



*Rubrique : Séance*

## **Fenêtres du fantasme dans le cinéma contemporain**

*Camilo Ramírez*

**P**lusieurs éléments rapprochent le cinéma et le fantasme, ne serait-ce que par la variété des cadres et fenêtres qu'ils constituent. Lorsque le cinéma relève de l'art, il est aussi bien fenêtre ouverte sur le monde que sur les ressorts de notre subjectivité. Certains films parviennent à faire surgir au milieu du torrent d'images, pourtant plus proches du leurre et de l'éblouissement, un bout de réel. Nous sommes soudainement percutés par l'apparition de quelque chose qui ne trompe pas. En ce qui concerne le fantasme, Lacan nous apprend qu'il « constitue pour chacun sa fenêtre sur le réel<sup>1</sup> ». Une fenêtre paradoxale, aux vitres teintées : tout en nous ouvrant l'accès à une réalité psychique, le fantasme voile l'objet *a* aux commandes de celle-ci. Cet objet est le résidu « qui fait réalité pour un sujet, ce qui équivaut à sa règle de vie<sup>2</sup> ». C'est pourquoi Lacan dit qu'il y a dans le fantasme quelque chose qui est caché et montré à la fois : « Ce qui est y éliidé et ce qui pourtant y est toujours, c'est ce que [...] j'ai déjà introduit dans le rapport structural du sujet au monde, la fenêtre<sup>3</sup> ».

### **Levées du rideau sur l'objet**

La vie amoureuse est par excellence la scène où se joue cette double fonction du fantasme en tant que script inconscient qui ordonne le comportement envers le partenaire. Le fantasme est le scénario qui « couvre le désir de l'Autre et l'angoisse qu'il suscite<sup>4</sup> ». Les modes de recouvrement du réel du partenaire par le voile du fantasme varient selon les stratégies à l'œuvre pour obturer l'énigme du désir et de la jouissance de l'Autre. Il arrive pourtant que des cinéastes attrapent finement cette dimension de l'objet dans la rencontre amoureuse, en tant que « cadré, régulé, indexé par le fantasme<sup>5</sup> ». Tel le poinçon de la formule du fantasme,  $\$ \diamond a$ , permettant différentes connexions logiques entre le sujet et son objet, le cinéma offre aussi une palette des fenêtres d'où le partenaire est vu, c'est-à-dire à travers le cadre inconscient du fantasme. Des variations scénaristiques montrent la puissance de l'imaginaire

---

1. Lacan J., « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 254.

2. Miller J.-A., « Symptôme – Fantasme », *La Cause du désir*, n° 114, juin 2023, p. 75, [disponible sur Cairn](#).

3. Lacan J., Le Séminaire, livre XIII, « L'objet de la psychanalyse », leçon du 11 mai 1966, inédit.

4. Miller J.-A., « Symptôme – Fantasme », *op. cit.*, p. 75.

5. Miller J.-A., « Une réflexion sur l'Œdipe et son au-delà », *Mental*, n° 31, octobre 2013, p. 138.

pour enrober l'objet réel qui, à notre insu, fait fonction d'appât dans les rencontres entre parlants sexués. C'est un domaine dans lequel le cinéma coréen contemporain excelle.

Le film de Céline Song, *Past lives, Nos vies d'avant*<sup>6</sup>, traite des marques indélébiles d'un premier amour, restées inscrites dans le cadre d'un fantasme, tissé au moment du passage de l'enfance à l'adolescence. Camarades inséparables devenus amoureux, Hae Sung et Na Young font ensemble chaque jour le chemin du collège à la maison. Un plan nous montre une scène de dispute dont nous découvrirons bien plus tard le caractère coutumier : elle pleure, il s'attèle à la consoler. Séparés à douze ans par le départ de Na Young avec sa famille en Amérique, ils découvrent la vive douleur de la perte de l'être aimé. Le film se divise en trois parties dans lesquelles, après de longues disparitions, ils reprennent contact. Dans le deuxième chapitre nous ne les percevons qu'encadrés par des écrans d'ordinateurs et smartphones, émus par un élément, pas localisable, qui vibre encore dans les vestiges de l'objet perdu. Alors que chacun a refait sa vie amoureuse, le voyage que fait Hae Sung, déjà trentenaire, pour la retrouver, est l'occasion de confronter leurs traces imaginaires et idéalisées à l'*aggiornamento* des corps en présence. Cette chose qui les relie au fil des années peine à se laisser nommer : il parle du manque éprouvé sans pouvoir en dire davantage.

C'est par la place octroyée par la réalisatrice au bien-dire que se dégage une voie pour la traversé de l'écran fantasmagique. Le soir même des retrouvailles avec Hae Sung, le mari de Na Young lui demande si elle considère que, durant ces longues années, elle a manqué à cet homme. La vive pensée qui lui apparaît en guise de réponse rend possible la nomination de la scène fantasmagique à laquelle Hae Sung était resté suspendu, campant très tôt une position singulière vis-à-vis des manifestations de la privation féminine : « La pleurnicheuse de douze ans qu'il connaissait lui a manqué. La plupart du temps il restait là à me regarder. » Forte d'avoir cerné ce dont il s'agit, elle peut alors lui adresser ces mots, qui mettent à jour le statut de chaque terme du fantasme, ouvrant à une traversée possible : « La Na Young de ton souvenir n'existe pas ici. Mais cette petite fille a existé. Elle n'est pas assise devant toi, mais ça ne l'empêche pas d'être réelle. Il y a vingt ans, je l'ai laissée derrière moi, avec toi. »

D'autres fois, l'accroche fantasmagique se fait par le biais d'un objet d'un tout autre ordre que celui de l'éclat éblouissant de l'objet amoureux. Il se noue par la rencontre, chez le partenaire, avec un point des plus opaques, qui fait vibrer une *jouissance par soi-même ignorée*<sup>7</sup>. Un tel objet est au cœur du polar récent de Park Chan-Wook, *Decision to Leave*<sup>8</sup>. Dans sa mise en scène somptueuse, le réalisateur livre une version très moderne d'un grand classique : le flic épris d'une femme littéralement fatale. Le corps d'un homme se fracasse en tombant du haut d'une falaise. Tout indique le suicide jusqu'à ce que, désarçonné par le détachement de la jeune et belle veuve, le policier enquêteur décide de l'observer jour et nuit. Elle est vue longuement en plans rapprochés dans le cadre de ses jumelles, à travers les fenêtres de son appartement, son mystère s'épaissit et l'aspire toujours plus. Dans ces scènes, qui reviennent, le réalisateur trouble le spectateur en insérant soudainement le voyeur tout près d'elle, à l'intérieur du cadre qu'il regarde, nous faisant croire qu'il a basculé de l'autre côté de la fenêtre. Elle s'aperçoit qu'elle est regardée et feint de l'ignorer. La brume se lève

---

6. Song C., *Past Lives. Nos vies d'avant*, film, États-Unis, 2023.

7. Freud S., « Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle (L'homme aux rats) », *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954, p. 207.

8. Chan-Wook P., *Decision to Leave*, film, Corée du Sud, 2022.

peu à peu sur sa vérité menteuse – le policier n’en sera que plus happé par le point d’horreur qui en émerge. Dans une scène clé où il l’amène chez lui, elle découvre d’un geste sec un rideau qui cache un mur parsemé des photos des cadavres des crimes non élucidés. Nous apprenons ainsi que dans la contemplation de ces corps mutilés, un objet réel et atroce, soudainement dévoilé, les capture et les relie. Ignorants du fantasme, la pulsion de mort désormais aux commandes les propulse dans une virée vers l’abîme.

### Partenaire-fantasme

Il y a aussi des cas où le statut de la fenêtre qui cadre l’aperçu du partenaire est moins aisé à établir. Au milieu du chef d’œuvre de Paul Thomas Anderson, *Phantom Thread*<sup>9</sup>, fil fantôme, la caméra fait un gros plan sur l’œil d’un homme, encadré dans le judas d’une porte, laissant hors champ ce qui fixe son regard avide. Nous savons par le plan précédent qu’il s’agit de sa femme, exhibant la robe qu’il lui a confectionnée, dans un défilé de haute couture. Suivant la formule de Lacan à propos du leurre de l’image spéculaire qui habille l’objet insaisissable, une question se pose : dans les rets de quelle ombre<sup>10</sup> se trouve-t-elle prise en tant que proie de son regard ?

Lui, c’est l’extravagant et intraitable Reynolds Woodcock. Elle, c’est la discrète et délicate Alma, femme dont il se trouve épris, après une vie de célibataire endurci. Dans la traversée de ce couple, se dévoile couche après couche la singulière fenêtre à travers laquelle le couturier perçoit sa femme, tout comme la surprenante partie qu’elle finit par jouer dans un partenariat inouï. Approchons ici de près ce qu’entre eux si finement se tisse, entre fantasme et fantôme.

Dans cette vie du couturier réglée comme une horloge où la *tuché* lui fait horreur, nous allons essayer de lire quel est l’objet qui dicte sa rigide règle de vie et structure son traitement de l’Autre féminin. Cet homme vit dans un univers féminin auprès de sa sœur, stricte maîtresse de maison, et d’une armée des couturières. Créateur riche et beau, ardemment convoité, le cœur de Reynolds reste de marbre. La contingence d’une escale improvisée en bord de route permet qu’une rencontre soit possible. Son regard s’arrête sur l’une des serveuses : Alma. Trois détails scandent l’instant de la rencontre : elle trébuche, se retourne gênée vers lui en souriant, puis retient sa gargantuesque commande sans l’appui de notes. La pulsion orale scelle ici le premier fil qui les relie. En le quittant elle lui glisse un papier avec son numéro et un mot : « *For the hungry boy, my name is Alma.* »

Ce qui précipite le couturier à faire d’elle son égérie se tisse le soir même. Il la surprend avec ses étranges questions : « Ressemblez-vous beaucoup à votre mère ? Avez-vous une photo d’elle ? » Il lui partage aussitôt le plus intime des secrets : « Il est possible de coudre presque tout dans la doublure d’une veste. Petit, je me suis mis à dissimuler des choses à l’intérieur des vêtements. Au niveau du cœur j’ai une mèche de cheveux de ma mère, pour qu’elle soit toujours près de moi. » Arrivés chez lui, le premier objet qu’il lui montre nous donne le cadre de sa réalité subjective : une vieille photo de sa jeune mère en robe de mariée. C’est lui qui l’a confectionnée pour son second mariage et c’est elle qui lui a appris le métier. Alma lui demande pourquoi un si bel homme ne s’est jamais marié : « Je fais des robes »,

---

9. Anderson P. T., *Phantom Thread*, film, États-Unis, 2018.

10. Cf. Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l’inconscient freudien », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 818.

répond-il simplement. La suite du récit confirme que la vie du couturier se déroule sous le regard de la mère morte. S'occuper du corps d'une femme, c'est l'habiller sous ce regard. Lors de leur première nuit, à défaut de lui faire l'amour, Reynolds recouvre le corps d'Alma d'exquis tissus qu'il fait tenir avec épingles et agrafes. Dans cette séquence sublime où il découvre, mesure et enveloppe les formes du corps de celle-ci, se découpe le seul patron possible du lien à une femme. Ce faisant, il décerne un corps aimable à cette femme qui dit ne pas se plaire.

Quel statut donner à cette fenêtre depuis laquelle la mère morte le regarde, figeant ainsi le cadre de son approche du corps des femmes ? Coller au regard qui le fixe, *via* le cadre de la photo, comporte un radical effet de *mommyfication*.