la toile *Les ambassadeurs* de Hans Holbein lui permet d'illustrer de façon concrète l'apparition du regard 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. Lorsque le spectateur se rapproche du coin inférieur droit de la toile, et qu'il l'observe d'un angle plus étroit, l'objet informe se révèle être un crâne. 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 pris²² ». C'est

cette conception lacanienne du regard qui est longtemps demeurée ignorée par la théorie du cinéma, du moins jusqu'à l'arrivée des réflexions plus actuelles. Ces réflexions ont permis à la théorie psychanalytique contemporaine du cinéma de prendre en compte des notions jusqu'alors laissées pour compte – le fantasme, le désir, le regard, l'objet *a* et le Réel.

Se fondant sur les constats entrepris par Lacan dans le séminaire XI, c'est Joan Copjec qui, la première, offre une réarticulation approfondie de la psychanalyse lacanienne du cinéma, centrée principalement sur les notions de regard et de désir. Selon elle, « croyant suivre Lacan, [la psychanalyse classique du cinéma] conçoit l'écran comme un miroir ; et ce faisant, elle opère dans l'ignorance et aux dépens d'une vue plus radicale de Lacan, selon laquelle le miroir est conçu comme écran²³ ». Aux yeux de Copjec, la psychanalyse classique du cinéma, avec son spectateur tout-percevant posé dans un contexte quasi panoptique (puisqu'il voit sans être vu), a théorisé un regard plus foucauldien que lacanien – elle écrit d'ailleurs que « la théorie du film a opéré une sorte de "foucauldisation" de la théorie lacanienne ; une mauvaise interprétation précoce de Lacan l'a transformé en un "prodigue" foucauldien²⁴ ». Ultimement, selon elle, « [l]a relation entre le dispositif et le regard ne crée que le mirage d'une psychanalyse. En fait, il n'y a aucun sujet psychanalytique en vue²⁵ ». Ce « mirage », qui se trouve au cœur des idées se dégageant de l'essai de Metz, constitue à la fois la clé de voûte et le maillon le plus faible de la psychanalyse classique du cinéma.

Après avoir fait l'inventaire des 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, entre autres, Copjec précise que

ce n'est *pas* dans cet essai mais dans *Le Séminaire XI* que Lacan formule lui-même son propre concept [du regard] et reformule, chemin faisant, son essai antérieur sur le stade du miroir. [...] C'est dans ce séminaire, en particulier dans les séances réunies sous le titre « Du regard comme objet *a* », que l'on rencontre une représentation bien différente de celle que dépeint la théorie du cinéma²⁶.

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 inaperçue²⁷ ». Contrairement à sa conception metzienne, le regard dans son sens lacanien est externe au sujet ; il échappe au sujet par son statut d'objet *a* ; il « laisse le sujet dans l'ignorance de ce qu'il y a au-delà de l'apparence²⁸ ». L'objet *a*, 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 désir, ainsi que sa représentation imaginaire dans le fantasme²⁹. Décrit et explicité à de nombreuses reprises par Žižek, l'objet *a* représente simultanément « l'absence pure, le vide autour duquel tourne le désir et qui, par le fait même, cause le désir, et l'élément imaginaire qui dissimule ce vide, le rend invisible en le remplissant³⁰ ». 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'offre 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 d'inscription du manque constitutif du sujet. Cette approche s'avère ultimement 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 au trauma.

De la vision au regard, du désir au fantasme

La psychanalyse classique du cinéma a donc souffert d'une confusion conceptuelle entre la *vision* de l'enfant devant le miroir et la notion de *regard*, telle que mise de l'avant par Lacan dans le séminaire XI. Cette confusion mène Elizabeth Cowie à différencier les deux termes avec précision³¹. Comme elle le spécifie, le regard est externe au sujet, ce qui l'amène à ajouter que « le plaisir lié à la pulsion scopique est d'abord et avant tout passif – le désir d'être vu³² », ce qui ne va pas sans rappeler la notion freudienne d'une scopophilie passive, largement absente des réflexions proposées par la psychanalyse classique du cinéma. Cette distinction a bien entendu des répercussions importantes sur la notion du désir cinématographique, les théoriciens lacaniens classiques le définissant comme un désir de maîtrise procuré par un regard objectivant³³. En considérant le regard plutôt comme un objet *a*, on voit la définition du désir se métamorphoser profondément. Comme le formule Cowie, « le désir dans ce contexte ne représente pas le souhait de voir une chose particulière, ni même simplement de *voir*, mais plutôt de voir ce qui est montré, ce que je ne peux voir mais que je sais être donné à voir³⁴ ». À la lumière de cette distinction cruciale, il devient évident que le regard dans sa conception classique au cinéma, en plus d'être plus foucaldien 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 dans lequel il rappelle comment le regard a été conçu, de façon erronée, comme subjectif plutôt qu'objectif. En effet, précise-t-il, « [l]e regard n'est pas la vision du sujet de l'objet, mais le point à partir duquel l'objet renvoie

la vision³⁵ ». Le virage théorique vers le Réel, ainsi que sa nécessaire considération du regard en tant qu'objet *a*, constituent le point névralgique de la réflexion de McGowan. Ces deux considérations en particulier se trouvent au fondement de son appel à une psychanalyse renouvelée du cinéma. À la lumière de cette approche contemporaine, le désir au cinéma n'est pas centré sur un objet matériel spécifique, mais plutôt sur le regard lui-même, ce qui a pour effet de rendre caduques les réflexions sur le voyeurisme et le fétichisme proposées par Metz, puisque la dynamique visuelle inhérente au cinéma maintient plutôt le sujet dans un rapport problématique avec toute forme de maîtrise sur les objets de désir présentés à l'écran³⁶. Le désir cinématographique équivaut conséquemment au désir d'être intégré au champ visuel 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 par la vision mais comme un objet *a* transforme la conception du spectateur, qui n'est plus un spectateur omnipotent, tout-percevant, détenant un regard contrôlant et dominant, mais un spectateur déterminé par un manque constitutif. La considération du Réel change radicalement la donne en ce qui concerne la conception du spectateur, de son désir et de son rapport au regard : elle permet de développer une approche conceptuelle apte à questionner ce qui échappe à l'idéologie. Par ailleurs, puisque le cinéma populaire tend généralement à masquer le rapport au regard et au Réel derrière des scénarios fantasmatiques, il incombe de faire le point sur le fantasme dans sa conception lacanienne pour, finalement, en venir à constater comment il laisse son empreinte sur le signifiant cinématographique.

Un signifiant fantasmatique?

Le fantasme dans sa conception psychanalytique 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*. Comme Elizabeth Cowie le note bien, le mot « fantasme » est dérivé du mot grec « phantasia » (φαντασία), terme dont la définition littérale est liée à l'acte de rendre visible³⁷. Dans cette optique, « le fantasme en est venu à signifier le fait de rendre visible, de rendre présent, ce qui est absent, ce qui ne peut jamais être directement vu³⁸ ». 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 trauma inhérent à une rencontre avec l'objet impossible, articulant par le fait même la relation du sujet avec la jouissance³⁹. McGowan précise à ce sujet que « le fantasme crée une ouverture vers l'objet impossible et permet donc au sujet l'aperçu d'une jouissance autrement inaccessible⁴⁰ ». Par sa

mise en forme narrative, le fantasme effectue une médiation entre le sujet et l'objet *a*. Dans le cas du cinéma, le spectateur est attiré vers le film par la promesse d'un accès à l'objet *a*, promesse qui se révèle inévitablement impossible. Par sa mise en scène de l'objet *a*, le fantasme met nécessairement de l'avant un objet qui transgresse les normes culturelles ou sociales, tout en voilant cette transgression et son rapport au Réel. Žižek précise d'ailleurs que « la relation entre le fantasme et l'horreur du Réel qu'il masque est beaucoup plus ambiguë qu'elle peut le paraître : le fantasme masque cette horreur, mais il crée parallèlement ce qu'il prétend masquer⁴¹ ». Bien entendu, le cinéma populaire, de nature plutôt fantasmatique, se garde bien de révéler ce qui se terre sous le fantasme ; par contre, certains films plus radicaux exploitent volontairement cette dimension de l'art cinématographique. Puisque la psychanalyse classique du cinéma se centrait avant tout sur un certain cinéma plus populaire et idéologique, très peu a été fait pour analyser ces films qui mènent leur spectateur vers des manifestations plus radicales du regard et du Réel. À travers les constats de la psychanalyse contemporaine du cinéma, qui se penche précisément sur de telles manifestations, on peut prétendre se rapprocher d'une conception beaucoup plus englobante du signifiant cinématographique.

Dans la mesure où l'objet *a* demeure évanescence et inaccessible, rendant impossible la disparition du désir, le fantasme se pose comme la possibilité illusoire de clore la boucle du désir puisqu'il fournit un accès imaginaire à son objet. Ainsi, par son déploiement de scénarios mettant de l'avant une logique du fantasme, le cinéma populaire se garde généralement de révéler la présence « réelle » de l'objet *a* (le regard). Cette façon de conceptualiser le fantasme au cinéma, et le désir qui le sous-tend, permet de mieux comprendre la psychanalyse classique du cinéma et son approche se centrant principalement sur une étude idéologique du cinéma. Considérant que le scénario typique du cinéma populaire (fantasmatique) présente l'objet du désir comme une entité atteignable, force 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. Aux yeux de la psychanalyse contemporaine du cinéma, les différents objets et personnages se dévoilant à la vision du spectateur ne représentent aucunement des objets du désir spectatoriel ; l'objet du désir spectatoriel est en fait le regard dans son sens lacanien, une entité qui demeure irréprésentable et qui ne se manifeste que par le biais de distorsions et d'angles morts dans le champ visuel. La signification cinématographique se décline conséquemment à travers la logique du fantasme. McGowan remarque d'ailleurs, fort pertinemment, que « le fantasme procure au sujet une relation avec l'objet impossible par le biais de la forme même du fantasme, une forme qui est particulièrement adaptée au cinéma⁴² ». L'attention de tout théoricien du cinéma souhaitant mobiliser la théorie psychanalytique doit donc s'attarder à l'exploration de la dynamique du fantasme.

Malgré l'argumentation théorique du présent article qui laisse peu de place à l'analyse et à l'exemplification, je tiens à revenir sur un passage précis de l'ouvrage de Metz au sein duquel il aborde le cinéma « à sujet directement érotique » qui, selon lui, « joue volontiers sur les limites du cadre et sur les dévoilements progressifs, au besoin incomplets, que permet la caméra quand elle bouge » (LSI, 105). Cette incursion dans l'érotisme filmique permet à Metz d'ouvrir la voie vers certaines problématiques fort concrètes illustrant le fonctionnement de la dynamique du regard au cinéma. En effet, il poursuit en affirmant :

Que ce soit sous forme statique (cadrage) ou dynamique (mouvements d'appareil), le principe est le même : il s'agit de parier à la fois sur l'excitation du désir et sur sa rétention (qui en est le contraire et pourtant le favorise), en faisant varier à l'infini, comme le permet justement la technique des studios, l'emplacement exact de la *frontière* qui stoppe le regard, qui met fin au « vu », qui inaugure la plongée (ou la contre-plongée) plus ténébreuse vers le non-vu, vers le deviné (LSI, 105).

L'examen du fonctionnement du désir, du fantasme et du regard dans le cinéma érotique permet de cristalliser l'approche psychanalytique contemporaine autour d'enjeux qui s'appliquent à l'ensemble des régimes de signification opérant au cinéma. Dans la mesure où le cinéma permet au spectateur un rapport au regard comme objet *a* par de perpétuelles tensions entre le vu et le non-vu, entre ce qui est montré et ce qui est absent – mais résolument présent à travers l'absence –, le jeu perpétuel entre la monstration et la dissimulation propres à l'érotisme cinématographique s'avère effectivement d'une grande importance. Par ailleurs, derrière sa visée de représenter et de rendre accessible l'objet *a*, la pornographie – plus que l'érotisme – se veut exemplaire de ce que Linda Williams nomme « la frénésie du visible⁴³ ». Mais, comme McGowan le constate, « au contraire du film fantasmatique, la pornographie suppose que l'objet *a* [...] est un objet véritable qu'on peut voir plutôt qu'une distorsion au sein de la réalité sociale qu'on ne peut voir qu'à travers la distorsion elle-même⁴⁴ ». Il poursuit en notant que « la pornographie échoue parce que le regard, l'objet *a* au sein du champ du visible, est irréductible au champ du visible lui-même⁴⁵ ». En somme, la pornographie, genre cinématographique de l'excès s'il en est un, fait la démonstration de l'impossibilité de montrer l'objet du désir, et ce, peu importe le degré de l'excès de monstration. En contrepartie, comme le note Metz, l'érotisme attise le désir de façon beaucoup plus efficace puisque, par le truchement d'une tension entre ce qui est montré et ce qui est absent du champ visuel, il fonctionne sur le mode du fantasme. Il ne montre pas l'objet du désir ; il le suggère plutôt dans un rapport imaginaire. Le vacillement entre l'érotisme

et le pornographique permet de situer le fonctionnement du regard, tout en isolant le mode de fonctionnement du signifiant filmique autour du fantasme.

Les régimes du signifiant cinématographique

Le signifiant imaginaire, tel que le conçoit Metz, repose donc sur une vision de la psychanalyse qui omet un large pan des concepts et des arguments mis de l'avant par Lacan dans son séminaire. S'il est vrai que le cinéma se décline autour de l'imaginaire, de l'image et de son rapport aux idéaux et au leurre, il reste que la signification cinématographique plonge également le spectateur dans un rapport fort particulier au regard comme objet *a*. Il en ressort une évidence fondamentale : le cinéma, tout comme son signifiant, nourrit un rapport complexe entre le sujet observant (le spectateur) et le fantasme. Puisque le fantasme, dans sa conception psychanalytique lacanienne, tient compte d'un nouage entre les trois registres (Réel, symbolique et imaginaire), il semble réducteur de perpétuer la notion selon laquelle le signifiant cinématographique est imaginaire. Il paraît plutôt aisé de postuler que le signifiant cinématographique est fantasmatique, et que c'est le rapport au regard qui détermine le mode de fonctionnement de ce signifiant – après tout, les films n'entretiennent pas tous le même rapport entre le sujet, le désir, le regard et le fantasme. L'étude des rapports à géométrie variable entre regard, désir et fantasme au cinéma se trouve au centre de l'ouvrage *The Real Gaze* de Todd McGowan. En plus d'une argumentation fort détaillée en faveur d'une psychanalyse contemporaine du cinéma, présentée précédemment, cet ouvrage explore les différentes relations que le cinéma peut tisser avec le regard et le fantasme, qui sont au nombre de quatre : le cinéma du fantasme, le cinéma du désir, le cinéma d'intégration (qui allie le désir et le fantasme) et le cinéma d'intersection (qui place le désir et le fantasme en confrontation). Je crois fermement que l'avenir d'une étude psychanalytique du signifiant opérant au cinéma passe par une étude plus approfondie de ces quatre types de cinéma, que je propose de résumer ici en guise de conclusion et d'ouverture vers de futures recherches.

Pour McGowan, les films appartenant au cinéma du fantasme « représentent le regard par le biais de sa distorsion fantasmatique, causée par sa surreprésentation dans l'image filmique⁴⁶ ». Ces films insistent sur la dimension fantasmatique de notre réalité sociale et, ce faisant, rendent visible le fonctionnement du fantasme à un point tel que son pouvoir s'en trouve détruit de l'intérieur. Pour McGowan, le cinéma de Kubrick – et particulièrement le film *Dr. Strangelove* – s'inscrit dans la logique de ce cinéma du fantasme. Plus récemment, le film *American Beauty*, de Sam Mendes, présente une logique similaire : en exagérant la dimension fantasmatique à l'œuvre dans la repré-

sensation du désir, ce film mène le spectateur vers une traversée du fantasme de la jeune fille hypersexualisée⁴⁷. En contrepartie, le cinéma du désir met de l'avant « des films qui perpétuent le regard en tant qu'absence qui hante l'image cinématographique. En insistant sur l'absence, de tels films refusent au spectateur toute forme de soulagement face au désir qu'ils produisent⁴⁸ ». Ces films n'offrent généralement aucune forme de satisfaction du désir, et les spectateurs quittent généralement la salle avec des questions plutôt qu'avec des réponses fantasmatiques. McGowan situe l'exemple emblématique de ce cinéma dans le film *Citizen Kane*, d'Orson Welles, dont la fin n'offre aucune résolution au désir cinématographique articulé. Ensuite, le cinéma d'intégration, qui conjugue la logique du désir avec celle du fantasme, avance la stratégie narrative la plus commune au cinéma populaire : ces films « incitent le désir dans l'unique but de le résoudre par le biais de scénarios fantasmatiques procurant un écran à travers lequel le spectateur peut faire l'expérience du regard, à l'abri du trauma qui l'accompagne habituellement⁴⁹ ». Comme McGowan le note, cette définition « convient à la plupart des films, puisqu'ils tendent à marier le désir et le fantasme afin de produire d'abord un sentiment d'absence – le regard comme absence – pour ensuite donner l'impression de combler cette absence⁵⁰ ». J'établis ici l'axe de fonctionnement du modèle théorique de la psychanalyse classique du cinéma, avec sa culmination dans l'ouvrage de Metz : le cinéma d'intégration combine la logique circulaire du désir, qui ne trouve jamais de résolution, avec la logique fantasmatique où la résolution du désir se trouve mise en scène. En raison du rôle prépondérant du fantasme dans ce cinéma, et de la logique imaginaire au sein duquel il opère, on peut aisément affirmer que le signifiant propre à ce cinéma se décline sous la logique de l'imaginaire. Ce cinéma fait, par ailleurs, contraste avec le quatrième type défini par McGowan, le cinéma d'intersection, dont les films

permettent l'expérience du regard sans recours à un écran fantasmatique. [...] Par la séparation stricte qu'il pose entre l'univers du désir (l'absence du regard) et l'univers du fantasme (la présence illusoire du regard), ce cinéma possède la capacité de mettre en scène une rencontre traumatique avec le regard et avec le Réel comme tel⁵¹.

Les films qui répondent à ce type d'intersection entre le désir et le fantasme sont généralement les plus percutants et offrent des expériences de spectature qui ne laissent généralement pas indifférent. McGowan cite les films de David Lynch comme exemples prototypiques de ce cinéma, une affirmation que j'endors entièrement⁵². En situant l'expérience spectatorielle bien au-delà du confort fantasmatique habituel, ce cinéma demeure sans doute celui pour lequel l'idée d'un signifiant imaginaire fonctionne le moins.

En fin de compte, à travers le parcours théorique avancé ici, il semble évident que les conclusions propres à la psychanalyse classique du cinéma ne peuvent adéquatement répondre aux expériences fort diversifiées qu'offre la production cinématographique contemporaine. Par ailleurs, il semble peu constructif de rejeter dans l'ensemble cette approche théorique puisqu'elle permet de bien comprendre la nature identificatoire de la spectature, tout comme elle arrive à cerner de façon efficace la nature potentiellement idéologique du cinéma⁵³. Par contre, toute légitimation des idées véhiculées au cours des années 1970 et 1980 passe nécessairement par une relecture visant à en préciser certains termes. À la lumière du parcours conceptuel précédemment exposé, le regard tel qu'il a été étudié par la psychanalyse classique du cinéma se révèle plutôt être un acte de vision. En considérant le regard comme l'objet *a* de la pulsion scopique, et non comme un outil menant à une position de maîtrise sur l'objet de la vision, il s'avère évident que le signifiant cinématographique ne peut être pensé uniquement en lien avec la dimension imaginaire de l'expérience humaine. Cette distinction paraît fondamentale pour toute réflexion contemporaine visant à penser l'expérience de la spectature cinématographique – voire médiatique dans un sens plus élargi – relativement à la subjectivité, au désir et au fantasme. Si cette approche lacanienne plus contemporaine de l'image et du discours cinématographique demeure peu répandue dans les cercles universitaires francophones, il reste qu'elle gagnerait à être mieux connue et comprise, puisqu'elle constitue une des pistes les plus prometteuses pour appréhender les situations de spectature contemporaine, qui se complexifient tout en se diversifiant.

Bibliographie

- BELLAVITA, Andrea, *Schermi perturbanti: Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*, Milan, Vita e Pensiero, 2005.
- BERTON, Mireille, « David Lynch et le regard du Réel », *Écranosphère*, no 2, 2015. En ligne : <<http://www.ecranosphere.ca/article.php?id=40>>.
- BORDWELL, David & Noël CARROLL (dir.), *Post-Theory: Reconstructing Films Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996.
- CHEMAMA, Roland & Bernard VANDERMERSCH, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, coll. « In Extenso », 2007.
- CHIESA, Lorenzo, *Subjectivity and Otherness: A Philosophical Reading of Lacan*, Cambridge (MA), MIT Press, 2007.
- COPIEC, Joan, « Le sujet orthopsychique : théorie du film et réception de Lacan », *Hors cadre*, no 7, 1989, p. 27-50.
- COWIE, Elizabeth, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- CREED, Barbara, « Film and Psychoanalysis », dans J. Hill & P. Gibson Church (dir.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Cambridge, Oxford University Press, 1998, p. 77-90.
- FLISFEDER, Matthew, *The Symbolic, The Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. de l'allemand par P. Koepfel, préface de M. Gribinski, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1987.
- HACHEMI, Omar, « Lacan spectateur : un point aveugle entre cinéma et psychanalyse », *1895*, no 83, 2017, p. 8-35.
- HEATH, Stephen, « Notes on Suture », *Screen*, vol. 18, no 4, 1977, p. 48-76.
- LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, p. 92-99.
- , *Le séminaire de Jacques Lacan, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1973.
- MANNONI, Octavio, *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1969.
- MCGOWAN, Todd, « Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and its Vicissitudes », *Cinema Journal*, vol. 42, no 3, 2003, p. 27-47.
- , *The Real Gaze*, Albany (NY), SUNY Press, 2007.

- , *The Impossible David Lynch*, New York, Columbia University Press, 2007.
- METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, C. Bourgois, 2002 [1977].
- MILLER, Jacques-Alain (dir.), *Lacan regarde le cinéma, le cinéma regarde Lacan*, Paris, La cause freudienne, coll. « Rue Huysans », 2011.
- MILNER, Jean-Claude, *Les noms indistincts*, Paris, Seuil, coll. « Connexions du champ freudien », 1983.
- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, no 3, 1975, p. 6-18.
- LOUDART, Jean-Pierre, « La suture », *Les cahiers du cinéma*, no 211, 1969, p. 36-39.
- STUDLAR, Gaylyn, « Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema », *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 9, no 4, 1984, p. 267-282.
- WILLIAMS, Linda, *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Los Angeles, University of California Press, 1989.
- WILLIS, Louis-Paul, « Traverser le fantasme : la radicalité de la spectature cinématographique contemporaine », *Écranosphère*, no 2, 2015. En ligne : <<http://www.ecranosphere.ca/article.php?id=44>>.
- ŽIŽEK, Slavoj, « The Undergrowth of Enjoyment: How Popular Culture Can Serve as an Introduction to Lacan », *New Formations*, vol. 9, 1987, p. 7-29.
- , *The Metastases of Enjoyment: On Women and Causality*, New York, Verso, 2005.
- , *The Plague of Fantasies*, London, Verso, 2008.

Notes

- 1 B. CREED, « Film and Psychoanalysis », dans J. Hill et P. Gibson Church (dir.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Cambridge, Oxford University Press, 1998, p. 77. « [Psychoanalysis and cinema] share a common historical, social, and cultural background shaped by the forces of modernity. »
- 2 Voir notamment les écrits de Jean-Louis Baudry, de Jean-Louis Comolli et de Louis Althusser.
- 3 Voir notamment les écrits de Jean-Pierre Oudart et de Stephen Heath.
- 4 C. METZ, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, C. Bourgois, 2002 [1977]. Dans cet article, les nombreux renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention LSI, suivie du numéro de page, entre parenthèses.
- 5 *Idem*.
- 6 L. MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, no 3, 1975, p. 6-18.
- 7 J. LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 92-99.
- 8 T. MCGOWAN, *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*, Albany (NY), SUNY Press, 2007, p. 6-7. « Early Lacanian film theory missed the gaze because it conceived of the cinematic experience predominantly in terms of the imaginary and the symbolic order, not in terms of the real. This omission was crucial because the real provides the key for understanding the radical role that the gaze plays within the filmic experience. As a manifestation of the real rather than of the imaginary, the gaze marks a disturbance in the functioning of ideology rather than its expression. »
- 9 Il appert que le monde universitaire anglo-saxon a produit une quantité importante de réflexions visant à organiser le champ des études cinématographiques en fonction des fondements théoriques proprement lacaniens. Il importe toutefois de noter la présence de quelques ouvrages importants publiés d'abord en français. Voir, entre autres, les contributions de Omar Hachemi, de Mireille Berton, ainsi que l'ouvrage collectif *Lacan regarde le cinéma, le cinéma regarde Lacan*, dirigé par Jacques-Alain Miller. Les revues *CiNÉMAS* (« Revoir Lacan », vol. 26, no 1, 2015) et *Écranosphère* (« Traverser le fantasme », no 2, 2015) ont également consacré des numéros thématiques à la psychanalyse contemporaine du cinéma et des médias au cours de la dernière décennie. Finalement, le théoricien italien Andrea Bellavita articule une importante réflexion sur le rôle de l'inquiétante étrangeté en lien avec les notions propres à la psychanalyse contemporaine du cinéma, notamment le regard, le Réel, et le rapport à l'angoisse (voir A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti : Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*, Milan, Vita e Pensiero, 2005).
- 10 Dans son article sur le rôle du cinéma dans l'évolution de la pensée de Lacan, Hachemi aborde la genèse des notions lacaniennes s'étant révélées indispensables pour la théorie du cinéma. Bien que son propos reste ancré dans des exemples filmiques canoniques qui révèlent peu de choses sur le fonctionnement du regard et du désir dans le cinéma contemporain, tout comme dans la théorie contemporaine, sa contribution met de l'avant des éléments de réflexion notables pouvant éclairer la théorie du cinéma ainsi que son évolution depuis les balbutiements de la psychanalyse classique du cinéma. Voir O. HACHEMI, « Lacan spectateur : un point aveugle entre cinéma et psychanalyse », *1895*, no 83, 2017, p. 8-35.
- 11 B. CREED, « Film and Psychoanalysis », *op. cit.*, p. 80, je souligne. « [T]here are three orders in the history of human development », « the mirror stage [...] occurs during the period of the Imaginary ».
- 12 Lacan illustre d'ailleurs cette coexistence 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 » (J.-C. MILNER, *Les noms indistincts*, Paris, Seuil, coll. « Connexions du champ freudien », 1983, p. 7).

- 13 On peut remarquer d'emblée l'omission du Réel dans cette mention de la logique lacanienne.
- 14 S. FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. de l'allemand par P. Koepfel, préface de M. Gribinski, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1987, p. 119. Il est à noter que dans cette définition freudienne, le plaisir scopique se décline sur deux axes : la scopophilie active (regarder) et la scopophilie passive (montrer). La psychanalyse classique du cinéma s'est avant tout attardée sur la scopophilie active. La psychanalyse contemporaine du cinéma tend à réarticuler l'étude du plaisir scopique procuré par le cinéma autour des enjeux propres à la scopophilie passive.
- 15 Ici, Metz renvoie à Octave Mannoni, qui illustre le désaveu fétichiste devant la connaissance de l'aspect construit du fétiche par la phrase célèbre « je sais bien, mais quand même ». Voir O. MANNONI, *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1969.
- 16 Force est d'admettre que Metz a entièrement raison sur ce point, la psychanalyse – ou plutôt la cure parlante – étant avant tout fondée dans l'étude du discours.
- 17 D. BORDWELL & N. CARROLL, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996. Pour une rétrospective critique et détaillée des enjeux entourant la parution de cet ouvrage, ainsi que ses liens problématiques avec la psychanalyse et avec le champ des études cinématographiques, voir M. FLISFEDER, *The Symbolic, The Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- 18 S. ŽIŽEK, « The Undergrowth of Enjoyment: How Popular Culture Can Serve as an Introduction to Lacan », *New Formations*, vol. 9, 1989, p. 7. « The Lacan who served as a point of reference for these theories, however, was the Lacan before the break. »
- 19 L. CHIESA, *Subjectivity and Otherness: A Philosophical Reading of Lacan*, Cambridge (MA), MIT Press, 2007, p. 106. « [I]n Lacan's late work, the specular nature of the imaginary order is ultimately dependent upon a real element which cannot be specularized. »
- 20 J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre XI : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1973, p. 98.
- 21 *Ibid.*, p. 121.
- 22 *Ibid.*, p. 107. Sur ce point, McGowan précise que la toile de Holbein demeure un exemple privilégié pour Lacan « parce que la forme que prend le regard dans cette toile – un crâne – rend explicite la relation entre le regard et la perte complète de maîtrise que vit le sujet ». (T. MCGOWAN, *The Real Gaze*, op. cit., p. 7. « [B]ecause 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. »)
- 23 J. COPJEC, « Le sujet orthopsychique : théorie du film et réception de Lacan », *Hors cadre*, no 7, 1989, p. 28.
- 24 *Ibid.*, p. 31.
- 25 *Ibid.*, p. 37.
- 26 *Ibid.*, p. 41.
- 27 J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre XI : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 89.
- 28 *Idem.*
- 29 Le concept même de l'objet *a* évolue au fil des séminaires. Le présentant d'abord 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 ». (R. CHEMAMA & B. VANDERMERSCH (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, coll. « In Extenso », 2007, p. 291-293.)

- 30 S. ŽIŽEK, *The Metastases of Enjoyment: On Women and Causality*, New York, Verso, 2005, p. 178. « *Objet a* is simultaneously the pure lack, the void around which the desire turns and which, as such, causes the desire, and the imaginary element which conceals this void, renders it invisible by filling it out. »
- 31 La confusion décrite par Cowie concerne en fait les termes « *look* » et « *gaze* » ; nous avons traduit ici le premier par « *vision* » et le deuxième par « *regard* ». Elle s'attaque à cette confusion en précisant que « le regard est l'envers de la vision omnipotente, qui est la fonction impériale de l'œil ». (E. COWIE, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 288. « [T]he gaze is the inverse of the omnipotent look, which is the imperial function of the eye. »)
- 32 E. COWIE, *Representing the Woman*, op. cit., p. 288. « The pleasure of the scopic drive is first and foremost passive – the wish to be seen. »
- 33 Gaylyn Studlar demeure une des premières à souligner l'erreur fondamentale derrière la conception purement active du désir au sein de la théorie du cinéma. Voir G. STUDLAR, « Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema », *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 9, no 4, 1984, p. 267-282.
- 34 *Ibid.*, p. 288. « 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. »
- 35 T. MCGOWAN, « Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and its Vicissitudes », *Cinema Journal*, vol. 42, no 3, 2003, p. 28. « The gaze is not the look of the subject at the objet, but the point at which the object looks back. »
- 36 Todd McGowan ira jusqu'à avancer que la quête du voyeur est vouée à l'échec puisque même dans les moments les plus intimes, le sujet du symbolique présuppose un regard externe. En effet, « la scène à laquelle témoigne le voyeur est toujours une scène créée pour sa vision » puisque « nous performons nos activités intimes d'une manière qui confirme une certaine notion que nous entretenons de nous-mêmes, et cette image de soi suppose un regard externe ». (T. MCGOWAN, *The Impossible David Lynch*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 4. « [T]he scene that the voyeur witnesses is always a scene created for the look of the voyeur. [...] We perform our intimate activities in ways that confirm a certain idea we have of ourselves, and this self-image implies an external look. »)
- 37 E. COWIE, *Representing the Woman*, op. cit., p. 127.
- 38 *Ibid.*, p. 128. « [F]antasy has come to mean the making visible, the making present, of what isn't there, of what can never directly be seen. »
- 39 Dans le langage de la psychanalyse, la jouissance est à penser de façon diamétralement opposée au plaisir. Si elle est recherchée par le sujet désirant, la jouissance ne peut qu'être traumatique en ce qu'elle amène une perte de l'ancrage 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.
- 40 T. MCGOWAN, *The Real Gaze*, op. cit., p. 23. « [F]antasy creates an opening to the impossible object and thereby allows the subject to glimpse an otherwise inaccessible enjoyment. »
- 41 S. ŽIŽEK, *The Plague of Fantasies*, London, Verso, 2008. p. 6. « 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. »
- 42 T. MCGOWAN, *The Real Gaze*, op. cit., p. 37. « Fantasy is able to provide the subject a relation to the impossible object because of the form that fantasy takes, a form that makes it especially amenable to the cinema. »
- 43 L. WILLIAMS, *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Los Angeles, University of California Press, 1989.

- 44 T. McGOWAN, *The Real Gaze*, *op. cit.*, p. 28. « [U]nlike 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 social reality that one must see in the process of the distortion itself. »
- 45 *Idem.* « Pornography fails because the gaze, the objet petit a in the field of the visible, is irreducible to the field of the visible itself. »
- 46 *Ibid.*, p. 19. « [F]ilms that depict the gaze through its fantasmatic distortion in the overpresence of the cinematic image. »
- 47 Sur ce sujet, voir L.-P. WILLIS, « Traverser le fantasme : la radicalité de la spectature cinématographique contemporaine », *Écranosphère*, no 2, 2015. En ligne : <<http://www.ecranosphere.ca/article.php?id=44>>.
- 48 T. McGOWAN, *The Real Gaze*, *op. cit.*, p. 19. « [F]ilms that sustain the gaze as an absence that haunts the cinematic image. Such films refuse to provide the spectator with any relief from the desire they engender through their emphasis on absence. »
- 49 *Idem.* « [These films] incite desire only to resolve it into a fantasy scenario that provides a screen through which the spectator can experience the gaze without its attendant trauma. »
- 50 *Ibid.*, p. 19-20. « This describes most films, as they blend desire and fantasy in order to produce first a sense of lack – the gaze as absence – and then a sense of the absence filled in. »
- 51 *Ibid.*, p. 20. « [T]here are films that allow for an experience of the gaze without the fantasmatic screen. [...] By strictly separating the world of desire (the absence of the gaze) and the world of fantasy (the illusory presence of the gaze), film has the ability to stage a traumatic encounter with the gaze and the real as such. »
- 52 McGowan a, par après, écrit un livre consacré au cinéma de Lynch, qu'il aborde dans cette perspective (voir T. McGOWAN, *The Impossible David Lynch*, *op. cit.*). Mireille Berton consacre, pour sa part, un article à l'étude des liens entre le cinéma de Lynch et la manifestation du Réel dans l'expérience cinématographique (voir M. BERTON, « David Lynch et le regard du Réel », *Écranosphère*, no 2, 2015. En ligne : <<http://www.ecranosphere.ca/article.php?id=40>>.).
- 53 Notons ici que cette affirmation rejoint le propos d'Andrea Bellavita, selon qui la contribution de Metz conserve une certaine valeur pour l'étude du cinéma (voir A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti*, *op. cit.*).

