



Kevin au Pays de Nulle Part. Enfance et pouvoir dans *Home Alone* (*Maman j'ai raté l'avion*, 1990)

CHRISTOL Florent

**Cultural Express, n°4, 2020, Les Enfants au pouvoir !
Pratiques et représentations des mondes sans adultes**

Pour citer cet article :

Florent Christol, « Kevin au Pays de Nulle Part. Enfance et pouvoir dans *Home Alone* (*Maman j'ai raté l'avion*, 1990) », *Cultural Express* [en ligne], n°4, 2020, « Les Enfants au pouvoir ! Pratiques et représentations des mondes sans adultes », Matthieu Freyheit, Victor-Arthur Piégay, (dir.), URL :

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://cultx-revue.com/article/kevin-au-pays-de-nulle-part-enfance-et-pouvoir-dans-home-alone-maman-jai-rate-lavion-1990>

Kevin au Pays de Nulle Part

Enfance et pouvoir dans *Home Alone* (*Maman j'ai raté l'avion*, 1990)

« Plein de gosses partout et pas de parents... Je suis sûrement dans un orphelinat... »
Joe Pesci déguisé en policier au début de *Home Alone*

Dans *Maman j'ai raté l'avion* (*Home Alone*, écrit par John Hughes et réalisé par Chris Columbus), Kevin McAlister (Macauley Culkin), le cadet d'une famille nombreuse et huppée de Chicago, se retrouve « seul à la maison » (titre original du film) pendant les fêtes de Noël ; partis célébrer les festivités à Paris, ses parents l'ont oublié au moment du départ¹. Au début, Kevin jouit pleinement de sa nouvelle condition, profitant de la suspension des interdits parentaux pour se livrer à tous les excès (visionnage de films violents, gavage de *junk food*, abus des ressorts du lit parental pour des sessions de saut en hauteur, utilisation des escaliers comme rampe de glisse pour sa luge, etc.). Mais, rapidement, la sérénité initiale fait place à l'angoisse quand il se rend compte que deux cambrioleurs (auto-surnommés les « Wet Bandits » parce qu'ils inondent les maisons qu'il dévalisent) rôdent dans les parages et ont pris sa maison pour cible. Dans la grande tradition américaine du film de siège (*siege narrative*), Kevin, poussé à la légitime défense en l'absence de police ou d'autorité parentale, va protéger son territoire par tous les moyens en installant des pièges dans tous les recoins de la maison. Dans un déchaînement de violence n'ayant rien à envier aux cartoons sanguinolents regardés avec délectation par Bart et Lisa dans *Les Simpsons*, les deux malfrats seront bastonnés, brûlés, transpercés, et toujours se relèveront, véritables *punchings balls* humains, pour le plus grand plaisir du spectateur.

Dans le cadre d'une réflexion sur l'enfance au pouvoir, *Home Alone* nous paraît constituer un objet d'étude privilégié, l'un des plaisirs offerts par la vision du film de Columbus découlant en effet indéniablement de l'identification, le temps de la durée du film, avec un enfant laissé à lui-même, libéré des contraintes répressives de la civilisation et de la famille. En orchestrant dans un second temps la lutte entre l'enfant et des « mauvais adultes », dans une réécriture contemporaine du mythe de David et Goliath, *Home Alone* se présente en outre comme une forme de rite de passage enregistrant la « prise de pouvoir » (*empowerment*) et le « devenir-homme » d'un « gringalet » au départ exclu et stigmatisé par sa famille. En soit, il semble n'y avoir là au premier abord rien d'exceptionnel, cette identification au plus petit ou au plus faible se trouvant à la base de très nombreuses œuvres culturelles à destination de la jeunesse, depuis les contes de fée du folklore mondial jusqu'à la récente saga de Harry Potter. Pourtant, *Home Alone* est un film exceptionnel, au sens étymologique du terme. Le film de Columbus est en effet le plus gros succès commercial du cinéma américain de l'année 1990. Ce petit budget de 18 millions de dollars a récolté 285,8 millions de dollars aux États-Unis et au Canada et 190,9 millions de dollars dans les autres pays, pour une somme totale mondiale de 476,7 million de dollars². Le film est entré dans le livre *Guinness* des records en tant que comédie la plus rentable de tous les temps, donnant lieu à trois suites de qualité inégale³. Cet article se propose d'interroger le succès proprement colossal du film en posant une question très simple : pourquoi le public s'est-il précipité en masse dans les salles pour assister au spectacle d'un enfant sadisant et violentant deux adultes ?

Comme plusieurs critiques culturels mobilisant les outils psychanalytiques l'ont suggéré, comprendre la popularité d'une œuvre fictionnelle ou artistique nécessite d'appréhender de quelles manières le matériel « consommé » est susceptible de constituer un véhicule adéquat pour les désirs, les conflits psychologiques, et/ou les angoisses conscientes ou inconscientes de

ses consommateurs⁴. La popularité d'une œuvre est, dans cette perspective, jaugée à la manière dont celle-ci parvient à prendre en charge certaines contradictions psychologiques en les extériorisant et en les fixant par le biais de symboles ou de figures archétypales, et en les résolvant par le biais de situations narratives. Ceci revient à essayer de comprendre comment l'œuvre étudiée soutient ou prolonge le travail du fantasme (*fantasy*), prisme « fictionnel » inconscient à travers lequel l'individu perçoit le monde et ses relations à autrui⁵. Dans cette perspective, nous voudrions avancer ici l'idée qu'une partie du succès public de *Home Alone* réside dans sa capacité à activer puis à apaiser, par le biais de solutions fictionnelles, certaines des tensions et des conflits psychologiques et idéologiques propres à l'Amérique reaganienne. Bien que sorti en 1989, un an après le passage de relais entre Ronald Reagan et son héritier désigné, George Bush (alors vice-président), élu en 1988, il paraît en effet légitime d'aborder le film à la lumière du « paradigme reaganien », le programme sociopolitique de Bush s'inscrivant dans la continuité des années Reagan sur le plan économique et social, en épousant les valeurs conservatrices de la droite « morale » et en poursuivant la stigmatisation des mouvements sociaux contestataires et progressistes. Plus spécifiquement, il s'agira ici d'appréhender *Home Alone* comme un site culturel privilégié pour étudier la circulation des discours sociaux autour du sort ambivalent réservé par l'Amérique reaganienne aux enfants et aux plus vulnérables. Pour nous suivre dans cette hypothèse, il est nécessaire que le lecteur ait à l'esprit la situation singulière de l'enfance dans l'Amérique des années 1980-90. À défaut de pouvoir développer ici un sujet de toute évidence complexe, nous proposerons un panorama contextuel succinct⁶.

Reaganisme et sacrifice de l'enfance

Dans les années 1980, le modèle familial américain traditionnel (celui, patriarcal, mythifié par les séries télévisées des années 1950) se trouve en grande partie désintégré, le nombre de divorces et de femmes élevant seules leurs enfants est en constante augmentation. Les valeurs collectives de solidarité et d'entre-aide héritées des *sixties* ont graduellement laissé place au culte de l'individualisme et du narcissisme bien mis en lumière par Christopher Lasch⁷. La politique économique de l'administration Reagan renforce ces orientations néolibérales à travers des coupes importantes dans les dépenses sociales (dans les domaines de la santé et de l'éducation notamment), une partie de ces budgets se trouvant redirigée vers le complexe militaro-industriel⁸. La disparité dans la répartition des richesses augmente ainsi radicalement. En 1983, 35 millions de personnes vivent en dessous du seuil de pauvreté, environ 5 millions de plus que lorsque Reagan entrait à la Maison Blanche, fragilisant ce faisant les plus démunis. Joe L. Kincheloe remarque que les premières victimes de ces changements sociopolitiques ont été les enfants :

L'augmentation des divorces et les deux parents travaillant signifie que les pères et les mères sont moins proches de leurs enfants chaque année. Comme les parents sont encore au travail l'après-midi lorsque les enfants rentrent à la maison, ceux-ci doivent se débrouiller tout seuls. Les enfants seuls à la maison (*home aloners*) sont des enfants qui, dans une très large mesure, s'élèvent tout seuls. [...] Depuis le début des années 1960, le taux de divorce ainsi que le pourcentage d'enfants vivant avec un seul parent a triplé. Seule une moitié des enfants aujourd'hui a des parents mariés. [...] Parmi les enfants ayant moins de 6 ans, un sur quatre vit dans la pauvreté. Le stress découlant des métamorphoses des vingt dernières années a miné la stabilité de la famille. Les revenus des familles ont stagné, alors que les coûts de l'existence de la classe moyenne (l'achat d'une maison, les dépenses de santé, et l'éducation supérieure) ont grimpé en flèche. Depuis la fin des années 1970, la quantité de temps que les parents passent avec leurs enfants a chuté d'une moyenne de 30 heures par semaine à 17 [...] Poussés de plus en plus à s'occuper eux-mêmes, les enfants de l'époque contemporaine se sont tournés vers la télévision, les jeux vidéo et internet afin de passer le temps seuls⁹.

L'anthropologue Nancy Scheper-Hughes va jusqu'à qualifier cette attaque contre les franges les plus vulnérables de la population de « sacrifice interne¹⁰ ». Au lieu d'admettre cette violence économique et structurelle faite aux plus faibles et aux plus démunis, la société américaine aurait désavoué celle-ci en déplaçant sa responsabilité sur des figures « monstrueuses » (*serial killers*, pédophiles, chanteurs de *heavy metal*, satanistes...), contre lesquelles la société peut s'unir dans une sorte de fête punitive :

Nous avons déplacé notre culpabilité sur des boucs émissaires « criminels » judicieusement choisis, si bien que notre énergie est employée à punir ces « mauvais » individus plutôt que d'œuvrer à proposer des emplois, la sécurité sociale et des programmes sociaux qui pourraient contribuer à réduire les crimes des « pauvres » (incluant la violence domestique), et augmenter ainsi la « survivabilité » des enfants et des nourrissons. En faisant ceci, les Américains ignorent et dénie les formes institutionnalisées d'abus d'enfants qu'ils soutiennent à travers les élections publiques, locales et nationales. [...] Le poids de la conscience coupable du public face à l'abus institutionnalisé des faibles, des jeunes, et des personnes vulnérables [...] se trouve masqué par la traque agressive des perpétrateurs « diaboliques » du « crime ». En voyant des abuseurs d'enfants traqués et sévèrement punis, les membres de la foule « normale » peuvent faire l'expérience d'un sacrifice symbolique et se sentir ainsi purifiés¹¹.

Comme nous le verrons, *Home Alone* aborde frontalement la question de l'abandon (et, à un certain niveau, de la maltraitance) des enfants dans l'Amérique (post-)reaganienne. Cependant, par sa forme (l'élaboration de son scénario par la mise en scène), il va participer de l'opération psychologique et idéologique de déni mise en lumière par Nancy Scheper-Hughes. Pour ce faire, le film va procéder en deux temps. Tout d'abord, il va déplacer la question de l'origine économique et politique de ces problèmes sociétaux sur des boucs émissaires internes (comme souvent dans le cinéma américain, la Femme – ici la mère de Kevin, qui le bannit au grenier la veille du départ) et externes (les cambrioleurs, menace prolétaire et raciale-ethnique prenant ici une dimension paranoïaque). Dans un deuxième temps, dans un processus de type carnavalesque, le film va procéder à l'intronisation du plus faible (l'enfant) en l'investissant d'un pouvoir insoupçonné grâce auquel le jeune protagoniste va triompher des « méchants adultes » et permettre au spectateur d'entretenir la croyance que les enfants n'ont pas besoin de parents et peuvent très bien se débrouiller tout seuls, croyance permettant en retour aux mêmes spectateurs de ne pas se soucier du sort réservé par l'Amérique de l'époque aux franges les plus vulnérables de la société.

Kevin, un enfant non désiré ?

Nous avons vu que *Home Alone* était sorti au terme d'une décennie ayant vu l'accroissement de la pauvreté en Amérique et de la marginalisation sociale des plus précaires. Vis-à-vis de ce contexte socio-économique, le film se situe sur le terrain du déni : à l'écran, aucun signe de précarité, nulle trace d'angoisse économique ou sociale, la famille McAlister vivant dans une grande maison bourgeoise remplie de biens de consommation filmés en gros plans fétichistes. Cette opulence visuelle vise de toute évidence à remplir l'œil du spectateur, obturant le vide et occultant ce faisant la sensation de manque et de pauvreté réelle d'une grande partie de la société américaine de l'époque. La situation socialement privilégiée du protagoniste avec lequel le spectateur est poussé à s'identifier permet en outre de naturaliser l'idée que la réussite économique est à la portée de tout un chacun (mythe américain structurant s'il en est).

Le réalisateur fait tout pour que les spectateurs comprennent que la famille mérite son argent – alors que le père (John Heard) boit dans un verre en cristal en première classe dans l'avion à destination de Paris, il fait référence à ses origines modestes et son labeur acharné. Le message est clair : le rêve américain est à la portée de ceux qui veulent bien faire l'effort. Les McAlister méritent leur fortune¹².

Face aux McAlister qui représentent la « norme », l'idée de la pauvreté est prise en charge par les deux cambrioleurs, incarnation comique (par leur aspect ridicule) et donc rassurante d'une menace envers le matérialisme économique et les biens de consommation des « bonnes » familles bourgeoises en sécurité dans leur quartier huppé. Une âpre réalité socio-économique (l'agrandissement des poches de pauvreté sous l'administration Reagan-Bush) se trouve ainsi évacuée au profit d'une vision binaire manichéenne (les cambrioleurs n'agissent apparemment pas par besoin mais tout simplement par cupidité et « méchanceté »)¹³. *Home Alone* se présente ce faisant comme une *wishful fantasy*, une construction artificielle montrant une vision hautement idéologique du « réel » en éludant frontalement les problèmes politiques et économiques de l'époque.

En dépit de la politique de déni du film, et sous ses dehors de comédie grand public, la question de l'abandon et de la négligence des enfants par la société américaine et, de manière plus générale, les tensions et les processus de rivalité et de stigmatisation au sein de l'unité familiale, traversent *Home Alone* en profondeur. À l'inverse du schéma narratif de la plupart des films hollywoodiens « (néo-)classiques » fondés sur les codes mis en lumière par Vladimir Propp (ordre/désordre/résolution et retour à l'ordre), le film s'ouvre sur le désordre : plusieurs plans montés *cut* dépeignent le rez-de-chaussée de la maison montré comme un champ de bataille ; du haut de l'escalier les enfants jettent leurs valises par terre comme s'il s'agissait de sacs de pommes de terre et se livrent à des duels à l'épée, évoquant sur un plan intertextuel l'image des enfants jouant à Peter Pan se battant en duel contre Crochet au début du *Peter Pan* de Disney (1953), référence à la fois souterraine et centrale du film. Cette impression de désordre est accentuée par la présence d'un policier filmé en amorce ou en plongée (dans le contrechamp pris du haut de l'escalier)¹⁴. En dépit de ses gesticulations, il ne parvient pas à faire cesser le vacarme ambiant ni à faire s'arrêter les différents personnages qui passent à toute vitesse dans le cadre, ne se sentant visiblement pas « interpellés » par ce représentant de la Loi¹⁵. Les changements d'axe et d'échelle de plans contribuent à créer la sensation d'un espace disjoint et atomisé, où chaque individu évolue dans son propre cadre ou sa propre bulle. Les paroles du policier, citées en exergue, soulignent d'ailleurs que la maison parentale tient, paradoxalement et ironiquement, plus d'un orphelinat, ou des îles peuplées d'enfants abandonnés de la littérature anglosaxonne (pensons, à nouveau, à *Peter Pan*, ou à *Sa majesté des mouches*), que d'un espace œdipianisé.

Kevin, à qui ses parents demandent de faire sa valise tout seul, est considéré par l'ensemble de la famille comme un « casse pied », un enfant dont il faut constamment s'occuper. Pourtant, les reproches adressés au jeune garçon ne se trouvent jamais véritablement corroborés à l'écran. Cette présentation visuelle véhicule l'image d'un personnage injustement accusé, ou dont les accusations sont en excès par rapport à ses « fautes ». En termes narratologiques, on pourrait dire que *Home Alone* « s'aligne » avec l'enfant et lui prête « allégeance », filtrant les événements par son point de vue optique et affectif¹⁶.

Kevin apparaît d'emblée comme un souffre-douleur, une figure attirant les hostilités, tout le monde l'insultant ou lui reprochant quelque chose. Suite à l'annonce parentale que le jeune garçon va devoir faire sa valise tout seul, un de ses cousins lui dit :

Ce pauvre petit chéri n'est pas capable de faire ses bagages, je n'allais quand même pas le féliciter en lui disant bravo. Un idiot voilà ce que t'es. Tu ne sais rien faire de bien ; il faut toujours qu'on fasse tout pour toi¹⁷.

Un autre, lui rappelant que de toute façon sa mère va s'occuper de tout, renchérit : « Tu es ce que les Français appellent les "incompétents"¹⁸. » Tous ces reproches occultent le fait que Kevin est plus petit et plus jeune que la plupart de ses cousins, donc naturellement moins autonome. On peut ainsi remarquer que le jeune garçon recoupe plusieurs caractéristiques du bouc émissaire dégagées par René Girard¹⁹. En plus d'être petit et vulnérable, Kevin se

distingue du reste de la famille par son visage d'ange, ses yeux bleus et sa blondeur aryenne²⁰. Les autres membres de la famille McAlister sont quant à eux présentés comme une galerie de figures grotesques, en particulier ses cousins Fuller et Budd (l'un, avec ses grosses lunettes d'intellectuel, correspond au cliché du *nerd*, l'autre, obèse et grossier, à celui du *bully*²¹).

Non content d'être la cible régulière d'insultes et de quolibets, Kevin va s'attirer les ressentiments de sa famille à la suite d'une altercation avec son cousin Buzz lors du repas précédent le départ pour Paris. Se mettant en colère après que ce dernier a mangé la pizza qu'il avait commandée, Kevin le pousse contre la table où la famille entière est attelée, entraînant comme dans toute comédie burlesque qui se respecte une réaction catastrophique. Les bouteilles tombent, le coca-cola se répand sur la table, plusieurs personnes reculent leur chaise soudainement, et Fuller se retrouve coincé entre une chaise et le mur. Les membres de la famille se liguent alors contre Kevin, processus hiérarchique figuré par le biais de la figure du champ/contrechamp clivant l'espace en deux, alternant un panoramique sur les visages en colère de tous les membres de la famille et, dans le contrechamp, le visage de Kevin en gros plan. Cette dissymétrie se trouve renforcée par deux angles de prises de vue opposés (Kevin est filmé en plongée, angle de prise de vue soulignant sa position de victime, alors que sa famille est filmée en contre-plongée)²². L'oncle de Kevin dit à ce dernier : « Tu peux être fier de toi... Salle vaurien²³ ! », tandis qu'un autre cousin renchérit : « Kevin, tu es une maladie²⁴. » Kevin est littéralement comparé à un virus, un corps pollué susceptible d'instaurer la discorde, qui doit être évacué du milieu qu'il « corrompt ». Reprenant le champ lexical religieux de l'impureté, le jeune garçon dit d'ailleurs rapidement après à sa mère : « Pourquoi suis-je toujours traité comme de la crasse²⁵ ? » Les conséquences du comportement « subversif » de Kevin ne se font pas attendre : à la manière du *pharmakos* rituellement chargé des pollutions et des miasmes de la communauté puis exclu ou tué dans la Grèce ancienne²⁶, l'enfant est banni au grenier par sa mère, bannissement menant sa famille à l'oublier lors du départ précipité pour l'aéroport le lendemain.

Sous ses aspects de comédie, *Home Alone* aborde ainsi la question des conflits et des processus d'exclusion au sein de la cellule familiale, le bannissement de Kevin au grenier, puis son « oubli » le lendemain pouvant être vus comme la conclusion logique des ressentiments accumulés contre lui depuis le début. Malgré les stratégies qui sont ensuite mises en place par le film pour le nier, Kevin est de toute évidence un enfant « non désiré », constituant une source de nuisance aux yeux de sa famille²⁷. Mais au lieu d'approfondir ces problématiques et d'établir des liens entre cette « violence » sociale et le contexte socio-économique plus large de l'Amérique (post-)reaganienne, le film va rapidement se déplacer sur le terrain genré (la mère comme bouc émissaire) et mythologique (la maison assiégée par des « sauvages », en une réécriture contemporaine du western), déplacement permettant d'évacuer les problématiques socio-économiques.

Une comédie genrée

Si Kevin apparaît au départ comme le souffre-douleur de toute sa famille, sa « culpabilité » est rapidement transférée sur la mère ; c'est elle – et non le père, abdiquant ici ses fonctions d'autorité – qui est désignée comme responsable « officielle » des problèmes en confinant l'enfant au grenier et en l'abandonnant. Comme le remarque Joe Kincheloe,

Home Alone [...] refuse d'impliquer le père dans l'abandon. En apprenant que Kevin n'est pas à Paris avec eux, sa mère s'exclame : « Quel genre de mère suis-je !!? » Le manque d'affect de la part des hommes adultes dans la famille – le père de Kevin et son oncle – a de quoi rendre perplexe. Le spectateur attentif peut simplement en déduire qu'ils n'aiment pas l'enfant ou ne se sentent pas inquiets pour lui. L'absence d'implication du père n'est jamais expliquée²⁸.

William Paul remarque en outre que c'est la mère, et non le père, qui, au moment où elle accompagne son fils au grenier où il est banni, plante dans l'esprit de celui-ci l'idée de vivre seul sans sa famille et encourage son fils à concrétiser son « vœu »²⁹. Cette dimension « misogyne » inscrit ce faisant le film pleinement dans le cadre politique et idéologique du cinéma reaganien. Rappelons que ce dernier a souvent été appréhendé comme une réaction esthétique et idéologique conservatrice face aux mouvements d'émancipation des années 1960³⁰. La libération sexuelle, les drogues, la musique rock et autres « déviations » se trouvent stigmatisées par l'idéologie misogyne de la Nouvelle droite qui mena Reagan puis George Bush au pouvoir. Ce courant politique conservateur rêve de restaurer l'Amérique « traditionnelle », celle d'Eisenhower et des années 1950, fondée sur la famille, l'Église et l'éthique du travail, ce qui passe par une reconstruction de la masculinité hégémonique (blanche et hétérosexuelle) sur la base du patriarcat³¹. Les femmes, en particulier les militantes féministes, se trouvent alors diabolisées par tous les acteurs de la scène publique, des médias aux politiques en passant par les intellectuels, car tenues pour responsables d'un taux de divorces record et de la désintégration de la famille³². Dans *Home Alone*, la « diabolisation » de la mère est renforcée par l'emploi de Catherine O'Hara, dont la *persona* auprès du grand public est étroitement corrélée au personnage de mère castratrice et hystérique qu'elle incarne dans *Beetlejuice* (Tim Burton, 1984). Cette dimension castratrice se trouve prolongée dans *Home Alone* ; en effet, en séparant Kevin des festivités la veille du départ, le privant ainsi de la jouissance « excessive » exceptionnellement permise dans le cadre carnavalesque de Noël, la mère se fait l'agent de la castration symbolique traditionnellement prise en charge par le père dans les cultures patriarcales³³.

Rapidement après la scène d'introduction, Kevin se rend dans la chambre de ses parents avec une plainte légitime : son oncle laisse ses neveux regarder un film mais le lui interdit. Or, au lieu de s'intéresser à ses propos, la seule réaction de la mère est de faire remarquer à son fils qu'elle est au téléphone et qu'il la dérange. Désirant être objet de l'attention maternelle, Kevin saute ensuite sur le lit parental mais pour se voir aussitôt rejeter, sa mère, toujours au téléphone, lui demandant de quitter la pièce. Bien que traitée sur un mode comique, cette scène illustre bien l'« abandon » des jeunes par les parents qui délaissent leur progéniture au profit de leur carrière ou de leurs plaisirs égoïstes, typiques de la « génération Reagan » épinglée par Christopher Lash³⁴. En établissant la dimension « égoïste » de la mère, *Home Alone* s'aligne sur l'idéologie misogyne du paradigme reaganien qui blâme les mères carriéristes, les encourageant à quitter leur emploi et à « rentrer à la maison » pour s'occuper de leur progéniture et laisser les affaires économiques et politiques dans les mains des hommes. De fait, une fois qu'elle a réalisé sa « faute », la mère de Kevin passera le restant du film à tenter de rentrer chez elle le plus rapidement possible pour s'occuper de son fils. Les diverses épreuves (nuit passée à l'aéroport, traversée épuisante de plusieurs états dans un van miteux) peuvent, dans cette optique, être vues comme autant de punitions symboliques de l'abandon initial³⁵.

Kevin (et, par son biais, le spectateur) est confronté à un problème œdipien : la tension entre le ressentiment pour la mère qui l'abandonne et l'amour filial qu'il lui porte. Selon la psychanalyse freudienne et kleinienne, cette tension se trouve la plupart du temps résorbée par le biais d'un processus du clivage divisant l'objet ambivalent en deux et permettant au jeune enfant de préserver l'objet d'amour tout en diabolisant l'objet « persécuteur » qui peut dès lors être légitimement attaqué. Comme l'explique Michael Rogin, reprenant les théories de Mélanie Klein,

Un nourrisson qui n'a pas encore été séparé de sa mère ressent celle-ci comme la source de tout ce qui peut lui arriver, en bien comme en mal. Le moi du nourrisson apparaît donc au moment de la séparation d'avec sa mère, séparation qui entraîne du même coup l'expérience de la colère, de la douleur et de la perte. Le désir de revenir à la symbiose mère-enfant et d'abolir la séparation vient alors revivifier les sentiments de vengeance tout autant que les sentiments de bonheur. Du fait que le petit enfant ne peut pas tolérer l'hostilité

qu'il ressent pour sa source nourricière, il divise la mère en une nourricière bienveillante et une castratrice démoniaque. Ce détour permet à l'enfant de préserver l'image idéalisée de sa mère qu'il protège ainsi de la contamination par le mauvais côté que lui prête le fantasme, en même temps qu'il vient sanctionner l'agressivité de l'enfant³⁶.

Dans cette perspective, on pourrait arguer que, suite au départ de la mère, les voleurs dans *Home Alone* vont jouer le rôle du « mauvais objet » persécuteur canalisant l'agressivité et le ressentiment de Kevin contre sa mère. Les voleurs se caractérisent, de manière signifiante, par leur manque de virilité (l'une des premières violences subies par Harry est d'ailleurs une castration littérale : un tir de carabine dans ses « parties intimes »). Dans leur résilience physique – ils se relèvent toujours des blessures qui leur sont infligées – ils tiennent plus du personnage de cartoon ou de clowns de cirque que de personnes humaines « réelles »³⁷. Or, dans l'imaginaire collectif, le clown a souvent représenté le corps masculin défaillant, déficient, penchant vers une mollesse féminine, l'inverse absolu d'un être phallique. Mettant l'accent sur la dimension féminine du clown, Ann et Barry Ulanov notent :

Le clown incarne [...] tous les sentiments qui sont bannis par les normes fixées de l'identité masculine. Le clown est l'équivalent du *fool* pour le héros, de l'efféminé pour le macho, de l'homme larmoyant pour le séducteur viril [...] il incarne l'élément féminin dissocié ou rejeté de la personnalité masculine. [...] La figure du clown présente l'opposé direct du male héroïque stéréotypé, l'opposé du principe masculin archétypal tel qu'il est incarné dans la figure du roi sage et puissant. À tous niveaux, le clown se situe à l'opposé des images et des affects avec lesquels la société a construit sa compréhension de ce qu'être un homme signifie³⁸.

Si les deux cambrioleurs « efféminés »/clownesques viennent remplacer la mère au sein de l'économie fantasmatique et politique du film, on peut interpréter le sadisme ostentatoire de Kevin contre ces figures comme un déplacement de l'agressivité de l'enfant hors du cercle familial sur des boucs émissaires externes, dans la logique décrite par René Girard³⁹. Les « méchants » clowns apparaissent alors comme de « bonnes » victimes (c'est-à-dire suffisamment coupables au sens où Winnicott parle d'une mère « suffisamment bonne ») permettant de légitimer la jouissance sadique déployée par Kevin en la codant comme un acte de justice.

Nous avons noté plus haut que le père de Kevin était fondamentalement absent, le pouvoir se situant entièrement du côté de la mère qui décide de la sanction et l'applique en bannissant Kevin au grenier. Le départ des parents amplifie le déficit de castration phallique et ouvre au sein de l'espace déjà peu œdipianisé de la maison un espace de jouissance précœdipien (on a vu que Kevin régressait d'emblée à un stade oral en se gavant de nourriture grasse et sucrée et en se livrant à des « bacchanales » miniatures)⁴⁰. À la manière du mécanisme présidant à l'apparition du clown blanc dans le cirque⁴¹, le statut de bouc émissaire/*pharmakos* de Kevin se trouve exorcisé via l'utilisation de corps « grotesques »⁴² prenant sur eux les impuretés du jeune garçon, processus de « décontamination » par lequel l'enfant obtient ses galons de héros. Kevin déplace ce faisant l'abjection qui en faisait un souffre-douleur sur des victimes de substitution, opération sanctionnée par les rires de l'audience.

Pouvoir et culture pop

Comme le remarque Joe Kincheloe, après qu'il a constaté la disparition de sa famille, Kevin devient rapidement autonome et fait montre de ressources insoupçonnées :

Kevin n'a absolument pas besoin d'adultes ; il fait les courses seul (utilisant même des coupons de journaux), prend soin de la maison, et se défend contre les voleurs. Ceci est typique des films de John Hughes où les enfants et les adolescents règnent dans un monde où la culture de jeunesse est la seule qui compte⁴³.

De ce point de vue, le film cible précisément la génération des *home aloners* de l'Amérique (post)reaganienne, renforçant le fossé inter-générationnel en confirmant aux plus jeunes un message véhiculé par une grande partie de la culture populaire de l'époque : que les adultes sont dysfonctionnels, absents, voire dangereux et qu'ils sont ainsi mieux sans eux⁴⁴. En renforçant ce message, *Home Alone* se montre profondément démagogique, capitalisant sur l'évolution du statut de l'enfant dans l'Amérique post-moderne.

Faire d'un enfant oublié chez lui à Noël une icône revient à flatter tous les enfants postmodernes dans le public. Les malheurs de Kévin valide l'expérience vécue de toute une génération, transformant des enfants non désirés en guerriers ninjas pré-adolescents⁴⁵.

Le plaisir pris à voir un enfant acquérir les responsabilités et les pouvoirs de l'adulte est sans conteste l'une des explications de la popularité du film auprès du jeune public. En parallèle, les spectateurs adultes peuvent se sentir soulagés de découvrir que leur progéniture peut se débrouiller sans eux. Ils se trouvent ainsi encouragés à ne pas s'inquiéter pour l'« Autre » – que ce soit les pauvres ou la prochaine génération.

Si le film, fidèle au tableau sociologique brossé par Althusser⁴⁶, évacue tout apprentissage par la filiation œdipienne « classique » (pas de père symbolique à imiter puis à détrôner...), il ne liquide cependant pas totalement toute possibilité d'apprentissage. Reprenant un topos de nombreux films de l'époque (*ET*, *Gremlins*, *Monster Squad*, *Scrooged*, etc.), plusieurs scènes montrent Kevin se gaver de films à la télévision et en cassettes vidéo, films qui deviennent pour l'enfant des modèles mimétiques. Une scène d'un film en particulier, *Angels with Filthy Faces* (parodie des films de gangster des années 1930), semble exercer sur le jeune garçon une fascination particulière. Dans cette scène, un gangster en exécute un autre en lui tirant dessus avec un fusil mitrailleur tout en riant de manière hystérique. Lors de la première vision Kevin, effrayé, arrête la cassette et met ses mains devant ses yeux pour bloquer cette vision « interdite ». Mais, à force de rembobiner la cassette et de revoir la scène, il réussit à adopter une bonne distance face à l'objet traumatique, un peu comme dans le jeu de la bobine (*Fort-da*) freudien. Plus tard dans le film, le jeune garçon exploite cette scène à des fins à la fois comiques et économiques (en augmentant le son et en faisant croire que le gangster s'adresse à lui, Kevin réussit à faire déguerpir le livreur de pizzas sans lui laisser de pourboire). L'extrait vidéo est ensuite littéralement transformé en arme, Kevin réussissant à faire fuir les voleurs qui s'apprêtaient à pénétrer dans la demeure en faisant exploser des pétards au moment où les tirs de la mitrailleuse retentissent. La vidéo fournit ainsi un modèle à imiter pour Kevin qui reproduit la violence du film en *live*. L'initiation du jeune garçon est donc aussi une initiation aux biens de consommations culturels⁴⁷, le pouvoir de Kevin provenant de sa capacité à consommer et assimiler ces objets (ce qui constitue une caractéristique essentielle de la culture post-moderne. Face aux intrus, Kévin sait quoi faire, à la manière de Ronald Reagan qui, questionné sur le conflit avec la Lybie de Kadhafi déclara « Hier soir j'ai vu *Rambo II* à la télévision, maintenant je sais comment gérer cette crise⁴⁸ ». C'est donc par le biais de biens de consommations culturels (le magnétoscope et les films hollywoodiens) que Kevin fait son apprentissage, la culture populaire jouant pour l'enfant le rôle d'une sorte de mère (et de père) de substitution⁴⁹. La dimension fétichiste, au sens psychanalytique du terme⁵⁰, de cette culture pop est d'ailleurs explicitée dans le film. Faisant un arrêt sur image la première fois qu'il voit le plan sur le gangster mitrailleur, Kévin, terrifié, s'exclame : « Maman !!! » Le plan suivant, monté *cut*, montre sa mère se réveillant en panique dans l'avion, comme si elle avait entendu l'appel de son fils (la voix de Kevin établit un raccord sonore entre les deux plans). La lecture basique de la scène est bien évidemment que l'enfant, effrayé par cette image de violence, réclame la présence maternelle. Une lecture plus psychanalytique pourrait cependant voir dans cette conjonction (la vision du gangster brandissant la mitrailleuse le mène à penser à sa mère)

l'expression inconsciente d'une sorte d'équivalence entre le gangster et la mère archaïque, « phallique », telle que l'imagine le petit enfant avant l'Œdipe.

Kevin au Pays de Nulle part

À travers sa thématization du motif de l'enfance abandonnée puis au pouvoir, *Home Alone* dialogue de manière intertextuelle avec le *Peter Pan* de J.M. Barrie et ses différentes réécritures, en particulier le dessin animé de Disney (1953). Essentiellement inspiré du court roman de Barrie paru en 1904⁵¹, le film de Disney – un des totems de la culture américaine – thématise de manière explicite la question de l'abandon des enfants à travers la figure des enfants perdus (*Lost boys*) et du *topos* insulaire du Pays de Nulle Part (*Neverland*). Au début du cartoon, M. et Mme Darling, partant pour une soirée mondaine, laissent leurs enfants sans surveillance et le champ libre à Peter Pan, éternel enfant ayant refusé de grandir, pour venir chercher ces derniers et les amener à Neverland. Vêtus de pagnes et de peaux de bêtes, les garçons seront initiés à la guerre contre les Indiens et les pirates, et Wendy – la fille aînée – à l'art d'être une mère (elle veille sur ses frères et les enfants perdus, leur raconte des histoires avant de s'endormir, etc.). Le passage par Neverland constitue, en d'autres termes, une initiation à la culture américaine patriarcale et à la mythologie guerrière, masculiniste et raciale de la Frontière⁵², et témoigne donc d'une croyance encore solide des Américains dans cette mythologie impérialiste⁵³ et dans la possibilité d'un espace sauvage vierge où l'expérience d'une violence régénératrice pourrait avoir lieu.

On pourrait, en se permettant une certaine licence poétique, avancer l'idée que *Home Alone* se déroule sur un plan intertextuel dans la maison de la famille Darling telle qu'imaginée par Disney (esthétiquement, elles sont assez proches, se présentant toutes deux comme une grande bâtisse de style colonial)⁵⁴. Dans *Peter Pan*, la relation entre la règle (la maison bourgeoise, incarnation du système patriarcal et capitaliste) et l'exception (le Pays de Nulle Part, où la Loi se trouve suspendue) reproduit sur un plan imaginaire la relation impérialiste entre le continent « civilisé » et le territoire colonial où les lois castratrices n'ont plus cours et les pulsions libidinales et agressives peuvent se déchaîner en toute impunité⁵⁵. *Le Pays de Nulle Part* offre ainsi un espace pour la transgression des normes en vigueur, transgression qui, les anthropologues le savent bien, constituent le cœur de l'expérience initiatique⁵⁶. Le problème est que, dans *Home Alone*, le Pays de Nulle Part a disparu. À l'inverse de *Peter Pan* où les jeunes protagonistes partent et les parents restent, dans le film de Columbus ce sont les parents qui partent et l'enfant qui reste⁵⁷. Laisse seul chez lui, Kevin n'a, littéralement, *nulle part* où aller, et aucun Peter Pan ne vient le chercher pour vivre une expérience qui pourrait le transformer en « homme » en lui inculquant les valeurs de sa communauté par leurs transgressions mêmes. Dès lors, comment transformer le souffre-douleur en héros quand l'espace utopique et régénérateur du Pays de Nulle Part n'est plus « disponible » ? La réponse va être apportée par les codes génériques du récit de siège à travers lesquels les conflits familiaux et œdipiens vont être redéployés.

Mettant en scène la lutte entre les forces civilisées, en général repliées derrière un territoire circonscrit (un Fort, une maison, une station de police, un supermarché...) et en infériorité numérique, et les forces « sauvages » (indiens, mexicains, zombies, Gremlins...), le récit de siège (*siege narrative*) est l'une des formes génériques les plus anciennes et populaires de la culture américaine. Trouvant ses racines historiques et mythologiques dans l'expérience de la Frontière, en particulier l'épisode du général Custer à la bataille de Little Big Horn⁵⁸, le récit de siège, repérable au cinéma sous une forme embryonnaire dès *Birth of a Nation* (Griffith, 1915), a été codifié dans les westerns comme *La charge fantastique* (1941), *Fort Apache* (John Ford, 1948), et *Alamo* (John Wayne, 1960). Il repose sur une dynamique spatiale manichéenne : le champ (le Bien) est envahi par le hors-champ (le Mal), intrusion qui mène à une « guerre

sauvage » dans laquelle les règles civilisées n'ont plus cours, chaque combattant se comportant comme une bête assoiffée de sang⁵⁹. L'une des raisons expliquant la popularité du récit de siège dans la culture américaine est qu'il permet de préserver et de reconduire le mythe de la Frontière et son idéologie impérialiste après la « disparition » historique de la Frontière avec l'annexion de la Californie dès la première moitié du XIX^e siècle. Cette capacité de prolongement ou de « préservation » du mythe s'explique du fait que l'essence de ce dernier dépend moins d'un espace à conquérir que d'une sauvagerie ethnique, sociale et/ou raciale à éradiquer lors d'une « guerre sauvage »⁶⁰. Ceci explique pourquoi on peut repérer sa présence dans des formes génériques aussi diverses que les *cartoons* à la Tom et Jerry (la gentille souris assiégée dans son nid douillet), les films d'horreur (les invasions d'araignées, de Critters ou de zombies), de science-fiction (*Alien* [Ridley Scott, 1979], *Le Survivant* [Boris Sagal, 1971]), les films historiques (*Le seigneur de la guerre*, Franklin Schaffner, 1965), les films d'aventure (*Quand la Marabunta gronde* [Byron Haskin, 1954], *Le seigneur des anneaux : les deux tours* [Peter Jackson, 2002]), le péplum (300, Zack Snyder, 2006) ou les comédies (*Jumanji* [Joe Johnston, 1995] ou, comme ici, la série des *Home Alone*). La popularité du récit de siège réside d'ailleurs en grande partie dans sa capacité à concentrer des éléments essentiels du mythe de la Frontière et de les redéployer dans différents environnements spatiaux et culturels.

Bien que *Home Alone* ait été vendu sur le terrain générique de la comédie, il s'inscrit pleinement dans la composante culturelle du récit de siège, la seconde moitié du métrage décrivant les assauts répétés des deux « méchants » contre l'enfant retranché dans la maison. Une fois les « Wet Bandits » arrivés devant la maison des McAlister, celle-ci se transforme en « Fort Alamo » où est menée la guerre « sauvage » contre un altérité raciale et ethnique. Comme Marsha Kinder l'a remarqué, en plus d'être des « pauvres » (statut repoussoir de l'Amérique reaganienne), les deux cambrioleurs appartiennent en effet à des minorités ethniques (juive pour Stein et italo-américaine pour Pesci), composante essentielle du cadre mythologique et idéologique impérialiste du récit de siège :

Les principaux déplacements dans les deux premiers *Home Alone* sont essentiellement des conflits de classe et des conflits raciaux – entre la famille bourgeoise WASP et les criminels prolo-ethniques. Bien que le côté ethnique des voleurs ne soit pas souligné, Harry est interprété par Joe Pesci, qui est régulièrement employé dans des rôles de gangster italo-américain, et (jouant contre le stéréotype du « Juif rusé ») Daniel Stern prête ses traits au débile Marv, qui se souhaite un joyeux Hanukha en volant l'argent du magasin de jouets la veille de Noël [dans *Home Alone 2*] [...] Pendant ce temps, l'enfant blondinet se vautre dans le luxe au New York Plaza avec la carte de crédit de papa. Ces conflits latents de classe et d'ethnicité contribuent à expliquer une partie de l'attrait du film pour les parents *yuppies* qui peuvent se sentir impuissants face au crime urbain et la culpabilité d'élever des enfants rentrant à la maison avant leurs parents⁶¹.

Pour Joe Kincheloe, « ces traits sociaux et ethniques placent Marv et Harry à une distance telle que le public peut jouir en toute impunité de leur torture aux mains de Kévin⁶² ».

Face à l'absence d'une frontière historique ou fantasmagorique (le Pays de Nulle Part dans *Peter Pan*), le récit de siège opère donc la conflagration de la maison bourgeoise des Darling avec l'espace sauvage de Neverland, transformant le territoire civilisé en Frontière. Cette opération esthétique et culturelle permet en retour de mettre en scène l'ensauvagement du protagoniste, ensauvagement requis pour faire de ce dernier un héros.

Politique du monstre

Joshua Bellin a montré qu'une des fonctions culturelles majeures du cinéma de genre était de participer activement à la stigmatisation de certains groupes sociaux vulnérables en les associant par l'esthétique et la narration à des figures monstrueuses (par exemple l'association des Noirs à des gorilles menaçants dans *King Kong* ou *La Planète des singes*) :

Le processus de « création de monstres » peut rapidement être défini par les termes de stigmatisation et de bouc émissaire [...] en fournissant la forme et la force de l'imaginable à des croyances culturelles taboues ou refoulées, les films fantastiques servent à amplifier et à légitimer le ressentiment, le soupçon, la colère et la violence contre les groupes sociaux plus vulnérables et ceux qui n'ont pas de pouvoir⁶³.

Home Alone met en œuvre ce processus de déplacement d'une violence politique et économique sur des boucs émissaires, c'est-à-dire des individus ou des groupes qui manquent de moyens adéquats de représentation ou d'accès au pouvoir politique et sont amenés à porter une responsabilité disproportionnée vis-à-vis des angoisses et les maux de la société. En effet, il montre un enfant d'une famille bourgeoise attaqué par des « pauvres » or, dans la réalité, les enfants étaient avant tout mis en danger par les choix politiques et économiques de l'administration Reagan qui, on l'a vu, menaient les plus faibles à une situation de grande précarité et les parents à passer plus de temps à travailler ou à s'occuper de leur carrière plutôt que de leurs enfants. Si les voleurs de *Home Alone* sont bien évidemment coupables de vouloir dérober l'argent des familles riches et charrient tout l'attirail esthétique des « méchants » (hygiène douteuse, détails physiques peu ragoûtants, sens moral en berne, etc.), ils peuvent être vus dans le même temps comme des boucs émissaires dans la mesure où leur châtement est disproportionné comparé à leur « crime ». Leur élimination du récit à la toute fin du film (l'inquiétant voisin Marley vient en aide à Kevin en le libérant des griffes des cambrioleurs et en remettant ces derniers à la police⁶⁴), résorbe d'ailleurs comme par magie tous les conflits, permettant aux spectateurs de ne pas réfléchir aux sources du problèmes (la transformation des relations au sein de la sphère familiale de par l'évolution du modèle socioéconomique), de la même manière que, dans *Jaws* (Spielberg, 1975), le requin vient « absorber » et masquer les conflits de genre et de classe déchirant la communauté d'Amity⁶⁵. Cette représentation légitime en retour la violence déployée contre ces groupes sociaux dans la société⁶⁶.

De fait, les cambrioleurs sont rapidement transformés en figures monstrueuses en face desquelles toute considération morale s'évanouit et qui peuvent être ainsi violentées en toute impunité. Cette transformation s'opère notamment au niveau esthétique et intertextuel par le recours au dessin animé *How the Grinch Stole Christmas* (Chuck Jones, 1966) que Kevin regarde en se bâfrant de sucreries. Dans ce classique du film de Noël aux USA, un monstre verdâtre haïssant les fêtes décide de voler les cadeaux de la communauté de Whoville (sorte d'équivalent américain de la communauté utopique des Schtroumpfs). Un extrait du dessin animé visionné par Kevin montre le Grinch s'introduire subrepticement dans une maison dont les habitants sont assoupis pour subtiliser leurs biens de consommation. La voix-off de Boris Karloff, perpétuel abonné aux rôles de monstres, décline les attributs physiques et moraux abjects du Grinch, le présentant comme un être en tous points répugnant⁶⁷. Or, c'est précisément à ce moment-là que les « Wet Bandits » arrivent pour cambrioler les McAllister. Le raccord *cut* entre le plan sur le Grinch s'introduisant dans la maison des Whos et le van des voleurs s'arrêtant devant la maison de Kevin établit ainsi une comparaison visuelle et une équivalence entre le monstre verdâtre et les voleurs. Ces derniers, qui viennent occuper la place du Grinch dans la fiction, se trouvent dès lors envisagés comme des monstres. Or, John Douard nous rappelle que

Les hommes « marqués » comme des monstres sont des boucs émissaires que la société peut blâmer pour le désordre social. [...] La société peut alors justifier de les priver de liberté au-delà des contraintes constitutionnelles légales [...] Nos standards de justice ne s'appliquent pas à des personnes requalifiées en monstres⁶⁸.

Fondant leur réflexion sur l'inflexion idéologique du travail de Lacan par Slavoj Žižek, Todd McGowan et Derek Hook suggèrent que la soumission à la Loi repose sur le fantasme (nécessaire) de personnes « coupables » que les « bons » citoyens pouvaient accuser d'avoir

accès à la jouissance à laquelle eux ont dû renoncer pour accéder aux récompenses octroyées par l'ordre symbolique⁶⁹. Dans *How the Grinch Stole Christmas* et *Home Alone*, le Grinch et les cambrioleurs viennent clairement occuper cette position fantasmatique. De même que, chez Chuck Jones, le Grinch fonctionne comme un bouc émissaire masquant (et expiant) le matérialisme et la consommation « excessive » des Whos, dans *Home Alone*, l'excès consumériste propre à la famille McAlister se trouve déplacé sur Marv, le stéréotype antisémite du Juif avide de gains (Daniel Stern, qui jouait déjà un personnage de « juif stupide » avide de posséder des objets de distinction bourgeoise chez Woody Allen⁷⁰). Cependant, là où le Grinch, issu de l'imaginaire utopique de la contre-culture, mettait en scène l'intégration du monstre/voleur dans la communauté par la restitution des biens volés (à la fin du *cartoon*, le Grinch, illuminé par l'esprit de Noël, décide de ramener tous les cadeaux subtilisés aux Whos), dans le film de Columbus les deux « Grinch » entrent dans la logique impitoyable de la guerre sauvage, devenant deux ennemis politiques contre lesquels les violences les plus extrêmes peuvent être employées. Cette dimension politique explique, au sein des différents châtiments subis par les deux cambrioleurs, la présence – ici clivée et détournée à des fins comiques - du supplice du goudron et des plumes⁷¹. Richard Maxwell Brown rappelle que ce rituel de torture politique opérant par la déshumanisation grotesque était réservé aux royalistes lors de la guerre d'indépendance dans les années 1760 et 1770⁷².

De manière plus générale, on peut noter que les pièges confectionnés par Kevin pour violenter les deux cambrioleurs (lance-flamme bricolé avec un réchaud à gaz, assommoir fabriqué avec des seaux de peinture attachés à une corde, etc.) se caractérisent avant tout par leur nature rudimentaire, voire primitive, qui contraste avec une technologie moderne montrée comme dysfonctionnelle (au début du film, la famille manque de rater l'avion car tous les appareils électriques s'éteignent dû à un court-circuit provoqué par la foudre). Le film se fait ici le véhicule de l'idéologie reaganienne qui puisait régulièrement dans l'imaginaire des pionniers de la Frontière et de la « self-reliance » chère à Thoreau afin de valoriser l'effort individuel et les ressources du « common man » (idéologie permettant à l'État de s'exonérer financièrement en réduisant notamment les dépenses publiques)⁷³.

Conclusion

Fantaisie d'inversion (c'est l'enfant qui agresse des adultes là où, dans le réel, les enfants étaient mis en danger par les adultes), *Home Alone* se présente sous l'opération psychologique de la dénégation. En se focalisant sur le pouvoir de l'enfant, le film offre au public enfant et adolescent une expérience d'« empowerment » (prise de pouvoir) très démagogique, et au public adulte une forme de déni d'une situation dont étaient victimes de nombreux enfants à l'époque (et encore aujourd'hui) : leur abandon par la société (à commencer par les parents) et le fait qu'ils n'avaient, socialement et politiquement parlant, justement aucun pouvoir.

Terminer cette discussion autour des formes du pouvoir dans *Home Alone* sur cette image d'un enfant tout puissant triomphant des obstacles et des adultes malveillants reviendrait pourtant à s'arrêter avant la fin du film. Dans son livre *Teenagers and Teenpics, The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Thomas Doherty remarque que, à l'inverse des films des années 1960 et 70, dans lesquels les jeunes protagonistes cherchent à quitter la conformité étriquée de leurs familles bourgeoises (pensons seulement au *Lauréat*), de nombreux films des années 1980/90 mettent en scène des enfants en quête de parents réels ou de substitution. S'ils satisfont en surface le désir d'émancipation des jeunes, ces films constituent au final des œuvres idéologiquement assez conservatrices, nourrissant un désir d'ordre et de sécurité :

Le protagoniste typique du cinéma américain des années 80-90 est un enfant malchanceux cherchant une direction morale, pas un rebelle fuyant les contraintes. Les adolescents contemporains préfèrent

l'instruction, la discipline et l'obéissance de *Star Wars* (1977) et *The Karate Kid* (1984), au chaos adolescent de *Class of 1984* (1982) et *Bad Boys* (1984). [...] Dans les années 1950 et 1960, lorsque l'autorité parentale était à son sommet, les *teen movies* fournissaient des scripts de rébellion contre maman et papa et des scénari de libération hors des limites du foyer. À une époque où la culture parentale vacille, est fragmentée ou absente, les *teen movies* commémorent le devoir filial et entretiennent la nostalgie du foyer. Le souhait pour une autorité parentale est beaucoup plus susceptible de rencontrer du succès au box-office qu'un appel à la désobéissance⁷⁴.

Home Alone participe clairement de cette dynamique, Kevin, en dépit de son souhait initial, regrettant rapidement sa famille, en particulier sa mère, qu'il souhaite voir revenir le plus vite possible. Entretenant la maison en l'absence de ses parents, il apparaît comme un enfant sage et obéissant, qui a internalisé les normes dominantes. Les retrouvailles de l'enfant avec ses parents et le reste de la famille à la toute fin du film met en scène le retour à l'ordre « normal », éclairant rétrospectivement les saturnales de Kevin comme une forme de carnaval personnel et miniature, un défouloir limité dans le temps et l'espace renforçant, comme souvent, les structures idéologiques et les normes sociopolitiques dominantes. En conclusion, nous suggérons que l'immense succès et popularité du film à l'époque s'explique par le fait que le film s'adresse autant au désir d'émancipation et de pouvoir de l'enfant qu'à l'envie d'ordre et de soumission des parents, en particulier d'adultes qui, comme le rappelle Marsha Kinder, étaient alors « menacés » par le chômage au sein d'un marché globale rapidement restructuré par les nouvelles technologies⁷⁵.

Enfin, étant donné la fluidité inhérente au système d'identification du dispositif cinématographique, on ne peut évidemment pas évacuer la possibilité que, dans *Home Alone*, le spectateur s'identifie non seulement à Kevin mais aux voleurs eux-mêmes. Dans son fameux texte « “Un enfant est battu” Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles (1919)⁷⁶ », Freud relate le fantasme évoqué par de nombreux patients dans lequel un enfant est battu par un adulte (en général un parent). Le père de la psychanalyse postulait que, dans ce fantasme, le sujet pouvait s'identifier autant à l'enfant (position masochiste) qu'au père (position sadique), voire qu'à la mise en scène organisatrice du fantasme elle-même. Nancy Scheper-Hugues reprend cette hypothèse d'une pluralité d'identifications possibles dans le cadre de son propre travail afin d'évoquer la possibilité que le fantasme permette une prise en charge collective du ressentiment et de l'agressivité contre les enfants : « Lorsque le fantasme qu'un “enfant est battu”, ou qu’“une fille est abusée” émerge dans le social, alors – et quel que soit l'incidence ou la prévalence réelle d'un tel acte –, on doit considérer la possibilité que ce fantasme soit à la fois *redouté et désiré*⁷⁷. » Elle poursuit :

L'utilisation fantasmatique collective du drame de l'abus d'enfants américains ressemble aux mécanismes de projections présents dans les « théories de conspiration » politiques et religieuses : on accuse les autres de faire ce que nous désirons faire, et ce dont nous sentons coupables d'avoir fait [...] Les abuseurs d'enfants servent de groupes délégués (Sterlin 1974) incarnant les pulsions maléfiques désavouées de l'Amérique *mainstream*, alors que les enfants servent de groupe délégué à la fois pour incarner une innocence projetée (surtout une innocence sexuelle) de l'enfance, et pour servir de groupe sacrifié⁷⁸.

L'identification aux « Wet Bandits » offrirait, ce faisant, une possibilité au spectateur d'exprimer par procuration ses fantasmes agressifs vis-à-vis des enfants, qui ont toujours représenté une source d'affects ambivalents, décuplés ces dernières années par la pression sociale de pourvoir à leur bonheur et de combler tous leurs désirs (pression engendrant des sacrifices – économiques notamment – toujours plus grands et un stress toujours accru pour les parents). Le spectacle du jeune Kevin McAllister subissant les assauts des deux méchants cambrioleurs dans *Home Alone* procurerait ainsi au spectateur adulte le « plaisir » d'attaquer la source de ces tensions tout en s'en dédouanant par le biais du mécanisme du bouc émissaire (ce

n'est pas moi qui m'en prend à l'enfant, mais les méchants pauvres), logique affective s'inscrivant pleinement dans le circuit idéologique du cinéma reaganien.

¹ Notons que, à strictement parler, Kevin n'a pas « raté » l'avion. Étant donné les circonstances, c'est plutôt l'avion qui a « raté » Kevin. C'est pourquoi nous préférons utiliser ici le titre anglais, le titre français nous paraissant symptomatique d'une volonté (inconsciente) de déculpabiliser l'« oubli » parental ce qui, d'un point de vue psychanalytique, a tout d'un un acte « manqué » (c'est-à-dire réussi).

² Chiffres disponibles sur le site IMDB.

³ *Home Alone 2: Lost in New York* (1992), *Home Alone 3* (1997), *Home Alone 4: Taking Back the House* (2002), *Home Alone: The Holiday Heist* (2012).

⁴ Pour des exemples de travaux utilisant ce type d'approche, voir Cathy Urwin, « Turtle Power. Illusion and Imagination in Children's Play », in Cary Bazalgette, David Buckingham (dir.), *In Front of the Children, Screen Entertainment and Young Audiences*, BFI, London, 1997, p. 127-140 ; et Karen Coats, *Looking Glasses and Neverlands ; Desire and Subjectivity in Children's Literature*, University of Iowa Press, 2004.

⁵ Voir Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, « Fantômes originaires », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2007.

⁶ On trouvera des développements sur le sujet dans Donald Gaines, *Teenage Wasteland : Suburbia's Dead End Kids*, New York, Harper Perennial, 1990 ; Donald Lipsky, Alexander Abrams, *Late Bloomers, Coming of Age in Today's America : The Right Place at the Wrong Time*, New York, Times Books, 1994.

⁷ Christopher Lash, *La culture du narcissisme*, Flammarion, Paris, 2008.

⁸ Sur la politique sociale et économique de Reagan, voir Frédéric Gimello-Mesplomb, *Le cinéma des années Reagan. Un modèle Hollywoodien ?*, Nouveau Monde, Paris, 2007 ; et Philip Jenkins, *Decade of Nightmares. The End of the Sixties and the Making of Eighties America*, Oxford University Press, 2006.

⁹ « Divorce and both parents working mean that father and mothers are around their children less each day. As parents are still at work in the afternoon when children get home from school, children are given latchkeys and expected to take care of themselves. "Home aloners" are kids who in large part raise themselves [...] Since the early 1960s, the divorce rate as well as the percentage of children living with one parent has tripled. Only one-half of today's children have parents who are married to each other. [...] Among children under 6, one in four lives in poverty. The stress that comes from the economics changes of the past twenty years has undermined the stability of the family. Family incomes have stagnated, as costs of middle-class existence (home ownership, health care, and higher education) have skyrocketed. Since the late 1960s the amount of time parents spend with their children has dropped from an average of thirty hours per week to seventeen. Increasingly left to fend for themselves, contemporary children have turned to TV, video games, and the Internet to help pass their time alone. » (Joe L. Kincheloe, « *Home Alone and Bad to the Bone, The Advent of a Postmodern Childhood* » in Shirley R. Steinberg (dir.), *Kinderculture, The Corporate Construction of Childhood*, Westview Press, 2011, p. 269).

¹⁰ Nancy Scheper-Hughes, Howard F. Stein, « Child Abuse and the Unconscious in American Popular Culture », in Henry Jenkins (dir.), *The Children's Culture Reader*, NY University Press, 1998, p. 182.

¹¹ « We have displaced the guilt onto selected "criminal" scapegoats so that righteous anger is spent in punishing these "bad" individuals, rather than in providing jobs and health care and social welfare programs that could reduce "poor peoples' crimes" (including domestic violence), and thereby increase the survivability of minority infants and babies. In so doing Americans ignore and deny the institutionalized forms of child abuse which they are supporting in public elections, local and national. [...] to bear the entire burden of the public's displaced guilty conscience about the institutionalized abuse of the weak, the young, and the vulnerable is concealed in the aggressive tracking down of the "evil" perpetrators of the "crime". In seeing abusers and molesters hunted down and severely punished, members of the social mainstream are able to experience a symbolic sacrifice and thus feel themselves cleansed. » (Nancy Scheper-Hughes, *op. cit.*, p. 182). L'une des expressions culturelles de ce *zeitgeist* anxigène et punitif est la « panique morale » liée aux enlèvements et aux agressions d'enfants. Sur le sujet, voir nos article « "Satan est bon, Satan est notre pote" : la représentation et la fonction culturelle du satanisme dans *The 'Burbs* (Joe Dante, 1989) », in Frank Lafond (dir.), *Les monstres de Mayfield Street*, Paris, p. 93-110 (livre inclus dans le coffret collector du DVD/Blu-Ray du film édité par Carlotta) ; et « Heavy Metal Carnival: *Trick or Treat* (1986) and the Cultural Myth of the Foolkiller », in Gerd Bayer (dir.), *Heavy Metal at the Movies*, Routledge, Londres, 2019. Dans *Home Alone*, ce contexte paranoïaque se trouve directement référencé via la figure du « vieux Marley », un vieillard inquiétant vivant dans la maison face à celle des McAlister et présenté comme un *serial killer* ayant assassiné sa famille.

¹² Joe Kincheloe, *op. cit.*, p. 278. Cette dimension fétichiste est poussée à l'extrême dans *Home Alone 2*, qui se passe essentiellement dans un hôtel new yorkais luxueux et dans un grand magasin de jouets remplis jusqu'au plafond d'objets inutiles.

¹³ Cette association stigmatisante des classes sociales « marginalisées » à l'idée de menace criminelle est typique de ce que Philip Jenkins, empruntant le terme à Stuart Hall (*Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and*

Order, London, MacMillan, 1978), appelle la « convergence » : « Le phénomène de convergence se produit lorsque deux activités ou plus sont liées dans le processus de signification afin de tisser de manière implicite ou explicite des parallèles entre eux. Ainsi, l'image du "hooligan étudiant" lie la question de la révolte étudiante aux problèmes distincts de l'hooliganisme – dont les caractéristiques stéréotypiques font déjà partie d'une connaissance socialement disponible. Dans les deux cas, l'effet produit est celui d'une amplification, non dans les événements réels décrits mais dans leur potentiel de nuisance pour la société (Hall et al. 1978: 223). » (Philip Jenkins, *Using Murder. The Social Construction of Serial Homicide*, New York, Aldine de Gruyter, 1994, p. 6-7).

¹⁴ Il s'agit en fait – mais nous l'apprendrons plus tard – d'un des voleurs déguisés en policier.

¹⁵ Les parenthèses renvoient à l'utilisation du terme par Althusser dans son analyse des appareils idéologiques d'État, le sujet se trouvant selon ses mots « interpellé » par le signifiant maître du discours idéologique qui l'englobe et lui attribue une place dans le fantasme politique dominant (*fantasy*), c'est-à-dire le récit imaginaire ayant pour fonction de masquer les brèches et les contradictions inévitables dans l'ordre symbolique, donnant l'illusion d'un monde « plein » et « logique » afin de faire accepter le *statu quo* (« Idéologie et appareils idéologiques d'Etat », in Althusser, *Positions (1964-1975)*, Les éditions sociales, Paris, 1976, p. 67-125).

¹⁶ « Le terme alignement décrit le processus par lequel les spectateurs se trouvent positionnés en relation avec les personnages en terme d'accès à leurs actions, et à ce qu'ils savent et ressentent. Le concept est proche de la notion littéraire de "focalisation" [...] L'allégeance dénote le niveau d'engagement auquel les spectateurs répondent sympathiquement (ou non) à un personnage ou un groupe de personnages [...] Lorsque le protagoniste est torturé par un "vilain", je suis outré et frustré. Mais lorsque le vilain est puni des mains du protagoniste, j'éprouve du soulagement, de la satisfaction, et même de la joie. Ces émotions particulières (avec leurs évaluations identificatrices distinctes) dépendent de l'allégeance sympathique sous-jacente. » (Murray Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford University Press, 2004, p. 6-63).

¹⁷ « The dope was whining about his suitcase, what am I supposed to do ? Sake his hand and say congratulations to an idiot... ? You're completely helpless ! Everyone has to do everything for you. » Chris Columbus, *Home Alone*, © Twentieth century Fox, 1990, 00:03:47.

¹⁸ « You're what the French call "les incompetents". » *Id.*, 00:04:17.

¹⁹ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

²⁰ Nous utilisons le terme à dessein, notamment pour ses connotations fascisantes. De nombreux critiques culturels ont en effet montré que la culture américaine était infusée en profondeur par la mythologie germano-scandinave et ses préoccupations masculinistes et racialisées (le dieu Thor est d'ailleurs un super-héros récurrent des *comic-books* américains qui recyclent en très grande majorité des scénarios apocalyptiques directement tirés de ce vieux fonds germano-scandinave). Sur la question, voir l'essai de Denis Duclos, *Le complexe du loup-garou. Sur la fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La découverte/poche, 2005).

²¹ Le terme *nerd* désigne une personne introvertie, timide, cérébrale, souvent mal à l'aise avec son corps et la société, qui s'évade d'une réalité anxiogène en se réfugiant dans le monde de l'imaginaire (jeux vidéo, science-fiction, *comic books*, etc.) ou dans les sciences et l'univers informatique fonctionnant comme autant de substituts au cocon maternel L'image emblématique du *nerd* à l'écran est le professeur de physique-chimie campé par Jerry Lewis dans *Dr. Jerry and Mr. Love (The Nutty Professor)*, Jerry Lewis, 1963). Le terme *bully* pourrait être traduit par « brute épaisse » ou « tyran ».

²² De manière intéressante, le film multiplie dans cette scène les faux raccords sur le père qui, de fait, semble changer de position dans l'espace à chaque nouveau plan. Il est évidemment peu probable que ces faux raccords aient été des choix conscients de la part du réalisateur, mais, vus de manière symptomatique, ils véhiculent l'idée que le père n'a pas de position stable à l'écran, comme s'il n'incarnait plus d'autorité solide, nourrissant la sensation d'un monde anomique, privé de repères communs et de socles inébranlables.

²³ « Look what you did you little jerk ! » Chris Columbus, *Home Alone*, © Twentieth century Fox, 1990, 00:09:50.

²⁴ « You're such a disease. » *Id.*, 00:10:08.

²⁵ « Why do I always get treated like scum ? » *Id.*, 00:10:17. Sur le rapport du religieux aux notions de pureté et d'impureté, voir notamment Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.

²⁶ Sur le rituel expiatoire du *pharmakos*, voir René Girard, *op. cit.* ; et Walter Otto, *Dionysos, le mythe et le culte*, Paris, Gallimard, Mercure de France, 1969. Notons que l'on retrouve cette dynamique d'ostracisation dans *Home Alone 2*. Au début du film, Kevin se trouve publiquement humilié pendant un concert de Noël. Alors que les deux enfants se trouvent sur scène avec la chorale de l'école, en train de chanter des chants de Noël, Buzz se moque de Kevin en plaçant des bougies derrière sa tête afin de donner au public intra- (et extra-) diégétique l'impression que son cousin a des oreilles d'ânes (stratégie d'animalisation classique pour exclure une personne symboliquement), ce qui provoque les rires de l'assemblée. Kevin répond en poussant son cousin, réaction qui provoque à nouveau une catastrophe, les personnes postées sur l'estrade chutant les unes après les autres comme dans un jeu de dominos.

²⁷ Dans une autre scène, un des musiciens de polka qui ramènent la mère auprès de Kevin fils en van, raconte avoir un jour oublié son propre fils à la morgue pendant toute une nuit après un enterrement, conférant à la thématique de l'abandon des plus jeunes par la génération adulte un statut symptomatique.

²⁸ Joe L. Kincheloe, *op. cit.*, p. 276.

²⁹ William Paul, *Laughing Screaming, Modern Hollywood Horror and Comedy*, Columbia University Press, New York, 1994, p. 425.

³⁰ Voir Robin Wood, *Hollywood, from Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press, 2003 ; Michael Ryan, Douglas Kellner, *op. cit.* ; Stephen Prince, *A New Pot of Gold. Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989, History of the American Cinema*, vol. 10, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 2000. Précisons que nous utilisons le terme « reaganien » comme un raccourci pratique, l'élection de Reagan étant plus le résultat, la consolidation et la continuation d'une évolution socio-culturelle dont les prémices sont perceptibles dès le début des années 1970, qu'une révolution ou le point de départ de quelque chose de nouveau.

³¹ Ce désir de pureté morale prend notamment la forme d'un retour nostalgique aux années 1950 et à l'Amérique « capraesque » d'Eisenhower, mythifiée au cinéma par George Lucas dans *American Graffiti* (1973) et dans des séries télévisées comme *Happy Days* (1974-1984) et son *spin-off Laverne and Shirley* (1976-1983), qui proposent aux spectateurs un retour vers des temps plus simples, où les femmes étaient « domestiquées » et soumises.

³² Susan Jeffords, *The Remasculinization of America. Gender and the Vietnam War*, Indiana University Press, Bloomington, 1989. La peur du féminin se traduit également par une angoisse malade vis-à-vis de l'homosexualité, parce que comme la présence du féminin corrompteur dans le masculin.

³³ Dans la théorie lacanienne, lors de l'Œdipe, l'état de béatitude fusionnelle et de gratification immédiate entre l'enfant et la mère se trouve soudain court-circuité par le « non ! » prohibitif du Père, l'enfant passant alors du stade imaginaire (fusionnel) au stade symbolique en renonçant à cette jouissance totale. La notion de castration symbolique renvoie à ce « non ! » qui, en interdisant la gratification instantanée, précipite la lignée infinie de gratifications différées que sont les mots et les symboles. Par cette castration (c'est-à-dire cette extraction de jouissance), l'objet incestueux originel (en premier lieu, le corps de la mère) se trouve « normalement » mis hors d'atteinte pour le sujet, à jamais perdu, poussant le sujet sur la quête d'un désir à jamais inassouvi. En tant que moments d'« exception » où la Loi se trouve momentanément suspendue, les fêtes carnavalesques (ici, le festin de Noël) ritualisent la régression du sujet à la jouissance orale et anale préœdipienne afin de mieux renforcer les tabous et la soumission du sujet à la Loi (voir Daniel Fabre, « Le triangle des masques », *Le Monde à l'envers. Carnivals et mascarades d'Europe et de Méditerranée*, Flammarion, 2015, p. 147-180 ; Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Petite bibliothèque Payot, 2001 ; Giorgio Agamben, *Le Pouvoir souverain et la vie nue, Homo Sacer, L'intégrale*, Opus Seuil, Paris, 2017).

³⁴ Christopher Lasch, *op. cit.*

³⁵ Dans une perspective anthropologique et comparatiste, on pourrait d'ailleurs envisager la cacophonie produite par les joueurs de polka dans le van ramenant la mère chez elle comme un équivalent contemporain du charivari, cacophonie sonore destinée à punir (entre autres) les femmes dont les transgressions morales et sexuelles avaient endommagé et vulnérabilisé le tissu social au Moyen-Âge.

³⁶ « A baby not yet separated from its mother experiences her as the source of all goodness and all harm. The baby's self is constituted in separation from her, but that separation entails overwhelming experiences of anger, pain, and loss. Longings to reinhabit the mother-child symbiosis and obliterate separateness, therefore, reawaken vengeful feelings as well as blissful ones. Since the small child cannot tolerate its hostility toward the nurturing source, it splits the mother into a benign nurturer and a demonic dismemberer. The bifurcation preserves the idealized early mother from contamination by her (fantasized) dark side and thereby sanctions the child's forbidden aggression » (Michael Rogin, *Ronald Reagan: The Movie, and other Episodes in Political Demonology*, University of California Press, Berkeley, 1987, p. 291).

³⁷ « Le clown est [...] un être fantastique, bénéficiaire d'une biologie alternative qui peut supporter les coups sur la tête par des marteaux qui seraient mortels pour n'importe quel humain. Le clown peut survivre à des chutes qui mèneraient à des blessures sérieuses pour le reste d'entre nous. Les clowns [...] possèdent une résilience physique conjointe à des dysfonctions musculaires et cognitives qui les marquent comme une espèce imaginaire » (Noel Carroll, « Horror and Humour », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, n°2, Spring 1999, « Aesthetics and Popular Culture », p. 145-160, p. 155).

³⁸ Ann and Barry Ulanov, *The Witch and the Clown, Two Archetypes of Human Sexuality*, Chiron Publications, Wilmette, Illinois, 1987.

³⁹ Girard, *op. cit.* Colette Lhomme-Rigaud note que, dans le cadre psychanalytique, le monstre figure souvent le « mauvais parent » sur lequel se trouve déplacée l'agressivité que l'adolescent ne peut pas (ou n'ose pas) exprimer contre ses parents dans le réel (*L'adolescent et ses monstres*, Erès, Ramonville Saint-Agne, 2002, p. 116). Nous verrons plus loin que les deux cambrioleurs peuvent aussi s'apparenter à des figures monstrueuses.

⁴⁰ Le terme « jouissance », qui ne doit pas être confondu avec l'idée de plaisir sexuel, est ici employé selon son acception psychanalytique. Générée par l'interdit de la castration, la jouissance est intimement liée à l'idée de transgression. C'est la sortie hors de la jouissance qui fonde à la fois l'ordre symbolique que l'on appelle la Loi ou bien système totémique. L'entrée dans l'ordre symbolique censée séparer l'homme de l'animal, l'enfant de l'adulte, implique un sacrifice originel, une renonciation aux plaisirs infantiles et polymorphes préœdipiens, seule condition pour être reconnu par la société en tant que sujet et citoyen politique. Renoncer à la jouissance, c'est

entrer dans la dialectique historisée du désir, c'est devenir un homme civilisé par opposition à l'homme primitif et l'infans (celui qui ne parle pas).

⁴¹ Jusqu'en 1890, le clown était un acteur solitaire qui, dans son apparence et dans son jeu, assumait une double fonction : « Exalter l'esprit par des prouesses acrobatiques et faire rire par la dérision de la sottise. [...] Arriva le moment où, lassé de sauter et avide de discourir, il éprouva le désir de se procurer un partenaire permanent. Il le trouva dans l'auguste [...]. Alors, le clown se déchargea sur lui de tout ce qu'il y avait de moche en lui, de tout le grotesque de son personnage. Il engagea l'auguste pour recevoir les coups à sa place. Il rejeta le costume extravagant et le masque bariolé des clowns sauteurs solitaires. [...] Il voulut être blanc de toute souillure, rayonnant de lumière. [...] Le clown devint le clown blanc » (Alfred Simon, *La Planète des clowns*, La manufacture, Lyon, 1988, p. 139).

⁴² Nous entendons ici le terme au sens général d'« a-normal » mais aussi de manière plus spécifique, tel qu'il est envisagé par Allon White et Peter Stallybrass dans *The Poetics and Politics of Transgression* (New York, Cornell University Press, 1986). Les auteurs y étudient l'exclusion et la diabolisation de groupes se situant en bas ou aux marges de l'échelle sociale (prolétaires, nomades, forains, etc.) par la consolidation de la bourgeoisie en Europe et aux États-Unis. Dans cet imaginaire social « darwinien », ces groupes sont présentés comme physiquement grotesques, ayant « récupéré » les attributs corporels (sécrétions, mauvaise odeur, forme d'animalité) et moraux (propension aux plaisirs populaires, etc.) dont l'individu des Lumières souhaite se dissocier afin de se « civiliser », dans un processus d'« abjection déplacée » complémentaire à celui mis en lumière par Norbert Elias dans *La dynamique de l'occident* (Calmann-Lévy, Agora, 1975).

⁴³ « Culkin's Kevin has absolutely no need for adults, as he shops (with newspaper coupons even), takes care of the house, and defends himself against robbers. This is quite typical for the films of John Hugues. Children and teenagers rules in a world where youth culture is the only one that matters. » (Joe Kincheloe, *op. cit.*, p. 271)

⁴⁴ « L'un des sous-textes infusant les deux *Home Alone* inclue les juxtapositions comiques de commentaires des membres de la famille concernant le "pauvre" petit Kevin, seul et sans personne pour l'aider, avec la vision de Kevin heureux et gérant parfaitement sa solitude. [...] Kevin vit la *fantasy* enfantine ultime de la vie sans encombrement parental. » (Joe Kincheloe, *op. cit.*, p. 286)

⁴⁵ « To canonize a child who is left home alone for Christmas is to flatter every postmodern child in the audience. Kevin's predicament validates a generation's lived experience, transforming them from unwanted children into pre-teen Ninja warriors. If nothing else, *Home Alone* is a rite of passage story about a boy home alone, endangered, besieged who emerges victorious and transformed. » (Joe Kincheloe, *op. cit.*, p. 287)

⁴⁶ Rappelons que selon Althusser, dans les pays occidentaux, l'idéologie fut d'abord véhiculée par les religions et l'institution familiale ; avec l'essor du capitalisme ce focus se déplaça sur la famille et l'institution scolaire ; enfin dans notre société post-moderne, l'idéologie dominante est essentiellement pourvue par la culture populaire.

⁴⁷ Sur le sujet, voir Marsha Kinder, *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games. From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, University of California Press, Berkeley, 1991.

⁴⁸ Pour une élaboration sur cette formule, voir Susan Jeffords, *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1994.

⁴⁹ Sur le rapport entre la télévision nourrissant l'enfant et la mère, voir Beverle Houston, « Viewing Television : The Metapsychology of Endless Consumption », *Quarterly Review of Film Studies* 9, n°3, Summer 1984, p. 183-195

⁵⁰ Rappelons que le fétiche pour Freud est l'objet permettant de faire exister chez le sujet la croyance que la mère est phallique, non-castrée, afin de nier la différence sexuelle.

⁵¹ À la manière du mythe dans la pensée structuraliste, *Peter Pan* ne possède pas d'origine clairement identifiable, Barrie ayant passé sa vie à réécrire cette histoire sous différentes formes, produisant un véritable palimpseste constitué de poèmes, de textes courts et de pièces de théâtre.

⁵² Structuré par une série d'oppositions binaires (blanc/ «Autre racial », civilisé/sauvage, aristocrate/pauvre), le mythe de la Frontière, qui irrigue en profondeur la culture américaine, envisage l'expérience historique de la Frontière, en particulier la violence contre les indiens « sauvages », comme la clé du développement socio-économique exceptionnel de la nation américaine (voir Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1973).

⁵³ Nous entendons « impérialisme » comme une certaine forme d'exercice du pouvoir politique : « L'impérialisme est une forme de domination dans laquelle une entité utilise ou tire avantage d'une autre entité pour son agrandissement, pour augmenter son pouvoir, sa vie, son confort. L'impérialisme est donc une modalité d'exercice du pouvoir. [...] En termes philosophiques, l'impérialisme résulte de toute tentative réussie d'exercer du pouvoir sur l' « Autre » (Eric Katz, « Imperialism and Environmentalism », *Social Theory and Practice*, vol. 21, n°2, 1995, p. 273). Cette définition large permet d'envisager le terme en dehors de ses usages traditionnels restrictifs (le cadre des régimes politiques) pour éclairer celui des comportements collectifs, voire individuels. Le héros mythique, représentant de la nation, peut exercer une violence impériale dès lors qu'il la dirige contre l'indigène au nom de la civilisation. Dans le cas de *Home Alone*, le terme pourrait sembler déplacé ou excessif, la violence s'exerçant en apparence sur deux américains, non sur deux « indiens » sauvages. Mais ceci serait oublier que le

cadre mythologique véhiculé par le récit de siège reconfigure les positions sociales et hiérarchiques et redistribue l'accès au pouvoir en traçant une ligne claire entre les civilisés et les « Autres » qui sont dès lors envisagés comme des ennemis à subjuguier ou exterminer. En outre, du point de vue idéologique hégémonique, en tant que « pauvres » et voleurs, les « Wet Bandits » ont déchu du corps de la souveraineté populaire et ne peuvent dès lors plus prétendre à la pleine citoyenneté américaine (sur le sujet, voir Paul W. Kahn, *Sacred Violence. Torture, Terror, and Sovereignty*, University of Michigan Press, 2008).

⁵⁴ Notons que l'année suivant la sortie de *Home Alone*, Steven Spielberg mettra en scène la maison Darling dans *Hook* (1991).

⁵⁵ Voir Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, Fayard, 2000.

⁵⁶ Voir Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet réunis dans le volume *La Grèce ancienne. 3. Rites de passage et transgressions*, Paris, Seuil, 1992, et Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Gallimard, Paris, 1959.

⁵⁷ On peut ici formuler l'hypothèse que la disparition de l'île sauvage (Neverland) dans *Home Alone* est historiquement liée au trauma de la guerre du Vietnam qui, en révélant la violence de la politique impérialiste américaine, a durablement court-circuité la croyance des Américains en cette mythologie héroïque, du moins dans sa version « officielle » et non-problématique héritée du western.

⁵⁸ Sur l'impact du siège de Little Big Horn comme un des événements fondateurs et structurants de la culture américaine, voir Richard Slotkin, *The Fatal Environment, The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, New York, Atheneum, 1985.

⁵⁹ Sur le concept de guerre sauvage, en particulier ses liens avec la figure du guerrier *berserker* de la mythologie nordique, voir Richard Slotkin, *op. cit.*

⁶⁰ Notons que le récit de siège, qui trouve ses racines dans les épisodes traumatiques de raids des indiens dans les territoires en cours de colonisation, inverse l'histoire impériale et le rapport historique réel en présentant l'envahisseur (le colon) en victime et le peuple envahi (les Indiens) en sauvages sanguinaires faisant intrusion dans un espace civilisé. Mobilisant des affects primaires, il constitue ainsi un puissant vecteur idéologique fondé sur le déni du réel. D'un point de vue strictement cinématographique, la configuration du récit de siège permet à l'agresseur de se positionner comme victime (processus permettant à l'agressivité de se dépenser à nouveau sur le mode de la légitimité). Voir Roy Brand, « Identification with Victimhood in Recent Cinema », *Culture, Theory and Critique*, Vol. 49, n°2, 2008, p. 165-181.

⁶¹ « The primary displacements in the *Home Alone* films are conflicts of class and ethnicity – between the charmed well-to-do middle-class Anglo family and the ethnic criminal have-nots. Although the ethnicity of the burglars is not emphasised, Harry is played by Joe Pesci, who is usually cast as an Italian-American gangster, and (playing against the 'shrewd Jew stereotype) Daniel Stern is the moronic Marv, who wishes himself happy Hanuka as he steals the Christmas Eve takings from the toy store. [...] Meanwhile the fair-haired Kevin wallows in luxury at the New York Plaza with his dad's credit card. These latent conflicts of class and ethnicity help explain part of the film's appeal to yuppie parents who may feel powerless against urban crime and guilty over raising latchkey kids. » (Marsha Kinder, « Home Alone in the 90s, Generational War and Transgenerational Address in American Movies, Television and Presidential Politics », *In Front of The Children*, Cary Bazalgette, David Buckingham (dir.), BFI, London, 1997, p. 82)

⁶² Joe Kincheloe, *op. cit.*, p. 279.

⁶³ « The process of "framing monsters" is a process one might broadly define as stigmatizing or scapegoating: a process whereby individuals or groups who lack an adequate means of self-representation or access to political power are made to bear disproportionate responsibility for social anxieties and ills and are therefore seen as justifiably robbed of human rights for the ostensible good of the whole or of the norm. [...] by granting the form and force of the imaginable to deeply rooted yet largely unarticulated cultural beliefs, fantasy films serve to focus, quicken, and vindicate energies of contempt, suspicion, rage, and violence against the vulnerable and disempowered. » (Joshua David Bellin, *Framing Monsters: Fantasy Film and Social Alienation*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2005, p. 13)

⁶⁴ Le film se déroulant à Noël, il est quasiment impossible de ne pas penser à Jacob Marley, le partenaire décédé du vieil avare Scrooge dans le célèbre conte de Dickens *A Christmas Carol* (1843). Fantôme réformé et réformiste ayant décidé (un peu tard...) de ne plus s'intéresser aux biens matériels, il incarne le désintéressement et une morale chrétienne censée servir de modèle à Scrooge. Dans *Home Alone*, le vieux Marley vient de même à la rescousse d'un personnage riche. Cependant, là où, chez Dickens, son intervention (et celle des autres esprits de Noël) menait à transformer le vieil avare en homme altruiste et généreux, Marley ne fait que libérer Kevin des mains des « pauvres ». Loin de jouer un rôle dans la logique capitaliste et néolibérale ayant mené aux problèmes, il permet à celle-ci de refonctionner normalement en permettant aux McAlister de fêter Noël dans une orgie consumériste. (Sur le « Carol » comme texte fétiche du cinéma américain, voir nos articles « Screening *A Christmas Carol* (Dickens, 1843) : Adaptation as Completion », *Cahiers victoriens et édouardiens*, n°82, Automne 2016, Luc Bouvard (dir.), <https://cve.revues.org/2275>), et « *A Christmas Carol* ou la séduction du simulacre », *Cahiers Victoriens et édouardiens*, n°64, Annie Escuret, Catherine Delyfer (dir.), Université Paul-Valéry, Montpellier 3, 2007, p. 107-126.

⁶⁵ Voir Fredric Jameson, « Reification and Utopia in Mass Culture, Fredric Jameson », *Social Text*, n°1, Winter 1979, Duke University Press, p. 130-148.

⁶⁶ Comme l'écrit Richard Slotkin, « les exagérations de la violence mythique conditionnent l'esprit du public pour l'acceptation de l'utilisation de la force et de la violence contre des éléments sociaux "dangereux" [...] La fonction sociale et politique première de la violence *extraordinaire* du mythe est de légitimer la violence *ordinaire* de l'oppression et de l'injustice, des brutalités quotidiennes ou systémiques, de la ségrégation, ou de l'humiliation des groupes visés. » (Richard Slotkin, *Gunfighter Nation, The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, University of Oklahoma Press, Norman, 1999, p. 193)

⁶⁷ « You're a rotten Mr Grinch, You're the king of sinful sots, Your heart's a dead tomato splotched with moldy purple spots Mr Grinch, You're a three-decker sauerkraut, And toadstool sandwich. » Chris Columbus, *Home Alone*, © Twentieth century Fox, 1990, 00: 27 : 33.

⁶⁸ John Douard, « Sex Offenders as Scapegoat : The Monstrous other Within », *New York Law Review*, Vol. 53, 2008/09, p. 32-34. Michael Rogin rappelle la centralité de ce processus dans la tradition politique conservatrice (que l'auteur appelle « contre-subversive ») américaine : « Une caractéristique persistante de la politique américaine consiste à diaboliser ses ennemis politiques, que ce soit en les caricaturant, en les stigmatisant, ou encore en les déshumanisant. [...] Ces monstres ont pour la contre-subversion une double fonction : donner corps à ses propres angoisses tout en y trouvant l'occasion de donner libre cours à des désirs interdits. En effet, la diabolisation de ses adversaires vient en quelque sorte légitimer l'usage par elle des armes même qu'elle leur attribue, mais au nom cette fois de la nécessité supérieure de mettre en échec les plans de la subversion. » (Michael Rogin, *op. cit.*, p. 18)

⁶⁹ Derek Hook, « What is "enjoyment as a political factor"? », *Journal of Political Psychology*, Vol. 38, n°4, 2017, p. 605-620 ; Todd McGowan, *The End of Dissatisfaction ? Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment*, State University of New York, 2004.

⁷⁰ Woody Allen, *Hannah et ses sœurs*, © Orion Pictures, 1986.

⁷¹ Marv marche sur du goudron déposé par Kevin sur l'escalier de la cave, et Harry se retrouve couvert de plumes après avoir enclenché un piège (des plumes projetées par un ventilateur), faisant dire à Marv : « Pourquoi es-tu déguisé en poulet ? »

⁷² Richard Maxwell Brown, *Strain of Violence, Historical Studies of American Violence and Vigilantism*, Oxford University Press, Oxford, 1975, p. 57. Peter Shaw lie quant à lui ce supplice aux rites de destitution du roi parodique par la jeunesse dans les carnivals et les charivaris (Peter Shaw, *American Patriots and the Rituals of the Revolution*, Harvard University Press, Cambridge Massachussets, 1981). Le recours à ces formes participe donc aussi pour Kevin d'un rite d'initiation à l'âge adulte.

⁷³ Dans son aptitude à bricoler des pièges avec des objets rudimentaires, Kevin évoque d'ailleurs la figure de McGyver, héros reaganien par excellence, dont les exploits télévisuels s'étendent de 1985 à 1992.

⁷⁴ « He is hapless kid seeking direction, not a tough rebel fleeing restriction. The postboomer teenagers prefer the instruction, discipline, and obedience of *Star Wars* (1977) and *The Karate Kid* (1984) to the deranged delinquent chaos of *Class of 1984* (1982) and *Bad Boys* (1984). [...] During the 1950s and 1960s, when parent culture was at its strongest and most authoritative, the teenpics catered for rebellion against Mom and dad and liberation from the confines of the home. In an age where parent culture is vacillating, disjointed, or absent, the teenpics commemorate filial duty and stoke the home fires. The urge for parental (read: paternal) authority is far more likely to fuel a teen-targeted box office hit than is the urge for rebellion. » (Thomas Doherty, *Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Temple University press, Philadelphia, 2002, p. 209).

⁷⁵ « [...] powerless childlike adults who are threatened by unemployment in a global market rapidly being restructured by new technologies. » (Marsha Kinder, *op. cit.*, p. 79)

⁷⁶ Sigmund Freud, « Un enfant est battu », *Du Masochisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2011.

⁷⁷ Nancy Scheper-Hughes, *op. cit.*, p. 188-189.

⁷⁸ *Id.*, p. 184-188. Si la dimension pédophilique de la culture et société américaine a été bien mise en lumière par les ouvrages de James Kincaid (voir notamment *Erotic Innocence : The Culture of Child Molesting*, Duke University Press, 1998), il y aurait tout un travail à faire sur sa dimension pédophobique à partir du texte de Karen Coats « Child-Hating : *Peter Pan* in the Context of Victorian Hatred », Donna White, Anita Tarr (dir.), *Peter Pan, In and Out of Time*, The Scarecrow Press, Toronto, 2006.