



**HAL**  
open science

# Altérité et altération dans 'American Beauty' de Sam Mendes

Vanessa de Carvalho

► **To cite this version:**

Vanessa de Carvalho. Altérité et altération dans 'American Beauty' de Sam Mendes. Art et histoire de l'art. 2010. dumas-00710226

**HAL Id: dumas-00710226**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00710226v1>**

Submitted on 20 Jun 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# **Altérité et altération dans *American Beauty* de Sam Mendes**

Vanessa DE CARVALHO

UFR ETUDES ANGLOPHONES

---

Mémoire de master 2 recherche - Etudes Culturelles - 30 crédits

Sous la direction de Claire MANIEZ

Année universitaire 2009-2010



## Altérité et altération dans *American Beauty* de Sam Mendes

Vanessa DE CARVALHO



Ricky et Jane devant le spectacle d'un sac plastique dansant

---

UFR ETUDES ANGLOPHONES

Mémoire de master 2 recherche - Etudes Culturelles - 30 crédits

Sous la direction de Claire MANIEZ

Année universitaire 2009-2010

# Sommaire

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>PARTIE 1 : TEMPORALITES.....</b>	<b>7</b>
<b>1 – Superposition de moments vs. un « ocean de temps».....</b>	<b>8</b>
A. Les rituels : le rythme du quotidien.....	8
B. Les temps.....	12
<i>a. L'impact de la mort sur la chronologie.....</i>	<i>12</i>
<i>b. Des temporalités liées.....</i>	<i>13</i>
<i>c. Qualités rhizomatiques et cristallines du temps.....</i>	<i>15</i>
<b>2 – Fluidité et poésie.....</b>	<b>17</b>
A. Répétitions et images récurrentes.....	18
<i>a. La couleur rouge.....</i>	<i>18</i>
<i>b. Le motif de la main.....</i>	<i>19</i>
B. Lester, l'artiste.....	21
<i>a. Création d'une nouvelle Angela et rôle de l'imaginaire.....</i>	<i>22</i>
<i>b. Importance de la musique.....</i>	<i>22</i>
<b>PARTIE 2 : (SE) REFLECHIR.....</b>	<b>25</b>
<b>1 – Reflet de soi et autoréflexion.....</b>	<b>26</b>
A. Lester et Carolyn: quand le connu devient étranger.....	26
<i>a. Vision altérée du je/ vision altérée de l'autre.....</i>	<i>27</i>
<i>b. Mémoire et identité.....</i>	<i>30</i>
B. Le pouvoir de suggestion du Colonel Fitts.....	33
<b>2 – Prisonniers d'une image.....</b>	<b>35</b>
A. Du cloisonnement à la réification.....	36
B. Capturés par la caméra de Ricky.....	38
<b>3 – Symétrie et mise en abyme.....</b>	<b>40</b>
A. Duplicité et isolement.....	40
<i>a. Importance de la mise en scène, du décor et de la lumière.....</i>	<i>40</i>
<i>b. Structure familiale Burnham/ Fitts quasi-similaire.....</i>	<i>41</i>
B. Mise en abyme à travers l'image de la caméra.....	43
<i>a. La caméra numérique accentuant la symétrie.....</i>	<i>43</i>
<i>b. Réflexion sur le cinéma et les technologies.....</i>	<i>43</i>
<b>PARTIE 3 : CONTROLE ET VIOLENCE.....</b>	<b>46</b>
<b>1 – « Je suis un œil, un œil mécanique».....</b>	<b>47</b>
A. « Look closer»: la réalité le fantasme et la folie.....	47
B. Quand les yeux se substituent au texte.....	54

<b>2 – Des figures d'autorité franchissant les limites</b> .....	<b>56</b>
A. Carolyn Burnham : de l'oppression à l'hystérie .....	56
B. Le colonel Fitts : de la répression à la violence .....	58
C. Lester Burnham : une autorité narrative muette.....	60.
<b>PARTIE 4 : LA LIBERATION DES GENRES</b> .....	<b>63</b>
<b>1 – Altération de la narration</b> .....	<b>64</b>
A. Révisions du scénario .....	64
B. Dans le récit et en dehors : Lester, narrateur autodiégétique .....	70
<b>2 – Le jeu tragique</b> .....	<b>71</b>
A. La comédie des apparences et la parodie.....	72
B. Entre le comique et le tragique .....	75
<b>3– La quête de Lester : « The Seeker»</b> .....	<b>78</b>
A. De l'ordinaire au surnaturel.....	78
<i>a. Déification d'Angela</i> .....	79
<i>b. Ricky, un héros ignoré</i> .....	80
B. Réappropriation de la masculinité.....	82
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>84</b>
<b>REFERENCES</b> .....	<b>90</b>

## INTRODUCTION

L'œuvre de fiction, quelle que soit sa nature (cinématographique ou littéraire) s'articule dans un certain contexte, une époque qui lui donnent une dimension réaliste. L'imaginaire peut être exploité afin d'évoquer un thème, un sentiment qui lui est bien réel.

La fiction peut effectivement nous apporter un nouveau regard sur le monde qui nous entoure, elle aborde d'une façon ou d'une autre la relation d'un individu avec la société dans laquelle ce dernier évolue. Cette relation varie selon le contexte historique (et sociologique) dans lequel l'histoire est créée (par l'écrivain, le scénariste, le metteur en scène) et dans lequel l'histoire se crée (dans un cadre passé, présent, futur). Avec le temps, de nouvelles interrogations étayent le thème de la relation du je et du monde qui l'entoure. De tous temps, de nombreux artistes se sont interrogés sur le sens de la vie, dépeignant dans leurs œuvres la difficulté des personnages à trouver une place dans une société à laquelle ils ne s'apparentent pas. Déjà en 1955, dans son roman *The Man in the Grey Flannel Suit*, Sloan Wilson évoquait la condition de Tom Rath, qui, bien que promu à un haut poste dans les relations publiques, fait face à un mal de vivre qui menace son couple. Alan Ball et Sam Mendes exploitent ce même thème dans le film *American Beauty* où un des personnages principaux, Lester Burnham, remet sa vie en question après avoir passé vingt ans dans ce qui lui semble être un coma. Le film reprend le motif de l'absence et de la perte à travers la quête de Lester. Cette recherche de sens de Lester est l'illustration du travail de l'artiste postmoderniste qui défie les codes et les règles afin de révéler une réalité autre, de donner une nouvelle interprétation d'un monde qui a été gelé par des concepts que nous considérons tous comme acquis.

A travers le dialogue de Jane et Ricky qui ouvre le film, *American Beauty* nous plonge *in media res* dans une des intrigues de l'histoire, à savoir l'importance de la mort de Lester qui nous est annoncée dans la « deuxième ouverture » du film.

Ce premier élément suggère que la notion de temps n'est pas traitée de façon linéaire et fait évidemment écho à la présentation de Lester : « in less than a year, I'll be dead, of course I don't know that yet and in a way, I'm dead already » (01:32). La succession de l'image de Jane et de Ricky, suivie par la voix off de Kevin Spacey vise à manipuler d'emblée le spectateur afin qu'il mette en relation la déclaration de la jeune fille, qui en parlant de son

père déclare « someone should put him out of his misery » (0:47), et la mort de Lester. Cette manipulation a justement pour but d'introduire un des principaux thèmes du film : les apparences, c'est-à-dire qu'il ne nous faut pas nous arrêter à ce montage mais plutôt regarder de plus près avant d'établir notre jugement. Cette succession dialogue /voix-off s'adresse clairement au spectateur, à son raisonnement, en l'incluant d'une certaine façon dans le film.

En plus du thème des apparences, *American Beauty*, tout comme *Revolutionary Road* (de Sam Mendes également) s'axe sur le thème de l'emprisonnement et de la famille. Les deux films s'articulent comme deux œuvres postmodernistes où toute forme de structure stable est remise en question, modifiée voire détruite. A la différence de *Revolutionary Road*, *American Beauty* offre une vision plus humoristique de la crise identitaire que les personnages traversent.

La métamorphose est une notion centrale dans *American Beauty* puisque d'une part, elle renvoie directement à l'évolution de Lester mais, comme nous allons le voir, elle est également exploitée à travers les nombreux thèmes que le film aborde. Le changement y tient un rôle majeur, que ce soit celui de Lester, du temps ou du scénario d'origine. L'altération reste l'axe principal du film mais nous pouvons noter qu'elle est également associée au concept d'altérité. Ces deux notions sont exploitées afin de nous peindre un tableau de la société américaine chargé d'ironie. Altérer c'est modifier, rendre « autre » et le terme altérité renvoie directement à « ce qui est autre ». L'association de ces concepts reflète la dimension postmoderniste d'*American Beauty*. En effet, bien qu'étant un film (un divertissement), l'œuvre de Ball et de Mendes dépasse la création artistique : c'est en fait une réflexion, un témoignage sur notre monde moderne. Dans cette étude nous tenterons donc d'analyser comment les notions d'altérité et d'altération s'articulent pour faire d'*American Beauty* non seulement une œuvre initiatique mais également contestataire.

Le premier concept évoqué est axé sur le temps et les temporalités opposant les séquences de moments et l'« océan de temps » dont nous parle Lester à la fin du film.

Ces fractions de temps (répétitions d'instant similaires) sont illustrés par la monotonie exposée dès le début du film. C'est-à-dire que la routine se définit par la réitération des mêmes moments, répétition qui crée un rythme : celui de la société moderne autour duquel nos vies s'articulent. Ce temps est donc objectif : il mesure nos journées. Cependant, tout au long du film, ce temps à valeur objective est remis en question.



D'autres temporalités sont observables, comme par exemple l'intrusion de la voix off qui nous parle dans le présent d'événements passés et qui pourtant se déroulent sous nos yeux. Cette technique (l'usage de la voix-off) apporte une certaine flexibilité au temps qui nous est familier, elle le modifie et le remet en cause. La voix-off de Kevin Spacey soulève également la question de la spiritualité et de l'au-delà, deux thèmes intimement liés à la notion de temporalité car ils impliquent que la mort n'est pas le néant (puisque Lester parvient à communiquer avec le spectateur) mais l'infini, c'est-à-dire dépourvue de temps. Le film soulève également la notion de la différence de temps à travers le personnage de Ricky qui grâce à sa caméra peut revenir dans le passé tout en restant dans le présent : ses vidéos sont le témoignage d'un moment passé mais qui peut interférer avec le moment présent (à travers le visionnement), c'est-à-dire que la caméra de l'adolescent offre elle aussi une nouvelle configuration du temps.

Ce temps rythmant la vie des personnages mais de façon différente pour chacun, fait écho à la notion de musicalité, de poésie car tout comme certains gestes s'ancrent dans le quotidien, nous pouvons trouver des images (des symboles) récurrents dans *American Beauty* : la couleur rouge, le motif de la main etc... Ces éléments créent une sorte de rythme qui s'associe à la créativité artistique de Lester qui se « crée » un personnage de fantôme, une Angela qui est « autre ». Les scènes de fantasmes sont d'ailleurs identifiables grâce à la musique qui accompagne ces rêves éveillés. Les répétitions d'images, le rythme apportent une forme d'équilibre : la notion de temps objectif étant d'un côté détruite, *American Beauty* s'articule également sur le rôle de la création, comme génératrice d'un nouvel équilibre qui vient non pas de la logique mais de l'imaginaire.

Le deuxième thème majeur d'*American Beauty* est le reflet (et la réflexion). Tout d'abord Lester ne se reconnaît plus, tout comme il ne reconnaît plus sa femme. Son propre reflet lui semble faussé et le film est en fait le chemin qu'il parcourt pour se réapproprier son identité, son image. Le film est un voyage intérieur, une introspection que Lester Burnham se sent prêt à entreprendre. La question de l'altérité est soulevée grâce à la voix-off où le Lester du présent (de l'au-delà) regarde le Lester du passé. Le spectateur a donc simultanément l'image du Lester en quête de réponse tout en entendant les commentaires du Lester qui a achevé sa quête. Ainsi, le spectateur perçoit la différence et le temps séparant les deux Lester.

Le Colonel Fitts, à l'opposé de la voix-off, n'a pas une vision aussi large de sa propre situation, son champ panoramique est plus étroit et il se montre donc bien plus fermé

d'esprit. Dans son cas, la répression de certains de ses désirs modifie sa vision du monde : en refusant de voir (de reconnaître) son homosexualité, le colonel est aveuglé par son pouvoir d'autosuggestion et finit par se perdre (ce qu'il voit est en fait le reflet d'un désir). A travers le thème de la vision et du reflet le film évoque également la notion d'emprisonnement. Les personnages sont comprimés par les cadres dans lesquels ils évoluent. Différentes images sont utilisées afin d'évoquer l'emprisonnement : la banlieue bien délimitée, les miroirs, les embrasures des portes etc.... Cette compression de l'individu par son environnement le réifie, l'immobilise et en quelque sorte gèle son intellect.

La notion d'image, le fait de voir, de se percevoir aussi est centrale dans *American Beauty*, car tous les personnages semblent prisonniers de leur environnement, de la caméra de Ricky qui « vole » en quelque sorte leur image mais dans un but révélateur, libérateur. La caméra de Ricky offre un nouveau regard sur chaque personnage d'*American Beauty*, le dédoublant d'une certaine manière. Cette notion d'altérité fait d'ailleurs écho au thème de la symétrie qui est illustré durant tout le film, à travers les miroirs mais aussi dans la disposition des objets, l'éclairage opposant clairement ombre et lumière, les deux Jim etc... Cette symétrie, cette duplicité accentuent l'instabilité et l'isolation ressentie par les personnages mais fait également écho à la projection du film dans le film grâce au jeune Fitts.

L'usage de la caméra est en fait une mise en abyme ayant différentes fonctions : d'abord celle d'établir un lien entre les deux familles voisines (permettant de lier une scène à l'autre) mais aussi de créer un pont entre le monde des vivants et celui des morts et d'offrir une réflexion sur le cinéma et les technologies modernes.

La troisième partie se concentre sur le thème du contrôle : tout d'abord à travers le pouvoir du regard et les différentes perceptions d'un environnement extérieur. Au départ, Carolyn Burnham correspond au personnage le plus rationnel (et le mieux intégré) du film tandis que Lester et Ricky sont marginalisés. Cependant tous deux trouvent une alternative à travers la création artistique (le fantasme pour Lester et la vidéo pour Ricky). Alors, cette notion de contrôle est peu à peu remise en question car après tout Carolyn et le Colonel (deux figures de discipline et de pouvoir) finissent par perdre pied tandis que Lester et Ricky finissent par retrouver l'équilibre grâce à la libération de leur imagination. Les figures que le spectateur pensait stables se retrouvent donc renversées. Dans cette partie Lester sera lui aussi considéré comme une figure d'autorité narrative même si

paradoxalement son personnage se montre muet durant la première partie du film. Le changement de statut des personnages et le thème de la subjectivité tendent à nous rappeler que rien n'est figé et tout peut être amené à des modifications, pas uniquement dans le film mais également lors de sa réalisation. Dans le bonus DVD, Sam Mendes nous révèle que de nombreux dialogues ont été modifiés car le regard des acteurs apporte une dimension nouvelle (et toute aussi importante que le scénario) au film. L'importance du regard évoquée par le réalisateur est illustrée par Jane, qui, d'abord hostile, finit par se soumettre à l'œil de l'objectif de son voisin. En franchissant les limites qu'elle s'était fixée et en s'abandonnant à la caméra la figure de Jane est en parfaite opposition avec Carolyn Burnham et le Colonel Fitts, tous deux prisonniers de leur désir de contrôler.

La quatrième et dernière partie traite de la déconstruction du récit et dans le récit car le scénario d'*American Beauty* a été remanié de nombreuses fois, modifiant son message et son impact sur le spectateur. Cette instabilité est également renforcée par le personnage de Lester qui semble être entre deux mondes : dans le récit et en dehors mais aussi vivant et mort, visible et audible.

Cette partie s'axe aussi sur le jeu (la comédie) qui nous replonge dans le thème de la mise en abyme : dans *American Beauty*, les acteurs jouent des personnages « jouant » une vie qui ne leur convient pas, offrant un pastiche grotesque de ce qui devrait être une vie « idéale ».

Mais le jeu théâtral est aussi évoqué car *American Beauty* mélange les genres en étant un film, mais en se situant entre la tragédie et la comédie. De nombreux éléments renvoient à la tragédie (Carolyn régnant dans la maison et trompant son mari avec le « Roi de l'immobilier ») mais la référence à la tragédie s'imprime notamment dans le rythme de l'histoire qui, une fois le point culminant atteint, chute rapidement avec la mort de Lester. C'est-à-dire que même en étant un film, *American Beauty* s'approprie différents genres. Et, malgré la notion de tragique, le film expose un dénouement positif où Lester finit par trouver cette chose qui lui manquait : la vue. Le dénouement est l'illustration de la pensée de Ricky : l'ordinaire peut devenir spectaculaire. A travers la quête de Lester le mystique et la spiritualité interfèrent avec la réalité et le quotidien : Angela, une adolescente banale devient une sorte de divinité dans les fantasmes de Lester et la logique du spectateur et de l'histoire est constamment défiée avec le thème de la mort (évoqué grâce à la voix-off de Kevin Spacey). La quête de Burnham ne s'achève pas avec l'assouvissement de son

fantasme avec Angela mais parce que justement il ne satisfait pas son désir. C'est ce qui va permettre à la figure paternelle absente durant toute la durée du film, de finalement émerger.

**Partie 1**  
**TEMPORALITES**

La notion de temporalité a une place centrale dans *American Beauty*. Elle est évoquée dans le film mais elle fait également partie de la structure de l'oeuvre puisqu'un film se définit par sa longueur en minutes (long métrage ou court métrage).

La trame de fond d'*American Beauty* est l'évolution du personnage de Lester Burnham, que le réalisateur, Sam Mendes, résume en ces termes : « This is the story of a small man who grows to be big ». Le fait que le film mette en scène une évolution, une transformation implique nécessairement un ancrage dans le temps, c'est-à-dire un départ et une fin. Les deux points sont liés par la progression du personnage. Cependant, bien que le film dépeigne une évolution (décrivant donc une succession d'événements suivant un ordre chronologique), le temps est y est abordé de façon multiple. De nombreux éléments se greffent sur la trame de fond déstabilisant une évolution que nous pensons (aux premier abord) être linéaire. Toutefois, même si dans un premier lieu nous pouvons observer la remise en question de la valeur objective du temps (notamment à travers l'utilisation du thème de la mort) et la modification de ce dernier, le film parvient à maintenir une sorte de stabilité qui est due à la répétition de certaines images. Par conséquent, malgré la confusion émergeant de la division du temps et des différentes temporalités, la présence à l'écran d'images récurrentes impose un rythme, une structure au film, le rendant d'une certaine façon plus fluide. Le rythme du temps n'étant plus fiable, seule la cadence de certains motifs apporte de la stabilité mais elle évoque également la notion de musicalité. La musique et l'art sont d'ailleurs deux thèmes abordés durant tout le film, lui donnant une dimension poétique, mais ils apportent également plus de substance au personnage de Lester. Rappelons qu'au début du film Lester Burnham, cloîtré dans son silence, ne laisse transparaître aucune émotion. Seules la voix-off et les scènes de fantasmes nous permettent d'accéder aux pensées du personnage mais également de comprendre son évolution, son rapport au temps.

## **1 – Superposition de moments vs. un « océan de temps »**

### A. Les rituels : le rythme du quotidien

La présentation de Lester Burnham (qui suit le dialogue entre Jane et Ricky) est intrigante, tout d'abord car le personnage présente le quartier dans lequel il vit, puis sa rue, mentionne au passage que dans moins d'un an il sera mort et termine avec la présentation de sa femme et de sa fille : « My name is Lester Burnham. This is my neighbourhood. This is my street. This is my life. I'm 42 years old, in less than a year, I'll be dead. Of course, I don't

know that yet, and in a way, I'm dead already." (1:15) Lors de son introduction, le personnage fait le choix d'exposer sa banlieue avant même de nous présenter sa famille.

La prononciation de Kevin Spacey est lente et monotone, tout comme cette banlieue bourgeoise. Les maisons y sont similaires, les arbres sont plantés à une distance régulière les uns des autres. Ce qui est surprenant aux yeux du spectateur, c'est le fait que le personnage ne définit pas sa vie en fonction de sa femme et de sa fille mais d'abord à travers des éléments matériels.

Le film s'ouvre d'abord sur la vue aérienne d'un quartier, soulignant l'importance de l'environnement, d'un contexte, au détriment des personnages. D'ailleurs la voix de Lester nous parvenant de « l'au-delà » intervient dans le film avant même l'image de Mr Burnham à l'écran, comme si elle surgissait de nulle part. Cette incapacité à associer la voix de Lester à un personnage physique durant les premières minutes du film n'est pas sans raison. Au départ, l'identité exacte de Burnham est en fait sans importance. Le commencement même du film illustre l'anonymat du personnage principal, qui représente un individu lambda dans une banlieue ordinaire. D'une certaine façon, l'ouverture d'*American Beauty* symbolise le sentiment initial ressenti par Lester : il n'est qu'un parmi tant d'autres, complètement perdu (voire invisible) dans ce décor. C'est là même un des axes du film : l'ordinaire, le banal et sa représentation.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, une impression de monotonie est perçue dès le début d'*American Beauty*, d'abord à travers le ton employé par Burnham et ce sentiment est ensuite illustré par le choix de Mendes de filmer le personnage à son réveil, impliquant donc la notion de journée type, de routine en quelque sorte.

La première apparition de l'image de Lester à l'écran (alors qu'il est allongé dans son lit) correspond au moment où Lester le narrateur déclare « (...) in a way, I'm dead already. » (01: 45)

La notion de la prédétermination (le narrateur Lester nous annonce sa mort d'emblée) fait écho au thème du quotidien où chaque geste répété habitue le cerveau à ne plus anticiper aucune action. Lester évolue (ou plutôt stagne) dans un monde où tout est organisé d'avance comme le montre le plan filmant les pieds de Lester qui, au réveil, les glisse directement dans les pantoufles disposées au pied du lit. Il en va de même pour la séquence suivante : son visage (vu de profil) se penche spontanément vers le jet d'eau qui l'attend. (01:50) Le personnage ne se baisse pas pour chercher ses chaussons, il ne se pose aucune question, le rapport de son corps aux objets du quotidien est quasi-instinctif. Et, tout comme nous avons pu entendre les quatre phrases successives employées à la présentation

de Burnham-- « My name is Lester Burnham. This is my neighbourhood. This is my street. This is my life » (01 :15) -- l'organisation des images met l'accent sur la monotonie précédemment évoquée. La vie du personnage principal est en fait la répétition d'instantanés identiques, le narrateur, lui-même ironise sur le pathétique de sa routine : «Look at me, jerking off in the shower... This will be the high point of my day; it's all downhill from here. » (01: 58) Sa matinée nous est présentée visuellement de la même façon qu'elle le serait oralement : le personnage se réveille, se lève, prend sa douche puis va travailler. Les premiers instants de la journée sont retracés par de courtes séquences qui se suivent mais ne sont pas liées : nous passons d'un plan à un autre.

Dès son lever, Burnham va se trouver coincé, prisonnier d'un temps qui ne lui convient pas et qu'il n'arrive pas à gérer, ce que sa femme, pour qui le temps représente de l'argent, ne manque pas de souligner : « Lester, could you make me a little later please, because I think I'm not quite late enough. » (03:39) Carolyn, figure d'autorité du foyer Burnham tente de préserver les traditions et les apparences en tentant de discipliner son époux et sa fille, gérant leur vie, leur temps. Nous pouvons d'ailleurs noter que les époux semblent fonctionner à des rythmes différents comme le montre la scène du réveil où Lester est seul dans son lit alors que sa femme est déjà habillée et jardine tranquillement dehors.

La scène suivante du film évoque elle aussi le thème de la routine et de l'ordinaire mais cette fois sur le lieu de travail de Lester (04:14). Le plan d'ensemble sur le bureau nous offre une vision assez oppressante : nous pouvons noter la présence de nombreux néons suspendus à un plafond bas. Encore une fois, la voix de Kevin Spacey nous parvient mais le grand nombre de personnes présentes dans la salle nous empêche de le voir d'emblée. Il est en fait au second plan, entouré de ses collègues, un employé parmi tant d'autres.

Cette scène est particulièrement ironique car elle se déroule après la révélation de l'insatisfaction du personnage principal et ici, le spectateur est face au visage souriant et à la voix enjouée de Burnham. Dans cette séquence, la notion de routine émane du ton enjoué de Lester qui malgré les apparences n'est pas heureux mais se contente de répéter un discours qu'il a tenu pendant quatorze ans dans cette société. Son discours sonne faux même avec les autres membres du personnel, comme on peut l'entendre lorsque son supérieur Brad Dupree souhaite s'entretenir avec lui dans son bureau :

-Hey Les, got a minute?

-For you Brad, I got five! (04:48)



La scène suivant la conversation de Brad et de Lester est celle du dîner. La caméra d'abord située à l'extérieur de la salle à manger fait un zoom, pour nous montrer de plus près ce qu'il s'y passe. Si, de loin la famille semblait sereine, figée dans une sorte de photographie à l'abri du temps, la caméra se rapprochant révèle le contraire. De près, les trois personnages semblent encore plus distants (les uns envers les autres) que de loin. On constate un problème de communication entre les membres de la famille, malgré une tentative assez maladroite de Lester d'ouvrir le dialogue :

-So Janie, how was school?

-It was okay.

-Just okay?

-No dad, it was spectacular. (07:04)

Les trois personnages ont donc vécu une journée des plus banales, et celle-ci s'achève plus ou moins telle qu'elle a commencé : Carolyn monopolise la parole alors que Lester et Jane s'expriment à peine et finissent par quitter la pièce, laissant Carolyn seule à table.

En seulement quatre séquences Mendes parvient à saisir le triste rythme de la routine dans laquelle sont pris les personnages principaux du film. En moins de quinze minutes la trame de fond est établie et le spectateur comprend que Lester gravite dans un environnement qui le dévalorise : sa femme, sa fille, son supérieur. Cependant, tout comme le narrateur nous révèle sa mort au début du film, ce dernier nous avertit également qu'un élément va bouleverser cette vie ordinaire : « I have lost something. I'm not sure what it is but I know I never always feel this ...sedated. But you know what? It's never too late to get it back. » (03 :56)

Le thème de la prédétermination est soulevé durant tout le film. Le temps du récit n'étant pas celui de l'histoire, Lester (le narrateur) aide le spectateur à anticiper sur les événements à venir. La curiosité du spectateur est attisée dès le début du film, puisque la fin nous est révélée d'emblée. La relation narrateur (voix-off)/ spectateur confère également une ironie tragique à l'histoire puisque seul le narrateur et le spectateur sont conscients de l'évolution attendant Lester. L'intervention de cette voix est également troublante car elle perturbe la chronologie du film.

## B. Les temps

### a. L'impact de la mort sur la chronologie

La notion de mortalité est évidemment centrale dans le film puisque le narrateur et personnage principal est mort. Cette voix-off nous parvient en quelque sorte de l'au-delà. L'intervention du narrateur remet en question la valeur objective du temps telle que nous l'avons évoquée précédemment, c'est-à-dire une succession de moments évaluables en minutes créant une journée type. L'intrusion de cette voix apporte une certaine flexibilité à un temps qui pour nous reste logique car dans ce cas, le narrateur relate actuellement (dans un temps présent) un événement passé mais sans être toutefois dans le même espace que le spectateur (puisque'il est mort). Le film expose donc une vision de la mort qui n'est pas le néant puisque la voix-off subsiste à la disparition du corps de Lester. La mort n'est pas comprimée dans la rigidité du temps qui façonne notre routine, elle libère l'individu de la contrainte que peut représenter le temps puisqu'elle en est dépourvue. L'usage de la voix-off nous permet également d'avoir un deuxième point de vue sur Lester, elle aide à justifier ses actions et insiste sur les points marquants de l'année précédant le meurtre du personnage principal. Par conséquent, nous pouvons considérer cette voix-off comme le narrateur de l'histoire, bien que ses interventions ne soient pas nombreuses : elles ne précèdent que six scènes, elles ne font que signaler les étapes importantes de l'évolution de Burnham.

Même si nous parlons d'intrusion, la voix du narrateur apporte une dimension plus complexe au film puisqu'elle entrecoupe des temps différents : le présent (temps de narration), le passé qui, même s'il décrit des événements ayant déjà eu lieu, n'est pas filmé comme une rétrospection. Il devient le présent. Les images n'indiquent aucune rétrospection et suivent de façon linéaire l'évolution de Lester. De plus, la fenêtre que nous ouvre le narrateur nous permet d'anticiper le futur de l'histoire. L'association du récit oral et des images met donc en lien trois temps différents : passé, présent et futur. Même si la présence du narrateur a une incidence sur la perception et l'analyse du spectateur, elle n'a pas une fonction disruptive. Les trois temps utilisés dans l'histoire s'interrompent puisque nous passons continuellement de l'un à l'autre mais le film les lie et les utilise afin de créer un ensemble cohérent. Cela pourrait d'ailleurs paraître paradoxal puisque le fil conducteur de l'histoire et l'élément commun à tous ces temps différents est Lester lui-même. En s'adaptant à la logique de ce dernier le spectateur tente de trouver un sens à l'organisation

du récit. Toutefois, l'intervention de ce narrateur contredit la notion de temps que nous avons tous. Son discours nous parvenant de l'au-delà n'appartient pas à notre réalité, à notre logique. Aucune preuve d'une vie après la mort n'a été donnée à ce jour, par conséquent même si *American Beauty* expose des faits ordinaires et réalistes, les interventions du narrateur nous rappellent qu'il s'agit d'une fiction.

Le temps des morts intervient donc dans celui des vivants. Toutefois, les deux univers ne sont pas régis (organisés) sur le même rythme temporel. Comme nous l'avons mentionné, la vie des personnages (dans le récit) est contenue, voire opprimée dans une routine qui semble fatale : « In a way, I'm dead already. » Au contraire la mort, elle, n'appartient plus au temps, elle est dépourvue de limites temporelles, comme nous l'explique Burnham à la fin du film : « it stretches on forever like an ocean of time. » (01:48:34)

Dans *American Beauty*, le temps est perçu comme un élément rigide et nuisible. Alors que dans les premières minutes du film Lester nous révèle que dans un sens il est déjà mort, il finit par constater que le trépas est bien plus agréable que la vie routinière. Il permet à Lester d'aller et venir à loisir sur des événements de sa vie passée. Par conséquent les séquences de temps se suivent et se chevauchent aérant la cloison formée par la conception du temps routinier qui nous est offerte à l'ouverture du film.

La mort peut être interprétée comme un élément libérateur, elle transcende les limites (le tic de l'horloge) du temps. Devenant l'infini de temps, le trépas, contrairement à la vie, perd toute notion d'objectivité, il ne peut être mesuré, évalué.

Si, dans *American Beauty* Lester est un lien, un satellite autour duquel les personnages gravitent, le temps est aussi central pour chacun d'entre eux. Le film traite de notre relation au temps : Carolyn le laisse diriger sa vie, Lester, lui, lâche prise peu à peu et reconsidère sa valeur. Ricky, quant à lui, perçoit son caractère éphémère, ce qui d'après lui, le rend précieux.

#### b. Des temporalités liées

Comme le souligne Jacqueline Furby dans son essai, *American Beauty* offre un panel de différentes temporalités mais sans pour autant utiliser de nombreuses techniques cinématographiques :

(...) it does provide an interesting platform for the discussion of certain kinds of embedded filmic temporality. It presents its story sequentially with no transgression of natural temporal order apart from the short pre-title scene that shows Jane being filmed by Ricky. The entire film apparently takes place in the present tense, although chronologically it is the past, being a memory partially narrated, at the point of death, by the principle character, and although screen time is approximately two hours, and story time around a year, plot time occupies apparently no time (or, alternatively, all time), situated in the interstices between life and death.(22)

Cet élément nous ramène donc à reconsidérer le schéma de l'histoire comme étant circulaire puisque, comme Furby l'explique, le départ de la narration de Lester (au début du film), commence en fait, lorsque ce dernier meurt, c'est-à-dire à la fin du film. Par conséquent, l'intrigue commence lorsque la vie du personnage principal s'achève.

Cependant la question de temporalité n'est pas uniquement évoquée à travers le thème du quotidien ou de cette narration « post-mortem ». Un autre personnage d'*American Beauty* tente de maîtriser le temps en utilisant la technologie moderne : Ricky Fitts. La singularité de ce personnage tient au mode de vie que celui-ci s'est choisi. Si tous les personnages d'*American Beauty* semblent traverser une période de crise, le jeune Fitts lui, est une figure qui reste stable du début à la fin de l'intrigue. L'adolescent est admiré par Burnham, pour son assurance (« I think you've just became my personal hero » (33:00 min)) et représente un personnage mystérieux pour le spectateur. Ricky n'apporte pas uniquement de la stabilité au film, à travers l'usage de sa caméra, il permet la conciliation de temporalités différentes.

La scène durant laquelle il entraîne Jane dans sa chambre pour lui montrer « the most beautiful thing [he has] ever filmed. » (59:20) en est une parfaite illustration. Assis devant l'écran affichant un sac plastique volant au vent, le jeune homme revient sur les émotions qu'il a ressenties lors de l'enregistrement de cette image. Cette scène est décrite par Jacqueline Furby comme étant « a simple image of two people using film, the embodiment of memory, to look into the past. We are in the present of the two characters and we are watching an image of the past. » (23)

Donc, grâce à ce genre de visionnement Ricky parvient à concilier passé et présent. Le jeune homme reconnaît lui-même que cette association lui est nécessaire : « it helps [him] remember. » (01:00:57) Le temps peut donc être une menace (effaçant les souvenirs), cependant Ricky l'apprivoise à travers ses vidéos et leur visionnement. La scène entre le

jeune homme et sa voisine trahit la sensibilité artistique de Rick. Ce besoin et cette capacité de se souvenir à travers l'image est ce qui lui permet de (sur)vivre. Il est vrai que le jeune Fitts est le personnage le plus stable du film et cela est sans aucun doute lié à sa mémoire car contrairement au jeune lycéen, Lester et Carolyn ont plus ou moins perdu la mémoire. Tous deux sont incapables de savoir ce qui leur est arrivé (ce qui s'est passé), comme le montrent toutes les interrogations de Burnham au début du film (03:56) Cette amnésie ne concerne pas uniquement l'origine du mal être du couple, elle remet également en question l'identité même des personnages, le temps a modifié la perception que ceux-ci avaient d'eux-mêmes. En reprenant sa vie en main, Lester réalise que durant des années, il s'est « oublié » : « It's a great thing when you realise you still have the ability to surprise yourself. Makes you wonder what else you can do you've forgotten about. » (44:19) D'un côté Lester a oublié le temps, de l'autre, Ricky l'enregistre afin d'introduire à volonté le passé dans le présent. Jacqueline Furby propose deux manières d'interpréter la temporalité des scènes de visionnement : le temps y est soit étalé (en couche) ou épaissi :

In the first model the present moment exists alongside the past moment, represented by the video recording, and any future moments that Ricky will have recourse to the recording to refresh his memory, and past, present and future remain discrete yet stacked together, an atomistic view of time. In the second model the present moment is enriched, or fattened, to contain the past moment and future moments, without any division between the temporal zones. (23)

Le passé et le futur peuvent donc être associés et interprétés comme divisant le moment présent en couches de temps où alors comme s'imbriquant parfaitement dans l'instant. Dans les deux cas, les zones temporelles sont liées entre-elles.

### c. Qualités rhizomatiques et cristallines du temps

Au lieu de considérer le moment présent comme fracturé par le passé, Jacqueline Furby en parle comme d'un ensemble d'éléments que l'usage de la caméra permet de fusionner. Elle prend pour exemple la scène où Ricky se livre à Jane qui le filme. Dans le cadre de l'écran, nous pouvons voir trois images de Ricky : la première est le personnage lui-même, assis face à Jane, la seconde est son visage sur le petit écran de la caméra numérique et la troisième image de Ricky figure sur l'écran de la télévision qui est donc reliée à la petite

caméra. Plus que de projeter trois images de Ricky, cette scène expose également des images des différents temps : passé, présent et futur.

This scene therefore gives us an image of the present time (Ricky talking to Jane) ; an image of the present growing and becoming the recent past (the act of recording); an aural image of the more remote past (Ricky's history); and in Ricky's television image a complex amalgam of the present moment, which, when accessed at any point in the future will be a piece of the past (watching a movie is like looking into the past), brought into the present of that future time. The previously formed past is represented by Ricky's video and music archive, and his books. (24)

Tout comme la camera numérique est branchée à l'écran de la télévision, la temporalité évoquée par Furby fait référence à la connexion reliant les trois temps. Ils ne s'interrompent pas mais se créent et se lient entre-eux dans ce que Gilles Deleuze, appelle la qualité « rhizomatique » de la temporalité.

Cependant, cette temporalité partagée par Jane et Ricky présente aussi une structure cristalline, c'est-à-dire qu'elle expose de multiples facettes, ajoutant une valeur subjective au temps. Comme l'explique Barbara Adam dans *Time and Social Theory* : « It is planetary time, biological time, clock and calendar time, natural and social time all at once. » Le rapport au temps varie donc d'un individu à l'autre, créant une perception subjective, propre à chacun.

Cette théorie, nous est expliquée par Henri Bergson dans son ouvrage *Matière et Mémoire* : « La durée vécue par notre conscience est une durée au rythme déterminé, bien différente de ce temps dont parle le physicien. » Le temps peut donc être évalué et estimé de façon subjective ; toutefois, Jacqueline Furby nous rappelle que malgré tout, dans notre société occidentale, le tic de l'horloge reste la référence dont nous nous servons pour mesurer le temps : « Yet how we live within time in our ordinary, everyday lives in modern Western society still feels Newtonian because we must by necessity organise our lives according to the clock. » (25)

*American Beauty* exploite toutes les valeurs du temps, qu'elles soient objectives (ou Newtoniennes comme l'appelle Furby) ou cristallines. La routine à laquelle le spectateur assiste au début du film est peu à peu modifiée (par le discours du narrateur mais également par l'évolution du personnage principal de Lester). Cependant comme nous

avons pu le constater, parler de fragmentation serait une erreur puisque, certes, le rythme routinier des personnages est modifié, mais les enchevêtrements de temps permettant au spectateur de se projeter dans le futur et le passé sont liés les uns aux autres de façon à maintenir une certaine logique dans une banlieue bourgeoise qui semble en manquer. Alors que certains personnages considèrent le temps comme un ennemi qui est dictateur, aux commandes de nos vies (Carolyn), ou qui efface nos souvenirs et notre personnalité (Lester), d'autres comme Ricky trouvent des alternatives afin d'évoluer sans que ce dernier puisse représenter une menace. Malgré les nombreuses manipulations du temps, *American Beauty* parvient à conserver une certaine stabilité, une certaine fluidité notamment grâce à la répétition de certains motifs.

## **2. Fluidité et poésie**

Le thème du temps n'est pas le seul à créer un rythme dans le film, nous pouvons également souligner l'importance de la répétition et du thème de la création artistique dans *American Beauty*. Le film est construit sur le thème du changement qui vient modifier une routine rigide ; cependant durant ce changement, durant l'évolution de Lester, des images reviendront à plusieurs reprises à l'écran. Ces motifs ponctuent et rythment en quelque sorte la métamorphose de Burnham.

Cependant comme le souligne Jacqueline Furby (mais également Sam Mendes dans la version commentée du film), ces répétitions ne sont en réalité qu'approximatives. En fait, à chaque fois qu'une image, qu'un élément est repris dans le film, nous pouvons noter une légère différence avec sa précédente apparition à l'écran. Furby nous explique ces légers glissements toujours en rapport avec la notion du temps : « Change occurs in time, and time can only be registered through the recognition of change. » (25)

Donc, ces petites différences d'une image à l'autre ont pour fonction de marquer le temps, de le représenter. Ces variations symbolisent en quelques sorte l'évolution de Lester mais tout en maintenant la notion d'équilibre présente.

## A. Répétitions et images récurrentes

### a. La couleur rouge

Une des spécificités d'*American Beauty* est que tous les décors, les pièces et meubles utilisés pour le film sont dépourvus de couleurs vives. Chez les Burnham, chez les Fitts, sur le lieu de travail de Lester (voire de Carolyn : la maison que celle-ci tente de vendre est particulièrement terne) seuls le blanc ou le marron priment. En fait, il n'y a que la chambre de Jane qui soit chaleureuse : les murs sont peints en orange et quelques décorations y sont affichées.

La couleur est introduite ponctuellement et seulement en petites touches. Il s'agit bien évidemment de la couleur rouge. Cette couleur est tout d'abord associée aux roses que Carolyn Burnham taille dans son jardin au début du film. Nous pouvons d'ailleurs faire le rapprochement entre le titre du film et la fleur : l'*American Beauty* est une variété de rose. Et dans le film, la présence de cette fleur, tout comme la couleur rouge est centrale. Les roses utilisées pour le film sont d'un rouge vif, qui attire l'œil. Malheureusement, ces fleurs évoquant le dynamisme sont coupées par Carolyn pour pouvoir être disposées ensuite dans le foyer familial et dans les maisons à vendre. Comme le montrent de nombreuses scènes, chaque pièce de la résidence des Burnham contient au moins un vase de roses : le couloir, la cuisine, la salle à manger, le salon etc... Ces divers bouquets attirent l'attention du spectateur puisque, comme nous l'avons mentionné précédemment, le domicile des Burnham est dépourvu de la moindre couleur chaude.

Ce rouge vif et chatoyant fait également référence au sang, à la vie (et plus tard à la mort que Lester évoque dès la « deuxième » ouverture du film). Ces petits bouquets disposés un peu partout dans le décor rigide de la maison sont en quelque sorte autant d'étincelles d'espoir qui parviennent presque (mais pas totalement) à donner vie à ce foyer si triste.

Plus simplement, l'utilisation de cette couleur vise à mettre l'accent sur un détail, un élément. Par exemple nous pouvons noter que sur une photographie suspendue au mur de la maison nous pouvons voir la famille Burnham réunie (06 :43). La double spécificité de cette image est tout d'abord qu'elle a été prise chez un photographe d'après ce que nous indique le décor et la disposition des personnages : Carolyn est assise sur une chaise au centre, Lester et Jane sont debout, l'un est à sa droite, l'autre à sa gauche. Cette photographie a été « mise en scène », de plus, elle montre la différence de statut entre Carolyn et les autres membres de sa famille. Mme Burnham est effectivement au centre de



l'image, assise et elle porte un pull-over rouge. Le rouge est comme un doigt tendu vers les éléments importants du film, pointant ce qu'il nous faut regarder de plus près.

Le rouge est aussi annonciateur de la tragédie qui frappe Lester, notamment à la fin du film, lorsque Carolyn, venant de placer un revolver dans son sac à main, abaisse la fenêtre de la portière de sa voiture (01:44:27). La caméra, placée sur le siège du conducteur nous laisse voir la pluie qui tombe mais étrangement, la porte de la maison des Burnham est éclairée et parfaitement visible, comme si la pluie dessinait deux murs d'eau au milieu duquel un chemin (sec) menant à cette porte rouge était conçu. De plus, le son d'un piano qui s'élève au même moment que la vitre s'abaisse laisse présager qu'un événement terrible va se produire derrière cette entrée.

Cependant, même si le film s'achève sur l'éclaboussure de sang de Lester, la couleur rouge a une connotation positive. Nous avons mentionné précédemment que le rouge évoque le sang, qui lui-même peut être un symbole de vie, comme le dit Lester à sa femme après avoir été surpris alors qu'il se masturbait : « Well, excuse me but some of us still have blood pumping through our veins ! » (43:03)

Cette couleur rouge se fait de plus en plus présente avec le retour à la vie de Lester, notamment avec ses rêves éveillés d'Angela. La jeune fille réveille sa passion, son désir et c'est pour cette raison que dans ses fantasmes, Burnham la plonge dans des bains de pétales de roses rouges.

C'est d'ailleurs durant les fantasmes de Lester que la plupart des motifs du film sont répétés. Comme nous l'avons mentionné, nous pouvons noter à plusieurs reprises la présence de la couleur rouge mais aussi les pétales de roses et également une partie spécifique du corps : la main.

#### b. Le motif de la main

L'image de la main (que ce soit celle d'Angela ou de Burnham) est répétée de deux façons différentes. Tout d'abord ce motif revient dans tous les rêves de Burnham mais nous pouvons également noter que ce thème est accentué par la répétition de l'image, c'est-à-dire que pour un même geste l'image est répétée à plusieurs reprises (deux ou trois fois) mais à des vitesses différentes allant du normal au ralenti.

La main représente le don, notamment lorsque Lester aperçoit Angela pour la première fois dans le gymnase du lycée. Dans cette scène le moment répété est celui où la jeune fille ouvre son gilet (l'image est reprise quatre fois, mais à des distances différentes). Les yeux

fermés, la tête penchée en arrière, la jeune fille laisse s'échapper des pétales rouges de sa poitrine, dans un abandon total. (16:29) Lester fantasme sur cet abandon car il n'est plus capable de le trouver chez sa femme qui avec le temps est devenue obsédée par le contrôle. L'autre scène reprenant l'image de la main est celle où Lester cherchant une bière dans son réfrigérateur tombe nez à nez avec l'amie de sa fille (35:01). Ici la répétition du bras d'Angela qui se tend pour caresser Mr Burnham sert en fait à signaler le fantasme du quadragénaire. Tout comme l'image du bras qui se détourne du frigo pour toucher l'épaule de Lester, la répétition de ce mouvement signale la déviation de la logique du personnage principal. Cette redondance souligne donc le passage du réel au fantasme

La troisième séquence exploitant l'image de la main et cette même technique de répétition est le moment précédent la dispute entre Lester et Carolyn. Cette fois, Lester se lève de son lit, ouvre une porte, traverse la mezzanine avant d'entrouvrir une porte, donnant sur une pièce embuée. Ici c'est la musique qui trahit le fantasme de Burnham. La pièce embuée est en fait une salle de bain. Ce lieu est en réalité la représentation du mental du personnage principal : nous sommes dans sa tête. La lumière et la buée apportent une touche de mystère à cette scène que Mendes visait à rendre empreinte de sacré, comparant la baignoire à « un autel religieux. »

Dans ce troisième cas, c'est l'image de la main de Lester plongeant dans l'eau pour caresser la jeune fille qui est répétée à plusieurs reprises et selon des angles différents (42:09).

Ici, la connotation religieuse ainsi que l'image de la main de Lester qui se tend évoque une quête touchant à sa fin, lorsque l'objet convoité est enfin à « portée de main ».

L'utilisation de ces répétitions nous aide à établir une limite entre le réel et l'imaginaire mais toutes ces séquences de fantasmes sont nécessaires au spectateur pour comprendre le personnage de Burnham (qui rappelons-le parle peu dans la première partie du film). Nous pouvons d'ailleurs noter qu'à partir du moment où Lester s'approprie la parole (et prend donc confiance en lui), les scènes de rêves éveillés n'interfèrent plus avec la réalité. Toutefois, le rôle de ces fantasmes est non-négligeable puisque d'une certaine façon ils représentent un élan dans la « libération » de Lester.

Le personnage laissant libre cours à son imagination devient en quelque sorte une figure créatrice, un artiste.

## B. Lester, l'artiste

Tous les fantasmes de Lester s'axent sur une même personne : Angela Hayes. Mais, en comparant son rôle dans le « film » que Burnham se fait et son rôle dans *American Beauty*, nous pouvons noter que le personnage d'Angela est assez paradoxal. Grâce à l'imaginaire de Lester, elle est en quelque sorte dédoublée. La véritable Angela n'est en aucun cas un moteur dans l'intrigue. Ses répliques sont souvent plates et s'axent la plupart du temps sur le sexe. C'est ce que Ricky note à la fin du film, lorsqu'il s'immisce dans la conversation de Jane et d'Angela : « Yes you are [ugly] and you're boring and you're totally ordinary (...) » (01:34:10)

Si nous pouvons remarquer un glissement entre la véritable Angela et la femme fatale que Lester crée mentalement, nous pouvons également noter que Ricky et Jane ont eux aussi leur propre vision de la jeune fille. Jane l'associe à la perfection alors que Ricky voit en elle la banalité incarnée. Tous les personnages gravitant autour d'elle la perçoivent d'une façon différente. Pour Lester, elle est beauté, selon Jane elle représente un idéal inaccessible et d'après Ricky, elle est une jeune fille ordinaire.

Les deux points de vue de Ricky et Jane soulèvent la question de la valeur de la perfection. Avec ses yeux bleus et sa chevelure blonde, Angela correspond à la vision de beauté standard médiatisée dans notre société occidentale. D'ailleurs, la lycéenne tient justement à exploiter son physique pour en faire sa profession. Pour elle, devenir un mannequin est une façon de se différencier : « (...) I really have a shot at being a model which is great because there's nothing worse in life than being ordinary. » (20:02) Cette idée est pourtant paradoxale : le monde du mannequinat est composé de personnes répondant à des critères bien précis: taille, mensurations etc....

Cet univers, en uniformisant les être humains, en fait donc des créatures banales, répondant toutes à un même standard. Le désir de passer de l'anonymat à la célébrité est un sentiment fréquent chez les adolescents. Le besoin de reconnaissance exprimé par Angela ne fait que refléter son insécurité. Il faudra à Lester toute la durée du film pour réaliser qu'Angela n'est pas une femme fatale mais une adolescente vulnérable. Dans ses fantasmes Lester la modifie complètement et comme une actrice, Angela revêt un costume et se voit donner un texte. Le spectateur finit lui-même par être pris dans les fantasmes de Lester et lorsqu'Angela et le quadragénaire s'apprêtent à faire l'amour nous sommes aussi surpris que Lester d'apprendre sa virginité.

Mais en plus d'être associé à l'art, le thème de la création peut aussi être lié au thème du divin et par conséquent impliquer une notion de pouvoir. Créer c'est en quelque sorte maîtriser, dominer. Dans le cas de Lester, la réappropriation de sa vie, de son identité passe par son imaginaire. C'est en rêvant qu'il finit par se réveiller. En ce sens nous pouvons comparer la création (les fantasmes) du personnage principal à celle d'un artiste.

#### a. Création d'une nouvelle Angela et rôle de l'imaginaire

Dans ses visions, Lester manipule l'image d'Angela transformant l'adolescente en femme fatale qui, d'après Tracy Wendt Lemaster n'est plus uniquement entourée de pétales de roses mais construite par ces pétales : « Roses physically construct Angela, making up portions of her body, as she is not merely associated with them but defined by them. » (7) La véritable Angela (simple lycéenne) disparaît peu à peu pour laisser place à une version qui lui ressemble mais qui n'est plus elle. Dès sa première rencontre avec elle, Lester l'idéalise et la réinvente, comme le souligne Kathleen R. Karlyn dans son essai « Too close for Comfort : *American Beauty* and the incest motif » (*Cinema Journal*) : « In the first sequence, a point of view shot in which Angela morphs from cheerleader to stripper, she is lit with hyperreal intensity and filmed in slow motion, making her an icon who exists only for Lester. » (86) L'image de l'adolescente est donc erronée et d'après Lemaster elle ne fait que refléter les désirs de Burnham : « Lester sexualizes Angela through this aesthetic that, ultimately, only reveals his own sexual tendencies. » (12) Ce qui nous révèle donc que Lester est attiré par une chimère, une illusion qu'il a lui-même créée. Selon Lemaster, une fois que Lester devient l'artiste, la présence d'Angela devient superflue puisqu'il la construit durant son absence.

Burnham réalise en quelque sorte une œuvre de fiction, créant différents scénarios dans lesquels Angela est le personnage principal.

#### b. Importance de la musique

Comme dans n'importe quel film, les scénarios impliquant Angela sont tous accompagnés d'une musique quasi identique qui permet au spectateur d'identifier plus facilement la dimension imaginaire de la scène. Nous pouvons noter la prédominance des percussions (au détriment d'une réelle mélodie) dans ces scènes qui en premier lieu font écho à la

thématique du temps à travers le rythme. Cependant, cette musique possède également une dimension tribale de par les instruments utilisés (cymbales, marimbas etc..). La simplicité de la mélodie souligne le désir instinctif de Lester pour Angela.

Comme nous l'avons vu, le rythme permet d'évaluer le temps, de le délimiter. Dans le cas des fantômes de Burnham, il est utilisé pour séparer le fantôme du réel (tout comme les répétitions de geste évoquées précédemment).

La musique de façon plus générale est centrale dans *American Beauty*. Elle fait écho au temps de par son rythme mais également par ce qu'elle est capable de le traverser comme le mentionne Furby lorsqu'elle évoque le passé contenu dans le moment présente de Jane et de Ricky grâce aux livres et aux CDs : « The previously formed past is represented by Ricky's video and music archive (...) » (24). La musique (l'art) peut donc survivre au temps et de la même façon que Ricky tente de préserver sa mémoire intacte des méfaits du temps à travers l'enregistrement vidéo, Lester, lui, se sert de la musique pour se souvenir. Ses goûts musicaux s'axent sur la musique populaire de la fin des années 60, début 70 (Bob Dylan, The Who, The Guess Who...) C'est aussi en partie grâce à la musique que le personnage se sent revivre (rajeunir) mais le choix des titres de la bande originale n'est pas un hasard non plus. Par exemple, le titre *The Seeker* que le personnage principal écoute le jour de sa mort, rappelle étrangement la quête de Burnham : « They call me the seeker, I've been searching low and high. I won't get to get what I'm after till the day I die. » Le refrain de ce titre évoque lui aussi le thème de prédétermination mentionné précédemment à une différence près : Lester, contrairement au personnage de la chanson, réalise avant de mourir qu'il a fini par trouver ce qu'il cherchait.

Le thème du temps est exploité de nombreuses façons dans *American Beauty*, néanmoins, les différentes techniques utilisées ne s'opposent pas les unes aux autres, elles tentent de former un ensemble cohérent avec des logiques multiples. Le thème de la subjectivité est l'un des axes principaux du film puisque tous les personnages gravitant autour de Lester ne le perçoivent pas de la même façon, tout comme le temps ne peut être perçu d'une façon uniforme et objective (comme nous le rappelle Bergson). Les enchevêtrements de temps auxquels nous assistons durant le film sont en fait une façon de l'enrichir, voire d'exposer toutes les formes de temps et de temporalités de façon objective en évoquant justement toutes les différentes perceptions du temps variant d'un individu à l'autre. Comme nous avons pu le voir, l'usage de la caméra de Ricky est une mise en abyme qui souligne

l'immortalité de l'art. Le jeune Fitts se sent en paix avec lui-même car en filmant, il trouve une alternative aux ravages causés par le temps sur la mémoire.

Toutefois, qu'il soit interprété de façon positive ou négative le thème du rythme est présent dans tout le film. Il est utilisé visuellement pour créer un sens d'équilibre, de cohérence. Parmi les motifs importants ponctuant l'évolution de Lester nous pouvons noter la couleur rouge, les roses et le motif de la main (qui est toujours mis en relation avec la jeune Angela).

La couleur rouge est intimement liée à la vie (et la mort) donc au temps, tout comme l'image de la main présente dans les fantasmes de Burnham représente sa vision du temps qui devient erronée à chaque fois qu'il se retrouve en présence de la lycéenne. Dans ses délires, il peut ralentir l'image, la rembobiner etc... Ces répétitions de mouvement permettent au spectateur d'identifier la part d'imaginaire dans la scène.

La capacité de Lester à modifier la réalité est à l'origine de sa « libération ». Sa sensibilité artistique va lui permettre de retrouver un bonheur perdu. D'une part, à travers ses fantasmes nous voyons son caractère s'affirmer un peu plus : au départ il imagine une Angela qui vient à lui puis, dans la dernière scène qu'il fantasme, c'est lui qui va à elle. D'un statut passif, Burnham devient actif et reprend confiance en lui, de telle sorte que, une fois sa « virilité » regagnée dans ses rêves, il se réapproprie la parole.

Comme nous l'avons vu, ces séquences de rêves éveillés sont un premier pas dans la prise de pouvoir de Lester mais ces fantasmes révèlent ses seuls désirs et il en oublie la réelle identité d'Angela.

La disparition de l'identité est d'ailleurs le deuxième axe majeur d'*American Beauty*. Cette notion est commune à tous les personnages, pris dans une quête identitaire. Tous sont à la recherche de leur véritable nature. Le thème de l'identité est d'ailleurs soulevé de façon paradoxale puisque les protagonistes vacillent entre l'image que les autres se font d'eux, l'image qu'ils souhaiteraient projeter et ce qu'ils sont réellement.

**Partie 2**  
**(SE) REFLECHIR**

## 1. Reflet de soi et autoréflexion

*American Beauty* dépeint la relation de soi à l'autre et également le rapport qu'un individu peut avoir avec lui-même. Le regard et le reflet sont deux thèmes majeurs, puisque le film fait l'apologie du spectaculaire dans le quotidien. Ce terme qui n'est pourtant utilisé qu'à deux reprises (par Jane lors de la scène du premier repas et par Lester lorsqu'il voit Angela « flotter » au plafond) a pourtant une grande importance puisqu'il est directement lié au voir comme le montrent les définitions du *Petit Robert* 2009 :

**SPECTACULAIRE** : adj. Du radical latin de *spectacle*. Qui parle aux yeux, en impose à l'imagination.

**SPECTACLE** : n.m. latin *spectaculum* **1** Ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard. **2** (fin XIIIe) Représentation théâtrale, cinématographique, chorégraphie (...) **3** (1675) Mise en scène.

La notion de spectaculaire telle qu'elle est évoquée par Jane au début du film renvoie à l'extraordinaire (ce qui sort de la banalité) ; à ce stade-ci de l'histoire, la jeune fille ne partage pas encore la philosophie de Ricky. Elle ne sait pas que le quotidien peut regorger de beauté. Contrairement à Ricky, les personnages d'*American Beauty* sont insensibles, ils ne perçoivent pas toute cette « beauté dans le monde ». (01:01:13) Pris dans le jeu des apparences, les protagonistes sont incapables de se définir eux-mêmes et donc, incapables de voir l'autre tel qu'il est réellement.

### A. Lester et Carolyn: quand le connu devient étranger

Cette incapacité à (re)connaître (le soi et l'autre) est à l'origine de tous les conflits auxquels nous assistons. De là émerge une notion centrale du film: le lien entre communication et perception. Lors de la deuxième scène du repas (qui représente la rébellion de Lester), nous pouvons noter que face à sa femme hystérique et sa fille enfermée dans son mutisme, celui-ci déclare : « I'm sick and tired of being treated like I don't exist, you two doing whatever you like, whenever you like and I don't complain. » (01:03:48)

« Esse est percipi » : Etre, c'est être perçu, la reconnaissance du soi et de l'autre passe par le regard. Par conséquent, comment établir une communication lorsque ni nous-mêmes, ni notre interlocuteur ne sommes capables de nous percevoir ?



#### a. Vision altérée du je/ vision altérée de l'autre

Justement, c'est là la difficulté majeure que semblent éprouver tous les personnages du film (à l'exception de Ricky Fitts) : tous se sentent ordinaires, invisibles. En fait, leur quête d'identité correspond à un désir d'affirmation de soi mais également à la quête du regard de l'autre. Tous aspirent à être vus. Pour la jeune Angela, la consolation passe par le regard des hommes : être attirante lui permet de se sentir spéciale (19:57)

Tout comme la lycéenne, Lester voit renaître son envie de susciter le désir et, durant son premier jogging matinal, il explique à ses voisins: « I wanna look good naked! ». (44:46)

Ce désir d'attirer et de modifier son corps est également perceptible chez le personnage de Jane. Lorsque la voix-off de Lester nous présente sa famille, la première image que nous avons de l'adolescente nous montre la jeune fille en face de son écran d'ordinateur effectuant des recherches sur les implants mammaires mais c'est seulement une fois sous l'objectif de Ricky qu'elle avoue clairement : « I don't like how I look » (01:14:51)

Carolyn Burnham n'est pas épargnée non plus, mais contrairement aux autres personnages, elle ne met pas de mots sur sa souffrance. Le spectateur comprend peu à peu que toutes ses crises d'hystérie qui peuvent paraître exagérées témoignent en fait du mal être de Mrs Burnham qui elle aussi se sent invisible dans son environnement professionnel. La quadragénaire, accro au travail, ne parvient pas à se faire un nom dans sa profession comme le montre la scène du cocktail des agents immobilier. Carolyn se précipite pour aller saluer Buddy Kane, concurrent respecté, qui se trouve en haut d'un escalier. Étrangement, elle s'arrête une marche en dessous du niveau de Buddy, trahissant son manque d'assurance ; de plus nous notons que malgré ses efforts, l'épouse Burnham n'a aucune reconnaissance dans sa profession : son concurrent l'appelle Catherine.

Lester se considère comme un échec, Angela, derrière ses airs aguicheurs est en fait une adolescente banale, comme Jane: « A pretty typical teenager: angry, insecure, confused. » (03:18). Carolyn, femme dragonne qui règne dans son foyer par la terreur, ne parvient pas à échapper à la règle : c'est à l'abri des regards qu'elle expose ses faiblesses. Ce n'est qu'une fois seule, dans l'obscurité (stores baissés) et dans un lieu neutre (la maison qu'elle tente de vendre ou un parking) que Carolyn se laisse aller à une crise de larmes violente.

Le vide créé par le manque de connaissance est inclus dans l'intrigue du film, amenant le spectateur à se demander de quelle façon Lester va renouer avec lui-même et avec les

membres de son entourage. Cette absence d'harmonie entre le soi et l'autre (et avec soi-même) que ressentent les personnages est intimement liée avec le temps.

Tous les personnages ont perdu leur innocence originelle et se sentent comme propulsés contre leur gré dans un monde qu'ils estiment trop dur (qu'ils rejettent). Cette vision sombre de la réalité est exposée lors de la « deuxième » ouverture du film, lorsqu'en présentant sa fille, Lester révèle ce mal être propre à bon nombre d'adolescents, mais le plus surprenant est ce qu'il ajoute: « I wish I could tell her it's all going to pass... but I don't want to lie to her. » (03:22)

Cette révélation explique en partie le comportement de Lester et de Carolyn envers leur fille. Le premier est loin de représenter une figure paternelle idéale, voire même une figure paternelle tout court. Dès le début du film, le spectateur peut percevoir l'incapacité de Lester à rassurer son propre enfant, soi-disant par souci d'honnêteté envers elle. Il en va de même pour Mrs Burnham qui, malgré ce qu'elle pense, n'entretient quasiment aucune relation avec Jane non-plus, et la seule conversation mère-fille à laquelle nous assistons met une fois de plus en relief la vision pessimiste du monde que les adultes peuvent avoir:

**Carolyn** : I wish you hadn't witnessed that awful scene tonight, but in a way I'm glad.

**Jane** : So I can see what freaks you and dad really are?

**Carolyn** : Me? (...) I'm glad because you're old enough now to learn the most important lesson in life: you cannot count on anyone except yourself. (*sighs*) You cannot count on anyone except yourself. It's sad, but true, and the sooner you learn it, the better. (01:05:04)

Carolyn, qui s'accroche désespérément à son rôle de martyr, rejetant les fautes sur son mari, se comporte en fait d'une façon assez similaire à Lester. Aucun des deux parents ne souhaite bercer Jane dans des illusions et ils préfèrent la voir se heurter à la réalité de la vie.

Ces réflexions sur la dureté de la vie ponctuent tout le film et nous viennent de différents personnages, comme Angela qui, narrant ses exploits sexuels avec un photographe de renommée mondiale, déclare à ses camarades: « That's how things really are. » (25 :49) Les adolescents sont désabusés et n'ont plus aucune illusion, découragés par des parents qui considèrent leur vie comme un enfer. Lester, dans sa lettre adressée à la direction de la société qui l'emploie déclare fantasmer sur « a life that does not so closely resemble to hell » (49 :32) et le Colonel Fitts fait écho à cette comparaison, lorsqu'en lisant le journal dans sa cuisine, il s'exclame : « This country is going straight to hell! » (23 :18). Chez les

Burnham, comme chez les Fitts, que l'éducation soit rigide ou plus laxiste, aucune des figures parentales n'exprime à aucun moment que ce soit, une parole de réconfort pour son enfant.

L'origine de ce mutisme face à la souffrance des adolescents est liée au le temps. La nostalgie, très présente dans le discours de Lester, accentue la notion d'altération due au temps. Les temps changent et le temps change (une personne). En s'enracinant un peu plus dans sa vie de bourgeois moyen vivant dans une banlieue banale, Lester semble avoir perdu son innocence. Cette naïveté est peut être l'élément auquel ce dernier se réfère lorsqu'il cherche à comprendre son parcours. (03:56) Cette « chose » que Burnham a perdue, semble être son innocence, ses rêves qu'Angela va réveiller. D'un jeune homme qui passait ses étés à faire la fête, Lester est devenu un petit cadre dans une société qu'il méprise. Il ne parvient pas à faire face à ce changement, parlant de sa jeunesse avec nostalgie : « (...) It was great. All I did was partying and getting laid. I had my whole life ahead of me. » (47:40) La vie rigide en banlieue a cadré l'esprit libre que Burnham semblait être dans sa jeunesse et il semblerait que Carolyn ait également changé puisque Lester lui demande : « When did you become so joyless? ». (01:12:53)

Les deux personnages ont évolué mais ne se reconnaissent plus : ni eux-mêmes, ni l'un et l'autre. Néanmoins, Lester semble être le seul à faire un travail d'introspection, à s'interroger. Mrs Burnham, elle, ne se remet pas en question : pour elle, l'échec de sa vie familiale est en grande partie dû à Lester. Alors, lorsque Jane qualifie ses parents de *freaks*, elle est étonnée d'être incluse. D'une certaine façon, ce manque de discernement remet en question l'aptitude de Carolyn à gérer ses responsabilités, elle reproduit les mêmes erreurs que Lester: elle délaisse leur fille, trompe son mari etc... Cependant, le personnage de Burnham nous est présenté de façon bien plus sympathique puisque nous suivons son évolution pas à pas, à travers l'image (ses actions) et son discours (sa narration nous aide à comprendre ses sentiments.). Et, à la fin du film, la progression de Lester s'achève lorsque le quadragénaire interroge Angela au sujet de sa fille :

**Lester** : How is Jane? How's her life?

**Angela** : She is really happy. She thinks she's in love.

**Lester** : Good for her. (01:44:52)

Le père finit donc enfin par s'enquérir de la situation de sa fille, mais surtout, Angela lui demande à son tour:

-How are you?

-It's been a long time since anybody asked me that. I'm great.

Lester renoue donc avec son environnement extérieur et surtout, sort de son état d'invisibilité : sous les yeux d'Angela il existe.

La jeune fille n'est pas le seul élément déclencheur de la métamorphose de Burnham, le discours (et le mode de vie) de Ricky Fitts a également un impact important sur Lester.

Comme nous l'avons dit précédemment, Ricky est la seule figure stable présente dans cette petite banlieue bourgeoise. Sa maîtrise du temps, son habilité à le manipuler à travers la vidéo, est en quelque sorte un moyen d'affirmer son identité (de ne pas s'oublier). Comme ce dernier l'explique à Jane : « It helps [him] remember. » (01:00:56) L'enregistrement vidéo est donc une prolongation de sa mémoire mentale, c'est un support plus viable que le cerveau, qui lui avec le temps efface les souvenirs.

Cette mémoire que Ricky conserve sur de nombreuses cassettes est justement ce qui fait défaut à Lester et Carolyn. La perte de leurs souvenirs est liée à la perte de leur identité.

#### b. *Mémoire et identité*

Comme nous l'avons vu précédemment, dans *American Beauty*, le temps, incontrôlable, est synonyme de menace, notamment pour Carolyn qui cherche désespérément à le maîtriser.

Joël Candau se penche sur la question du temps et de l'être dans son ouvrage *Mémoire et identité*:

L'écoulement du temps pour cette raison, menace les individus et les groupes dans leur être même. Comment arrêter ce temps dévastateur, cette « course au tombeau » (...) ? La mémoire en donnera l'illusion : ce qui est passé n'est pas définitivement enfui puisqu'il est possible de le faire revivre grâce au souvenir (...) Par la rétrospection, l'homme apprend à endurer la durée : il rassemble les débris de ce qu'il a été pour construire de ce qu'il est une image nouvelle qui, peut-être, l'aidera à affronter sa vie présente. (5)

Contrairement à sa femme, Lester se pose de nombreuses questions sur sa vie, cherchant dans ses souvenirs des moments de bonheur et surtout l'origine de son mal-être. Le narrateur (Burnham mort) insiste à plusieurs reprises sur le fait que nous assistons à une situation, à un mode de vie qui est devenu le quotidien des personnages mais qui, pourtant n'a pas toujours été ainsi. Dès l'ouverture du film, le protagoniste prévient le spectateur de ne pas s'arrêter aux apparences. En nous présentant une Carolyn souriante, parlant au voisin Jim, Lester déclare : « I get exhausted just watching her. Things haven't always been like that. She used to be happy. We used to be happy. » (02:57) Et lorsqu'il reproche à sa fille son manque d'intérêt pour ses soucis professionnels, il lui demande : « (...) what happened? We used to be pals. » (08:45) Lors d'un moment d'intimité avec sa femme, cette même question revient : « When did you become so joyless? » (01:12:51). Cependant, Carolyn, enfermée dans son déni et fraîchement femme adultère lui répond : « I'm not joyless, There happens to be a lot about me that you don't know, Mr. Smarty Man. There's plenty of joy in my life. »

En stimulant sa mémoire, en lui rappelant la jeune femme qu'elle a été (simulant des crises d'épilepsies durant des fêtes), Lester parvient à recréer pendant un bref instant un sentiment d'intimité, qui prend fin lorsqu'elle l'informe qu'il va renverser de la bière sur leur canapé. Contrairement à ce qu'elle affirme, Carolyn a effectivement changé. Le spectateur perçoit la grande différence séparant la Carolyn du discours de Lester, impulsive et délurée et la Carolyn présente à l'écran, qui contrôle tout, jusqu'à ses passions sexuelles qu'elle ne satisfait pas, préférant conserver son canapé en soie italienne intact.

Comme le note Jean Yves Lacoste dans son *Essai sur les raisons de la mémoire et de l'espérance*, la connaissance de soi « emprunte nécessairement les chemins d'une mémoire de soi-même. » (43)

L'origine du mal être de Carolyn est donc sans aucun doute son incapacité à se souvenir et à accepter ses faiblesses. La scène où cette dernière fond en larmes illustre sa difficulté à fusionner deux aspects de sa personnalité : la Carolyn fragile qui a peur de l'échec et la Carolyn toujours sous contrôle qui se doit de projeter une « image de réussite ».

D'après Candau, la mémoire et l'identité sont indissociables:

Elles s'épousent l'une l'autre, se fécondent mutuellement, se fondent et se refondent pour produire une trajectoire de vie, une histoire, un mythe, un récit. (...) Il n'y a pas de quête identitaire sans mémoire et inversement, la quête mémorielle est toujours accompagnée d'un sentiment d'identité. (6-10)

Mrs Burnham semble non seulement avoir perdu la mémoire mais elle est également dans un déni constant de sa personne. En route pour aller voir le spectacle de pom-pom girl de Jane, Carolyn sermonne Lester sur sa relation avec la jeune fille :

**Carolyn** : I'm sensing a real distance growing between you and Jane.

**Lester** : Growing? She hates me!

**Carolyn** : Oh, she's just willful...

**Lester** : She hates you too. (14:05)

Carolyn ne réalise pas que Jane n'a pas plus d'estime pour elle que pour son père, l'adolescente les qualifie à plusieurs reprises de « freaks ». La mère de famille se considère comme un martyr, se sacrifiant pour son foyer sans obtenir la moindre reconnaissance en retour.

Lors de la deuxième scène du repas, lorsque Lester annonce qu'il a quitté son travail, avant même qu'il n'ait eu le temps d'annoncer qu'il a trouvé un autre poste, sa femme se lance dans un monologue, dénonçant l'égoïsme de son mari qui n'a aucun scrupule à faire d'elle désormais la seule source de revenu de la famille. Elle s'étonne dans la scène suivante que sa fille la considère également comme une « freak ».

Par conséquent, privée de mémoire, Carolyn est privée d'identité. Malgré ses tentatives pour se construire, son personnage est constamment déstabilisé. Tout d'abord au travail (elle ne parvient pas à se faire un nom dans sa profession) mais ensuite, lorsqu'elle parviendra à échapper à son quotidien avec sa liaison avec Buddy Kane, leur relation finira tout de même par prendre fin.

Mrs Burnham, inversement à Lester, Jane et Angela, n'évolue pas. Son personnage stagne, figé dans le même état d'esprit et ce, jusqu'à la fin du film où, dans sa voiture, elle s'entête à répéter qu'elle refuse d'être une victime.

Alors que nous voyons Lester reprendre sa vie en main, Carolyn, elle, en voulant trop projeter l'image du rêve, n'a fait que creuser un peu plus le sentiment de mal-être qui l'habite. La seule confrontation qu'elle pourrait avoir avec Lester n'a pas lieu (puisque ce dernier est tué avant qu'elle puisse lui parler). Fidèle à elle-même, en découvrant le corps sans vie de son mari, Mrs Burnham trouve refuge dans un élément matériel : le dressing du défunt.

Carolyn n'est pas le seul personnage qui n'évolue pas durant le film, son voisin, le Colonel Fitts reproduit le même schéma que cette dernière.

## B. Le pouvoir de suggestion du Colonel Fitts

Tout comme Mrs Burnham, le père de Ricky est une figure d'autorité dans son foyer. A première vue, cet ancien militaire semble faire preuve d'un franc parlé tranchant, et ce, dès sa première réplique, à la table du petit déjeuner. Lorsque son fils lui demande : « Anything new in the world dad? », en le regardant droit dans les yeux le Colonel lui répond: « This country is going straight to hell ! ». Et il en va de même lorsque les voisins frappent à leur porte avec une corbeille en signe de bienvenue :

**Jim Olmeyer** : (...) I'm Jim Olmeyer. (*serre la main du Colonel*) And this is my partner Jim.

**Jim Berkely** : Jim Berkely, but people call me J.B. (*tend la main au Colonel*)

**Colonel Fitts** : Ah, let's just cut to it, what are you selling?

**Jim Olmeyer** : Nothing, we just wanted to welcome you to the neighborhood.

**Colonel Fitts** : You said you're partners, so, uh what's your business? (23:56)

Le Colonel est un personnage méfiant, dont le jugement est parfois erroné. Ses déductions trop hâtives sont illustrées lors de la première scène de *jogging* de Lester. Alors que le quadragénaire entreprend un *footing* avec les deux Jim, nous pouvons voir l'image des trois hommes se refléter sur la voiture que lave le Colonel à deux pas de là. Cette séquence est une autre illustration de la devise principale du film : « Look closer » mais elle souligne également que la perception d'un même objet varie d'un sujet à l'autre. Quand le spectateur voit trois voisins faire un *footing*, Fitts, lui, bougonne : « What is this ? The fucking Gay Pride Parade ? » (45 :04)

En plus d'avoir des préjugés, Fitts semble étranger aux codes de politesse régissant la société, comme nous pouvons le voir d'abord avec les deux Jim mais également avec Lester. Lorsque Burnham imite un salut militaire en déclarant d'un ton officiel « Welcome to the neighborhood sir » (45 :26), le Colonel reste muet. Cette incapacité à communiquer avec un environnement proche est un trait de caractère que le Colonel partage avec Carolyn. Tous deux éprouvent le besoin de contrôler leurs proches en leur refusant le droit à la différence. Mrs Burnham exprime à plusieurs reprises son envie de voir son mari se conformer à leur environnement. Lorsque Lester lui parle des méthodes de licenciement employées par son entreprise, non seulement Carolyn ne le soutient pas, mais en plus, elle lui conseille de faire profil bas :

**Lester** : You don't think it's kind of weird and fascist ?

**Carolyn** : Probably, but you don't want to be unemployed. (06:02)

Il en va de même lors du cocktail regroupant les agents immobiliers de la ville : les quelques remarques de Carolyn trahissent son besoin de conformité aux dépens des différences propres à chaque être humain. Cette soirée est encore l'illustration de l'infantilisation de Lester par sa femme. Mrs Burnham lui donne des recommandations sur sa façon de se conduire, comme un adulte le fait avec un enfant : « Do me a favour, act happy tonight » ou encore : « honey, don't be weird. » Cette vie structurée, ce refus de la fantaisie est perceptible chez le Colonel Fitts : dans sa personnalité mais également dans sa maison.

L'ancien militaire, lui aussi voue son existence à se conformer à un environnement qu'il veut discipliner. Son seul nom de famille illustre ce besoin : [fit]ts. Tout est conçu pour avoir une place bien précise. De nombreux éléments présents dans le foyer familial trahissent la nostalgie du Colonel pour une ère révolue. Tout d'abord, la maison est dépourvue du moindre objet fantaisiste, elle témoigne d'un ascétisme rigide : les meubles sont disposés en suivant une symétrie minutieuse, les couleurs y sont sombres (toujours dans des teintes marron ou vert sombre) et la télévision (seul objet à réunir la famille entière durant une séquence) est un de ces vieux modèles dont le cadre est en bois. De plus, l'armoire présente dans le bureau de Fitts expose une importante collection d'armes à feu et une assiette appartenant au régime nazi. Le Colonel est d'une certaine façon prisonnier d'une époque révolue, il ne parvient pas à s'en détacher car les discours homophobes qu'il tient sont pour lui une façon de trouver un équilibre, de se contrôler. Cet extrémisme dans les paroles et dans ses actions cache en réalité la crise identitaire que le Colonel traverse. Tout comme Lester, l'ancien militaire est pris entre le désir de s'affirmer et celui de se conformer au regard de la société. Tous ses discours sur la morale et la discipline apparaissent comme l'expression de ce que Freud appelle le surmoi (entité subconsciente formant un mécanisme de répressions des pulsions). Le Colonel est en fait l'illustration typique du cas de refoulement analysé par le psychanalyste dans son ouvrage *Métapsychologie* :

La satisfaction de la pulsion soumise au refoulement serait assurément possible et provoquerait aussi, à chaque fois, du plaisir ; mais elle serait alors inconciliable avec d'autres revendications et d'autres fins : elle créerait du plaisir à un endroit, du déplaisir à un autre. (47)



Ce refoulement a des conséquences dramatiques, puisqu'il finit par exacerber le pouvoir de suggestion de Fitts. Lors de la scène où le Colonel fouille dans les affaires de son fils et tombe sur une vidéo montrant Lester complètement nu faisant de la musculation, l'homme interprète l'image comme une preuve de plus de l'homosexualité de Lester. Cependant, coupée de son contexte, cette vidéo ne peut être interprétée que subjectivement, c'est-à-dire en trahissant dans une certaine mesure le mode de pensée de la personne la regardant. Dans son ouvrage *Suggestion et autosuggestion*, Charles Baudouin appelle ce mécanisme le pouvoir de suggestion : « Ce qui est certain, c'est que dans bien des cas, l'idée réalisée par le subconscient est l'objet d'un vif désir, et, comme l'ont montré les psychanalystes, d'un désir souvent subconscient lui aussi, inavoué. » (10). Les idées que nous émettons sont d'une certaine façon le reflet de notre personnalité. Cette cassette ouvre une fenêtre sur la personnalité de Fitts qui, tourmenté entre ses désirs et ce qu'il vient de voir, perd tout sens pragmatique lorsqu'il pense être témoin d'un rapport sexuel entre son fils et Lester. Cette « vision » trahit en fait les propres désirs du Colonel suscités premièrement par la vidéo. D'après Baudouin « la suggestion est une idée se transformant en la réalité correspondante » (17) : Ce que Fitts voit est en fait l'illustration de ce qu'il a en tête au même moment.

Donc, cette doctrine de la discipline avancée par le Colonel n'est en fait qu'une façade que son fils parvient à briser, réalisant que son père n'est en fait qu'un être malheureux, voire fragile : « What a sad old man you are ».

Malgré les apparences, Fitts est confronté au même problème que les autres personnages du film puisque l'équilibre qu'il pense avoir trouvé dans son apologie de la structure finit par être déstabilisé. Toute forme de construction (identitaire, familiale) est détruite durant le film et ni le Colonel, ni Carolyn Burnham ne parviennent à s'épanouir. Tous deux restent prisonniers de l'image qu'ils se sont attribuée.

## **2. Prisonniers d'une image**

Le thème de l'emprisonnement est un des axes majeurs d'*American Beauty* : comme nous l'avons vu précédemment, il est d'abord évoqué en rapport avec la notion de temps. Dans son ouvrage *Surveiller et punir* Michel Foucault compare l'organisation du temps à une forme de contrôle :

L'emploi du temps est un vieil héritage. Les communautés monastiques en avaient sans doute suggéré le modèle strict. Il s'était vite diffusé. Ses trois grands procédés—établir des scansion, contraindre à des occupations déterminées, régler les cycles de répétitions—se sont retrouvés très tôt dans les collèges, les ateliers, les hôpitaux. (151)

Dès notre plus jeune âge, nous sommes donc contraints à adopter une certaine forme de discipline requise par la société. Cependant, le temps n'est pas le seul régisseur de nos vies et comme nous pouvons le voir dans *American Beauty*, les personnages se plient à de nombreux codes, si bien que tous semblent enfermés dans leur quotidien.

#### A. Du cloisonnement à la réification

De nombreuses images font écho à cette notion de cloisonnement. Tout d'abord, au début du film, lorsque que Mendes nous présente la journée type de Lester au travail, nous voyons le visage de Burnham se refléter sur son écran d'ordinateur et son reflet est comme pris derrière les barreaux que créent les colonnes de données sur le moniteur. Cette brève séquence illustre la sensation de confinement du personnage principal. Nous pouvons également noter la technique utilisée lors de la première scène du repas. La famille est d'abord filmée depuis le seuil de la salle à manger : l'embrasure de la porte encadrant les trois personnages quasi-immobiles donne au spectateur l'impression de regarder une photographie. Les images présentant les protagonistes comme immobilisés ou enfermés sont récurrentes ; elles accentuent la notion de cloisonnement mais soulèvent également la notion de réification. Les personnages sont non seulement physiquement figés dans leur environnement mais c'est également leur intellect qui est gelé. Durant son introduction Lester nous confie : « I've never always felt this... sedated. » Les protagonistes d'*American Beauty* semblent déshumanisés, leurs caractéristiques se rapprochant de celles d'objets.

Lester, par exemple, pour conserver son travail doit rédiger une lettre expliquant pourquoi il est utile à son entreprise, afin que la direction détermine « who's valuable and who's expandable ». En quelque sorte, on demande à Burnham de se vendre, ce qui n'est pas sans lien avec la notion de réification que Brooker exploite dans *A Glossary of Cultural Theory* : « under reification, people are regarded as things: workers are identified with the objects they produce for consumption and so lose their full humanity. » (221)

Le cas de Mrs Fitts est particulièrement parlant. Son personnage ne fait que quelques brèves interventions dans le film et ses apparitions à l'écran se font toujours dans le même endroit : sa maison. Lorsque Ricky lui présente Jane, la femme est assise dans la salle à manger, son visage se reflétant sur l'impeccable table en bois (57:26). Elle fait partie du décor, tel un meuble. Dans *Key Concept in Cultural Theory*, Edgar et Sedgwick définissent la reification comme « the transformation of something subjective or human into an inanimate object. » (332) Les yeux dans le vague, Barbara est sourde aux appels de Ricky. Il faut que ce dernier la touche pour qu'elle sorte de sa torpeur. Apercevant Jane, elle lui présente ses excuses: « Oh my, I apologize for the way things look around here » (57:55). En commentant cette scène Mendes insiste sur ce qu'il appelle the « sense of emptiness of the house ». Il est vrai que malgré la présence de Barbara dans la maison, celle-ci semble effectivement vide.

Si d'une part les protagonistes d'*American Beauty* perdent leurs caractéristiques humaines, d'autre part, nous pouvons noter que certains favorisent leurs biens, au détriment de leur entourage. Les personnages du film semblent dominés par les objets du quotidien. Alors que Lester et Carolyn sont sur le point de se réconcilier, le canapé « interrompt » la scène. Le couple s'apprête à faire l'amour (après des années d'abstinence) mais le moment vire au drame car Mrs Burnham ne veut aucune tache sur son canapé. D'après elle, le prix exorbitant du meuble change sa nature : « It is a four thousand dollar sofa upholstered in Italian silk. This is not just a couch. » (01:14:06)

Nous arrivons donc au point où «the relationships between humans come to be governed by properties. » (*Key Concept in Cultural Theory*, 333) Carolyn accorde plus de crédit à son canapé qu'à son mari. Les biens accumulés par le couple sont une forme de repère (un baromètre) pour Mrs Burnham, lui indiquant quelles devraient être ses émotions.

En faisant la morale à sa fille, Carolyn hurle : « You ungrateful little brat. Just look at everything you have. When I was your age I was living in a duplex. We didn't even have our own house! » (01:05:53) Aux yeux de Mrs Burnham les possessions matérielles et le bonheur sont deux éléments intimement liés.

Le personnage de Barbara Fitts, bien que dans un état catatonique, n'est pas si différente de Lester ou de Carolyn. Lorsque le personnage principal du film, en se présentant, nous confie que dans un sens il est déjà mort, il est en fait dans le même état que la femme du Colonel mais contrairement à elle, il a pris l'habitude de jouer la comédie. Conscient de son mal-être, il tente pourtant de paraître « normal » aux yeux de la société. L'immobilité

de la femme du Colonel fait aussi écho à la situation de Carolyn. L'épouse Burnham ne voit aucun changement dans sa condition, elle stagne jusqu'à la fin du film.

Les personnages sont donc prisonniers : de l'image que leurs proches leur attribuent, de l'image qu'ils souhaiteraient projeter, de l'image que la société leur impose. Différentes pressions pèsent sur eux, nous donnant une vision multiple d'un même individu. Cependant cette contrainte de l'apparence n'est pas le seul élément assujettissant nos protagonistes. Ricky à travers l'usage de sa caméra soulève également le thème du pouvoir, puisqu'il filme ses proches à leur insu, en leur volant en quelque sorte leur image.

#### B. Capturés par la caméra de Ricky.

Ricky Fitts est le personnage le plus singulier d'*American Beauty*. Tout d'abord sa première apparition à l'écran n'est pas directe. Le spectateur voit d'abord l'écran de sa caméra (filmant Lester et Jane) avant de voir le propriétaire de l'appareil. Le jeune homme est en fait indissociable de la caméra qu'il utilise quotidiennement pour observer son environnement. Ce protagoniste soulève inévitablement la question du voyeurisme puisque qu'il saisit toutes les occasions possibles pour filmer les gens à leur insu. Dans *Les perversions sexuelles et narcissiques* Gérard Pirlot et Jean-Louis Pedinelli définissent brièvement le « voir pervers » : « Il consiste à épier les autres, fréquemment à leur insu, dans leur intimité, à voir ce qui ne se montre pas. » (77)

Dans une certaine mesure, nous pouvons donc confirmer cette « perversion » chez Ricky qui viole l'intimité des autres protagonistes en filmant des moments privés. Toutefois, ce dernier n'utilise pas sa caméra dans un but sexuel : ses films sont autant de témoignages d'instant de vie qui lui semblent intéressants. Par exemple, lorsque le Colonel fouille dans les affaires de son fils, la première cassette qu'il enclenche montre sa femme immobile, assise sur une chaise. Ricky voit son environnement comme une source infinie de sujets d'analyse, comme il l'explique à Jane : « I'm not obsessing, I'm just curious. » (27:19) La forme de voyeurisme de Ricky est d'autre part paradoxale puisqu'il est difficile de déterminer si celui-ci se dissimule volontairement lorsqu'il filme ou non. Aucun élément ne nous permet d'affirmer que le garçon se cache lorsqu'il enregistre. Lors de sa première rencontre avec Jane, alors que celle-ci sort de la voiture d'Angela, elle sent qu'elle est épiée. Pour ne pas l'effrayer, Ricky manifeste sa présence en allumant le porche

sous lequel il se trouve. Et plus tard, lorsque Jane lui demande d'arrêter de la filmer il respecte sa requête et s'exécute.

Cependant cette liberté qu'il prend à filmer les gens sans leur accord est une forme d'instrumentalisation. Sous la caméra du lycéen, les êtres humains deviennent des sujets d'observation. Alors que nous avons vu que Carolyn et le Colonel Fitts représentent deux figures d'autorité dans leur foyer respectif, nous pouvons donc également soutenir que Ricky détient lui aussi une forme de pouvoir sur tout ceux qui l'entourent puisqu'il s'approprie leur image et donc, d'une certaine façon, leur identité.

Néanmoins, l'objectif de Ricky offre un nouveau regard sur les personnages puisqu'il montre ce que les « filmés » tentent de dissimuler. En utilisant sa caméra, le jeune homme suit la devise principale du film : il tente de « regarder de plus près. » Après avoir écrit « Jane » en lettres enflammées dans le jardin des Burnham il tente de filmer la jeune fille dans sa chambre. Manipulation difficile puisqu'Angela, convaincue d'être observée, s'expose en sous-vêtements à la fenêtre. Grâce au zoom de la caméra de Fitts, nous apercevons le reflet de Jane qui sourit, les yeux dans le vague. Sur l'écran, elle apparaît comme un minuscule détail, caché par Angela. (37:45)

Etrangement, Ricky et sa caméra apparaissent comme des agents libérateurs. Lester et Jane, les deux personnes avec lesquelles Ricky interagit le plus, sont comme révélés par son objectif. Le père et la fille, qui à l'ouverture du film, présentaient un terrible manque d'assurance, finissent par se reprendre en main. Lester s'inspire en quelque sorte du voisin qu'il admire pour son insouciance et Jane qui se sentait ordinaire, se rend compte qu'elle est loin de l'être lorsqu'elle se dispute avec Angela :

**Angela** : But Jane...he's a freak!

**Jane** : Well, then so am I! And we'll always be freaks and we'll never be like other people.

And you'll never be a freak because you're just too perfect. (01:33:54)

Ricky a un impact sur la vie des Burnham : en nous offrant un nouveau regard sur ces personnages, il les dédouble d'une certaine façon. A travers son objectif, la jeune Burnham n'est pas la lycéenne ordinaire que les gens perçoivent, elle devient « intéressante ».

Le reflet et la duplicité sont deux thèmes constants dans le film, exprimés principalement à travers la disposition du décor. La duplicité est un leitmotiv qui apparaît comme une forme d'ironie exacerbant le sentiment de solitude éprouvé par les personnages.

### **3. Symétrie et mise en abyme**

#### A. Duplicité et isolement

Nous pouvons remarquer dans *American Beauty* que le thème de la duplicité est évoqué à travers la mise en scène symétrique. Le film regorge d'images, d'éléments allant par paires. Cela concerne également les personnages, par exemple les deux Jim qui nous sont présentés au début du film.

##### a. Importance de la mise en scène, du décor et de la lumière

Le couple de voisins est composé de deux hommes portant le même nom. Etant introduits dès le début du film, les deux voisins semblent presque faire partie de la famille (ils nous sont présentés avant Jane, la propre fille du narrateur).

Ce choix d'introduction nous montre une homosexualité assumée mais aussi acceptée par les résidents de la banlieue. Le choix des deux noms similaires apporte une certaine forme de stabilité puisqu'elle crée un équilibre (deux hommes, un costume similaire, le même prénom), mais ce détail apporte d'autre part une touche comique, presque niaise, à ce couple qui semble sortir d'une fable où d'un conte pour enfant (avec un prénom identique et simple à prononcer).

Cependant, si la symétrie est parfaite avec les deux Jim, elle l'est un peu moins en ce qui concerne le reste du film.

Comme l'indique Jacqueline Furby dans son essai « Rhizomatic Time and Temporal Poetics in *American Beauty* », les figures symétriques dans le film ne sont qu'approximatives. Un objet, une scène semblent être reproduits, répétés, mais en regardant de plus près nous pouvons noter une subtile différence.

Pour illustrer cette idée, nous prendrons les deux scènes de repas citées par Furby. Dans les deux séquences Jane est au centre de l'image, Carolyn est à gauche, Lester, à droite. Furby note : « The image is only nearly symmetrical because the windows are not equally balanced either side of Jane's central position. » (26)

Cette symétrie approximative est présente dans l'image mais également dans la « répétition » de cette séquence plus tard dans le film. Lors de la deuxième scène dans la salle à manger, ce ne sont plus des roses qui sont posées au centre de la table mais un

simple saladier blanc, les fenêtres ne sont plus éclairées, ce qui d'après Furby ajoute une note « austère » au décor. Dans cette deuxième scène les postures et les vêtements des personnages sont également différents. Dans la première séquence Lester porte un veston sur sa chemise et se tient de façon courbée, replié sur lui-même. Dans la deuxième, la chemise de Lester est déboutonnée, il se tient droit et boit de la bière à même la bouteille. La première scène expose les Burnhams jouant la comédie : la réalité est embellie par les roses et l'éclairage. Par contre, dans la deuxième tout est simplifié et authentique. Jacqueline Furby explique cette répétition d'images quasi similaires comme l'illustration du temps séparant ces deux séquences :

This, I suggest, is because the scene is given extra emphasis through repetition just as a word or phrase gains significance when repeated [...]. It is recognized as significant because it is a repetition and this significance is supported by the heightened emotion surrounding Lester's character's development. The repeated scene thus reinforces the film's theme of change by forcing comparison between the two. It also involves a moment of 'thickened time' where the present refers back to an earlier event, and sets up expectations for future repetitions.  
(27)

Le temps ne pouvant être matérialisé, les deux scènes mettent donc en relief le changement qui s'est opéré dans la personnalité de Lester. Dans la première séquence il manque d'assurance, tente maladroitement de prendre la parole alors que dans la deuxième il hausse le ton et va jusqu'à lancer une assiette contre le mur.

#### b. Structure familiale Burnham/Fitts quasi-similaire

Entre ces deux scènes Mendes nous donne un aperçu d'une soirée classique chez les Fitts, où là encore la symétrie du décor et des personnages est quasi parfaite : la caméra du réalisateur est placée juste au dessus de la télé. La famille est assise sur le canapé : Le Colonel est au centre, Barbara à gauche et Ricky sur notre droite. Nous pouvons observer deux lampes, deux tables basses disposées de façon symétrique. Dans le cas de la famille Fitts cette image n'apparaît qu'une seule fois à l'écran. Elle souligne la rigidité du foyer familial mais également le manque de communication. Cette scène s'ouvre sur le Colonel (au centre) regardant la télévision avec sa femme. Lorsque Ricky arrive et s'assoie en les saluant, il n'obtient pas de réponse (28:24). Puis, quelques instants plus tard, Mrs Fitts (qui ne regarde pas l'écran mais a les yeux perdus dans le vague une fois de plus) s'exclame « I'm sorry, what did you say ? », alors que personne n'a ouvert la bouche. Dans le script,

Alan Ball précise : « The three of them stare at the T.V like strangers in an airport. » Tout comme chez les Burnham, nous percevons un sentiment d'isolement dans la famille Fitts. Bien que réunis, les personnages semblent seuls. Et dans les deux familles le thème de la solitude est exploité de la même façon : à travers l'image du reflet. Nous pouvons voir de nombreuses séquences mettant en scène chaque personnage du film, seul devant un miroir : Jane dans sa chambre, Carolyn qui se répète « I will sell this house today » (10:55), Lester qui entreprend de muscler son corps, Ricky après avoir été battu par son père etc...Le reflet des personnages sur les surfaces accentue le thème de duplicité tout en invitant à réfléchir sur la notion de solitude.

En plus du thème de l'isolement, les deux familles partagent également une structure quasi-similaire, rapprochant les deux foyers mais à l'insu de leurs membres. Comme nous l'avons mentionné à de nombreuses reprises, Carolyn et Franck représentent deux figures d'autorité, Barbara et Lester subissent le régime rigide établi par leurs époux respectifs. Jane et Ricky sont les deux adolescents de la maison (le jeune Fitts étant toutefois plus âgé que la fille Burnham).

Néanmoins, les traits de caractères que nous apercevons dans le foyer de Lester sont exacerbés chez les Fitts. Burnham au début du film se sent sous sédatifs alors que dans la maison à côté, Barbara est réellement dans un état catatonique. De son côté Carolyn est celle qui impose les règles mais le personnage du Colonel est bien plus violent qu'elle (dans ses propos mais également dans ses actions comme nous finirons pas le voir). Jane évite ses parents alors que Ricky décide de jouer le rôle attribué par son père. Les séquences mettant en scène les Fitts (quelles qu'elles soient) placent le spectateur entre deux extrémités : le rire ou les larmes. Là où nous voyons un sourire et des interrogations chez les Burnham, chez le Colonel le mal-être est maîtrisé par la doctrine de la discipline.

Même si la symétrie des deux foyers n'est que partielle, les deux maisons sont liées par le destin qui attend Lester mais également grâce à la caméra de Ricky qui nous permet de passer d'un espace à un autre. Son objectif est en quelque sorte une transition utilisée par la caméra de Mendes.



## B. Mise en abyme à travers l'image de la caméra

### a. La caméra numérique accentuant la symétrie

L'appareil du jeune Fitts est utilisé par le réalisateur d'*American Beauty* comme une technique pour lier deux scènes. Par exemple, après la dispute que Jane vient d'avoir avec sa mère, elle s'approche du miroir pour observer la rougeur causée par la gifle qu'elle vient de recevoir. Dans un deuxième temps elle se tourne vers la fenêtre. A ce même moment le cadrage de l'image change et nous comprenons que nous voyons désormais l'adolescente sur l'écran de la télévision de Ricky (01:06:39), reliée à sa caméra qui est en marche, braquée sur son amie. Désormais c'est dans la chambre du voisin que se trouve la caméra du réalisateur et l'attention du spectateur est donc attirée sur Ricky (tout en étant maintenue sur Jane puisque son image en mouvement est toujours sur le grand écran de la télévision). Cette technique pour passer d'une maison à l'autre lie un peu plus les deux lycéens et annonce ce qui s'apprête à se passer. Une fois dans la chambre de Ricky, alors que celui-ci filme sa voisine, Franck Fitts fait irruption dans la pièce et le roue de coups en l'accusant d'avoir tenté de voler de l'argent pour s'acheter de la drogue. Après avoir interrogé son fils et éclairci la situation, le père s'en va et comme Jane l'a fait précédemment, le jeune homme se dirige vers le miroir pour nettoyer son visage. Ces deux scènes marquent à la fois la similitude des deux foyers mais elles accentuent également leurs différences, en mettant l'accent sur les excès de violence de Fitts.

La caméra de Ricky est donc complémentaire à celle de Mendes. Dans le bonus DVD, le réalisateur mentionne que la première scène où l'on aperçoit Lester et sa fille en pleine conversation dans la cuisine sur l'écran de la caméra numérique, la main filmant Jane et Lester est en fait la sienne. D'ailleurs, c'est également la main de Mendes que nous pouvons voir lorsqu'après avoir entendu la détonation Ricky pousse la porte de la cuisine.

### b. Réflexion sur le cinéma et les technologies

L'utilisation de la caméra et la présence du réalisateur dans et à l'extérieur du film signale la dimension métafictionnelle d'*American Beauty*. La présence de cet appareil offre une réflexion sur le cinéma mais aussi sur la vie de façon plus générale. Ricky voit sa caméra comme un lien entre le monde des vivants et l'au-delà. Selon lui, les images qu'il enregistre ont une nature presque divine. En parlant d'une femme morte qu'il a filmé, le

lycéen explique à Jane : « 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. » (57:09) Cette connexion entre deux mondes fait écho à toute la structure d'*American Beauty*, puisque le narrateur revient sur des événements passés alors qu'il est mort.

Néanmoins, d'après le professeur Marcel O'Gorman, le film de Mendes n'offre pas qu'une réflexion sur le cinéma, il soulève un débat sur les technologies modernes. Dans « *American Beauty Busted : Necromedia and Domestic Discipline* », il soutient que dans le film « the privacy of the traditional 'nuclear' family is endangered. » (39). Selon lui, l'usage des technologies modernes peut s'avérer traître. Dans le cas de Ricky, c'est la sonnerie répétée de son *beeper* qui rend le Colonel suspicieux :

In *American Beauty*, Ricky Fitts demonstrates that he can fit the profile of (...) a drug dealer when (...) he is paged for a drug delivery by Lester Burnham. He immediately lies his way out of a dreary family dinner to respond to the call, and this interruption only spurs the curiosity of Colonel Fitts, whose suspicions will lead him into Ricky's room. There, the Colonel's homophobic suspicions will be (erroneously) twice-confirmed: once on screen by Ricky's clandestine video of the half-naked Lester doing biceps curls; and then through a half view of what he thinks is Ricky, caught in an act of fellatio with Lester. (41)

A travers une série d'exemples le professeur démontre que toutes les formes de technologies utilisées dans *American Beauty* finissent par trahir les personnages à un moment ou à un autre. Pour Lester, c'est quand il compose en cachette le numéro de téléphone d'Angela puis raccroche. Celle-ci appelle les renseignements qui lui donnent le numéro des Burnham. Carolyn voit sa liaison avec Buddy trahie par les haut-parleurs du fast-food Mr Smiley's. En ce qui concerne le Colonel, c'est le *beeper* et la vidéo de Lester qui révèlent ce qu'il pense être l'orientation sexuelle de son fils mais qui est en fait la sienne. L'intrusion de ces formes de technologies dans les foyers a des conséquences dramatiques dans le film.

Victime de ses illusions, après avoir essuyé le rejet de Burnham, Franck ne se contente pas de rentrer chez lui. O'Gorman nous explique la réaction de l'ancien militaire :

As a man of discipline, this transgression causes the Colonel to break down completely. His only choice is to destroy the only recording mechanism—as imperfect as this mechanism may be—that can provide evidence of his homosexuality: Lester. Once Lester out of the way, the Colonel can return to his well-disciplined abode, where he can safely repress his homosexuality. (45-46)

En tuant Lester, le Colonel détruit l'enregistrement des preuves de son homosexualité. L'œil de Burnham est devenu un œil de caméra (cette transformation fait écho au

personnage de Ricky dont le regard est celui d'un objectif et dont la mémoire se répartit sur des cassettes vidéos) qui pourrait le trahir. O'Gorman défend l'idée que « all technologies are surveillance technologies » (41) et dans *American Beauty* les technologies révèlent ce que les personnages dissimulent ou refusent de voir. Le professeur souligne l'intime relation entre les appareils et le dénouement de l'histoire.

Il rappelle que « Ricky shoots Lester with a camera; the Colonel shoots Lester with a handgun. » (49), la première action menant à la deuxième.

La caméra du jeune Fitts tient donc un rôle central dans l'histoire, puisqu'elle est d'abord liée au meurtre de Lester, et d'après O'Gorman elle ouvre également un débat sur la réalisation. L'inclusion de la caméra numérique par Mendes peut être considérée comme une forme de protestation : « Ricky's use of digital video to resist domestic discipline might be read as an analogy to the use of digital video to resist the traditional, disciplinary constraints of Hollywood filmmaking. » (49) Le fait de filmer de façon hasardeuse différentes sortes d'objets est un acte de rébellion de la part de Ricky. En utilisant la forme visuelle, le lycéen contredit son père : la beauté n'est pas forcément structure (comme nous le montre sa vidéo du sac en plastique). Mendes, lui, en introduisant l'usage de la caméra numérique dans son film, ajoute de la souplesse et une notion de variété, qui d'abord va à l'encontre de l'idée d'une beauté « standard », mais qui change également le statut du cinéma. Mendes en fait une forme d'art accessible à tous : « consumers become producers » (49)

L'usage de la caméra numérique soulève donc la question de la mise en abyme dans le film, elle nous permet d'associer la famille Fitts et la famille Burnham mais également le personnage de Ricky et le réalisateur Sam Mendes. L'objectif de la caméra fonctionne également comme un œil, un outil de surveillance. En filmant les autres personnages à leur insu, Ricky exerce une forme de contrôle sur eux. Le regard est donc lié au pouvoir. Néanmoins, les images peuvent être trompeuses, d'où cette devise : « Look closer ». Dans la banlieue où nous voyons l'histoire se dérouler, rien n'est tel qu'il semble et les protagonistes qui étaient jusqu'à présent associés à des figures d'autorité se révèlent être les plus instables.

## **Partie 3**

# **CONTROLE ET VIOLENCE**

La devise du film (look closer), les techniques utilisées à sa réalisation et les thèmes qu'il aborde en font une œuvre visuelle s'axant elle-même sur le pouvoir visuel. En annonçant son mal-être et sa mort prochaine dès la « deuxième » ouverture d'*American Beauty*, Lester crée d'emblée un sentiment d'attente chez le spectateur. Sa déclaration, alors qu'il parle de sa femme : « Things were not always this way. She used to be happy. We used to be happy » trahit la réalité qui se cache derrière ce joli décor. Le film se construit sur l'évolution des personnages et non pas sur leur mal-être. Le spectateur est inclus dans la confidence : si la société voit les Burnham comme une famille heureuse, nous savons que ce n'est pas le cas.

La notion de perception est donc centrale dans *American Beauty* : qu'il s'agisse des personnages ou du spectateur, tous n'ont pas la même interprétation des événements auxquels ils font face.

## **1. « Je suis un œil, un œil mécanique » : le pouvoir du regard**

### A. « Look closer » : la réalité, le fantasme et la folie

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la notion d'image de soi et d'image de l'autre est intimement liée au regard, et donc au pouvoir. *American Beauty* expose des personnages qui s'évaluent, se jaugent en nous permettant par la même occasion de comprendre les facettes multiples de chacun. L'œil de la caméra de Mendes et l'œil de Ricky sont complices puisque tous deux font intrusion dans l'intimité des protagonistes. Alors que Ricky filme Lester à moitié nu qui fait de la musculation, le réalisateur lui, nous montre à deux reprises Burnham qui se masturbe. Ricky n'est donc plus le seul à exercer une forme de pouvoir sur son entourage : grâce au travail de Mendes (son choix de plan, d'angles etc...) le spectateur lui aussi devient un témoin qui va jusqu'à pénétrer dans les fantasmes de Lester. Cette forme de voyeurisme extrême (car il ne s'agit plus d'intrusion dans l'intimité « physique » mais de violation de la pensée) est illustrée par la scène où nous voyons Burnham se lever en pleine nuit et comme un automate, traverser un couloir en ouvrant une série de portes (40:52). La dernière porte est la dernière étape qui le mène à la salle de bain, là où Angela se prélasser dans la baignoire. Nous avons noté précédemment que la vapeur d'eau remplissant la pièce ainsi que la musique qui accompagne la séquence sont deux éléments trahissant la dimension onirique de la scène. Ce couloir que le protagoniste emprunte est en fait le chemin qui nous mène à son inconscient. Le positionnement de la caméra (placée derrière Kevin Spacey)

accentue la notion d'intrusion. Mendes nous force à épier les personnages et commente ce désir dans le bonus DVD lorsqu'en revenant sur la scène du cocktail, le réalisateur nous explique que la caméra suit Lester et Carolyn qui se frayent un chemin dans la foule. Les deux protagonistes sont filmés de dos ce qui au premier abord semble préserver l'intimité du couple (établissant une distance entre les Burnham et le spectateur), cependant, l'utilisation du plan rapproché poitrine nous permet d'entendre la conversation des personnages. En utilisant cette technique, Mendes a cherché à apporter à cette séquence une dimension qu'il qualifie de « more observational ». L'objectif de la caméra de Mendes, son « œil mécanique » nous guide et nous manipule, finalement nous devenons comme Ricky : des voyeurs utilisant des procédés filmiques pour épier. C'est donc cette même méthode qui est employée pour nous mener dans le monde imaginaire de Burnham.

Le rêve qui met en scène Angela dans la salle de bain est d'autant plus perturbant pour le spectateur que cette scène est particulièrement érotique. La tension croît au fur et à mesure que le quadragénaire s'approche de la jeune fille. La musique s'interrompt à deux reprises, lorsqu'Angela prend la parole. Ces deux coupures, associées à la vapeur d'eau qui remplit la salle de bain apportent suspense et mystère à cette séquence. Le malaise du spectateur atteint son paroxysme lorsque le rêve de Lester confirme son caractère érotique et que ce dernier caresse l'adolescente. Dans cette scène Lester instrumentalise Angela et détourne sa véritable identité pour en faire un objet de fantasme. Il se sert de son imaginaire pour se conférer un pouvoir qu'il ne parvient pas à exercer dans sa vie quotidienne. Dans ses rêves le quadragénaire contrôle la jeune fille ; le spectateur quant à lui, en assistant, en pénétrant dans les fantasmes de Lester exerce lui aussi un pouvoir sur le personnage.

Toutefois, ce malaise créé par le voyeurisme de la caméra de Mendes s'évapore avec la séquence qui suit. Celle-ci nous ramène dans la chambre des parents Burnham et nous permet de comprendre qu'alors qu'il fantasme Lester est en fait en train de se masturber dans le lit conjugal. (Mais contrairement à la scène où nous le voyons se masturber sous la douche, ici le narrateur ne se manifeste pas.) Ce geste réveille évidemment sa femme et bien entendu déclenche une dispute. Alors que l'imagination de Lester nous a transportés dans une scène sérieuse, voire immorale puisque son rêve porte sur une mineure, la séquence qui suit, elle, est « pathetically sad » nous confie Sam Mendes en riant (bonus DVD).

Le spectateur passe d'un extrême à l'autre : de la tension au rire, du fantasme à la réalité. Comme nous l'avons noté, le rêve et la réalité sont deux notions qui s'opposent tout en se confondant dans le film. Les fantasmes de Lester en sont une parfaite illustration puisque ces moments de « délire » ponctuent le film, souvent à des moments inattendus et la plupart du

temps, c'est une fois Lester sorti de sa torpeur que nous comprenons qu'il ne s'agissait que d'une scène imaginaire. Le fantasme s'imbrique donc dans la réalité du film à travers Lester mais également à travers la devise de Carolyn et de son concurrent et amant Buddy Kane.

Alors que les Burnham fendent la foule lors du cocktail regroupant divers agents immobiliers, Carolyn explique à son mari : « As you know, my business is selling an image and part of my job is to live that image » (28:57) et Buddy Kane de rajouter lors de son entrevue avec Mrs Burnham : « In order to be successfull, one must project an image of success. » (51:56) A travers leur profession, les deux agents immobiliers vendent un fantasme, un rêve qu'ils ne contrôlent pourtant pas dans la réalité. Carolyn vit dans une charmante maison située dans une jolie banlieue bourgeoise mais contrairement aux autres personnages du film, seuls Ricky et le spectateur savent que la famille Burnham est en fait au bord de l'implosion.

Si Carolyn demande à son époux de l'accompagner au cocktail, ce n'est pas dans le but de partager un moment avec lui mais plutôt pour être vue, pour projeter l'image d'un couple modèle. Il en est de même pour Buddy et sa jolie compagne Christie. La concubine de Kane nous est présentée d'emblée comme femme trophée, se contentant de saluer les Burnham puis disparaissant du cadre de l'image alors que Buddy et Carolyn discutent. Si Christie finit hors-champ, exclue de la conversation, Lester lui, s'éclipse volontairement pour rejoindre le bar. Malgré leurs efforts, les deux agents immobiliers ne parviennent pas à dissimuler leurs problèmes de couple, c'est sans doute ce qui les amènera à entretenir une liaison.

Ce rêve que les deux amants parviennent à projeter sans toutefois le réaliser est d'ailleurs subtilement évoqué dans le nom du film. Dans le titre, le concept du rêve américain a été détourné : l'*American Dream* est devenu *American Beauty*. Ce n'est toutefois pas une contradiction puisque comme nous l'avons souligné, la notion du rêve, du fantasme est partout dans le film, elle s'immisce dans la réalité et il en va de même pour le thème de la beauté. Le personnage de Ricky nous rappelle que ce monde regorge de beauté. C'est lorsqu'il rêve que Lester voit ce qui se rapproche le plus de la conception qu'il se fait de la beauté : Angela. Le rêve de Burnham n'est plus le rêve américain mais d'après les informations qui nous sont données, nous savons qu'il l'a vécu voire qu'il le vit encore, puisque d'un adolescent qui travaillait dans un fast-food pour acheter un lecteur de cassettes, il est devenu résident d'une jolie banlieue bourgeoise.

Dans son ouvrage *Le rêve Américain*, Marie-Christine Pauwels, en utilisant diverses définitions du dictionnaire, revient sur l'évolution du concept de rêve américain. Nous pouvons noter qu'en 1991, le *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary* définissait cette

notion de la sorte : « Un idéal américain de société qui met l'accent sur l'égalitarisme et surtout sur la prospérité matérielle. » *L'American Heritage Dictionary of the English Language, third edition* en 1992 affiche quant à lui: « Un idéal américain de vie heureuse et réussie à laquelle tout un chacun peut aspirer. ». La définition du *Collins English Dictionary and Thesaurus* de 1993 est beaucoup plus spécifique : « La notion selon laquelle le système social, économique et politique américain permet à chaque individu de réussir. » De la prospérité matérielle la définition est légèrement modifiée et devient plus évasive au fil du temps s'axant désormais sur la réussite. Comme Pauwels le note :

Plusieurs thèmes reviennent de façon récurrente : égalité, démocratie, prospérité matérielle, réussite et bonheur. Le rêve américain projette une image idéale, celle d'une société modèle offrant à l'individu les moyens de s'épanouir sans entraves (...) le Rêve se calque sur l'idéal auquel aspirait Thomas Jefferson, celui de pouvoir s'élever dans l'échelle sociale. (6-7)

C'est ce que le personnage de Carolyn Burnham pense avoir atteint lorsqu'elle hurle à sa fille : « Just look at everything you have. When I was your age, I lived in a duplex. We didn't even have our own house! »

Dans son livre Pauwels revient sur l'omniprésence du rêve dans la société américaine en nous citant trois exemples qui ont marqué cette culture. Tout d'abord l'auteure souligne qu'un des plus grands studios de production multimédias (qui a d'ailleurs produit *American Beauty*), créé par Spielberg s'appelle Dreamworks. Elle nous rappelle ensuite que l'équipe de basketteurs olympique aux J.O d'Atlanta de 1996 était surnommée la *Dream Team*. Et dans un dernier temps Pauwel revient sur le célèbre discours de Martin Luther King « *I have a dream* » qui d'après elle possède jusqu'à ce jour une « force intacte » (8)

Le rêve est donc associé à la réussite et à l'espoir. Dans son ouvrage *Situation de l'idéologie aux USA*, George-Albert Astre insiste sur le pouvoir et le rôle du rêve dans la culture américaine : « Les Etats-Unis sont pour une large part le produit d'un rêve : l'*American Dream* n'a jamais cessé d'être invoqué, à toutes les époques, par chacun des principaux responsables de la destinée du peuple américain. » (17) Il semblerait donc que ce « bonheur à l'américaine » (comme le surnomme Pauwels) a été évoqué par des hommes de pouvoir afin d'insuffler de l'espoir à toute une population. Le rêve américain est donc lié au pouvoir et au contrôle puisqu'il tend à rendre chaque individu responsable de sa réussite.

Mais comme Pauwels finit par conclure, l'environnement de chacun joue un rôle important dans son évolution et nous n'avons pas tous les mêmes chances à la naissance : « Autrement



dit, le rêve masque les véritables problèmes et les occulte au profit d'un idéal factice qui se révèle en réalité impossible à atteindre. » (105)

Le rêve américain a donc des limites, contrairement aux rêves de Lester qui les franchissent. Le personnage de Burnham a su s'élever dans l'échelle sociale mais ce sont ses propres fantasmes qui vont le mener à ce qu'il considère être la véritable réussite : l'épanouissement personnel. Paradoxalement, c'est en exploitant son imagination que le protagoniste parvient à affronter mais aussi à apprécier la réalité. Ses rêves ravivent son autorité et illustrent les changements qui s'opèrent chez lui. Nous pouvons noter que dans ses fantasmes Burnham se rapproche physiquement d'Angela. Lors de son « délire », lorsqu'il aperçoit Angela pour la première fois dans un gymnase, tous deux sont séparés par plusieurs mètres : elle sur le terrain, lui assis sur les gradins. Dans cette scène la jeune fille se dénude. Le deuxième rêve éveillé de Lester est déjà un peu différent puisque la lycéenne « flotte » sur le plafond de la chambre à coucher des Burnham. Cette fois-ci Angela est complètement nue et interagit avec le quadragénaire en lui adressant un salut d'un geste de la main. Lors de la troisième séquence où le père de Jane a une absence due à la présence de la jeune Hayes, nous notons encore une évolution dans le scénario puisqu'ici la jeune fille pose sa main sur le bras de Lester qui l'embrasse en retour. Et le dernier fantasme de Lester qui nous est révélé est celui que nous avons précédemment cité et qui se déroule dans la salle de bain. Ici, nous franchissons un palier de plus : c'est Lester qui va jusqu'à Angela et penché sur l'eau, c'est lui seul qui entreprend de la caresser. Peu à peu, Lester prend de l'assurance dans ses rêves et il en va de même avec la réalité puisque la scène qui suit (la dispute avec Carolyn) est en fait le premier acte de rébellion de Burnham. Lui qui jusqu'à présent s'est tu entame ici de longues répliques et lorsque sa femme le menace de demander le divorce, il répond sans hésiter :

On what grounds? I'm not a drunk, I don't fuck other women, I don't mistreat you, I've never hit you or even tried to touch you since you made it so abundantly clear just how unnecessary you consider me to be. But. I did support you while you got your licence. And some people might think that entitles me to half of what's yours. (43:42)

Et, devant le silence de sa femme Lester enchaîne d'un ton autoritaire: «Turn out the light when you come to bed, okay? »

Mendes qualifie cette séquence de scène « cruciale » puisqu'elle se ferme sur une période de la vie de Lester qui est à présent révolue. Désormais, il s'exprime.

Alors que l'époux de Carolyn se sent marginalisé par sa propre famille, il exploite son imagination pour s'émanciper. Le personnage de Ricky est en ce sens semblable à Lester

puisque lui aussi est exclu par ses camarades lycéens et trouve refuge dans la contemplation de la beauté du monde qu'il immortalise avec sa caméra.

Cependant, le fantasme peut devenir dangereux lorsqu'il empiète sur la réalité. Quand l'imaginaire et le réel n'ont plus de délimitation il ne s'agit plus de rêve mais de folie.

D'après le *Petit Larousse Compact*, 100<sup>e</sup> édition, 2005, différentes définitions peuvent être associées au terme folie :

**FOLIE** n.f **1.** Affection mentale grave telle qu'une psychose. **2.** Caractère de ce qui échappe au contrôle de la raison, du bon sens. (...) **3.** Goût excessif pour une chose. *Avoir la folie des vieux livres.* (472)

La notion de folie est un fourre-tout et Ricky l'apprend à ses dépens : ses camarades de classe le pensent instable et Angela se fait un plaisir de répéter les rumeurs qui courent à son sujet, et de s'adresser à lui en lui donnant des noms en rapport avec son soi-disant trouble psychologique : « Yeah. We were on the same lunch shift when I was in ninth grade, and he would always say the most random, weird things, and then one day, he was just like, gone. And then, Connie Cardullo told me his parents had to put him in a mental institution. » (26:21) Et plus tard, lorsqu'elle trouve Ricky en train de filmer un oiseau mort, en se retenant de rire, Angela lui lance: « I think maybe you forgot your medication today, mental boy. » (52:53) Lorsqu'elle lui lance cette boutade, elle est filmée par la caméra de Ricky. En s'adressant à lui, elle s'adresse en quelque sorte au spectateur. Nous sommes donc pris à parti et penchons naturellement du côté du jeune Fitts qui est visiblement incompris de ses camarades. Ricky est précédé par sa réputation mais contrairement à Angela, grâce à l'objectif de Mendes, le spectateur voit les différentes facettes de son personnage. L'amie de Jane ne prend pas la peine de « regarder de plus près. »

C'est parce que ses actions « échappent au bon sens », au raisonnement de la majorité que le voisin des Burnham est catalogué comme fou. Il n'a de crédit ni aux yeux de ses camarades (qui le marginalisent), ni auprès de sa famille (son père ne parvient pas à lui faire confiance). Etant différent de ses semblables (puisque'il ne se conforme pas à leur logique et donc se dérobe au contrôle de la société) Ricky est exclu. Dans *Maladie mentale et psychologique*, Michel Foucault explique que les critères de la folie varient d'une culture à l'autre :

La maladie n'a sa réalité et sa valeur de maladie qu'à l'intérieur d'une culture qui la reconnaît comme telle. (...) Dès lors, chaque culture se fera de la maladie une image dont le profil est dessiné par l'ensemble des virtualités anthropologiques qu'elle néglige ou qu'elle réprime. (71-73)

Ce que l'entourage de Ricky considère comme un symptôme de maladie mentale est en fait une sensibilité très développée. Comme il l'explique à Jane, Fitts a la capacité de voir la beauté des choses les plus simples. Cette sensibilité échappe à ses pairs puisqu'avec le temps, l'ordre rigide de la société finit par anesthésier ses individus. C'est d'ailleurs ce que déplore Lester au début du film : « I didn't always feel this...sedated. » (04:03)

Ricky est loin d'être malade, c'est l'environnement dans lequel il évolue qui cherche à faire de lui quelqu'un d'instable. Comme l'explique Foucault, la notion de maladie a toujours été liée à l'exclusion :

La conception de Durkheim et celle des psychologues américains ont ceci de commun que la maladie y est envisagée sous un aspect à la fois négatif et virtuel. Négatif, puisque la maladie est définie par rapport à une moyenne, à une norme, à un « pattern », et que, dans cet écart, réside toute l'essence du pathologique : la maladie serait marginale par nature, et relative à une culture dans la seule mesure où elle est une conduite qui ne s'y intègre pas. (...) Si Durkheim et les psychologues américains ont fait de la déviation et de l'écart la nature même de la maladie, c'est sans doute, par une illusion culturelle qui leur est commune : notre société ne veut pas se reconnaître dans ce malade qu'elle chasse ou qu'elle enferme ; au moment même où elle diagnostique la maladie, elle exclut le malade. (73-75)

La marginalisation du personnage de Fitts est d'ailleurs ironique puisqu'il semble être le seul personnage stable du film, essayant de concilier la discipline que son père lui inculque avec ses hobbies de lycéen.

Dans le film *Revolutionary Road* la question de la folie est également soulevée à travers le personnage de John Givings. Ce personnage, docteur en mathématiques, est interné et reçoit couramment des chocs électriques dans une institution pour ce que sa mère appelle « a little run-down ». Semblablement à Ricky, ce protagoniste est précédé par sa réputation, et tout comme pour le jeune Fitts, en écoutant John, le spectateur comprend que ce dernier n'est pas fou, il refuse simplement la dictature de la conformité. Lorsque Frank Wheeler (le personnage principal) lui explique que son travail est loin d'être intéressant, Givings lui demande « Why do you do it for then ? » et sans que Frank lui réponde, il déclare :

Okay, okay, okay I know it's none of my business. And besides, I know the answer. You want to play house, you got to have a job. You want to play very nice house, very sweet house, then you got to have a job you don't like. Anyone comes along and asks "Why do you do it for?" he's probably on a four-hour pass from the State funny farm. All agreed...?

Il s'avère que John est le seul à comprendre la crise que traversent les Wheelers. Il est également le seul à sincèrement les encourager à s'installer à Paris, décrivant la vie dans cette banlieue du Connecticut comme « hopelessly empty ». Fitts et Givings sont presque

identiques : alors qu'ils sont marginalisés par la majorité, ils parviennent à insuffler de l'espoir aux protagonistes.

Tous les personnages d'*American Beauty* sont donc à évaluer avec précaution. Il nous faut toujours nous approcher pour « regarder de plus près » puisque comme le note Sam Mendes dans le bonus DVD « Characters as they're establishing themselves early on tend to be not at all who you expect them to be. » *American Beauty* témoigne d'une évolution dans un environnement où tous les personnages se sentent isolés, les dialogues ne reflètent pas nécessairement les pensées de chacun. Ce film, portant sur l'importance des images, nous force constamment à observer ce qui est dit et également ce qui ne l'est pas. C'est pour cela que le regard des acteurs est aussi important que leur texte.

## B. Quand les yeux se substituent au texte

L'évolution des protagonistes du film ne s'ancre pas uniquement dans leurs actions ou leurs propos mais également dans leur regard.

La relation de Lester et Carolyn par exemple est ponctuée de scènes où l'un et l'autre à défaut de parler, laissent transparaître leurs émotions à travers leurs yeux. Lors de la deuxième ouverture du film, alors que Jane et Carolyn attendent Lester afin de partir respectivement au lycée et au travail, Burnham fait tomber des documents dans l'allée. Alors qu'il se penche pour les ramasser il lève la tête vers sa femme. L'image change et nous passons à un gros plan sur Carolyn qui hausse les sourcils avec mépris. Ce simple plan est un élément de plus nous permettant d'évaluer la position de Lester dans sa propre famille : il est relégué à un statut inférieur. Cependant, cette situation est renversée lors de la scène de la dispute où Carolyn menace son époux de demander le divorce. Ici, il nous faut nous attarder sur le regard de Mrs Burnham. Si lors de la scène précédemment mentionnée Carolyn affichait son mépris et son pouvoir, dans cette séquence son regard ébahi trahit sa surprise et son impuissance face à son mari. Ce plan sur le visage incrédule de Carolyn, en quelques secondes fait basculer les rôles des époux Burnham. Lester se couche en lui tournant le dos : cette fois, c'est lui qui affiche son mépris et son contrôle de la situation.

Une fois qu'ils parviennent à s'épanouir, durant un bref moment, Carolyn et Lester finissent par se trouver sur un pied d'égalité. Lorsque Carolyn revient d'une séance de tir et retrouve son époux dans le salon, tous deux ont évolué et se sentent en harmonie avec eux-mêmes. (01:11:43) Alors que nous voyons Carolyn debout, face à son mari (qui lui est assis sur un

fauteuil) qui la complimente sur sa coiffure, nous pouvons facilement percevoir l'attrance qu'ils éprouvent l'un pour l'autre. D'une certaine façon, tous deux se voient comme ils étaient autrefois. Cet attrait est d'autant plus perceptible que la scène est tournée sous différentes perspectives, avec différentes caméras. Cette séquence s'articule sur la technique du champ/contre-champ qui souligne ce face à face entre les époux Burnham. Mendes en fait une scène clef puisque Carolyn et Lester sont arrivés à un carrefour de leur vie, où : « both are feeling more empowered and alive » (bonus DVD). Leur désir renaît alors qu'ils se jaugent et évaluent la métamorphose de l'autre.

Le thème du regard est également soulevé avec la relation de Jane et de Ricky : la lycéenne refuse que Ricky la filme et elle également incapable de soutenir le regard de ce dernier.

Le couple de Jane et Ricky fonctionne sur une double « visualisation » : à travers la caméra et à travers l'œil humain. Au départ Jane tente de se dérober à l'objectif de la caméra de son voisin (même si elle est heureuse de découvrir que quelqu'un s'intéresse à elle). Mais tout comme pour les Burnham chez qui la métamorphose passe par le regard, la caméra de Ricky va peu à peu assister à la transformation qui s'opère chez Jane. La première fois qu'elle surprend le jeune Fitts qui la filme, elle l'insulte. La seconde fois alors que la caméra de Ricky passe d'un oiseau mort au visage de Jane, elle lui ordonne « Look, I want you to stop filming me. » Et il en va de même avec le simple échange de regard : lors de la scène où le jeune Fitts s'excuse d'avoir effrayé sa voisine en la surprenant en pleine nuit, les deux adolescents apparaissent en gros plan à l'écran. Le jeune homme fixe Jane, elle en revanche ne parvient pas à lui rendre l'intensité de son regard et finit par tourner la tête. Durant leur seconde conversation dans la cour, lorsqu'elle lui demande d'arrêter de la filmer et que ce dernier s'exécute, cette fois Jane soutient le regard de Ricky. Progressivement, alors que leur relation évolue, la jeune fille n'éprouve plus le désir de fuir le regard et l'objectif de son voisin, peu à peu, elle se découvre, lui offre son corps et son image. Après la violente dispute avec sa mère, la jeune fille trouve refuge sous l'objectif de la caméra de son petit ami. En exposant son corps nu à la caméra de Fitts, Jane s'abandonne, elle laisse son voisin prendre possession de son image, la contrôler.

Tout comme Lester au début du film, Jane se sent invisible aux yeux de la société. L'arrivée de Ricky dans le voisinage est un bouleversement puisque Jane est enfin regardée, elle se sent donc exister sous le regard de Fitts.

Le regard est donc associé au pouvoir : l'observateur est dans une position de supériorité face à l'objet (l'individu) observé. C'est d'ailleurs ce qu'insinue le personnage de Ricky qui se

défend d'être obsédé et corrige Jane en expliquant « I'm just curious. » Le jeune garçon voit dans son environnement une multitude d'objets à regarder, à étudier.

Le personnage de Ricky est sans aucun doute celui qui a le plus de pouvoir dans le film. Comme nous l'avons vu, il « manipule » le temps mais en se faisant voyeur il instrumentalise son entourage et fait de ses proches des sujets d'observation. Et, pour finir, nous pouvons également constater un fort pouvoir d'influence chez le garçon puisqu'il apparaît comme un des éléments déclencheurs de la métamorphose de Lester (puis de Jane). Le pouvoir de Ricky n'est jamais renversé, le garçon demeure une figure constante jusqu'à la fin du film. En revanche, d'autres personnages qui à l'ouverture d'*American Beauty* apparaissent comme stables finissent par perdre le contrôle.

## **2. Des figures d'autorité franchissant les limites**

Comme nous l'avons déjà mentionné, ce film de Mendes évoque l'évolution, la métamorphose. Il s'agit d'une œuvre d'apprentissage dépeignant la transformation de personnages d'âges divers. Pour le réalisateur la mutation de Lester est au cœur de l'histoire puisque d'après lui *American Beauty* « (...) is the story of a small man who grows to be big. » Mais Burnham n'est pas le seul à évoluer, sa transformation a un impact sur tous les autres protagonistes qui gravitent autour de lui : sa femme, sa fille, Angela et même le Colonel Fitts.

### A. Carolyn Burnham : de l'oppression à l'hystérie

Lors de la « deuxième » ouverture du film, Carolyn apparaît comme le personnage le mieux intégré du film : elle jardine, discute gaiement avec le voisin. Dans la première partie nous avons insisté sur la position de Carolyn qui au départ apparaît comme la seule figure d'autorité dans son foyer. Mrs Burnham gère l'heure du départ au travail, l'heure du repas, le menu du repas et la musique qui accompagne ce même repas. Alors que son époux et sa fille la voient comme autoritaire et rigide, Carolyn se révèle fragile et sensible. Mais Mrs Burnham reste un personnage excessif dans ses états d'âme qui paradoxalement tente de privilégier la rationalité aux sentiments. Ce conflit entre le désir de se laisser aller et ce besoin de rester sous contrôle crée des scènes très puissantes où Carolyn semble se dédoubler : elle se parle à elle-même, s'ordonne de se taire. La séquence de l'échec de la vente de la maison est

particulièrement frappante. Nous pouvons lire les indications de la scène dans le script d'Alan Ball :

*Carolyn enters, alone. She's furious. She locks the sliding glass door and starts to pull the vertical blinds shut, then stops. Standing very still, with the blinds casting shadows across her face, she starts to cry: brief, staccato SOBS that seemingly escape against her will. Suddenly she SLAPS herself, hard.*

**Carolyn :** Shut up. Stop it. You... Weak! (*But the tears continue. She slaps herself again.*)

**Carolyn :** Weak. Baby. Shut up. Shut up! Shut up! (*She slaps herself repeatedly until she stops crying.*)

Ce “dédoulement de personnalité” sera retrouvé à deux reprises par la suite. Tout d’abord, lorsque Carolyn annonce à sa fille que Lester a démissionné : sans prêter attention à son mari qui lui annonce qu’il a déjà retrouvé un emploi, l’épouse Burnham se lance dans un dialogue avec elle-même afin de mieux se victimiser auprès des siens :

**Carolyn :** Oh! Oh! And I want to thank you for putting me under the added pressure of being the sole breadwinner now--

**Lester :** I already have a job.

**Carolyn (not stopping) :** No, no, don't give a second thought as to who's going to pay the mortgage. We'll just leave it all up to Carolyn. You mean, you're going to take care of everything now, Carolyn? Yes. I don't mind. I really don't. You mean, everything? You don't mind having the sole responsibility, your husband feels he can just quit his job— (01:03:05)

La seconde scène traduisant le malaise de Carolyn se déroule sur un parking. Après avoir mis fin à sa relation avec Kane, Ball lui attribue la même réaction que celle qu’elle a eue après l’échec de la vente de la maison :

*She starts to cry. As before, she slaps herself hard.*

**Carolyn :** Stop it. Stop it!

*She closes her eyes tight, trying to stop the tears, then suddenly screams as loud as she can (01:25:47)*

En perdant le contrôle sur son entourage (Jane lui refuse un « moment kodak » et Lester ose désormais la contredire) Carolyn perd toute maîtrise de soi. L’alternative qu’elle trouve pour retrouver en quelque sorte son pouvoir perdu est le tir d’armes à feu. Elle qui sermonne son époux sur sa consommation de cannabis devient tout aussi irresponsable que lui en introduisant dans sa routine un outil de violence. Ce paradoxe du bonheur américain côtoyant

les revolvers est souligné dans la scène où Carolyn rentre chez elle après une séance de tir. Alors qu'elle conduit en fredonnant gaiement un air de Bobby Darin qui passe au même instant à la radio, la caméra prend le temps de s'arrêter sur l'arme à feu posée sur le siège passager à côté de différents CD. D'une part Lester cherche à s'épanouir en se réfugiant dans des paradis artificiels (et illicites) et d'autre part Carolyn se révèle enfin souriante et heureuse lorsqu'elle manipule un objet qui peut blesser (voire tuer). En tentant de reprendre leur vie en main, les Burnham semblent oublier les responsabilités qui leur incombent et ne s'imposent plus du tout comme des parents modèles. Tous deux s'épanouissent au détriment de Jane.

En possédant une arme, Mrs Burnham pense avoir trouvé le moyen de faire pression sur son époux afin qu'il change de comportement. Le soir où Carolyn s'apprête à avoir une conversation avec Lester, elle place son revolver dans son sac à main. Ironiquement, lorsqu'elle arrive chez elle, elle trouve son mari mort (d'une balle dans la tête) dans la cuisine. Ce moment n'est que suggéré puisque la caméra passe de Carolyn traversant l'allée pour ne la retrouver que quelques minutes plus tard, dans le dressing de son mari, dissimulant rapidement le revolver dont elle était si fière avant de fondre en larmes. Avec la mort de son mari elle finit par assimiler le danger des armes à feu et comprend que bien qu'un revolver confère une sensation de pouvoir, cela reste une machine à tuer. Le bonheur américain ne peut cohabiter avec la violence, la conception du rêve de Carolyn est anéanti alors que le bonheur, le rêve de Lester perdure, même après la mort de ce dernier.

Si Carolyn pense que sa vie est « pleine de joie » avant la mort de son mari, le trépas de Lester lui fait prendre conscience que ce n'était pas le cas. La métamorphose de Carolyn aura donc été momentanée, voire illusoire puisque c'est la chute qui l'attend.

L'autre personnage sur lequel Lester a un impact majeur est le Colonel Fitts.

## B. Le Colonel Fitts : de la répression à la violence

Tout comme Carolyn Burnham le Colonel est la seule figure d'autorité dans son foyer, ses ordres ne sont jamais remis en question. Nous avons pu voir dans la section précédente que ce personnage peu loquace semble avoir des accès de colère beaucoup plus violents que ceux de Carolyn. A la différence du foyer Burnham dans lequel Lester tente de maintenir un semblant de communication avec sa fille, chez les Fitts, aucun effort n'est fait pour maintenir (ou plutôt créer) un sentiment de cohésion. Dans son article « Envisioning the (W)hole World 'Behind Things': Denying Otherness in *American Beauty* », Vincent Haussmann se penche sur les motifs de la violence de Fitts sur son fils : « The colonel's surveillance (...) of Ricky



betrays an intense, unacknowledged erotic investment in his own son.» (120) D'après Haussmann, l'obsession du Colonel sur la discipline a deux fonctions : c'est d'abord un moyen de refouler son homosexualité et d'autre part, cela lui permettrait de dissimuler l'attirance qu'il éprouve pour son propre fils (comme nous le verrons plus en détail dans la section suivante IV). L'auteur nous explique les raisons qui poussent Fitts à rendre visite à Lester: « In aiming to be next to Lester, the man who has ostensibly been with his son, the colonel reveals his incestuous desire for Ricky. » (124)

Selon Haussmann, Fitts fait un transfert : en essayant de se rapprocher de Burnham, l'ancien militaire cherche à se rapprocher de son fils. Mais le thème de l'inceste étant trop tabou, l'écrivain nous explique que c'est une raison de plus pour laquelle Fitts fini par tuer Lester :

Although his subsequent murder of Lester reflects Fitts's continued battle with homosexual desire, it also signals his retreat from openly acknowledging his incestuous desire. It is as if the killing that would return him to the closet coterminously aims to allow him to resume the covert pursuit of sexualized disciplining of his son. (In this light, Fitts's murder of Lester also can be seen as an effort to prevent Ricky from pursuing an object other than his father.) (125)

Le Colonel Fitts et Carolyn sont donc des personnages qui usent de la violence dans le but de préserver ce qu'ils considèrent être une faiblesse : un épanchement de sentiment, une orientation sexuelle. L'« évolution » de ces deux figures d'autorité fait d'autant plus écho aux propos précédemment cités du réalisateur : « Characters as they're establishing themselves early on tend to be not at all who you expect them to be. » Cette déclaration s'applique à chaque personnage puisque tous dissimulent un pouvoir ou dans le cas de Carolyn et de Fitts, une « faiblesse » inattendue.

Contrairement au Colonel et à Mrs Burnham, Ricky et Lester connaissent une évolution qui va crescendo et les mène à l'émancipation. Le jeune Fitts en admettant sa prétendue homosexualité se libère de l'emprise de son père et quitte le foyer familial. En ce qui concerne Lester, lors de la seconde qui précède sa mort, seuls de bons souvenirs lui reviennent en tête et il va jusqu'à confier au spectateur : « I guess I could be pretty pissed off about what happened to me, but it's hard to stay mad when there's so much beauty in the world. »

Vivant, le personnage de Lester s'exprime rarement mais son discours « post-mortem » est capital puisqu'il tisse l'histoire.

### C. Lester Burnham : une autorité narrative muette

Ainsi que nous l'avons souligné dans la première section, le chevauchement du temps de narration et du temps du narré trahit la métamorphose de Burnham. Le spectateur comprend d'emblée que le personnage qu'il voit à l'écran n'a plus rien à voir avec celui qu'il entend.

Lester nous apparaît comme une autorité narrative paradoxale puisque pendant la première partie du film c'est principalement le narrateur qui nous permet de noter les étapes marquant les changements qui s'opèrent chez son personnage. A vrai dire le Lester narré ne s'ouvre que très peu. Dans *Figure III*, Gérard Genette revient sur ce type de narration : « C'est ce genre d'incidences que nous allons considérer sous la catégorie de la *voix* : « aspect, dit Vendryès, de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet »-- ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte (...) » (225-226)

Ici, la voix-off de Kevin Spacey est aussi ce que Genette appelle la *voix* (l'instance narrative) mais tout en étant impliquée dans l'action puisque narrateur et personnage principal sont en fait la même personne.

Précédemment nous avons déterminé la relation entre pouvoir et regard, ici nous devons également souligner le rapport entre la parole et le contrôle. Privé de parole au début du film, Lester est privé de pouvoir mais progressivement, alors qu'il évolue, Burnham prend la parole et prend position contre ceux qui l'ont jusqu'à présent abusé. C'est en usant des mots que le protagoniste parvient à obtenir un accord avec son employeur sur les modalités de son licenciement. Les prises de parole de Burnham qui se multiplient sont un indicateur de l'assurance qu'il regagne.

Dès la seconde ouverture du film le narrateur met le spectateur dans la confiance en lui annonçant sa mort prochaine. Cette révélation qui crée un sentiment d'attente chez le spectateur est un paramètre de ce que Gérard Genette identifie comme la narration *antérieure* qu'il définit comme « un récit prédictif, généralement au futur mais que rien n'interdit de conduire au présent » (229). Alors que le narrateur Lester revient sur des événements passés, sa narration est effectivement au présent mais cette projection sur ce qu'il va se produire transforme le temps de la narration (supposé être présent) en futur. L'auteur de *Figure III* nous explique ce glissement en utilisant l'exemple du roman épistolaire et du journal :

Enfin, la très grande proximité entre histoire et narration produit ici, le plus souvent, un effet très subtil de frottement, si j'ose dire, entre ce léger décalage temporel du récit d'événements

(« Voici ce qui m'est arrivé aujourd'hui ») et la simultanéité absolue dans l'exposé des pensées et des sentiments : (« Voici ce que j'en pense ce soir »). Le journal et la confidence épistolaire allient constamment ce que l'on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup. Ici le narrateur est tout à la fois, encore le héros et déjà quelqu'un d'autre : les événements de la journée sont déjà du passé, et le « point de vue » peut s'être modifié depuis : les sentiments du soir ou du lendemain sont pleinement du présent, et ici la focalisation sur le narrateur est en même temps focalisations sur le héros. (229-230)

Le cas d'*American Beauty* est donc similaire puisque ce film opère un balancement constant entre action et narration. Le glissement évoqué par Genette est toutefois plus accentué ici, puisque le temps séparant le récit de l'action n'est pas une journée mais quasiment une année et comme nous le voyons, Lester « mort » n'a rien à voir avec Lester « vivant ».

*American Beauty* est une œuvre de fiction réaliste grâce à la narration autodiegétique de Lester. La voix-off de Kevin Spacey guidant le spectateur dans le récit confère à cette fiction un caractère réel et sincère. Même si Burnham est un personnage fictif, il revient sur les événements marquants de sa vie passée comme l'écrivain d'un récit personnel. En respectant les consignes de la narration d'une œuvre intime, Lester fait le choix de s'ouvrir entièrement, de ne rien dissimuler. Il se montre dans des moments de vulnérabilité (se masturbant sous la douche) ou de maladresse. Sa narration nous permet d'étudier son personnage sous différents angles, de façon aussi objective que possible.

Par conséquent, en étant le seul narrateur, Lester exerce une forme de pouvoir sur le récit et même si son objectivité ne peut être certifiée, le pacte narratif reste effectif puisque nous sympathisons avec le personnage de Burnham sans remettre sa narration en question.

Si les figures d'autorité familiale se trouvent renversées (respectivement par Ricky et par Lester) l'autorité narrative de Burnham reste crédible, à tel point que malgré son attirance pour une mineure et sa consommation de stupéfiants, Lester reste un personnage attachant aux yeux du spectateur.

Cependant, la narration de Lester et le personnage de Ricky sont les deux seuls éléments stables du film. Le changement est un procédé constant dans *American Beauty* : le pouvoir change de main et ce sont les figures les plus rigides ou sûres d'elles qui s'avèrent être les plus fragiles (Carolyn, le Colonel, Angela). Les victimes du voyeurisme de Ricky se révèlent voyeuses elles aussi : Lester instrumentalise et manipule l'image d'Angela dans ses fantasmes. Le voyeur Ricky est épié par son père, etc.

Le thème de la métamorphose et du renversement est donc notable dans le film mais aussi dans sa réalisation. Comme Mendes et Ball le soulignent dans le bonus DVD, de nombreuses

modifications ont été apportées au scénario original d'une part à cause du jeu des acteurs qui enrichit le texte mais également pour nuancer le film qui au départ devait être beaucoup plus sombre.

## **Partie 4**

# **LA LIBERATION DES GENRES**

Si *American Beauty* traite de l'évolution, il est intéressant de noter que du scénario au film, de nombreuses modifications ont été apportées au script d'Alan Ball. Par conséquent, pour dépeindre le changement s'opérant dans les vies des personnages, la version originelle d'*American Beauty* a elle-même été soumise à certaines révisions.

Les fondements de ce film reposent sur le travail et l'imagination d'Alan Ball mais en l'adaptant à l'écran, *American Beauty* a donc nécessairement été remodelé sous l'influence de Sam Mendes. Même si la trame de fond reste la même, ce film n'est cependant plus tout à fait tel que Ball l'a conçu. Ce thème de l'instabilité soulevée par la réalisation du film est accentuée par la mise en scène qui place constamment Lester entre deux positions: celle du narrateur et celle du narré, tout comme Ball qui s'est vu actif lors de l'écriture du script du film puis a basculé dans un rôle un peu plus passif (même si ses commentaires ont été nécessaires à Mendes) lors de la réalisation.

## **1. Altération de la narration**

### A. Révisions du scénario

C'est un grand pas que de passer de l'écriture à l'image. La conception d'un script n'est pas soumise aux mêmes contraintes que la réalisation de ce dernier. Si Alan Ball a pu laisser libre cours à son imagination alors qu'il dépeignait la vie de Burnham et de son entourage, Mendes lui a dû affronter certaines difficultés pour transformer les mots en image. De plus, s'ajoutant aux difficultés de tournage, un script est nécessairement modifié sous l'influence du réalisateur. De nouvelles idées éclosent lors du tournage au sujet d'un plan ou d'une réplique et au final le film tel qu'il est projeté sur les écrans de cinéma n'a plus rien à voir avec son script d'origine. Par conséquent après le tournage, ce n'est plus une personne qui se cache derrière le film (ici Alan Ball) mais plusieurs. Dans le bonus DVD d'*American Beauty*, Mendes revient de nombreuses fois sur l'attention particulière que l'équipe a portée sur l'éclairage. En se penchant sur la scène du « premier dîner » nous pouvons voir Jane, assise, quasi-immobile entre ses deux parents. Elle est située au centre de l'image et en face d'elle, sur la table se trouve un vase de roses rouges (06:45). Comme nous l'avions noté précédemment, les fleurs sont les seules touches de couleur qui apportent de la chaleur au foyer des Burnham. Elles soulignent le centre de l'image et accentuent ce que Mendes qualifie « d'air de Madonne » en parlant du visage baissé de Jane. La couleur des fleurs et le visage de

Jane sont mis en relief grâce à un spot lumineux placé juste derrière le vase de roses, nous confie le réalisateur dans le bonus DVD.

Il en va de même pour la scène où après avoir essuyé le rejet de Lester, le Colonel s'éloigne sous la pluie. Dans la version commentée du film, Mendes nous explique qu'il voulait faire disparaître le personnage de Fitts de l'écran et grâce au travail de l'équipe d'éclairage, l'effet de disparition est parfaitement rendu: le Colonel est comme absorbé par l'obscurité. Pour passer d'une scène écrite par une personne à sa mise en image, différentes personnes sont requises.

Dans son essai « Is There an “Implied” Author in Every Film? », le professeur Wayne Booth se penche justement sur la question de la création dans *American Beauty*. Comme Booth le signale, le film de Mendes soulève différentes questions. D'une part il est impossible de proprement définir ce film, puisqu'il présente une multitude d'éléments appartenant à des champs notionnels différents. Dans son introduction au script de Ball, le réalisateur confie lui-même son trouble à interpréter l'histoire:

Each time it seemed to be something else. It was a mystery story, [it was] a kaleidoscopic journey through American suburbia, [it was] a series of love stories. No, it was about imprisonment in the cages we all make for ourselves and our hoped-for escape. No, it was about loneliness, about beauty. It was funny; it was angry, sad. One thing I was certain of, the script, like its characters, wasn't at all what it first appeared [to be]. (*American Beauty*, xii)

Si le sujet du film est difficile à situer, d'après Booth, il en va de même pour l'auteur caché derrière l'œuvre. Comme le critique nous l'explique, même si un film repose sur une source écrite, contrairement à un livre, il est plus compliqué de désigner un auteur:

When we turn to films the case against the claim for a single, autonomous creating author is obviously even stronger. Most novels are published as *if* a single author had done the work, and individual authors *do* usually have the final decision about most points. In contrast, every film results, as the long tailpiece lists of crédits remind us, from innumerable voices. It's no wonder that most film studies avoid the claim that *the* author, or *the* director, or *the* producer was finally totally responsible. (125)

La question de trouver l'auteur d'un film est donc complexe puisque comme nous l'avons vu, du script à la projection, la personne à l'origine du scénario voit certains mots, certaines actions et donc certains personnages modifiés par l'équipe de tournage. En réalisant *American Beauty*, Mendes s'est peu à peu approprié le film et selon Booth, il en a fait un film différent du scénario de départ et ce, malgré la présence de Ball sur le tournage: « (...) it did not finally become precisely what Ball intended. (...) unlike many screenwriters, he had been present

and strongly influent all throughout the production. But no movie author ever gets the last word on everything, and the same is true of directors. » (126)

La réalisation d'un film demande donc des concessions non-seulement de la part du scénariste mais également du réalisateur.

La question centrale sur laquelle s'axe l'étude de Booth vise à établir l'identité de la personne à l'origine de la version finale d'un film, ce qu'il définit comme : « an implied center » --that is, a creative voice uniting all the choices. » (125)

Comme nous l'avons souligné, *American Beauty* est marqué par l'influence de plus d'une personne: ce ne sont ni Ball, ni Mendes qui sont derrière l'histoire mais une multitude de personnes. D'après le professeur Booth, tout comme on ne peut pas inscrire *American Beauty* dans un seul genre fixe, il en va de même pour son « centre créatif »: il existe bel et bien, mais il est seulement plus difficile à déterminer que pour d'autres films: « For me, there is a center to *American Beauty*, a center that can never be adequately formulated in words: it is found in the creative energy that hundreds of people put into its production, agreeing and disagreeing, inserting and cutting. » (129)

Le script créé par Alan Ball a donc évolué et « l'*American Beauty* » projeté dans nos cinémas est devenu l'œuvre de Ball, de Mendes, des acteurs et autres personnes ayant contribué au film, en y laissant une empreinte qui leur est propre.

Cependant, malgré la conclusion de Booth qui prend en considération les différentes formes de participation et de création impliquées dans le film, ce dernier se permet de noter (à juste titre) que dans la version commentée du film (bonus DVD), si Sam Mendes et Alan Ball sont tous deux présents, c'est Mendes qui monopolise la parole afin de nous faire part de ses remarques et autres critiques. En partageant son statut créateur avec Sam Mendes, Ball a également perdu son travail originel. Peu de personnes sont conscientes que les modifications du script apportées par Mendès changent profondément le sens que Ball avait donné au scénario. Changements qui ont particulièrement étonné Booth: « But anyone who has not studied the production, or viewed the DVD with Mendes dominating the conversation with Ball, would be greatly surprised, as I was, by some major changes, reflecting shocking shifts in the true center of the movie. » (126) Dans son essai « Envisioning the (W)hole World "Behind Things": Denying Otherness in *American Beauty* », Vincent Haussmann souligne lui aussi les conséquences de ces nombreuses modifications du film.

Malgré le sérieux du sujet qu'il évoque, *American Beauty* reste une comédie où drame et scènes comiques se succèdent. Et, même si le dénouement est le meurtre d'un des



personnages principaux, ce n'en est pas moins un « happy ending » comme nous le verrons dans la section suivante. Cependant, cette légèreté a été apportée par les modifications de Mendes car, au départ le script d'Alan Ball faisait d'*American Beauty* un film beaucoup plus sombre et cynique. Booth revient notamment sur les positions de Ricky et de Jane (deux personnages attirant la sympathie du spectateur). Dans le script de Ball, le film devait s'ouvrir sur une cellule de prison, dans laquelle devait se trouver le personnage de Ricky. Evidemment cette prison fait écho à la cellule dans laquelle les personnages du film ont fini par s'enfermer au fil du temps. Dans la scène suivante nous aurions dû voir une télévision diffusant un procès, avec pour titre, au bas de l'écran: «Teenage girl accused of hiring father's killer. » Cette séquence devait nous montrer Angela Hayes, témoignant contre son amie, l'accusant d'avoir déjà proféré des menaces contre Lester Burnham. Dans un troisième temps, la caméra aurait dû se trouver dans un commissariat de Police où nous aurions vu le Colonel Fitts remettre la vidéo de la conversation de Jane et de Ricky où tous deux parlent de tuer Lester Burnham (conversation qui correspond à l'ouverture de la version définitive du film). Et, enfin, nous passions à un autre programme télévisuel, *The Real Dirt*, où le présentateur revient plus précisément sur les conditions de la mort de Burnham, ajoutant : « Tonight on *The Real Dirt*, we'll show you... an astonishing videotape in which Jane and alleged killer Fitts actually make their unholy pact. » Ce commentaire aurait été suivi de l'enregistrement vidéo de Ricky et Jane.

Dans cette version, les deux adolescents encourent la peine de mort et tous deux finissent par être déclaré coupables.

L'ironie du destin de Jane et de Ricky réside dans le fait que ce sont leurs proches qui participent à leur mise à mort : Angela dénonce Jane et le Colonel envoie son propre fils dans le couloir de la mort. Cette image du Colonel, qui du statut de père, passe à celui de bourreau (puisqu'après avoir donné la vie à Ricky, il veut la lui reprendre) fait écho à la scène où il chasse son fils du foyer familial après avoir découvert la soi-disant homosexualité de ce dernier. Dans cette séquence, le spectateur assiste enfin à l'implosion de la famille Fitts que l'on devinait inévitable :

**Colonel Fitts:** I swear to God, I will throw you out of this house and never look at you again.

**Ricky** (*taken aback*): You mean that?

**Colonel Fitts:** Damn straight I do. I'd rather have you dead than a fucking faggot. (01:30:20)

Dans la version finale du film cette réplique de Fitts sonne comme une menace fictive, déclarée sous l'effet de l'émotion mais elle prend tout son sens, lorsque nous la replaçons dans le script original. Le Colonel est réellement prêt à envoyer son fils en prison pour un crime qu'il a lui-même commis.

Sous l'influence de l'équipe de tournage, le scénario de Ball s'est peu à peu transformé. Comme nous l'avons donc vu, en modifiant certaines scènes, c'est aussi le regard du spectateur sur le personnage qui est modifié. Dans le film tel qu'il a été projeté au cinéma, le Colonel Fitts nous apparaît peu à peu comme un être fragile et profondément malheureux. Ricky est le premier à nous révéler la faiblesse de son père, réalisant « what a sad old man [he is]. » Le second protagoniste qui aide à la libération des sentiments de l'ancien militaire est bien évidemment Lester. Dans cette scène qui se déroule dans le garage des Burnham (01:34:48), Fitts, en parlant à peine, nous dévoile son secret. Bien qu'il n'y ait aucune confiance à proprement parler dans cette scène, nous pouvons noter que le Colonel dégage une puissante charge émotionnelle. Ici, il ne s'exprime pas avec des mots, mais avec son corps : il laisse finalement la passion prendre le pas sur la logique et la discipline. Cette scène est particulièrement forte, d'une part car elle révèle la sensibilité de Fitts et d'autre part car elle insiste sur des détails qui se veulent poignants : le regard embué de larmes que le Colonel lance à Lester, la caméra qui s'attarde sur un plan rapproché de la main de Fitts agrippant le dos de Lester alors qu'il l'embrasse, etc... Enfin, la façon dont a été filmée la sortie du personnage du Colonel vise également à susciter la pitié du spectateur : après le rejet de Lester, le père de Ricky sort du garage (dos à la caméra) et son image est engloutie par l'obscurité. Cette mise en scène symbolise en fait l'homosexualité du Colonel : même s'il a révélé son orientation sexuelle quelques minutes auparavant, Fitts décide de « retourner au placard », refoulant ce qui vient de se produire dans un endroit sombre de sa tête.

Grâce à Ricky et à Lester, nous ne pouvons concevoir le personnage de Fitts de façon manichéenne, et quand bien-même ce dernier assassine Burnham, il suscite plus de pitié que d'hostilité chez le spectateur. Cependant, si le film avait été réalisé selon les idées et souhaits premiers d'Alan Ball, l'opinion du spectateur aurait été toute autre puisque du père qui rejette son fils, nous aurions assisté à la « mise à mort » du fils, dénoncé par son père. Donc, si l'acte de tuer Lester est un geste désespéré créé par le sentiment de honte, le fait de mentir pour accuser son fils semble encore plus abominable, puisqu'il représente en quelque sorte un infanticide. La version originale de Ball, par conséquent, ne visait absolument pas à ce que Fitts s'attire la pitié du spectateur. D'après les éléments que nous avons pu citer, il est

incontestable qu'au départ, *American Beauty* se voulait être une satire de la société américaine beaucoup plus virulente que ce qu'en a fait Mendes.

Dans son interview avec Peter Chumo (dans le *Creative Screenwriting Magazine*), Ball revient sur le personnage de Fitts, notamment sur une idée qu'il n'a pas gardée dans son script. Le scénariste a supprimé certains éléments relatifs au Colonel. Fitts, qui d'après lui auraient altéré le film by « tipp[ing] too much ». Ball au départ a voulu révéler l'homosexualité de Fitts beaucoup plus tôt, à travers une rétrospection. Ce flashback devait nous ramener au Vietnam, durant la guerre. Là-bas, le Colonel a eu une aventure avec un autre soldat, tué par la suite par des Vietcongs, mais Alan Ball a finalement décidé de ne pas l'inclure dans le script. Dans son interview, il explique que lors de l'écriture: « what comes out... ends up being subtext, but you have to write it, so you know what it is. The thing that people don't know is that he [Colonel Fitts] named Ricky after that boy. »

C'est en prenant en considération le fait que le fils Fitts porte le nom d'un amant de son père que le professeur Hausmann établit sa théorie sur les sentiments incestueux du Colonel pour son fils (cf. partie III).

L'autre changement significatif apporté au script original concerne Lester: au départ, le quadragénaire était censé coucher avec Angela mais Mendes et Ball ont vite réalisé que ce dénouement serait trop extrême. Un acte sexuel entre la jeune fille et le personnage principal aurait franchi les codes de la morale. Donc, en modifiant cette scène, c'est également le personnage de Lester qui a été modifié. En couchant avec la jeune fille, Burnham qui depuis le début du film apparaît comme une figure attachante, n'aurait plus inspiré la sympathie des spectateurs.

Par conséquent, que ce soit chez le Colonel ou chez Lester, les changements qui ont été opérés ont rendus les deux personnages plus sympathiques qu'ils ne l'étaient originalement. Et quand bien même Fitts tient des propos homophobes et conserve une assiette marquée d'une croix gammée dans son bureau, Hausmann nous fait remarquer que l'ancien militaire n'est pas convaincant outre-mesure dans ce rôle :

When for instance, Ricky breaks into his father's cabinet to show Jane a plate that contains a Nazi swastika embossed on the back, he refers to this object as the "one thing" his father has, an embarrassed effort to distinguish his father from what he deems "the whole subculture" that collects "this Nazi shit". (145)

Comme nous avons pu le voir, la conception d'*American Beauty* a été soumise à de nombreuses modifications. Le film (son histoire) n'est plus l'œuvre exclusive d'Alan Ball, toutes les personnes ayant participé à la réalisation d'*American Beauty* ont eu un impact (aussi petit soit-il) sur le film. Un script n'est donc pas rigide, il peut être modifié, retravaillé, mais un film n'est pas une œuvre fixe non-plus d'autant plus qu'*American Beauty* est un exemple particulier, comme le souligne Wayne Booth. Ce film est non seulement le résultat de différents esprits créatifs mais il offre également une multitude d'interprétations.

Cette souplesse de l'histoire est d'autant plus exacerbée par la position du personnage de Lester Burnham. Ce dernier est à la fois le narrateur et l'acteur de sa propre histoire mais il est également mort et vivant dans le film. Comme nous l'avons expliqué dans notre première partie (I), il n'y a aucune réelle délimitation temporelle entre la narration de Lester et son apparition à l'image. Le discours du narrateur et les images du protagoniste sont simultanées.

#### B. Dans le récit et en dehors: Lester, narrateur autodiégétique

*American Beauty* est en fait la rétrospection du personnage de Lester. Ce dernier invite le spectateur à revenir sur les derniers mois de sa vie. La position de Burnham est centrale dans le film puisqu'il est d'une part la seule autorité narrative mais également un lien entre tous les temps qu'il nous expose. Dès le début du film, la voix-off de Kevin Spacey force le spectateur à se projeter dans le futur (puisque'il nous annonce que dans moins d'un an, il sera mort), tout en le faisant pénétrer dans un temps passé (puisque la narration de Lester porte sur des événements passés) mais en gardant cependant la notion du présent (la voix de Lester nous parvient de l'au-delà mais son temps de narration reste le présent).

Burnham est donc dans le récit mais également en dehors, de la même façon qu'il est à la fois mort et vivant. Cette duplicité du personnage vise à souligner l'évolution qui sépare le narrateur du protagoniste. Les différents plans filmés depuis un hélicoptère au dessus de la rue sont en fait autant de métaphores visant à nous rappeler la présence du narrateur. D'ailleurs, dans la version commentée du DVD, Mendes remarque que la « seconde » ouverture du film devait être l'image de Lester Burnham volant en pyjama au dessus de son quartier mais elle a été modifiée et se limite à la vue aérienne de la banlieue. Cependant les interventions de la voix-off sont toujours calées avec un plan de la rue des Burnham vue du ciel. Cette association entre la voix de Kevin Spacey et les images aériennes sous-entendent que depuis l'au-delà, Lester regarde « en bas » sa vie passée.

Malgré tout, le thème de la dualité n'est pas soulevé uniquement avec l'omniprésence du narrateur. Nous pouvons le retrouver dans l'individualité même du personnage de Lester. Même si les interventions du narrateur nous révèlent l'insatisfaction de Lester, nous pouvons remarquer que déjà avant sa mort, ce dernier prend un certain recul par rapport à sa condition. Cette idée est illustrée dès le début du film lorsque depuis la maison, Lester regarde Carolyn qui jardine dehors. Alors que nous voyons Mrs Burnham qui discute avec Jim, nous pouvons apercevoir au second plan Lester qui depuis la fenêtre analyse sa condition. Cette séquence souligne encore la notion de duplicité précédemment évoquée puisque Lester se trouve à l'intérieur de la maison et sa femme est à l'extérieur. Cette position offre à Burnham une « vue d'ensemble » : en observant sa femme, c'est toute sa vie qu'il tente d'analyser et contrairement à Carolyn, Lester ne cherche pas la personne responsable de sa condition, il veut simplement comprendre à partir de quel moment sa vie de famille (et d'homme) s'est détériorée. Donc, même sans les interventions de la voix-off, Burnham se situe entre deux mondes. Le film qui s'ouvre sur ses interrogations trahit le changement qui a déjà commencé à s'opérer dans le personnage de Lester. La superposition de la narration et de l'action nous permet de voir ce que cachent les sourires des uns et des autres. La voix de Kevin Spacey nous donne un signal nous permettant de prédire que de sa vie rigide et monotone, Lester glisse peu à peu vers la liberté.

En choisissant d'échapper à la routine, Burnham abandonne le rôle d'époux, de père et d'employé quasi-invisible et muet. Cette rébellion s'illustre dans le refus du protagoniste de prétendre, de faire semblant. Si la devise du film nous recommande de « regarder de plus près » c'est justement parce que la réalité n'est pas ce qu'elle semble être. Le jeu (la comédie) est un thème central dans *American Beauty*, d'une part car tous les personnages (à l'exception de Jane) cherchent à dissimuler leur mal-être sous des sourires factices, et d'autre part, la notion de jeu met également en relief le concept de mise en abyme mentionné précédemment.

## **2. Le jeu tragique**

Les acteurs d'*American Beauty* jouent des personnages « jouant » une vie qui ne leur convient pas. Ce jeu dans le jeu n'est pas convaincant puisqu'au lieu de refléter ce qui devrait être une vie idéale les protagonistes penchent vers l'excès et finissent par tomber dans la parodie.

## A. La comédie des apparences et la parodie.

La « seconde » ouverture du film (l'introduction de Lester) nous expose d'emblée l'excès qui semble caractériser chaque aspect de la vie des personnages. Les interventions du narrateur ne font qu'insister sur le ridicule de la situation, comme lorsqu'il nous présente Carolyn : « That's my wife Carolyn. See the way the handle on those pruning shears matches her gardening clogs? That's not an accident. » (02:16) Lester nous prévient que rien n'est laissé au hasard, tout est calculé, même l'assortiment des cisailles de jardinage aux sabots.

Cette banlieue semble d'ailleurs trop parfaite pour être réelle. Comme nous l'avions noté précédemment, les deux voisins homosexuels portant le même prénom et parlant de leur animal comme de leur enfant (« you spoil her ») semblent tout droit sortis d'un conte un peu niais. Et, le petit dialogue échangé entre Jim et Carolyn ne fait qu'exacerber cette impression d'irréalité (02:39) :

**Carolyn:** Good morning, Jim!

*Jim walks toward the fence to greet Carolyn.*

**Jim:** Morning, Carolyn.

**Carolyn** (*overly friendly*): I just love your tie! That color!

**Jim:** I just love your roses. How do you get them to flourish like this?

**Carolyn:** Well, I'll tell you. Egg shells and Miracle Grow.

*Jim and Carolyn continue to chat, unaware that Lester is watching them.*

Alors que les visages de Carolyn et de Jim sont floutés par la caméra qui fait une mise au point sur le visage consterné de Lester qui les regarde par la fenêtre, nous ne pouvons plus entendre la conversation de Mrs Burnham et de son voisin (couverte par la musique et par la voix-off de Kevin Spacey).

Ce simple échange de banalités manque de naturel, notamment à cause du jeu de Carolyn. Cet enthousiasme pour une cravate semble feint et le ton sur lequel elle révèle le secret pour avoir de belles fleurs semble avoir été emprunté à une présentatrice de télévision. Nous pourrions même nous aventurer à dire que cet échange semble tout droit sorti d'une publicité tant il manque de sincérité.

Néanmoins, Carolyn Burnham est parfaitement consciente de la place que prend l'artifice dans sa vie car dans une certaine mesure créer l'illusion *est* sa vie. D'ailleurs, elle ne manque pas de le remarquer à son époux lors du cocktail rassemblant les professionnels de l'immobilier de la ville (28:54) :

**Carolyn:** Now listen to me. This is an important business function. As you know, my business is selling an image. And part of my job is to live that image—

**Lester:** Just say whatever you want to say and spare me the propaganda.

**Carolyn** (*spots someone*): Hi, Shirley! (*to Lester*) Listen, just do me a favor. Act happy tonight.

Inspirer le rêve, le vivre, le commercialiser est donc le métier de Carolyn et même si son époux est exaspéré par ce comportement, lui aussi joue pourtant la comédie sur son lieu de travail : en parlant à ses clients et à ses collègues, Lester emprunte un ton faussement enjoué qui lui aussi semble sorti d'une publicité. Nous pouvons également noter que c'est cette même intonation joyeuse qu'il emploie dans le fast-food dans lequel il finit par travailler, restaurant (ironiquement) nommé Mrs Smiley's.

Cette imitation du bonheur est tant exagérée qu'elle en devient tout simplement grotesque. Ce manque de naturel et d'impulsivité se retrouve également chez les Fitts où la gaieté excessive est remplacée par la discipline. Même si le cas des Fitts semble plus extrême, nous pouvons noter quelques similitudes entre la doctrine du Colonel et celle de Carolyn.

Lorsque il découvre que son fils a fait un double de la clef de son armoire, la première réaction de Fitts est de le rouer de coups et lorsque le garçon explique qu'il voulait en fait montrer l'assiette portant l'insigne nazi à Jane, son père lui fait la morale en lui expliquant : « You can't just go around doing whatever you feel like, you can't-- there are rules in life—» (01:09:17) On ne peut pas entièrement contester le point de vue de Fitts puisqu'il est vrai que la société est régie par un ensemble de code ; toutefois, son discours tend à prohiber toute impulsion ou action qui ne serait pas le fruit d'une réflexion poussée. Il en va de même avec Carolyn qui s'interdit un moment de plaisir avec son époux à cause de la probabilité de salir le canapé. Mrs Burnham et Fitts s'imposent une certaine discipline, un contrôle qu'ils pensent gage de stabilité : Carolyn se frappe au visage aussitôt qu'elle pleure et le Colonel refoule ses impulsions grâce aux règles qu'il impose dans son foyer.

Au contraire, Lester et Ricky semblent pris dans le jeu des apparences contre leur gré. A la différence de Burnham, le jeune garçon parvient à prendre du recul sur sa vie, parvenant à combiner sa véritable identité (un lycéen dealer et fumeur de joint) avec celle que son père cherche à lui imposer (un lycéen ordonné, travaillant comme serveur pour s'offrir du matériel high-tech). Pour se sentir indépendant, Ricky doit faire des compromis : lors de sa première rencontre avec Lester, il lui explique : « My dad interferes less in my life when I pretend to be an upstanding young citizen with a respectable job. » (33:19) Lester va peu à peu se calquer

sur ce modèle et plus il va prendre du recul sur sa vie, plus il va se sentir « vivant ». Alors qu'au début du film il se sentait « sous sédatifs », petit à petit il retrouve sa sensibilité et ses sentiments. Et comme Ricky, ce sont les mêmes moyens qui l'emprisonnaient qu'il décide d'exploiter pour se libérer. Lorsque pour sauver son poste, on demande à Lester d'écrire une lettre répertoriant ses compétences utiles à l'entreprise, voici ce que Burnham rédige : «My job consists of basically masking my contempt for the assholes in charge, and, at least once a day, retiring to the men's room so I can jerk off, while I fantasize about a life that doesn't so closely resemble hell. »

Celui-ci va même encore plus loin en faisant du chantage à la compagnie :

Well, just what sort of severance package is "management" prepared to offer me? Considering the information I have about our editorial director buying pussy with company money. Which I'm sure would interest the I.R.S... since it technically constitutes fraud. And I'm sure that some of our advertisers and rival publications might like to know about it as well. Not to mention (*grins*), Craig's wife! (49:51)

C'est donc avec le même ton enjoué qu'il a utilisé durant quatorze ans que Lester négocie les conditions de son départ et s'avoue prêt à attaquer Brad Dupree pour harcèlement sexuel. Il en va de même pour Ricky qui lui, use de la discipline imposée par son père pour dissimuler son trafic. Il cache de gros paquets de marijuana dans des tiroirs à double fonds, dans lesquels sont disposés ses vêtements soigneusement pliés.

Comme nous pouvons le constater, *American Beauty* nous expose dès son ouverture la superficialité de l'environnement des protagonistes. Les vies des personnages sont orchestrées par la routine et les relations que tous entretiennent semblent hypocrites. Tel un acteur, Burnham se sent contraint d'adopter une certaine attitude et de tenir certains propos. Le naturel est absent dans la banlieue de Robin Hood Trail. Carolyn et le Colonel refusent tous deux le moindre « laisser-aller », la moindre impulsion. Lors de la présentation de Carolyn, le spectateur est amené à déceler instantanément son désir de contrôle. Lorsque Lester présente sa femme, la première image que nous avons est celle d'une rose qu'une paire de cisailles vient subitement couper. Puis, une main soulève la tige et nous voyons le visage de Carolyn qui après avoir porté la rose à hauteur de son visage, la scrute minutieusement.

Mrs Burnham représente une menace pour la nature et ses symboles, notamment les végétaux: elle coupe les roses du jardin pour les disposer dans sa maison et par la suite, nous apprenons qu'elle a coupé l'arbre de ses anciens voisins qui gênait la vue qu'elle avait depuis



la fenêtre. Carolyn cherche à maîtriser la nature, à la dompter, tout comme elle cherche à contrôler sa fille et son époux. Lorsqu'elle surprend son mari en train de se masturber, elle déclare : « That's disgusting! », Lester réplique: « Well, excuse me, but I still have blood pumping through my veins! ». Mrs Burnham est un agent réprimant tous les sentiments, surtout ceux d'ordre sexuel, comme le note Lester devant Jane : « your mother seems to prefer I go through life like a fucking prisoner while she keeps my dick in a mason jar under the sink. » Carolyn est plus qu'une figure d'autorité, elle est aussi une force castratrice refusant à Lester d'exprimer ses désirs et de les assouvir. Burnham est contraint de jouer un rôle quotidiennement et ce thème du jeu théâtral ne se limite pas aux seules images que les personnages cherchent à se donner. *American Beauty* est un film situé entre humour et tragédie, de plus, la dynamique de sa trame est similaire à celle d'une tragédie.

## B. Entre le comique et le tragique

*American Beauty* nous offre une multitude d'interprétations et de la même façon, même si c'est un film, il expose de nombreuses caractéristiques appartenant au domaine théâtral. Cette dimension dramatique n'est pas sans rapport avec le travail de Mendes. Comme nous l'avons expliqué dans la section précédente, ce film est le résultat final de l'union de différents professionnels où chacun a apporté une caractéristique qui lui est propre. Dans le cas de Sam Mendes, il est important de souligner qu'avant d'être réalisateur ce dernier a été metteur en scène de théâtre. Dans une interview menée par Aurélien Ferenczi, Mendes revient sur son expérience au théâtre : « (...) le théâtre a longtemps été mon activité principale. J'ai signé près de quarante mises en scène, sans compter les spectacles que j'ai montés à l'université (...) » (18) *American Beauty* est le premier film réalisé par Sam Mendes ; qui confie dans son entretien avec Ferenczi :

Je n'avais jamais approché une caméra, et pendant longtemps j'ai continué à me tromper sur le nom de tel ou de tel outil, de tel ou tel accessoire. Mais j'avais appris au théâtre à raconter des histoires, à savoir quand le public s'ennuie, quand il s'amuse, quand il est fasciné, etc. J'ai appliqué cela. (20)

Ce passé dans le milieu des planches a sans aucun doute influencé Mendes lors de la réalisation de son premier film. En plus de la dynamique de l'histoire (qui se termine avec la mort d'un personnage) *American Beauty* présente de nombreuses caractéristiques pouvant s'associer au théâtre et à la tragédie.

Comme nous l'avons indiqué à de nombreuses reprises, la seconde ouverture du film correspond à la présentation de Lester Burnham (faite par Lester Burnham lui-même). Ce dernier nous annonce d'emblée son destin (sa mort future).

La voix-off de Kevin Spacey trace un portrait concis de la situation (phase d'exposition), du lieu de l'action jusqu'aux protagonistes. L'usage de cette voix-off établit un lien entre le narrateur et le spectateur puisqu'elle nous met dans la confiance. Cependant, le personnage de Lester ne connaissant pas le destin qui l'attend, nous pouvons (contrairement à lui) anticiper l'action. Par conséquent la voix de Kevin Spacey a la même fonction que celui d'un chœur dans une pièce de théâtre: le narrateur (Lester mort) introduit la pièce et commente les actions du personnage (Lester vivant). Et, de la même façon qu'un chœur prend la parole pour marquer les changements d'actes, la voix de Kevin Spacey se fait entendre à chaque nouvelle étape franchie par Lester : après sa dispute avec Carolyn, Lester décide de reprendre sa vie en main et entreprend d'aller faire un jogging. Cette scène est introduite par une réflexion du narrateur : « It's a great thing when you realise you still have the ability to surprise yourself. Makes you wonder what else you can do that you've forgotten about. » (44:20) Cette phrase marque le changement qui a commencé à s'opérer chez Burnham. Elle signale ce qui pourrait correspondre à la « deuxième section » du film où Lester se métamorphose. La troisième intervention du narrateur indique au spectateur que le dénouement est proche. Tout comme la mort de Lester nous avait été annoncée sans suspense, on nous pousse à l'anticipation en nous révélant le jour où l'action va se produire : « Remember those posters that said today is the first day of the rest of your life? Well, that's true of everyday, except one: the day you die ». (01:20:01) Cette phrase marque donc le dénouement qui se rapproche : nous ne connaissons pas les conditions de la mort de Lester (et à ce stade nous savons que la « première » ouverture du film n'est pas une confession de Jane et de Ricky de leurs intentions de tuer Burnham) mais nous savons qu'elle est inéluctable, tout comme dans une tragédie.

L'annonce du narrateur crée donc une ironie dramatique où le spectateur sait ce qui attend le personnage alors que ce dernier l'ignore.

Les tout derniers mots de Lester (après sa mort) marquent la conclusion de son parcours. Cette intervention signale également que la mort du personnage ne correspond pas à la fin exacte du film. *American Beauty* s'achève réellement avec le petit discours que nous donne le narrateur, où ce dernier nous explique qu'il est parvenu à une conclusion.

En plus d'offrir des éléments appartenant au théâtre dans sa structure, nous pouvons noter qu'*American Beauty* expose des personnages qui peuvent facilement évoquer des personnages de tragédie aussi.

Comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises, Carolyn Burnham s'affiche comme un personnage majestueux : tout d'abord elle est la seule figure d'autorité dans son foyer mais d'autres éléments tendent à l'associer à un monarque puissant. Comme nous l'avons noté, sur une photographie de famille affichée dans le couloir (06:43), nous pouvons la voir au centre de l'image, assise alors que Lester et Jane se tiennent debout à ses côtés. Cette simple photographie illustre la différence de statut entre Carolyn et les autres membres de la famille. De plus, ce pouvoir s'exprime également dans les postures du personnage, par exemple dans la scène où elle arrive dans la maison qu'elle doit vendre, Carolyn ouvre les deux portes d'entrée en grand, les mains sur les deux poignées (10:22). Nous pouvons noter un mouvement similaire lorsqu'elle découvre la nouvelle voiture que son époux a achetée. Avant d'entrer dans le salon, elle se tient dans l'embrasure de la porte : les deux mains de chaque côté du chambranle (01:11:53). Carolyn s'affiche majestueuse, occupant tout l'espace. Ce désir d'occuper l'espace géographique fait écho à son habitude de monopoliser la conversation. Mrs Burnham cherche à être dans sa vie de tous les jours telle qu'elle apparaît sur la photographie : au centre. La scène du « second repas », où Lester annonce à sa fille qu'il a quitté son emploi, illustre ce désir d'attention de Carolyn. Alors que son mari lui explique qu'il a déjà trouvé un autre emploi, celle-ci se lance dans un monologue (01:03:05) pour le culpabiliser.

Mrs Burnham « joue » les martyrs sans réellement prêter attention à son époux ou même à sa fille. Ce monologue (délivré de façon hystérique) souligne le sentiment de solitude que Carolyn ressent. Étant incapable de se remettre en question, elle accuse son mari d'être responsable de son insatisfaction et au lieu d'avoir une conversation avec son époux, elle choisit de « dialoguer » avec elle-même.

La seule personne avec laquelle elle finit par établir un lien est sans surprise Buddy Kane ou, comme il est appelé dans la profession: « The Real Estate King ». Tous deux partagent le même point de vue sur la responsabilité qui leur incombe : « To be successful, one must project an image of success. » Et parce qu'ils s'entendent sur leurs principes et leur statut « royal », les deux agents immobiliers se rapprochent.

Carolyn, « reine » et épouse infidèle qui cherche à tuer son mari à la fin du film peut facilement être associée à un personnage de tragédie.

Toutefois, même si nous avons démontré qu'*American Beauty* s'articule de la même façon qu'une pièce de théâtre, nous ne pouvons pas parler entièrement de tragédie en ce qui concerne le genre du film. En effet, même si l'intrigue s'achève avec la mort de Lester, son

monologue final permet au spectateur de comprendre que malgré le fait que le film commence comme une tragédie, sa fin s'apparente plus à une comédie. En effet, Lester s'avoue heureux : « I guess I could be pretty pissed off about what happened to me... but it's hard to stay mad, when there's so much beauty in the world. » (01:50:20) Malgré le décès du personnage de Burnham, nous pouvons affirmer que le film s'achève sur un « happy ending », contrairement à la version originale d'Alan Ball où la condamnation à mort de Jane et de Ricky aurait fait de ce film une œuvre sombre.

Ce dénouement choisi par Mendes est l'illustration de la philosophie de Ricky : l'ordinaire peut devenir beau, il peut devenir spectaculaire. Et c'est lors de la minute qui précède son meurtre que Burnham en prend conscience.

### **3. La quête de Lester : « The Seeker »**

#### A. De l'ordinaire au surnaturel

L'histoire de Lester est celle d'un homme en pleine crise identitaire, à la recherche d'un bonheur et d'une innocence perdus. La métamorphose de ce personnage se fait en deux temps. Elle s'illustre tout d'abord avec la régression par laquelle passe le personnage : il fume des joints, écoute aux portes, recherche « the least possible amount of responsibility. » Ensuite, elle atteint son stade final exactement au moment où Burnham, en regardant une vieille photographie, ne peut s'empêcher de sourire. Contrairement à l'image que nous avons mentionnée plus haut, cette photographie n'a pas été « mise en scène », elle n'a pas été prise par un photographe. Sur l'image les Burnham affichent un grand sourire. Jane et sa mère lèvent la main. Lester et Carolyn sont accroupis, à peu près à la même hauteur que leur fille. Ici, c'est Jane qui est au centre de l'image et bien que la photographie soit en noir et blanc, elle dégage plus de chaleur et de naturel que l'image accrochée sur le mur.

Ce « Man, oh man » que Lester murmure alors qu'il scrute la photographie est le marqueur oral de la fin de sa quête (01:46:55). De la même façon que Ricky parvient à s'émouvoir devant un simple sac, Lester retrouve sa sensibilité et parvient à saisir l'importance que peuvent prendre certains objets ordinaires. La question de l'extraordinaire dissimulé sous le banal est soulevée avec les personnages d'Angela et de Ricky.

## a. Déification d'Angela

Alors que Ricky voit Angela comme une jeune fille banale (à la fin du film, il lui dit très honnêtement : « yes you are [ugly] and you're boring »), Lester lui, la voit comme l'incarnation même de la beauté. Le film de Mendes offre une réflexion sur la valeur subjective du beau. Dans son article « Envisioning the (W)hole World Behind Thing : Denying Otherness in *American Beauty* », Vincent Haussmann revient sur la notion de beauté : un concept qui varie d'un personnage à l'autre.

As he is about to sleep with Angela, Lester describes her as 'the most beautiful thing' he has ever seen, a phrase that echoes Ricky's term for the floating plastic bag and thus marks the pronounced contrast between Ricky's and Lester's notion of beauty. (125-126)

Toutefois, le personnage d'Angela, tel que fantasmé par Burnham, n'a plus rien à voir avec la meilleure amie de Jane. Dans ses rêves, elle est mi-femme, mi-déesse.

Comme Tracy Wendt Lemaster le note dans son essai « The Nymphet as Consequence in Vladimir Nabokov's *Lolita* and Sam Mende's *American Beauty* », dans les fantasmes de Lester, le personnage d'Angela perd en partie ses caractéristiques humaines, elle devient une créature mi-femme et mi-végétale :

Angela is continually coupled with the image of abundant red rose petals. The roses are not simply a backdrop or decoration, markedly separate from Angela, but, instead emanate from and enclose her. This union is portrayed in surreal imaginings where roses float out of Angela's chest, she bathes completely submerged in their color, and she lies in a blanket of them with strategic petals covering her privates. Roses physically construct Angela, making up portions of her body, as she is not merely associated with them but defined by them. (17)

Nous pouvons donc noter que les fleurs que Carolyn prend soin à couper sont associées au corps d'Angela. La jeune fille entourée des pétales qui volent librement représente la nature et le désir, deux éléments que Mrs Burnham cherche à discipliner.

Dans ses fantasmes, Lester fait d'Angela une véritable dryade aux pouvoirs surnaturels : des pétales de fleurs émanent de son corps (de sa poitrine d'abord, puis de sa bouche lorsqu'elle embrasse Burnham) et nous la retrouvons flottant au plafond de la chambre de Lester. Dans l'imaginaire de Lester, la jeune fille devient une divinité. Nous pouvons d'ailleurs souligner que le prénom de la jeune fille évoque lui aussi la spiritualité. Le prénom Angela renvoie évidemment aux anges : des « êtres spirituels, intermédiaires entre Dieu et l'homme. » (*Le*

*Petit Larousse*, 100<sup>e</sup> Edition, 89) La présence de la jeune fille dans les fantasmes de Lester soulève la question du mystique dans la quête de Burnham.

Ce thème du sacré se retrouve particulièrement dans la scène qui se déroule dans la salle de bain de Burnham. Dans la section précédente (III), en revenant sur cette séquence nous avons insisté sur sa dimension irréelle. Dans le bonus DVD, Sam Mendes compare la baignoire, surélevée, située au centre de la pièce à un « autel ». Lester qui se rapproche d'Angela et s'agenouille à ses côtés pour la caresser peut donc être associé à un croyant qui se recueille.

Le personnage d'Angela, tel qui est fantasmé évoque la notion de mystique. La spiritualité qui émane des fantasmes de Lester interfère avec la réalité et le quotidien.

Toutefois, si la jeune fille apparaît comme surnaturelle dans l'imaginaire de Burnham, nous pouvons également remarquer que Ricky, lui aussi est présenté comme un personnage surhumain.

#### b. Ricky, un héros ignoré

Ricky est un protagoniste paradoxal puisqu'il est marginalisé par ses pairs mais il est au cœur d'*American Beauty*. Il joue un rôle décisif dans la vie de Burnham. Ce jeune homme qui sort à peine de l'adolescence se montre beaucoup plus mature et avisé que d'autres lycéens.

Nous avons mentionné précédemment que Ricky incarnait lui aussi une figure de pouvoir : en usant de sa caméra, il instrumentalise son entourage. Cependant, plus que de capturer des images, grâce à l'enregistrement, le lycéen semble omniprésent dans la vie des autres personnages. Ses apparitions dans le film sont souvent inattendues, comme lorsque nous le voyons pour la première fois, alors qu'il filme Jane et son père. Sam Mendes insiste sur cette forme d'intrusion, lorsqu'en parlant de la rencontre entre Lester et Ricky au cocktail, il indique : « The last person you expect to see is Ricky and there he is. » Cette habilité à se trouver là où on ne l'attend pas est inhérente au personnage de Ricky Fitts puisqu'il jongle entre le deal de drogue et la vie ordinaire d'un lycéen.

Alors qu'il mène cette « double-vie », Ricky est dépeint comme un surhomme. Lorsqu'en plein service, il déclare à son employeur qu'il démissionne, Lester, impressionné par son détachement, s'exclame : « I think you've just become my personal hero. » Le lycéen suscite l'admiration chez Burnham et la curiosité chez Jane. Alors qu'il vient s'excuser auprès d'elle de l'avoir effrayée, Jane est incapable de soutenir le regard de son camarade. Lorsqu'il s'éloigne, elle tente de comprendre son attitude : « He's like so confident. That can't be real. »

(27:43) D'ailleurs, l'image de Ricky qui s'éloigne à contre jour (son ombre derrière lui) paraît irréaliste.

Le lycéen est le personnage stable du film, il ne connaît ni le doute, ni la peur et quand Jane lui demande : « Are you scared ? » celui-ci répond : « I never get scared. » A aucun moment Ricky ne montre un signe de faiblesse, il est toujours sûr de lui et de ses choix.

En plus de nous être présenté comme un super héros de BD, sa présence dans le film souligne encore la dimension du mystique qui interfère avec le quotidien. Il confie à Jane que l'utilisation qu'il fait de la caméra peut être assimilée à un acte religieux : « 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. » (57:09)

Alors que le prénom d'Angela évoque la créature intermédiaire entre Dieu et l'Homme, la caméra de Ricky remplit cette même fonction. Elle permet au garçon d'établir un lien entre l'image et la spiritualité. Son entrée dans la vie de Lester est d'ailleurs significative, puisqu'en étant un des éléments déclencheurs de la rébellion de Lester, Ricky se rapproche de la figure du prophète indiquant la voie du salut à un homme qui se sent perdu. Vincent Hausmann exploite la référence au film *Re-animator* (évoquée par Lester) et la met en relation avec le rôle de Fitts. Ce film d'horreur raconte l'histoire d'un étudiant en médecine capable de ressusciter les morts et c'est exactement le rôle que tient Ricky dans *American Beauty* puisque d'après Hausmann « he reanimates desire. » (124). Lester, qui se sentait comme mort au début du film est ramené à la vie par le lycéen. Cependant, le personnage de Ricky reste ambigu puisque même s'il représente un agent libérateur, il reste un dealer. Mais étrangement, le film ne dénonce pas ce commerce illicite. Au contraire, l'usage de drogue a une fonction libératrice sur l'esprit de Lester. Ces effets, qui sont dépeints de façon positive, tendent à soutenir les philosophies attribuant à la drogue des effets mystiques, permettant de libérer l'esprit. En vendant cette drogue qui stimule l'imaginaire, Ricky devient un prophète de la culture Américaine : il vend du rêve.

Donc, que ce soit à travers la « version fantasmée » d'Angela ou avec le personnage de Ricky, la spiritualité pénètre peu à peu dans l'univers de Lester et lui permet de retrouver son statut de père.

## B. Réappropriation de la masculinité

Alors que Lester présente son environnement au début du film, il confie d'emblée au spectateur son sentiment de manque : «I have lost something. I'm not exactly sure what it is, but I know I didn't always feel this...sedated. »

D'après Haussmann, ce manque pourrait être lié à la vie sexuelle de Burnham. Même si la frustration de Lester ne semble pas apparaître comme un élément central, Haussmann revient sur les réflexions que Burnham fait à sa femme :

Lester will no longer remain the ineffectual husband, emasculated by his wife Carolyn; for him, finding what he 'has lost' means getting rid of the lack that now seems exclusively his, and no longer the woman's lot. He charges that Carolyn has 'kept his genitals locked up in a mason jar beneath the sink. » (117-118)

En s'appuyant sur l'analyse de Judith Feher Gurewich dans « Masculine Mystique, Feminine Mistake and the Desire of the Analyst », Haussmann évoque « the positive effects of castration » (114). D'après lui, si c'est la frustration sexuelle de Lester qui est à l'origine de sa crise, c'est en acceptant une seconde frustration qu'il achève sa quête. L'intérêt qu'Angela suscite chez Lester est doublement condamnable puisque premièrement Angela n'est qu'une adolescente mais surtout parce que cette attention que Burnham lui porte est justement celle qu'il refuse à sa fille. D'après Haussmann, cet attrait pour la jeune fille a une dimension incestueuse, que même Jane parvient à percevoir :

And although she may not be fully aware of how much she desires her father's attention, Jane senses that her father's interest places him incestuously close to her. Her ambivalent wish for his death and her rant against him (...) indicate that Jane wants Lester to be more of a father and that she experiences his flagrant interest in her teenage friend as a transgression of the incest taboo, a threat to upholding the paternal function. (116-117)

Du statut de père absent, Lester passe d'abord à celui de mauvais père (attiré par une lycéenne qui « pourrait être sa fille ») puis, dans un dernier temps, il parvient à récupérer une image de figure rassurante et protectrice. D'après Haussmann, le refus de coucher avec Angela est intimement lié avec la notion de beauté que Lester avait jusque là : « Yet in changing his mind, Lester recognizes the superficial vision of beauty he has been pursuing, and his coincident restoration as a father now brings him closer to Ricky's vision. » (126)



Angela n'est donc pas l'objet de la quête mais un des éléments qui la déclenchent et en découvrant qu'elle est vierge, Lester prend tout à coup conscience de son âge et de sa vulnérabilité : « Lester reassumes the paternal role with a difference when, faced with the opportunity to fulfill his fantasy of sleeping with Angela and realizing that she is a virgin, he (...) decides instead to offer her food and consoling words. » (125)

Ce glissement de la figure d'amant à celle du père est accentué par la scène qui suit, où discutant avec Angela, Lester finit enfin par manifester de l'intérêt pour sa fille. Au lieu d'utiliser Angela pour satisfaire ses frustrations sexuelles, il en fait un lien, entre lui et Jane (01:44:58) :

**Lester:** I mean, how's [Jane's] life? Is she happy? Is she miserable? I'd really like to know, and she'd die before she'd ever tell me about it.

**Angela:** She's...She's really happy. She thinks she's in love.

A l'annonce de cette nouvelle, Lester esquisse un sourire. Cet échange lui permet dans un premier temps de rattraper le temps qu'il a perdu avec sa fille et dans un deuxième temps, alors qu'il se sentait invisible au début du film, Lester se sent ici, pris en considération par Angela :

**Angela :** How are you?

**Lester** (*taken aback*): It's been a long time since anybody asked me that. (*a beat*) I'm great.

Peu de mots sont échangés dans ce dialogue, l'attention du spectateur porte sur Lester. Son regard laisse transparaître ses émotions. Alors qu'il regarde la photographie, son visage est éclairé par la lumière qui se réfléchit sur la photographie. Il est comme « éclairé » par le savoir. En analysant ces dernières minutes, Sam Mandes note : « In that moment he understand everything, he dies.»

## CONCLUSION

Bien que s'ancrant dans un contexte précis (une banlieue bourgeoise des Etats-Unis à la fin des années 90), *American Beauty* n'est pas une œuvre fixe. Les thèmes qu'elle aborde dépassent toutes limites temporelles (et même géographiques). Le mal de vivre exprimé par Lester n'est pas provoqué par un élément spécifique mais par toute une idéologie que défend notre société occidentale. Le travail de Ball et de Mendes est à la fois une œuvre fictive tout en étant un film réaliste (puisqu'il dénonce les excès de la société américaine). Cette satire comique se voulait toutefois plus agressive dans le script original de Ball puisqu'en attribuant un crime à chaque personnage (Angela témoignant contre son amie, Fitts dénonçant son fils, Lester couchant avec Angela etc.), il se faisait l'accusateur de la dérive de la société américaine. Sous ses apparences de comédie décalée, *American Beauty* a une visée hautement politique dans la mesure où ce film dénonce ouvertement la philosophie de l'individualisme omniprésente dans la culture américaine. Comme nous l'avons vu, c'est en promouvant un individualisme extrême (la réussite de l'individu à n'importe quel prix) que la société empêche ses sujets de proprement interagir.

Même si la notion du « je » (de l'identité propre) semble instable dans le film, la notion d'autre est d'autant plus trouble. Nous avons précédemment noté qu'en étant trop focalisés sur eux-mêmes, aucun des personnages d'*American Beauty* ne parvient à percevoir l'autre tel qu'il est réellement. D'ailleurs, ce thème de la perception est évoqué à travers l'usage de la caméra de Ricky. Le film nous présente en fait les contradictions de la société américaine : d'une part, on y prône l'image de la réussite et du beau tout en affichant un engouement particulier pour le scandale et le décadent. Dans son script original, Ball mentionnait une émission de télévision appelée *The Real Dirt*. Le seul titre de ce programme est particulièrement évocateur puisqu'il fait écho à toutes les émissions racoleuses qui s'immiscent dans la vie privée de leurs participants et révèlent jusqu'au plus petit de leur secret. C'est ce que nous en sommes venus à appeler plus communément la « télé réalité » : les héros sont en fait des anonymes (individus ordinaires) et la plupart du temps, ils n'ont rien d'héroïque, bien au contraire. En évoquant ce programme télévisuel dans son premier script et en associant le personnage de Ricky à une caméra numérique, Ball critique ouvertement un goût pour le voyeurisme qui semble être caractéristique de notre époque actuelle. Le titre *The Real Dirt* souligne cette attirance malsaine de notre société pour le scandale.

Ricky Fitts tient donc une position ambiguë, son personnage nous est présenté comme la personnification d'une émission de télé réalité. Tout d'abord, le jeune homme est toujours accompagné par sa caméra, ensuite, comme Mendes le souligne, ses apparitions sont souvent inattendues et la plupart du temps, le spectateur « voit » Ricky alors que les autres protagonistes ne sont pas conscients de sa présence. Le garçon est clairement associé à ce genre d'émissions, filmant les participants dans des moments intimes, à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit (comme dans *Big Brother*).

Cependant, une différence majeure sépare l'usage que Ricky fait de sa caméra et l'usage qu'en font les programmes télévisuels précédemment évoqués. Alors que la télé réalité cherche à nous montrer le scandale et le laid, Ricky lui, en filmant, cherche à dévoiler et à immortaliser la beauté du quotidien. *American Beauty* est donc une œuvre artistique, utilisant le thème de l'art (à travers la caméra de Fitts) pour dénoncer les dérives de l'usage de ce même appareil. Cette mise en abyme (Ricky se servant de sa caméra devant la caméra de Mendes) trahit la dimension postmoderniste du film. Comme le rappelle Linda Hutcheon dans *The Politics of Postmodernism*, le terme postmodernisme ne se limite pas à la littérature :

Postmodernism manifests itself in many fields of cultural endeavor—architecture, literature, photography, film, painting, video, dance, music, and elsewhere. In general terms it takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement. It is rather like saying something whilst at the same time putting inverted commas around what is being said (...) (1)

Comme nous l'avons vu dans la première et la seconde section (I et II), les personnages de Ricky et de Lester nous sont présentés comme des artistes, plus précisément comme des réalisateurs. En ce qui concerne le jeune homme, sa caméra et lui ne forment qu'un. Cet outil est une prolongation de sa personne : la caméra l'aide à imprimer des souvenirs et comme l'avance Joël Candau la mémoire et l'identité sont deux notions intimement liées. Donc, en permettant la conservation des souvenirs de Ricky sur cassettes, la caméra devient un élément caractéristique du jeune homme. Elle fait son identité, elle le définit.

Cette sensibilité artistique se manifeste également chez le personnage de Lester qui modifie, voire « crée » une nouvelle Angela dans ses fantasmes. Mais, alors que Ricky se contente de filmer ce qui existe (mais semble invisible aux regards des autres), Lester, lui, invente et modifie complètement la réalité grâce à son imagination. Même si tous deux expriment leurs qualités artistiques d'une façon légèrement différente, Ricky et Burnham remettent en question les valeurs véhiculées par notre monde moderne. Ce questionnement renvoie encore au concept de postmodernisme précédemment évoquée par Hutcheon :

Postmodernism's distinctive character lies in this kind of wholesale 'nudging' commitment to doubleness or duplicity. In many ways it is an even-handed process because postmodernism ultimately manages to install and reinforce as much as undermine and subvert the conventions and presuppositions it appears to challenge. Nevertheless, it seems reasonable to say that the postmodern's initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as 'natural' (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact 'cultural'; made by us, not given to us. (1-2)

C'est là exactement un des axes centraux du film puisque c'est un mode de vie entier que Lester finit par remettre en question. Comme nous l'avons vu précédemment, dès la « seconde » ouverture du film, nous nous voyons confrontés à une routine qui, bien que manquant de naturel, s'affiche comme une série de gestes instinctifs. C'est ce que Lester tente de le faire comprendre à Carolyn avec violence, lorsqu'en frappant sur le canapé, il explose : « This isn't life. This is just stuff and it's become more important to you than living (...) ». (01:14:16) Ce consumérisme qui est une des caractéristiques principales de notre société moderne (la consommation est notre quotidien) est critiqué par Lester et Ricky. Burnham reproche directement à sa femme son goût pour le matériel et l'argent alors que Ricky, lui, dénonce le « produit » qu'est devenu la beauté. Lorsqu'il lance à Angela qu'elle est non seulement laide mais aussi ennuyeuse, son commentaire se dirige contre la notion de beauté standardisée et uniformisée que nous vendent les médias. Qu'il s'agisse d'êtres humains ou d'objets, *American Beauty* va à l'encontre de la dictature de l'uniformisation, de la mesure et du contrôle. En ce sens, l'œuvre de Ball et de Mendes est très engagée puisqu'elle rejette des principes qui, s'ils ne constituent pas la base de la société américaine, y sont dans tous les cas, souvent associés.

Linda Hutcheon nous rappelle que le postmodernisme n'est pas qu'un courant artistique, il a également une portée politique : « Postmodern art cannot but be political at least in the sense that its representations—its images and stories—are anything but neutral, however 'aestheticized' they may appear to be in their parodic self-reflexivity. » (3)

En déstabilisant la routine des personnages, en transformant leur quotidien, *American Beauty* remet en question tout un style de vie, une culture (qui d'après le titre vise les Etats-Unis mais avec le temps, peut désormais s'appliquer à bon nombre de pays occidentaux développés). Le postmodernisme recherche l'objectivité (ce qui s'approche le plus du vrai, du naturel) et c'est pour cette raison que le film nous offre une multitude de points de vue : un même personnage est perçu de façon différente par les protagonistes qui l'entourent.

Toutefois, comme nous l'avons précisé auparavant, l'usage de la mise en abyme ne vise pas à critiquer notre société moderne uniquement. Il soulève également la question de la réalisation

de film, de ce qui peut être appelé « film » à Hollywood. En se référant à William Siska, Linda Hutcheon note :

In his article 'Metacinema : a modern necessity', William Siska characterizes 'modernist' cinema in terms of a new kind of self-reflexivity, one that challenges the traditional Hollywood variety of movies about movie making that retain the orthodox realist notion of the transparency of narrative structures and representations. (107)

Comme O'Gorman le souligne dans son essai, l'introduction de la caméra numérique dans le film intervient comme une contradiction aux standards Hollywoodiens car les images filmées par Ricky (même si elle sont volontairement d'une qualité inférieure) sont tout aussi importantes que les séquences filmées par Mendes. D'ailleurs, ces deux types d'images tendent à se confondre puisque lorsque nous pensons voir la main de Ricky tenir la caméra numérique qui filme Lester et Jane en pleine discussion, c'est en fait la main de Mendes qui tient l'appareil. Cette même séquence renvoie directement à la notion d'altérité car alors que nous croyons voir la main de Ricky filmer, il s'agit en fait de la main d'une autre personne. Donc derrière son petit appareil, même un adolescent peut devenir réalisateur.

Par conséquent, l'art a une place centrale dans le film puisqu'il est un élément libérateur. Il permet à Ricky de ne pas (s') oublier mais il permet également à Lester de se retrouver (en retrouvant la mémoire). Du reste, la scène illustrant la fin de la quête du personnage principal nous montre Lester, face à une photographie en noir et blanc, murmurant : « Man, oh, man. » (01:46:55)

Cette photographie déclenche une série de souvenirs (nous signifiant donc que l'identité de Lester refait surface). Cette suite d'images retraçant la vie du protagoniste nous est non seulement montrée comme un film (puisque Lester voit « sa vie défilier devant ses yeux ») mais nous pourrions aller jusqu'à dire que son passé nous est révélé en suivant le schéma de la conception postmoderniste. Il s'agit en fait de différentes séquences de vie qui bien que n'étant pas liées, sont assemblées et se succèdent horizontalement sur l'écran (de gauche à droite). Chaque image en noir et blanc provenant des souvenirs (du passé) de Lester est suivie d'une image en couleur du présent. Alors que Lester voit émerger les traces d'un passé heureux, nous voyons également la réaction des différents personnages présents dans la maison, lorsqu'ils entendent le coup de feu : Ricky et Jane sont dans l'escaliers, serré l'un contre l'autre, Angela est dans la salle de bain et Carolyn qui au même moment traverse l'allée sous la pluie, n'entend pas le bruit du tir. Entre passé et présent se glisse la détonation du revolver. Ce choix de « collage » d'images du passé avec des images du présent illustre la

spécificité de la temporalité évoquée dans la première section (I). Le passé et le présent se confondent (ainsi que le futur puisque les images du passé de Lester, où nous le voyons enfant, sont commentées par le « Lester narrateur » qui est donc une version « future » du petit garçon que nous voyons étendu dans l'herbe). Si aux premiers abords cette série de séquences semble fragmentée, les images défilant de gauche à droite, ainsi que la voix de Lester, qui semble tisser un lien entre ces séquences, apportent en fait une certaine cohérence à ce collage.

Le temps n'est donc pas fragmenté, il nous est présenté sous différentes formes. Alors qu'au début du film il est exposé comme routinier et rigide (voire fatal puisque Lester estime que d'une certaine façon il est déjà mort), peu à peu nous voyons qu'il peut être manipulable : par Ricky par exemple, qui l'apprivoise et peut introduire le passé dans le présent grâce à ses vidéos. Le temps peut également échapper à la définition Newtonienne citée par Jacqueline Furby (I), c'est-à-dire qu'il peut transcender le cloisonnement des minutes et s'étendre à l'infini. Cette extension du temps est évoquée lors de la mort de Lester. Celui-ci, en se référant à la seconde qui précède son décès, parle d'un « océan de temps ». Mais cette perte de la notion objective du temps est évoquée plus tôt dans le film, lorsque Jane et Ricky regardent la vidéo du sac plastique « dansant ». Dans cette scène les deux lycéens échangent un baiser et aussitôt après ce geste d'intimité, Jane s'exclame : « Oh my god. What time is it ? ». (01:02:19) Cette référence au temps venant interrompre un moment de tendresse implique que les deux jeunes gens se sentaient jusqu'à présent en « dehors » du temps, si bien qu'ils en ont perdu toute notion objective. L'amour et la mort sont deux facteurs qui apportent au temps une dimension plus souple, plus flexible.

Ce temps altéré fait écho à l'évolution de Lester. Le protagoniste entreprend une quête identitaire alors qu'il est âgé de quarante ans. Cette évolution (ce changement) inattendue reflète la notion du temps qui nous est donnée dans le film. En expliquant qu'il « n'est jamais trop tard » pour ressentir un sentiment oublié, Lester exprime sa croyance en la variabilité : rien n'est définitif. Sa métamorphose et le thème du temps ne sont pas abordés de façon linéaire mais circulaire. La narration du film s'articule sur le même schéma que l'évolution du protagoniste : alors que Lester achève le cycle de son évolution, la narration du film, elle aussi s'associe à une boucle puisque la « deuxième » ouverture du film est en fait ce qui suit la scène finale (la mort de Lester).

Durant sa métamorphose, Lester apprend lui aussi à briser le schéma linéaire du temps. Lors des scènes de « délire » où il fantasme sur Angela, nous avons noté la répétition de certains

gestes, de certaines images. Lester manipule donc le temps, il le ralentit, rembobine l'image etc....

*American Beauty* remet en question toutes les valeurs et notions considérées comme acquises et logiques dans la société américaine. Le thème de l'altération ne fait qu'étayer la notion de mutation et de pluralité introduite par le film. Par conséquent, en s'interrogeant sur la culture américaine, Ball et Mendes exploitent un médium artistique (le cinéma) pour créer une œuvre de fiction dont les revendications sont réelles. Ce film révèle donc une œuvre postmoderniste dépassant le concept de l'art pour l'art. Ici, la création artistique a non seulement un but dénonciateur mais également révélateur. Ricky s'impose comme l'artiste postmoderniste qui exploite les canons, les techniques inculquées par le système pour mieux le détruire. Cependant, ces différentes altérations (du temps, la métamorphose de Lester...) n'ont pas pour unique but de déconstruire. Tout comme la nature évolue selon un cycle, *American Beauty* défend cette notion de renouvellement et lorsqu'un concept est remis en question, cette interrogation permet à un nouveau concept d'émerger : l'altération est créatrice. Du reste, le travail de Ball et de Mendes s'achève sur le thème du renouveau puisque la mort de Lester à la fin du film annonce le début d'une vie « autre » et nous permet de comprendre que la fin (de la vie de Lester et du film) n'est en fait qu'un commencement.

## **FILMOGRAPHIE**

### **\*Corpus\***

MENDES, Sam (real.), COHEN Bruce, JINKS, Dan (prod.) *American Beauty*. Dreamworks picture, 2000, 117 min.

MENDES, Sam, (real.), COHEN Bruce, JINKS, Dan (prod.) “Version commentée”, *American Beauty*. Dreamworks, 2000.

### **\*Film cité\***

MENDES, Sam (real.), SHANNON, M., HAHN, K., HARBOUR, D., BATES, K. (prod.) *Revolutionary Road*. Dreamworks picture/ BBC films, 2008, 114 mn.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **\*Critiques relatives au Corpus\***

BALL, Alan. *American Beauty* (script). London : FilmFour Books, 2000.

BOOTH, Wayne. “Is There an “Implied” Author in Every Film?”” *College Literature*. Spring 2002, vol 29, n° 2. pp. 124-131.

CHUMO, Peter N. “*American Beauty*: An Interview with Alan Ball”. *Creative Screenwriting Magazine*. Jan. 2000. pp. 26–35.

FERENCZI, Aurélien. « Le metteur en scène Sam Mendes: Entretien », *Télérama*. 31 mars 2010, 3142. pp. 17-20.

FURBY, Jacqueline. “Rhizomatic Time and Temporal Poetics in *American Beauty*”. *Film Studies*. Winter 2006, Issue 9. pp. 22-28.

HAUSSMANN, Vincent. “Envisioning the (W)hole World “Behind Things”: Denying Otherness in *American Beauty*”. *Camera Obscura* 55. 2004, vol.19, n° 1. pp. 113-149.

HENTZI, Gary. "Review: American Beauty". *Film Quarterly*. Winter 2000. pp. 46–50.

LUCIA, Cynthia. “Sexual Politics and Awakenings in *Towelhead*: An Interview with Alan Ball”. *Cineaste*. Fall 2008. pp. 14-19.



MASLIN, Janet. "American Beauty: Dad's Dead and he's still a Funny Guy." *New York Times*, September 15, 1999.

O'GORMAN, Marcel. "American Busted: Necromedia and Domestic Discipline". *SubStance*. 2004, vol. 33, n°3, Issue 10. pp. 34-51.

SMITH, David. "Beautiful Necessities: *American Beauty* and the Idea of Freedom." *Journal of Religion and film*. 2004, vol. 6.

SPECTOR, Judith A, TSIPOPOS WILL Katherine V. "The Aesthetics of Materialism in Alan Ball's *American Beauty*". *Midwest Quaterly*. 2007, vol.48. pp. 279-296.

WENDT LEMASTER, Tracy. "The Nymphet as Consequence in Vladimir Nabokov's *Lolita* and Sam Mandes's *American Beauty*". *Internet Journal for Cultural Studies*. Dec.2005, n° 2. pp. 1-17.

### \*Critiques générales\*

ADAM, Barbara. *Time and Social Theory*. Cambridge Polity Press, 1990.

ASTRE, G-A. *Situation de l'idéologie aux USA*. Etudes Nord Américaines. Lettres Modernes, 1980.

AUMONT, J., BERGALA A., MARIE, M., VERNET, M. *Esthétique du film*. Nathan, 1994.

BAUDOIN, Charles. *Suggestion et autosuggestion*. Paris : Collections d'actualités pédagogiques, 1938.

BROOKER, Peter. *A Glossary of Cultural Theory*. London, 2003.

CANDAU, Joel. *Mémoire et identité*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1, L'image-mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2, L'image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.

EDGAR A, SEDGWICK P, *Key Concept in Cultural Theory*. London, New-York: Routledge, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Maladie mentale et psychologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1966.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

FREUD, Sigmund. *Métapsychologie*. Traduit de l'Allemand par Jean Laplanche et J.B Pontalis. Paris : Gallimard, 1985.

GENETTE, Gérard. *Figure III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

GROSS, Harvey. *Sound and Form in Modern Poetry: A Study of Prosody from Thomas Hardy to Robert Lowell*. University of Michigan Press, 1965.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London ; New York : Routledge, 1989.

PAUWELS, Marie-Christine. *Le Rêve Américain*. Paris : Hachette Livre, 1997.

PEDINELLI, Jean Louis; PIRLOT, Gérard. *Les perversions sexuelles et narcissiques*. Armand Colin, Paris, 2009.

SILVERMAN, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New-York: Routledge, 1992.

VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Nathan, 1998.

WAUGH, Patricia. *Metafiction : the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge, 1996.

## **WEBOGRAPHIE**

FEHER-GUREWICH, Judith. "Masculine Mystique, Feminine Mistake." *Slought Foundation Online Content*, 28 January 2001. <<http://slought.org/content/11028/>>.

VERTOV, Dziga. "Manifeste du ciné-œil", 1923. *Maison du film court*. 12 janvier 2010. <http://www.maison-du-film-court.org/site/article.php?nkv=aWRfY29tcG89MzE3NyZwYWdlPTE3NyZpZD0yMDUmaWRfY29tcG89MzE3Nw==>.

**MOTS-CLES** : otherness, altération, folie, quête identitaire, temps, mémoire, violence.

### **RESUME**

Ce travail est une analyse de la dimension contestataire d'*American Beauty* à travers l'exploitation du thème de l'altération et de l'altérité. Le film dénonce une crise sociétale qui menace le bien être et la stabilité de ses individus. Il ne se construit pas exclusivement sur le thème de la recherche d'identité mais également sur la notion de communication et d'échange (oral ou visuel). Le thème de l'image et de la perception est donc central. Il est d'ailleurs exploité avec le personnage de Ricky (et sa caméra).

*American Beauty* démontre également que la création est salvatrice puisque que les deux personnages qui parviennent à se libérer de leur condition sont ceux qui exposent une sensibilité artistique (Ricky et Lester). Le thème de l'art, associé à la notion de parodie fait d'*American Beauty* une satire de notre société occidentale (et non pas seulement de la société Américaine) qui nous tient des discours contradictoires et associe la réussite, le beau au scandale et au décadent

**KEYWORDS** : otherness, alteration, madness, identity quest, time, memory, violence.

### **ABSTRACT**

This work is an analysis of the dissenting dimension of *American Beauty* through the theme of alteration and otherness. The film denounces a crisis within our society that threatens the stability of its individuals. The movie is not specifically focused on the quest of identity, but also on the notion of communication and exchange (oral and visual). Therefore, the question of image and perception is central. It is actually raised by the character Ricky (and his video camera).

*American Beauty* demonstrates that creation is saving as the two characters that manage to escape their condition (and preserve their memory) are those who expose an artistic sensitivity (Ricky and Lester). The theme of art, combined with the notion of parody turns *American Beauty* into a satire of our western society (and not only the American society) which holds contradictory messages associating success, the beautiful with scandal and decadence.

Illustration: Jane et Ricky regardant un sac plastique dansant. Image tirée du film.

MENDES, Sam (real.), COHEN Bruce, JINKS, Dan (prod.) *American Beauty*. Dreamworks picture, 2000, 117 min.