Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art

Gary DEJEAN

À travers la nuit

Anthropologie des récits de souffrance

Thèse préparée sous la direction de M. le professeur Dominique CHATEAU

Date de dépôt : mars 2014

Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art
Gary DEJEAN

À travers la nuit

Anthropologie des récits de souffrance

Thèse préparée sous la direction de M. le professeur Dominique CHATEAU
Date de dépôt : mars 2014

© Gary Dejean 2014, tous droits réservés

Sommaire

- Introduction
- Première partie – Sociologie politique
  - I – Dénonciation et héroïsme
    1. *Die Hard*
    2. *Rocky*
    3. *The Hurt Locker*
    4. Du bon usage du héros
  - II – Sentimentalisme et mélodrame
    1. La société masculine
    2. Le deuil
    3. La belle au linceul
    4. Du bon usage de la victime
  - III – La topique esthétique
    - L'agent et le protagoniste
    - Un spectateur réflexif
    1. Michael Haneke
       - Quelques extraits
       - Protagonistes réflexifs
       - Récits de souffrance ?
    2. Critique de la topique esthétique
    3. Le sentiment de contrôle
    4. Fiction et politique
  - De l'approche sociopolitique

- Deuxième partie – Psychologie
  - I – Établir la dichotomie
    1. *Das Experiment*
       - La solitude et l'intimité
       - Altérations comportementales
       - « Régression à un état primitif » ?
       - Le conflit intérieur
       - Solitude et plongée dans l'abîme
    2. De la passivité vers l'activité
       - L'œuvre de Fabrice du Welz

        - Coupés du monde
        - Désir et illusion
        - Question de point de vue
    3. Le cas Lon Chaney
        - Double figuration offensif/inoffensif
        - Désir inassouvi et revanche sur le monde
        - Une question d'intégrité
  - II – De l'activité vers la passivité
    1. La formation psychique du soldat
    2. Dualisme et monisme
        - Foi chrétienne, foi bouddhiste et adaptabilité à la souffrance
    3. L'Enfer sur Terre
        - Le diable en personne
        - Contrôle et *coping* : Bouddha, Épictète, Kurtz
  - III – Surpasser la dichotomie
    1. Création et sublimation
        - *Vals Im Bashir*
        - Le processus de sublimation
    2. La plongée dans l'inconnu
        - *Death and the Maiden*
        - Fin ouverte et sentiment de contrôle
    3. Le cas Park Chan-wook
        - 1+2=3, histoire de la production
        - La petite et la grande prison
        - La double renaissance
  - De l'approche psychologique

- Troisième partie – Anthropologie universaliste
  - I – Dimensions mythologique et rituelle du cinéma
    1. Fonction anthropologique des mythes et rites
    2. Mises en scènes
    3. Statuts des participants au rituel cinématographique
  - II – Souillure et purification
    1. Motifs liés à l'impureté
        - L'antagoniste déterminant
        - Confort de la dichotomie

    2. L’envers du rituel
        - La purification institutionnalisée
        - L’héroïne comme victime sacrificielle
        - La transcendance à forme humaine
    3. Purification spectaculaire
        - Magie et religion
        - Catharsis et rituel
        - Topiques de la purgation
  - III – Le visage de l’horreur
    1. Rêveries assimilatrices
        - Le ventre de la nuit
        - Un monde sans fin
    2. Synthèse et sorcellerie
        - La puissance du secret
        - Pouvoir synthétique de la magie
        - Spécificité de la sorcellerie
    3. De la marginalité
        - Articulation des deux tendances
        - Le troisième œil
  - De l’approche anthropologique

- Conclusion

- Remerciements
- Filmographie
- Bibliographie
- Notes

En ce début de millénaire, de globalisation et de choc des cultures, où le discours unique s'efface derrière la cacophonie planétaire, il convient de revenir sur un certain nombre de postulats séculaires, qui apparaissent maintenant locaux, c'est-à-dire souvent contradictoires.

Dans toutes les directions, la production artistique, influencée plus que jamais par des sources internationales, intarissables, innombrables, présente des objets novateurs par leur rapport à la morale. Depuis les grands écrivains fantastiques du dix-neuvième siècle, les surréalistes, la *beat generation*, on assiste en peinture aussi bien qu'au théâtre à des excès provocateurs qui bousculent les mentalités. Plus récemment, la production télévisuelle, suivant notamment le mouvement instigué par le réseau du câble états-unien (*The Wire, Oz, Breaking Bad*) se met mondialement à offrir des récits tous plus sombres les uns que les autres, d'une façon qui teinte ce début de siècle d'un apparent pessimisme.

En d'autres termes, avec le déclin de l'influence des associations religieuses qui limitaient l'exploration de thèmes et motifs suivant une logique du « politiquement correct », on assiste à une déferlante d'art « politiquement incorrect ». Il relève donc du devoir de l'analyste d'examiner les conséquences possibles de cette déferlante, plus particulièrement ses conséquences sur les représentations mentales du public, maintenant devenu mondial. En effet l'argument derrière toute censure, toute propagande, tout conditionnement des formes médiatiques par un groupement politique, se résume à chaque fois par l'idée que les représentations artistiques conditionnent le comportement des foules, par l'entremise de leurs représentations mentales. Mais alors qu'on s'éloigne du vingtième siècle, marqué plus qu'aucun autre par sa sévère répression des formes d'expressions (même la période de l'Inquisition était très localisée), et que la production motivée par l'appât du gain explore ce qui lui était jusque-là interdit, l'argument inverse gagne en poids.

Parmi tous les motifs fleurissant ces dernières années, il y en a un en particulier qui attire notre attention car il traverse tous les autres. Il est au cœur du crime imprésentable filmé en gros plan dans les séries policières diffusées en *prime time*. Il crépit les biographies fictives ou réelles de bourreaux, *junkies*, cyniques, dépravés, dont les bonnes mœurs refusent la

seule considération. Il conditionne des mouvements musicaux contestataires entiers. Nous parlons de la souffrance.

À une époque où l'accès au confort est considéré par beaucoup comme un droit essentiel, où ce même confort et la sécurité qui l'accompagne sont présentés par tout un appareillage médiatique comme la base nécessaire à toute vie heureuse, il n'y a pas lieu de s'étonner que toute mention de souffrance soit accompagnée, comme une ombre, de l'évocation du Mal. Qu'elle en soit considérée comme la cause, la manifestation, le produit, ou que tous deux aillent main dans la main, les liens qui les unissent dépassent la philosophie et la science pour cribler le langage lui-même (« j'ai mal », « ça fait mal », etc.). Si en effet la conception la plus commune de la souffrance veut qu'elle procède par diminution des forces vitales, affaissement du désir, épuisement de la capacité à endurer, atteignant son point d'orgue dans l'anéantissement du sujet qu'elle afflige, plusieurs cas particuliers invitent à tempérer ce jugement superlatif.

Considérons Ron Kovic, vétéran de la guerre du Vietnam qui, si l'on en croit ses mémoires (*Born on the Fourth of July*), a basculé du patriotisme le plus forcené au militantisme antigouvernemental après avoir frôlé la mort. Considérons Roman Polanski, dont l'œuvre bifurque brutalement au lendemain de l'assassinat de Sharon Tate, de la comédie Grand-Guignol vers la maîtrise de l'étrange pour laquelle il est aujourd'hui mondialement renommé. Considérons le problème soulevé par un sadisme et un masochisme que le langage courant résume à la perversion mais dont la théorie freudienne qui les a fait connaître clame la dimension universelle. Considérons l'insistance de toute forme poétique à revenir constamment aux thèmes de la douleur, de la torture spirituelle, de la mort et plus généralement de tout ce dont l'esprit tendra instinctivement à se détourner. Il transparaît de ces cas que si la souffrance éveille en l'homme une impulsion constructrice dont résultera l'admiration par le nombre ou le plaisir individuel, cela suffit à saper les bases de son association totale et inconditionnelle avec le Mal.

Ce rapprochement, qui confine généralement à l'assimilation, pose donc problème sitôt que l'on relève le jugement de valeur qui lui est intrinsèque. Que la souffrance soit reconnaissable par le fait que le sujet la refuse ne va pas sans soulever son caractère éminemment subjectif, caractère que l'univocité de la notion de *Mal* tendrait à contredire. Mais qu'on accepte pleinement, pour l'heure, ce rapprochement ; qu'on réunisse

sous la même étiquette les maux éprouvés comme souffrance et les souffrances éprouvées comme maux, et la rencontre du jugement qualitatif et du jugement de valeur ne pose naturellement guère de problème. La souffrance *est* un mal, parce que *je* la refuse : proposition sens dessus dessous ou terrifiante synergie ? Qu'à un niveau instinctif le sujet se détourne de la souffrance et la fuie, la refuse, lui suffit à la qualifier de mauvaise ; mais alors il ne s'agit guère d'autre chose que d'un événement individuel où la subjectivité joue à plein régime – simple affaire de goût, peut-il sembler (« ce vin, ce chanteur, ce livre, etc. *est mauvais* »). Dans ce contexte, dire que la souffrance *est* – simplement et uniquement – un mal se résume à rechercher l'assentiment d'une société qui, elle-même, envisagera derrière le terme des phénomènes par trop variés.

Il semble bien, en un mot, que résumer la souffrance au Mal relève de l'*amalgame*, et constitue par là un biais sans aucun doute lié à notre relation partiale à celle-ci. En tant que telle, bien qu'utile à l'échange verbal, cette simplification appelle donc un effort d'analyse. À défaut de pouvoir prendre pour objet d'étude un phénomène esthétique par définition subjectif, on préférera étudier directement les discours dans lesquels ce biais peut se manifester.

Exclure la souffrance de l'expérience optimale, accepter l'idée qu'elle soit inaccessible à la conscience, la méfiance à l'égard de ceux qui la contemplent, le dégoût même qu'elle occasionne, tout cela ne témoigne que de la *peur* qu'elle éveille et entretient. Si l'origine première de cette peur tient certainement à une réaction instinctive, ses manifestations sociales – que sont les discours l'associant au Mal – nous éclairent quant à elles de manière contemporaine sur le rapport à la souffrance que la société propose à ses membres.

Sur les plans individuel comme collectif, on assiste durant le dix-neuvième et le vingtième siècle à une modification – certes progressive mais fondamentale – de la valeur qui lui est communément accordée : tandis que les progrès de la médecine et de la psychologie vont croissant, l'emprise de la religion diminue. Dans les sociétés d'Occident, d'héritage culturel chrétien, la souffrance jusqu'alors souvent pensée comme conséquence d'une faute, comme *punition*[1] (divine), perd toute justification morale. Elle cesse d'être pensée comme contrecoup pour réapparaître comme symptôme, et l'on reconnaît bien dans l'emploi de ce

terme l'influence montante de la médecine. Cette transformation n'a rien d'anodin : elle consiste en un retournement du rapport cause-conséquence dans lequel souffrance et Mal étaient jusque-là articulés.

En d'autres termes, c'est la signification accordée à la souffrance qui bascule de *répercussion* d'un mal (souvent alors pensé comme péché, donc délibéré, fruit d'une conscience, et en cela porteur de *sens*), à caractères logique et fatal, vers la simple *manifestation* – d'un mal que rien, de prime abord, ne permet de justifier. Ce basculement la rejette ainsi hors du champ de l'expérience moralement acceptable, celle-ci n'apparaissant plus que comme contrainte insensée. Avec le déclin du dogme, c'est donc bien la légitimité morale de la souffrance qui perd en prégnance dans nos sociétés.

Si la souffrance est *contrainte*, c'est qu'à l'instar de la douleur, elle a généralement pour cause un phénomène externe à la psyché du souffrant. Malgré cela, elle requiert, pour s'exercer dans sa plus grande violence, une sorte de participation du sujet, qui ouvre la voie à une réquisition sans cesse croissante de ses facultés. Elle nous *ronge*. Voilà qui fera dire à Louis Lavelle que « La souffrance, au contraire [de la douleur], est toujours liée au temps. En elle-même, elle est un mal présent et toujours éprouvé dans le présent. Mais elle abandonne toujours l'instant pour remplir la durée. Au lieu de se renouveler, comme la douleur, par les atteintes mêmes qui ne cessent de lui venir du dehors, elle trouve en nous-mêmes un aliment. Elle se nourrit de représentations[2]. »

C'est bien parce qu'elle appelle la temporalité et se nourrit de représentations que la souffrance entretient avec le récit des rapports essentiels, liés notamment à l'appréhension qu'elle suscite. De tous ces récits qu'elle conditionne, les films de fiction long métrage concentrent un ensemble de caractéristiques : donnée à voir ou à entendre, la souffrance d'autrui nous atteint immédiatement, malgré la distance, le décalage temporel, malgré même le filtre de la fiction. Les caractères auditifs et visuels dont le cinéma dispose sont eux-mêmes les deux principaux moyens par lesquels la souffrance d'autrui nous est perceptible. Le spectacle cinématographique de la souffrance est-il donc peut-être plus complet qu'un récit littéraire, mais cela n'empêche pas celui-ci de nous faire aussi bien frissonner d'horreur à la mention de telle ou telle expérience terrible, si habilement mise en mots. C'est-à-dire que même la plus inoffensive image intérieure d'un être souffrant, soit-il fictif, peut suffire à éveiller chez nous

des sentiments comparables (nous ne disons pas identiques) à une confrontation réelle.

Et là encore, lorsqu'on examine l'attrait des spectateurs et des auteurs pour ces thèmes, l'étiquette superlative du Mal fait figure de facilité langagière pour qualifier la souffrance. On s'étonnera particulièrement que les actes de grande violence redoublent sur l'écran à mesure que confort et sécurité deviennent l'apanage de la vie moderne. Théoriser dans ce contexte la fascination, le caractère sadique ou masochiste du spectateur, semble de prime abord ne pouvoir se faire qu'en traînant lourdement un héritage culturel chrétien, celui-là même qui résume la souffrance au Mal en vue de se décharger de la nécessité logique de plonger plus intimement dans celle-ci, au risque de donner à ce Mal – créé de toutes pièces – un visage ambigu éventuellement séducteur.

Avec pour objectif d'établir notre réflexion hors du carcan conceptuel de la logique du Mal, nous commencerons par étudier des récits fidèles à une représentation de la souffrance comme essentiellement destructrice. Ce faisant, nous nous intéresserons aux justifications sociales de l'existence et du succès de ce type de récits. À cette fin, nous pourrons convoquer des films dont les seules recettes devraient suffire à convaincre le lecteur du caractère généralisable de nos remarques.

De là, nous serons libres de déployer nos réflexions vers un corpus de films proposant des représentations de la souffrance qui dérogent à sa conception la plus commune. Nous pourrons alors étudier les processus constitutifs de ces représentations originales, et plus particulièrement ceux à travers lesquels la souffrance peut être envisagée sous un aspect *constructif*. Plus précisément, nous nous attarderons sur sa capacité à bouleverser l'âme humaine d'une manière menant le sujet à se retourner sur lui-même, dans une révolution intérieure salvatrice. À cette fin, un corpus international de film sera convoqué, dont on tentera de clarifier les enjeux à l'aide de ressources textuelles accordant plus d'importance à l'analyse de nos rapports à la souffrance qu'à sa qualification morale.

Il est bon de préciser sans attendre qu'il ne nous intéresse guère de créer de nouveaux concepts pour aider à penser la souffrance, tant elle est un sujet que toutes les sciences humaines abordent, multipliant à l'infini les concepts déjà existants autour d'elle. Mais dans la mesure où l'analyse de films nous paraît, employée seule, tout à fait inapte à offrir un éclairage

pertinent sur ces questions, nous préférerons braquer les projecteurs de plusieurs disciplines éclairant chacune des facettes distinctes de ce phénomène esthétique complexe.

Nous partirons du présent et du cas plus ou moins particulier (globalisation oblige) du cinéma hollywoodien, avant de nous tourner vers un cinéma plus mondial, qu'il soit européen, est-asiatique ou moyen-oriental (on regrette de n'avoir pas trouvé d'objet particulièrement intéressant dans l'hémisphère sud), démontrant toujours des influences internationales. Sans surprise, cette approche nous mènera à prendre parti pour ce second corpus, socialement moderne, et vers une critique des mentalités judéo-chrétiennes. À ce titre, il conviendra de débuter notre analyse par une approche sociopolitique contemporaine, avant de tendre vers un propos plus général à travers le recours à la psychologie, puis à l'anthropologie. À mesure que nous avancerons dans notre étude, nous serons donc amenés à articuler entre eux les concepts déployés étape après étape par ces trois disciplines. Tout du long, nous y croiserons nos observations personnelles sur un panel étendu de films, suivant les thèmes mieux explorés par telle ou telle approche.

Il faut donc annoncer clairement que le risque méthodologique est grand. Tout en ayant usé de la plus grande prudence pour rester fidèle aux diverses théories et œuvres que nous convoquerons, nous ne prétendons à l'expertise dans aucune d'entre elles. Cette approche transdisciplinaire (caractéristique dont bien des centres de recherches se vantent ces dernières années, mais fort compliquée à mener dans un seul travail) nous paraît en effet la seule à même d'apporter sur notre objet d'étude invisible un éclairage plus ou moins général. Ceci nous amènera à enfreindre un certain nombre de traditions collégiales refusant la discussion entre telle et telle branches voisines. En particulier, nous briserons les tabous des psychologues eux-mêmes, en confrontant psychanalyse, comportementalisme, et archétypologie jungienne, ce qu'aucun étudiant dans ces disciplines ne peut se permettre sans subir aussitôt l'opprobre. Il ne s'agit pas pour nous de contester les conflits internes à ces disciplines, mais bien plutôt de les aborder tous, récits fictifs et réels, théories sur l'observation et l'expérience, comme des constructions mentales observables, étudiables, et à ce titre comparables.

En effet, parce qu'elle concerne aussi bien les champs de la politique, de l'éthique que de la religion, la souffrance mérite qu'on déploie autour

d'elle les appareillages conceptuels de multiples approches. À ce titre, l'étude sociopolitique nous offrira un socle conceptuel contemporain, dans lequel le lecteur pourra reconnaître l'état actuel des représentations de la souffrance. À partir de cet état des lieux, nous pourrons déployer un appareillage ayant pour fonction de clarifier les tendances intemporelles de la souffrance à influer sur le comportement des hommes et sur leurs représentations. Il sera donc question, dans un premier temps, de confirmer la validité de notre impression de consensus autour de l'association de la souffrance au Mal. Ce n'est qu'à partir de là que nous pourrons réellement déployer des réflexions psychologiques et anthropologiques visant à surpasser les dichotomies de la logique du Mal, laquelle s'oppose par essence à toute étude critique.

Nous procéderons ensuite par une analyse des enjeux éthiques du problème à travers la convocation des théories de diverses écoles de psychologie. Loin cette fois de nous intéresser à des films particulièrement grand public, nous étudierons les ressorts de récits sur le traumatisme psychologique et sur sa sublimation. Peignant face à la souffrance un rapport individuel à la responsabilité, plutôt qu'un rapport collectif, les films dont il sera alors question se présenteront à nous comme relevant d'une perspective philosophique différente de la première.

Enfin, nous articulerons logique du mal et logique par-delà bien et mal dans une lecture anthropologique clarifiant les applications religieuses et sociales de ces deux philosophies à travers les millénaires. L'étude des pratiques rituelles antédiluviennes nous amènera, en fin de compte, à réconcilier ces deux philosophies mutuellement exclusives sans pour autant les confondre.

Dans ce contexte, le lecteur entrevoit certainement les risques que présente l'interprétation des données auxquelles nous serons exposés. Sans composer ici un ouvrage de vulgarisation (car le but en est bien de répondre à des questions auxquelles nos seules sources n'ont pas suffi à offrir des réponses) nous serons amenés à formuler en termes simples ce que les diverses disciplines convoquées développent sur des livres entiers. À ce titre, il n'est pas attendu du lecteur qu'il possède un bagage académique dans la moindre des disciplines que nous aborderons, et nous avons nous-mêmes pris grand soin de rendre la lecture de ce texte aussi accessible que possible au néophyte. Ceci étant dit, considérant bien les biais qui affligent toute interprétation, nous avons veillé scrupuleusement à ne pas dénaturer

les réflexions des auteurs sur lesquelles nous bâtirons notre travail. Pour cette raison, le lecteur trouvera régulièrement dans cet ouvrage des citations dont la longueur a pour fonction de s'assurer que, au-delà des biais de nos propres interprétations, celui-ci puisse appréhender directement les cadres conceptuels où nous évoluerons, et en tirer ses propres conclusions. Il sera libre alors de juger réellement de la validité ou de l'invalidité de notre propre thèse, suivant une méthode dite « de transparence ». Il n'est pas de scientifique qui n'ait pas lui-même de biais, et nous ne prétendons pas nous-mêmes à l'objectivité.

Dans ce cadre, l'analyse de films n'aura guère besoin de se défendre contre les accusations de subjectivisme, puisque nous la mènerons suivant une méthode très semblable à celle qui vient d'être exposée. Le lecteur est ainsi naturellement invité à visionner chacun des films que nous commenterons, aussi bien qu'il est invité à se plonger lui-même dans nos sources textuelles. Nous avons en effet sélectionné dans chacune de ces œuvres les aspects les plus utiles à notre propos de manière très circonstancielle, soit pour leur capacité à servir notre rhétorique, et supposer l'inverse relèverait bien sûr du plus grand fourvoiement. Le lecteur trouvera donc successivement dans ces pages des commentaires au sujet des diverses dimensions des œuvres cinématographiques. Mais si l'image, le son, le montage et la mise en scène seront tous convoqués, ce sera bien la trame narrative qui nous renseignera le mieux sur les destinations de chaque parcours d'un protagoniste souffrant. La souffrance s'inscrit dans le temps. Nous avons sélectionné ces aspects, toujours, en gardant à l'esprit le plus large tableau, veillant à présenter sur nos exemples des réflexions qui demeurent valides sur l'ensemble du film, ainsi que pour un grand nombre d'œuvres et discours dont nous n'aurons pas l'occasion de parler. De fait, la recherche de contre-exemples invalidant notre réflexion s'est, jusqu'au jour où j'écris ces lignes, avérée vaine[3].

Même si la finalité de notre étude est donc bien de tirer sur la souffrance des propos valides en toutes circonstances, il serait arrogant d'essayer de faire croire au lecteur que notre méthode de travail nous paraît sans faille. Ainsi procèdent les sciences humaines : en composant des propositions acceptables ou non comme valides en fonction de leur récupération par autrui. Tout en nourrissant l'espoir d'avoir dans ces pages exposé une réflexion suffisamment complète sur notre objet d'étude pour pourvoir servir à qui le désire d'ouvrage de référence, nous attendons donc

d’abord de ce texte qu’il trouve sa place dans l’échange philosophique contemporain sur les questions relatives à la souffrance.

Première partie
Sociologie politique

Dans son ouvrage de 1993 intitulé *La souffrance à distance*, Luc Boltanski, directeur d'études à l'EHESS, se penche sur les différentes représentations de la souffrance d'autrui dans les sociétés occidentales contemporaines. Son but admis est d'évaluer l'utilité politique des différents types de représentations qu'il observe, en analysant les réactions que chacun d'entre eux induit. Il en détermine trois familles, conditionnées par la perspective qui les sous-tend tant du côté du spectateur[4] que de l'auteur des images employées, qui établissent un consensus tacite autour de nombreux codes de représentation. Il va sans dire que le non-respect ou l'hybridation de ces codes peut produire des messages ambigus et perturbants. Ces familles, il les baptise topiques, non en référence à la psychanalyse mais pour l'étymologie en *topos* : elles sont des dispositions, des points de vue, des perspectives sur la souffrance d'autrui. La métaphore géographique a son importance puisque la distance entre spectateur et souffrant limitera les réactions suscitées par la confrontation à cette souffrance aux champs émotionnel et intellectuel. Bien que Luc Boltanski concentre son étude sur des représentations de situations réelles, ainsi typiquement les reportages des actualités télévisées, la grille de lecture qu'il met en place englobe les récits de fictions, notamment ceux cinématographiques que nous étudierons[5].

Avant d'aborder la description de ces différentes topiques, il convient d'insister sur une précision d'envergure : il va de soi que Luc Boltanski ne prétend pas à un jugement universaliste, mais restreint bien son champ d'étude aux sociétés occidentales modernes, qu'il réunit sous l'appellation de « politiques de la pitié », en référence aux travaux de Hannah Arendt.

Pour caractériser cette politique de la pitié, Hannah Arendt prend appui sur des traits spécifiques que nous allons rapidement rappeler.

1) Il s'agit d'abord de la distinction entre des hommes qui souffrent et des hommes qui ne souffrent pas – comme le remarque Max Scheler, on ne dira pas d'un père et d'une mère qui pleurent devant le corps de leur enfant qu'ils éprouveront pour lui de la « pitié », précisément parce que tous deux sont également dans le malheur.

2) De l'insistance mise sur la vue, sur le regard, sur le *spectacle de la souffrance*. Que faut-il ici entendre par spectacle ? La démonstration de Hannah Arendt va consister, dans une large mesure, à déployer les implications latentes d'une politique dont le différentiel n'est pas directement centré sur l'*action* (le pouvoir des *forts* sur les *faibles*) mais sur l'*observation* :

> l'observation des *malheureux* par ceux qui ne partagent pas leur souffrance, qui n'en ont pas l'expérience directe, et qui peuvent, à ce titre, être considérés comme des gens *heureux*.
>
> […] Pour une politique de la pitié, l'*urgence* de l'action à mener pour faire cesser les souffrances invoquées l'emporte toujours sur la considération de la justice. Depuis une telle perspective, c'est seulement dans un monde d'où la souffrance aurait été bannie que la justice pourrait faire valoir ses droits[6].

C'est donc bien parce qu'elle valorise d'une manière négative au possible la souffrance et toutes ses occurrences qu'une politique de la pitié suscitera des réactions radicales à chaque manifestation de celle-ci. Cette souffrance, identifiée comme le symptôme d'un mal, éveillera spontanément une réaction de répulsion chez quiconque s'y trouvera confronté sans la subir lui-même. La souffrance doit avoir une cause, c'est cette cause qu'il y a urgence d'identifier pour la combattre et l'annihiler si possible, de manière à faire cesser son activité pathogène. Ainsi, avant même de considérer un point de vue critique, conviendra-t-on que cette souffrance doit être combattue, même (si possible) anéantie.

La souffrance n'est donc pas ici conçue comme une qualité inhérente aux êtres, ou la conséquence légitime de leur absence de mérite[7], mais comme la force destructrice d'un agent d'origine extérieure. Elle est de nature inverse à la belle santé, elle est manifestation accélérée du dépérissement avec comme sommet nécessaire la mort du sujet. L'idéal derrière une telle politique relève donc d'une existence dénuée de toute souffrance, d'aussi longue durée que possible, et prenant à cette fin nécessairement en compte les désirs de chaque individu ; ce dernier point justifie bien sûr l'importance du critère démocratique dans les applications contemporaines de cette notion.

Préalablement à l'étude des trois topiques qu'il propose, enfin, l'auteur s'attarde longuement sur l'importance de l'*engagement* du spectateur face à la souffrance qui se déploie sous ses yeux sans que l'action directe ne lui soit permise. Cet engagement, de nature avant tout émotionnelle et morale, émerge du sentiment de pitié (instantané) que le spectacle suscite en lui. L'incapacité du spectateur à remédier par lui-même à la situation pathogène le poussera à rechercher un *agent* à qui déléguer son intérêt propre, en vue de parvenir au soulagement que seule l'*action* autorise, aussi dérisoire soit-elle (« j'ai fait mon possible »). Menant ainsi son engagement au terme du processus que le spectacle de la souffrance appelle, mais sans réellement avoir à prendre en charge la situation, le spectateur parvient, par cette délégation, à se libérer du sentiment de pitié éprouvé en première instance

comme désagréable. On perçoit bien alors comment fiction et réalité peuvent être assimilés dès lors que l'action réelle n'est pas au bout du chemin de l'expérience du spectateur, constitué essentiellement d'un cheminement émotionnel. L'existence réelle de l'agent, ou ses capacités à remédier à la souffrance d'autrui, ne priment donc aucunement sur la conviction du spectateur en ces capacités. Face à la fiction, naturellement, où l'enjeu réel n'est pas, ce sera donc le plus souvent le protagoniste qui assumera cette fonction d'agent nécessaire à l'analyse sociopolitique.

I – Dénonciation et héroïsme

Si le spectacle de la souffrance d'autrui éveille, dans ce contexte politique, la répulsion et l'horreur, on comprend bien comment la contagion du désagrément induira une réaction violente chez celui qui s'en trouve affecté. Ainsi la première de ces réactions qu'étudie Boltanski consistera-t-elle à se débarrasser du désagrément par une attitude visant à faire cesser la souffrance du malheureux dont le sort nous accable, par la simple et efficace désignation d'un coupable.

> Face au spectacle d'un malheureux souffrant au loin, que peut faire un spectateur, condamné – au moins dans l'immédiat – à l'inaction, mais moralement bien disposé ? Il peut s'en *indigner*. […] Mais dans l'indignation, la pitié est transformée. […] La transformation de la pitié en indignation suppose précisément une réorientation de l'attention, qui se détourne de la considération déprimante du malheureux et de ses souffrances pour aller chercher un *persécuteur* et se centrer sur lui. C'est en cela que l'on peut la dire stimulante[8].

Cette stimulante perspective, Boltanski la baptise *topique de la dénonciation*. On en observe les communs avatars à chaque intervention militaire d'un pays vis-à-vis d'un autre, d'un peuple contre un autre, dont l'actualité manque rarement de nous communiquer les images. Mais la topique de la dénonciation s'observe à bien d'autres niveaux de la vie politique, ainsi au cours de nombreux procès à caractère public et médiatisé, l'avis du peuple extérieur aux tribunaux a-t-il pu soudain paraître prendre une importance décisive. L'agressivité d'un peuple à l'encontre de ses dirigeants en périodes de difficultés relève également de la tendance généralisée de la topique de la dénonciation à conditionner notre regard, même dans les moments les plus simples de la vie courante. Son caractère spontané tient à sa simplicité enfantine. Proche parente de la réaction de dégoût, elle a beau vraisemblablement découler de l'éducation, elle n'en agit pas moins avec une rapidité comparable à celle d'un réflexe moteur. Et c'est bien entendu à son implacable efficacité que l'on doit son importance dans les codes de représentations les plus courants.

Adapter la lecture de Boltanski pour décrypter des œuvres de fictions ne va pas sans un certain risque. Combien de fois l'auteur insiste-t-il sur l'idée qu'il étudie avant tout des représentations d'événements réels ? Cependant, nous le verrons plus loin, notamment quand il se penchera sur les écrits du Marquis de Sade, Luc Boltanski établit lui-même le parallèle

entre relation à la souffrance d'une personne réelle et d'un personnage fictif : « Dans l'impuissance complète d'un spectateur à jamais séparé de ce qu'il contemple, la distinction du réel et du fictionnel perdrait toute pertinence[9] ». Il ne s'agira donc pas en recherchant les traces de la topique de la dénonciation dans des récits cinématographiques de couvrir un éventail exhaustif, ni d'appliquer sans examen les conclusions que Boltanski peut tirer des reportages télévisés et autres sources similaires. Tout simplement s'agira-t-il d'isoler un corpus restreint de films emblématiques employant à l'unisson tous les codes qui, séparément, peuvent certes avoir des effets variables mais qui, réunis, illustrent une forme typique de récits formatés par la topique de la dénonciation. Dans le cadre de ce travail, qui se limite à l'étude de récits centrés sur un protagoniste confronté à une période de souffrance, nous désignerons ce corpus comme celui des *héros hollywoodien de l'endurance*.

Le livre à caractère de Jean Ungaro nous aidera bien à cadrer notre réflexion à l'intérieur d'un corpus plus large de héros américains de cinéma. Paru en 2005, *Américains, héros de cinéma*[10] développe, non sans une certaine verve, une lecture à caractère mythologique de l'ensemble composé par la répétition au fil des décennies de films où le héros américain décliné à l'envi combat et vainc les forces du mal. Assimilant, toutes proportions gardées, l'emploi fait de ces films à un conditionnement des esprits proche de la propagande, notamment par l'excitation du sentiment patriotique, Jean Ungaro fait écho aux mises en garde de Walter Benjamin dans les derniers chapitres de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*[11]. Bien que l'énorme majorité des héros étudiés par Ungaro fassent l'expérience d'une souffrance dans leur combat contre le mal, notre sujet nous invite à nous pencher plus particulièrement sur ceux que nous désignerons comme *héros de l'endurance*.

Presque systématiquement de sexe masculin, ces héros relèvent bien du caractère christique décelé par Jean Ungaro, qui en fait l'analyse détaillée au chapitre 6 :

> À l'image du Christ, non seulement le héros américain accepte la souffrance mais il sait qu'elle est inéluctable et nécessaire. Il ne la craint pas, il va au devant d'elle, il l'accueille comme le martyr chrétien consent à sa souffrance. Elle est, en quelque sorte, le signe manifeste qu'il est celui que l'on attendait, celui que Dieu a choisi. Il acquiesce à la souffrance dans son corps et dans son esprit parce qu'elle est l'épreuve que Dieu lui envoie pour connaître sa disposition à accomplir la mission qui lui est confiée. L'exhibition des chairs sanglantes, des corps meurtris, des tortures physiques et morales n'a pas seulement pour fonction de soutenir

> le côté spectaculaire du film ou de solliciter le goût morbide du spectateur, elle a aussi pour rôle de sanctifier le héros, de lui attribuer un statut exemplaire. Montrer en abondance la souffrance du héros, c'est susciter chez le spectateur la connivence en lui suggérant la même détestation des mêmes ennemis, c'est éveiller sa compassion au sens où il souffre avec le héros des douleurs identitaires[12].

Et quel exemple plus emblématique de ces réflexions que le film de Mel Gibson de 2004, *The Passion of the Christ* ? On en vient même à se demander si Ungaro ne tire pas sa réflexion de là, c'est pourquoi nous ne nous attarderons pas outre mesure sur ce film d'une qualité certainement contestable, mais déployant avec une telle exagération les artifices hollywoodiens qu'ils en deviennent flagrants. Un usage abusif de gros plans hiérarchisant les personnages à la manière d'une peinture médiévale, un goût prononcé pour les ralentis notamment au cours de « l'exhibition des chairs sanglantes » assistée par ordinateur, résument assez bien les moyens principaux par lequel ce film pourrait inspirer un sentiment d'identification au protagoniste.

Toujours désigné comme pur de cœur, le héros ne mérite pas la souffrance au sens où un pécheur la mérite : elle constitue, on l'a vu, une épreuve. Le héros la choisit, il n'en est donc pas la victime, et c'est en tant qu'il y prend une part active qu'il parvient à la supporter, et ultimement à y mettre fin. En outre, si cette souffrance est impérativement le fait d'opposants qu'il s'agira d'affronter, il ne faudrait pas supposer que la résolution du mal passe toujours par leur anéantissement. Si le John McLane de *Die Hard*[13] emploiera certes la manière forte, la victoire peut parfaitement être de nature symbolique ; mais comme nous le verrons en nous penchant sur *Rocky*[14] et *Rocky Balboa*[15], la traversée de l'épreuve demeurera, elle, toujours réelle.

Dans un monde où les forces de l'ordre rivalisent d'incompétence et de couardise, Jean Ungaro a raison au sujet de John McLane de relever son ingéniosité, mais c'est à son endurance physique brute que la tétralogie doit son titre. Chez Rocky, malgré ce que l'imposant physique de Sylvester Stallone pourrait laisser penser, ça n'est pas la chair qui est solide comme le roc mais bien la volonté et la détermination du protagoniste ; dans *Rocky Balboa* un présentateur intitulera le match « *Skill versus will* », Rocky est donc bien un héros de l'endurance et c'est à cette volonté sans limite qu'il doit son statut héroïque. Un cas plus subtil de héros de l'endurance nous sera donné à observer dans le film de Kathryn Bigelow sur une escouade de

démineurs, *The Hurt Locker*[16] : celui de l'homme aux nerfs d'acier, dont les opposants eux-mêmes sont tout de cuivre et de plomb.

1 – *Die Hard*

Les souffrances endurées par John McLane tout au long de la série *Die Hard* servent principalement le motif bien relevé par Jean Ungaro de sanctifier le héros. La scène mémorable où, d'épais morceaux de verre lacérant ses plantes de pieds, McLane transmet ses éventuels derniers mots destinés à son épouse, illustre parfaitement le moment de doute connu par l'élu de Dieu face à l'ampleur de sa mission. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Jean Ungaro se penche sur le cas de John McLane dans ce fameux chapitre 6 :

> cette souffrance se présente sous deux formes. Comme celle de Jésus elle est d'abord morale, le héros n'est pas entendu, il est tenu en suspicion, on se défie de lui et de ce qu'il annonce puisqu'il prédit des malheurs et des conflits. Il est donc d'abord celui qui apporte un message dérangeant mais il est aussi celui dont il convient de rejeter les paroles, d'opposer à son discours un autre discours, de douter de sa conviction salutaire, de mettre en question sa santé mentale, il est parfois accusé de manquer du moindre bon sens. […] Il n'est héros qu'à ces conditions. Pour le spectateur il est évident qu'il est le seul être sensé de l'histoire qui lui est contée. […]
>
> La seconde forme de la souffrance est, elle, la plus visible et la plus spectaculaire. Elle est destinée à faire éprouver par le spectateur la souffrance physique subie dans son corps par le héros […] D'où la nécessité de rendre visible cette souffrance par de multiples procédés : hurlements, cris, gémissements, blessures ouvertes, sang. Ou par l'utilisation d'armes diverses, objets tranchants et coupants, instruments de torture ou encore tout ce qui peut se jeter, se projeter, servir de projectile : chaînes, bâtons, barres de fer, extincteurs, tronçonneuses, marteaux, tournevis, couteaux de cuisine, rasoirs[17].

La souffrance physique et le doute ne sont déployés contre le héros christique que pour être outrepassées, et lui permettre ce faisant de connaître la transfiguration qui lui garantira de traverser tous les périls sans avoir à craindre la mort. Car le statut de héros lui garantit en quelque sorte protection divine, loi que respectent du moins les récits à très large audience comme *Die Hard*, les plus grands périls laisseront John McLane pantelant un instant, avant qu'il ne reparte d'un bond vers des épreuves toujours plus explosives.

C'est donc le plus littéralement du monde que le dur à cuire de *Die Hard* incarne le héros de l'endurance. Sa capacité à encaisser coups, chutes, explosions, balles, rivalise avec celle des personnages de *Looney Toons*, mais ce n'est encore rien comparé aux incessantes cavalcades et acrobaties qu'accomplit le policier new-yorkais. Cette endurance, purement physique,

n'est donc pas que guerrière (on comprend que dans la décennie de Stallone et Schwarzenegger, Bruce Willis n'ait pas rôle de montagne de muscles), mais avant tout sportive. McLane est le héros de la *stamina*, endurance sur la durée. Bien sûr, son endurance physique ne va pas sans une certaine opiniâtreté, et la détermination morale de McLane sous-tend-elle évidemment cette endurance physique. Mais c'est avant tout à cette dernière qu'il doit son statut héroïque car c'est par elle qu'il surpasse tous les autres représentants du genre humain. L'intelligence de McLane, par exemple, est systématiquement dépassée par celle des grands conspirateurs auxquels il s'oppose, et ne suffirait aucunement à vaincre ceux-ci sans l'aide de l'endurance brute. La force physique, l'agilité, l'organisation, le nombre, l'armement, tous sont successivement déployés contre McLane, qui les reçoit généralement en plein visage avant de s'en extirper en riant.

En ceci, le héros des *Die Hard* constitue donc un excellent délégataire d'intérêt pour le spectateur, surtout dans sa manière goguenarde de se lancer la tête la première dans le danger. « Connivence et compassion sont mises en jeu afin que, comme le héros, le spectateur comprenne qu'il est inutile de tergiverser, d'hésiter, que plus l'on diffère le moment d'entrer dans le combat physique, plus les risques sont importants pour le héros et donc pour l'humanité dont il est le bouclier[18]. » Personnage attachant, donc, McLane parvient toujours à force de fermeté à rétablir l'ordre initial, et c'est évidemment à cette tendance qu'il doit son badge de policier.

Ainsi donc, si « Montrer en abondance la souffrance du héros, c'est susciter chez le spectateur la connivence en lui suggérant la même détestation des mêmes ennemis », on comprend bien en regardant *Die Hard* que cette exhibition de la souffrance n'est pas une fin en soi. Elle éveille un instant la pitié du spectateur à l'égard du héros, ce qui suscite indignation, et « La transformation de la pitié en indignation suppose précisément une réorientation de l'attention, qui se détourne de la considération déprimante du malheureux et de ses souffrances pour aller chercher un *persécuteur* et se centrer sur lui. ». Dans cette tâche, John McLane assume pleinement la fonction de cet aimable malheureux qui refuse d'être pris en pitié et réclame l'éradication du mal. C'est à son statut héroïque lui-même qu'il doit sa capacité, comme emblème, comme représentant, à assumer deux figures : celle de victime innocente et celle d'agent hors-normes, celle de père de famille et celle de policier, celle de membre du peuple et celle de héros. Et c'est en tant même que représentant du peuple que John McLane peut

apparaître comme la voix de la *topique de la dénonciation*, comme force active du peuple à l'encontre des agents pathogènes, parfaitement donc compatible avec une politique de la pitié.

Ce dernier point n'est pas innocent : de tous les films que nous étudierons la série *Die Hard* a connu des recettes de loin les plus importantes. Très *politiquement correcte*, elle a su à travers quatre décennies suivre les modes, proscrire le sang, les cigarettes, le mot *fuck*, et intégrer des éléments contemporains comme des attentats dans le métro ou la guerre informatique, ce qui lui ouvre un public des plus vastes, et permet le déploiement de toute la mythologie douteuse du héros américain bien dénoncée par Ungaro. Dans *Die Hard*, en effet, la souffrance du héros n'a qu'un but très artificiel, elle ne conditionne pas le récit, et c'est bien pourquoi John McLane l'exprimera de moins en moins à chaque nouvel opus de la série. Si c'est la traversée des épreuves qui lui vaut l'essentiel de son mérite et non la souffrance qu'il endure à travers elles, celle-ci devient en effet facultative, ce que les producteurs des volets successifs ont peu à peu réalisé.

Œuvre de grand divertissement s'intégrant dans une histoire du cinéma américain riche de héros similaires, la série *Die Hard* ne retiendra donc pas plus longtemps notre attention. Disons-en seulement encore qu'en jouant avec les capacités mythologiques de cet ensemble de films, cette série en vient à composer un héros presque caricatural : un pas plus loin, la caricature complète a pour titre *Last Action Hero*[19]. L'apparition de caricatures dans un ensemble n'est pas fortuite : elle correspond généralement à une saturation de cet ensemble, qui dans un cas comme celui-ci procède par multiplication des volets sans apport de contenu foncièrement nouveau. La quête de la surenchère cède inévitablement à l'excès, et l'intégration de l'humour vise à satisfaire l'attente de renouveau générée. La répétition inlassable du même récit héroïque peut alors recommencer, composant page par page la mythologie contemporaine. Cependant l'humour est souvent perçu comme sacrilège, notamment dans la culture chrétienne : *Last Action Hero* n'a pas convaincu le public des États-Unis ; on ne rit pas aux dépens du héros. Faut-il voir dans le faible succès de ce film, pourtant du même réalisateur que les deux plus populaires volets de *Die Hard*, le franchissement d'un seuil où le héros perd sa sacralité ? Au moins peut-on avancer ceci : de la caricature de héros au super-héros il n'y a qu'un pas, que *Live Free or Die Hard* franchit d'une certaine manière en

creusant l'écart entre dangerosité des épreuves et petitesse de leurs conséquences sur McLane. Ce ne serait donc pas le caractère surhumain qui disparaîtrait avec la souffrance, mais le caractère humain lui-même ; et le héros doit par définition posséder les deux.

2 – *Rocky*

On a rarement l'occasion d'employer le mot hexalogie et nous nous réjouirons de le faire au sujet de la saga *Rocky*. Cependant, de cette hexalogie qui se perd à travers les décennies dans un malencontreux récit de victoires et d'échecs, nous n'étudierons que le premier et le dernier volet. La raison en est simple : *Rocky Balboa* est en relation directe avec le premier *Rocky* par sa trame narrative, son dénouement, ses personnages et situations qui se font écho à trente ans d'écarts. Les autres volets de la série sont sans exceptions tiraillés entre la nature humaine et surhumaine du boxeur de seconde zone new-yorkais ; des adversaires toujours plus menaçants, deux victoires de ce titre qui lui échappe dans le premier et dernier volet, des trames narratives éculées, voilà qui réduisent le personnage de Rocky dans les volets 2 et 4 à un héros somme toute typique, dans une sériation à la limite du feuilleton. Un volet 5 conspué par les fans renouera avec les origines modestes du protagoniste, délaissant le surhumain pour composer un récit à la limite du pathétique (mais de même qu'on ne rit pas aux dépens du héros, on ne doit pas le prendre en pitié), tentative déjà amorcée par la défaite de Rocky dans le troisième opus. Finalement ça n'est que dans les volets 1 et 6 que s'opère en ce protagoniste la synthèse des caractères humains et surhumains nécessaires à l'attribution du statut héroïque.

Cet héroïsme de Rocky tient précisément à l'issue des deux combats dont les causes sont similaires : un champion en baisse de popularité accorde à un adversaire, que tous donneront d'avance perdant, « *a shot at the title* », une chance d'accéder au titre, une chance de vaincre l'invincible et de contredire une fois pour toutes la fatalité. Cette fatalité, dans *Rocky*, est d'origine sociale : appartenant aux classes populaires, Rocky est contraint de délaisser sa passion pour gagner sa vie comme homme de main pour un prêteur sur gages, abandonnant l'espoir d'une carrière sans avoir seulement pu l'amorcer. Cette chance qui lui est offerte a donc figure providentielle : il lui est offert non le titre mais la chance d'accomplir un exploit, Appolo Creed n'est pas un ennemi, il est le représentant de l'ordre établi que le héros renversera, il est représentant d'un déterminisme social voire éventuellement génétique qui s'oppose fondamentalement au rêve américain. Dans *Rocky Balboa*, le boxeur retraité affrontera un ennemi du

même type : l'âge, le vieillissement plutôt, dont tous autour de lui se serviront pour tenter de le dissuader. Rocky correspond donc évidemment à la définition du héros de douleur développée par Ungaro : comme John McLane, il porte sa cause envers et contre tous.

Cas relativement répandu, dans *Rocky* comme dans *Rocky Balboa*, cette souffrance morale alimente la force du héros. Fréquente image dans les récits héroïques, celle d'une rage contenue que le combattant devra savoir libérer au moment opportun a donc un statut ambivalent. Le héros de l'endurance est un exemple de stabilité, il ne brille pas avant tout par les conséquences dévastatrices de ses actes, mais, on l'a vu, par son incapacité à abandonner. Et c'est bien parce qu'il est ce « bouclier », cette force passive et ferme, qu'il contient sa force au point même d'en souffrir : hors du ring, la force des émotions de Rocky s'exerce contre lui-même ; dans le ring, son adversaire endosse le rôle d'exutoire, en tant que représentant de la fatalité, qu'elle soit sociale ou biologique. La tombe d'Adrienne dans *Rocky Balboa*, et les quelques scènes qui l'emploient, figurent cette fatalité du vieillissement, de la disparition des proches, des chances, des possibles, avec comme inévitable sommet la mort. Le rôle de la progéniture vient, évidemment, contrer cette fatalité, ainsi est-ce à cet endroit que son fils demandera au père de le reprendre sous son aile, de lui confier le rôle d'apôtre, si l'on file la métaphore christique.

Rocky affronte donc la fatalité elle-même : c'est elle son adversaire, dont Appolo Creed ou Mason Dixon ne sont que les avatars d'un instant, le bras armé. La destruction de l'adversaire n'est même pas envisagée quand dans le premier volet Rocky se confie à Adrienne la veille du match : « Je ne peux pas le battre. […] ça n'importe vraiment pas si je perds ce combat, ça n'importe vraiment pas si ce gars m'ouvre le crâne, parce que tout ce que je veux vraiment c'est tenir la distance. Personne a jamais tenu la distance avec Creed. Et si je peux tenir cette distance, si cette cloche sonne et que je tiens toujours debout, alors je saurai pour la première fois de ma vie, tu vois, que j'étais pas juste un clochard du quartier[20]. » La lutte de Rocky est donc avant tout intérieure, et sa victoire est symbolique. À l'issue des deux films, les champions conservent leur titre, mais c'est Rocky que la foule acclame, Rocky qui contredit le déterminisme, et qui par son action consacre la volonté humaine comme toute puissante sur la nature ou la société.

On l'a vu : c'est plus cette volonté que sa pure endurance physique qui lui vaut ce statut héroïque ; le corps, lui, ne sert qu'à mesurer l'exploit en bosses, plaies, os brisés, rivières de sang. Car « La souffrance doit se voir pour être éprouvée par le spectateur, d'où le sang qui gicle plein écran, les chairs en lambeaux, les traces des coups sur le corps, les cadavres qui s'amoncellent. Le héros doit souffrir, sans quoi il ne serait pas un héros, sans quoi ce qu'il accomplit serait trop aisé, trop facile, à la portée du premier venu : il faut aussi mériter d'être héros et le spectateur doit, de son côté, mériter le héros qui se sacrifie pour lui en adhérant corps et âme à son mode d'être et de pensée. Le héros doit subir les coups, les affronts, l'humiliation jusqu'à la mort ou l'approche de la mort. Ce qui signifie qu'il affronte la mort en face, sans faiblir, il n'est pas censé savoir (c'est le spectateur qui est censé savoir) qu'il ne peut pas mourir[21]. »

A sa manière donc, le groupe de plus en plus large qui se rallie à Rocky (d'abord ses proches, puis de partiaux et enfin totaux inconnus), qui finira par l'acclamer en délaissant le champion reconnu, commet-il cette conversion (quasi-religieuse suivant les propos de Jean Ungaro) afin de « mériter le héros qui se sacrifie pour lui en adhérant corps et âme à son mode d'être et de pensée » : ils deviennent bien les apôtres, les dépositaires du message de *Rocky*, message de bon augure car prônant les capacités sans limites d'une volonté sans limite, soit en d'autres termes l'omnipotence de l'homme. Ce message, Rocky le transmet explicitement à son fils à la moitié du dernier opus :

> quand les choses sont devenues difficiles, tu as commencé à chercher quelqu'un à blâmer, comme une grande ombre. Laisse-moi te dire quelque chose que tu sais déjà : le monde est pas que soleil et arcs-en-ciel, c'est un endroit méchant et pervers et peu importe combien t'es fort, il te mettra à genoux et t'y laissera pour toujours si tu le laisses faire. Toi, moi, ou personne cognera aussi fort que la vie, mais c'est pas une histoire de la force avec laquelle tu frappes, c'est une histoire de combien tu peux prendre de coups, et continuer à avancer ; combien tu peux encaisser, et continuer à avancer[22].

En somme, Rocky reproche à son fils d'avoir accepté de faire sienne la topique de la dénonciation, d'avoir détourné son regard de sa propre souffrance et de celle des autres, et d'avoir en dénonçant rejeté l'option d'agir. Rocky reproche à son fils, fils de héros, d'avoir accepté une posture passive, une posture de victime. La leçon d'héroïsme consiste donc à rappeler l'omnipotence de la volonté à celui qui en a abandonné l'espoir.

Que le héros, par sa nature, conteste l'ordre établi, transgresse les interdits en vue du salut du nombre, Jean Ungaro l'étudie bien :

> la loi n'est pas opposable au héros, le héros est au-dessus de la loi, il fait sa propre loi, obéit à ses propres règles qui ne sont pas les règles communes. […] C'est que l'impératif du héros surpasse la banalité du simple respect de la loi : il a, lui, une mission divine à accomplir[23]. [Car] Tant que les hommes, tentés par "le diable que nous portons en nous" […], ne sauront pas résister et combattre ces forces du mal sous toutes les formes qu'elles peuvent adopter, le héros américain devra le faire pour nous, fût-ce malgré nous[24].

Autant dire que tous les combats du héros n'ont pas pour adversaire les suppôts du mal, mais l'humanité, égarée et trompée par ces forces obscures, qu'elles soient d'origine surnaturelle ou, comme dans *Rocky*, purement humaine. Voilà bien en somme pourquoi *Rocky* et *Rocky Balboa* traitent d'un héros sensiblement différent du personnel militaire habituel : bien que combattant dans l'enceinte du ring, Rocky est avant tout athlète, et comme tout athlète a pour vocation et mérite de repousser les limites du corps humain par la volonté, l'entraînement, l'endurance. L'exploit qu'il accomplit relève de la performance sportive, il bat un nouveau record, il repousse les limites connues de l'espèce humaine, il est *prodige*.

Mais tandis que les lignes suivantes n'éclairent *Die Hard* que de front, elles jettent sur *Rocky* un éclairage bien plus étonnant :

> Si le héros commence par parler, par utiliser le discours, à l'intention de ceux qui devraient prendre en charge la situation, c'est pour montrer qu'il a, seul, l'intelligence de l'événement et que, avant d'entrer dans la lutte acharnée et de vive force contre ses ennemis en exerçant une violence toute physique, il doit lutter contre ceux qui devraient être ses amis, contre ceux qui ne veulent pas admettre qu'ils seront eux-mêmes, s'il ne s'y oppose pas, les victimes les plus cruellement touchées par l'agression[25].

Car à travers la leçon d'héroïsme à son fils, en désignant la fatalité comme une force implacable à laquelle on peut seulement opposer résistance, Rocky révèle le caractère de sa mission, aussi abstraite que son ennemi. Et c'est par l'accomplissement héroïque de l'exploit qu'il a su prédire, qu'après avoir convaincu le petit nombre le héros prouve à l'humanité son droit d'origine divine. Jean Ungaro relève bien qu'après son épiphanie le héros, d'une manière ou d'une autre, redevient homme commun afin de passer le flambeau au spectateur ; mais son message ayant déjà été délivré, nous nous intéresserons d'abord à celui-ci. Cette leçon est celle d'un héroïsme de tous les jours – comment pourrait-elle, à ce fils tout sauf sportif, concerner l'enceinte du ring ? –, d'une attitude guerrière dans

un monde de gens passifs, qui ne sont prisonniers d'un contexte que parce qu'ils s'y sont laissés enfermer. Rocky brise les chaînes des possibles, c'est ainsi qu'il transmet un message enthousiasmant car porteur d'espoir : en résistant à la souffrance, il refuse la passivité qu'elle propose, le *knock-out* vers lequel elle le tire, symbole de passivité et de mort. En se confrontant à cette souffrance jusqu'au point où il envisagerait un instant de sombrer, il démontre l'étendue des capacités de toute l'humanité. Ce faisant, il invite à penser qu'il n'est rien que l'humanité tout entière ne saurait accomplir si un seul homme peut endurer tant d'épreuves et toujours tenir debout.

Ainsi donc, c'est par un moyen détourné que Rocky se fait aussi l'appendice de la topique de la dénonciation. En émergeant de la masse comme représentant du peuple, le héros en devient le délégataire. Celui-ci lui alloue des pouvoirs qui ne sont pas ceux du commun, pour en retour connaître le privilège de partager la cause du héros, son martyr et sa transcendance. De la présence d'un mal à la conversion de toute une population, le héros de l'endurance assume un rôle de messager : ne vous autorisez pas l'auto-apitoiement, ne laissez personne vous dire que vous n'y arriverez jamais, gardez le regard haut et « *keep moving forward* ». La topique de la dénonciation ne convient en effet qu'un temps ; comme tout état de révolte elle aspire à cesser : l'éradication de la cause (ici, la croyance au déterminisme) sera la clé de cette cessation. Derrière elle, un retour à la vie d'avant, transfigurée par la révélation, un avenir optimiste, se profile.

3 – *The Hurt Locker*

En éliminant le chef d'escouade charismatique (Guy Pearce) pour le remplacer par le sergent William James au physique atypique, le prologue de *The Hurt Locker* semble prétendre nous débarrasser du héros hollywoodien classique pour y substituer un protagoniste au caractère innovant. Pourtant, comme il le démontrera à ses partenaires dès leur première sortie, William James est ce qu'on appelle couramment « une tête brûlée », caractère qui lui vaudra l'accession au statut héroïque et son appartenance à la branche des héros de l'endurance. *The Hurt Locker* est un film étrange, nourri à l'héroïsme d'Hollywood mais également à d'autres sources ; si la structure générale du film est donc celle d'un récit de prouesses avec consécration du héros à la clé, de nombreux éléments de mise en scène viennent teinter cette donne d'une profondeur de caractère plus ambivalente. À l'heure des super-héros en images de synthèse, c'est avec cette ambivalence caractéristique du héros que le film renoue, ce qui revient à dire que l'humanité du sergent James est infiniment plus apparente que son caractère surhumain.

Cette manifestation de l'humanité se fait, comme on l'a vu, par la vulnérabilité à la souffrance. Mais les souffrances qu'endure James sont d'une nature originale : la guerre s'exprime avec une violence imprévisible et instantanément létale. La scène où les trois soldats sont sous le feu de tireurs embusqués, certes, a bien pour fonction de nous signifier que ces démineurs sont avant tout des soldats, que leur guerre est la guerre que connaît tout soldat, pas une guerre au rabais, mais le choix de tireurs embusqués n'est pas du tout anodin. La première balle frappe sans avertissement, avant que le coup de feu retentisse, elle est ce bras silencieux de la mort imprévisible et instantanée qu'affronte le démineur penché en tenue sur une bombe. L'invisibilité de l'ennemi dans les instants qui suivront confirmera ce statut allégorique du tireur : les soldats paniqués ne savent même pas sur quoi ils tirent, ils le disent. Pourtant présentée comme assez charismatique avec un acteur renommé à sa tête (Ralph Fiennes), la bande de chasseurs de primes se fera décimer par cet ennemi en apparence tout puissant. Par leur uniforme, nos soldats d'ombre et de lumière se trouveront protégés du feu de l'ennemi ; cet uniforme, dans la scène, s'exprime par leur entraînement, par leur prudence, leur respect du

protocole et leurs capacités d'initiative et d'adaptation. Un bon soldat ne reste pas à découvert, surveille constamment les environs et sait prendre la décision de tirer s'il détecte un danger potentiel : c'est cette leçon que le sergent James donnera au spécialiste Eldridge quand celui-ci paniquera, sa leçon héroïque à lui.

Que l'on se penche sur cette leçon donc, et l'on voit bien qu'elle diffère de celle de Rocky à son fils. Ici il n'est pas question d'une violence exténuante mais de mort, foudroyante et terrible, que le soldat doit savoir anticiper afin d'en contrer l'avènement. « Même lorsque le héros n'est pas personnifié par un savant, par un homme de science ou un ingénieur, il n'en est pas moins caractérisé par son aptitude à anticiper, à voir et à savoir avant les autres ce qui va arriver. Pour cela il est seulement nécessaire, comme le simple policier de New York, John McLane […] lorsqu'il attend sa femme, Holly, à l'aéroport de Washington, de faire preuve de vigilance, c'est-à-dire, de surveiller constamment le comportement de ceux qui l'entourent pour s'apercevoir que certains préparent un mauvais coup. Vision quasiment extra-lucide, d'un homme capable de déceler dans l'esprit de quiconque la moindre trace d'intention malfaisante[26]. » Cette caractéristique, le spécialiste Eldridge, torturé par la mort de son précédent chef d'escouade, craint de ne pas la posséder ; c'est en tirant dans le doute au terme de cette scène d'embuscade qu'il découvre cette caractéristique appartenir au principe même de la guerre. Le héros, on l'a vu, n'est pas un citoyen ordinaire, il transgresse l'ordre établi, ce qui implique potentiellement des victimes innocentes ; mais c'est un choix qu'il sait faire au nom de sa quête de justice : de même que lorsqu'il tue il n'est pas meurtrier, il assume les « dommages collatéraux » comme un mal nécessaire. Le héros qui nous est présenté ici brille-t-il donc par son exceptionnel sang froid. Homme aux nerfs d'acier, il affronte une mort à peine prévisible et immédiate, le risque de victimes innocentes, civiles ou militaires, plus qu'aucun autre soldat. Il est au cœur de la guerre, là où la vie des hommes est aussi fugitive et fragile que jamais, et jusque dans les pires moments y conserve un aplomb exemplaire.

Cependant, car le film nous présente un héros plein d'humanité, on l'a dit, William James devra comme tout héros de douleur respecter la clause de souffrance morale et de doute. On l'observera remplir ses attributions consciencieusement dans la scène où il endossera le rôle de justicier solitaire en pénétrant la maison d'un professeur apparemment innocent à la

recherche de terroristes. L'hébétude de James alors qu'il réalise son erreur humanisera grandement le personnage, bien que d'une manière permettant le sarcasme puisqu'il semble un instant s'être évadé du registre militaire auquel il appartient et auquel il doit son statut héroïque. Cependant, il nous importe plus qu'il fasse la démarche de poursuivre les terroristes au mieux de ses capacités alors que l'armée s'y oppose, qu'il recherche délibérément ces situations dangereuses, seule condition à l'exercice de son héroïsme caractéristique, car le film nous prévient bien en exergue : « L'ivresse de la bataille est souvent une puissante et létale accoutumance, car la guerre est une drogue[27] » et le sergent William James est évidemment dépendant. À ces propos feront écho ceux du spécialiste Eldridge lorsque, blessé, il se fera évacuer : « Va te faire foutre, Will. Vraiment, va te faire foutre. Merci de m'avoir sauvé la vie, mais on n'avait pas à aller chercher la merde, pour que t'aies ta dose d'adrénaline[28] », et bien que la scène précédente nous montrera le héros tiraillé par le remords, il n'exprimera que de simples excuses à Eldridge. Car dans son addiction, James est seul, « le héros doit souffrir seul, parce que sa souffrance est exemplaire et parce que toute la haine des forces du mal qu'il est censé combattre doit se concentrer sur lui. Les épreuves qu'il subit, la souffrance à laquelle il est soumis, rassemblent toutes les peurs et les angoisses qu'il assume au nom de Dieu et au bénéfice de l'humanité[29]. »

Cependant, respectant son statut, James aura lui aussi ses apôtres en la personne de ses deux compagnons. Il leur délivrera notamment une leçon troublante le soir où ceux-ci découvriront sa collection de pièges lui ayant fait frôler la mort. Au cours d'un duel d'endurance proposé par le sergent Sanborn, il répliquera par mauvais coups et humiliations jusqu'à déstabiliser Sanborn au point qu'il sorte son couteau. C'est alors seulement que commence la leçon de l'héroïsme particulier de James, quand il presse la lame contre sa propre gorge et l'offre à Sanborn avant d'éclater de rire. Son intrépidité relève moins du courage que de la témérité, c'est bien là ce qui fait du sergent James un soldat qu'il ne conviendrait pas de donner pour exemple, sans lui faire mériter l'étiquette d'antihéros pour autant. Mais la profession semble requérir un type d'hommes particuliers, comme nous le dit la bande annonce originale, ainsi observe-t-on comment William James, contrairement à la perspective de Rocky, ne saurait considérer encaisser le moindre coup de la force dévastatrice qui frappe à coups aveugles, mais cherche plus exactement à danser fiévreusement avec elle, expliquant sa

témérité tout en suggérant une vive fascination pour l'agent de sa propre mort. C'est de cette perspective de personnage avide de replonger au cœur du danger que l'on peut expliquer le casier rempli de fétiches un jour mortels. Quand il n'est pas au cœur de l'action, James s'y replonge via l'imagination, il se fait revivre les moments pour en capter toutes les subtilités, il exerce sa vigilance là encore. C'est à ce prix, celui de l'obstination perpétuelle, qu'il parvient à ne pas être submergé par l'importance de ses moindres actes à l'intérieur d'une voiture piégée dont le plus infime détail pourrait dissimuler un détonateur.

Le démineur héroïque n'a-t-il donc réellement sa place que seul penché sur une bombe. Sa perspective par trop unique impliquant un tempérament à l'image de son ennemi foudroyant et imprévisible, il est insupportable à ses proches : ses compagnons le craignent et l'admirent à la fois, quant à la mère de son fils, elle a beau accepter les risques d'un soldat pour conjoint, de visibles problèmes de communication règlent leur couple. On l'observe bien quand James justifie son engagement par une anecdote morbide et qu'elle répond sur un sujet domestique, ou quand il lui téléphone sans pouvoir dire un mot après avoir extrait une bombe du corps d'un jeune garçon. Il n'est pas étonnant que les pouvoirs exceptionnels du héros lui interdisent une vie sereine. Ce sentiment de n'être pas à sa place, le film l'illustre dans un supermarché, au rayon des céréales, dans un plan qui n'est pas sans évoquer *Heaven and Earth*, sur lequel nous nous pencherons en étudiant le cas des traumatisés de guerre. Mais déjà, le clivage entre un monde réglé par la paix et celui érigé par la guerre apparaît, et le héros appartient incontestablement à la guerre. *The Hurt Locker* délivre donc ici un discours relevant de l'ambivalence caractéristique du sujet : si la guerre est une drogue, elle est la drogue préférée des héros.

Ainsi le sergent James tournera-t-il à nouveau le dos à son fils pour s'en retourner à ses bombes. Le discours qu'il lui tiendra avant de repartir mérite évidemment qu'on s'y penche, comme tout discours d'un père à son fils, dont le cinéma raffole. Semblablement à celui de Rocky, ce discours dépeint un monde ou rares sont les causes de joie, mais alors que l'adversité dans *The Hurt Locker* est purement mortelle et plutôt contondante dans *Rocky*, William James peint un monde sans désir. Son testament est celui d'un homme passionné, il dit même implicitement à son fils qu'il lui préfère cette passion. Le fils, symbole de vie paisible, est délaissé par le héros dont

la dangereuse mission constitue l'aliment vital, permettant ainsi l'éternel recommencement du récit héroïque cyniquement dénoncé par Ungaro pour son douteux opportunisme dans un pays perpétuellement en guerre en pays étrangers au nom d'un idéal de justice.

Ce qui nous intéresse ici, c'est que la présence héroïque nécessite un contexte de guerre, c'est-à-dire un mode de vie incompatible avec une politique de la pitié. Autant dire qu'en cédant à la topique de la dénonciation, la politique de la pitié fait le vœu de sa propre abolition, puisqu'elle désire faire appel à un exécutant extraordinaire chargé de neutraliser le persécuteur, un exécutant qui se trouvera par là même banni des politiques de la pitié afin de les préserver. Voilà qui satisfait heureusement la lecture de Jean Ungaro, puisque l'intervenant divin est aussitôt rappelé au royaume céleste une fois sa mission accomplie ; mais alors pourquoi dans *The Hurt Locker*, la mort symbolique du héros ne permet-elle pas sa renaissance comme homme ordinaire ? Sans doute parce que William James est dès l'origine plus humain que les héros conventionnels, et qu'en tant qu'humain, il est faible : sa dépendance à la guerre est toxique, il le sait. S'il fait le choix délibéré de s'en retourner au combat, à la manière de Rocky, c'est parce qu'il s'y sent *à l'aise*. C'est parce qu'ils recherchent ces situations et qu'en les désirant ils parviennent à ne pas en souffrir outre mesure, que ces deux protagonistes sont en effet comparables. Mais chacun y trouve également une forme de jouissance, à l'instar certainement du spectateur qui leur délègue son intérêt, et qu'ils dédommagent largement en risquant fictivement leurs vies dans l'arène ou sur le champ de bataille.

On comprend ici comment la nature mythique du héros s'impose sur son existence réelle. Les politiques de la pitié produiraient des histoires extérieures à elles-mêmes en vue d'en tirer les bénéfices sans avoir à en souffrir les dégâts. Fenêtres, en un sens, sur des temps et lieux variés, sur des perspectives différentes et incompatibles avec nos modes de vie, les films permettraient d'apprécier la disposition d'un *autrui* autrement inaccessible. Les capacités extrêmes du cinéma à permettre l'identification à des personnages fictifs ont été longuement commentées, mais le formatage nécessité par les dispositifs narratifs nous invite à relativiser la profondeur et l'intimité des sentiments transmissibles. La souffrance en particulier peut-elle toucher le spectateur moralement, et à degré réduit

parfois même physiquement, mais comment une obsession telle que celle de James ou de Rocky pourrait-elle nous parvenir ? Ils demeurent à jamais étrangers à notre mode de vie, figures admirables car partiellement incomprises, ce qui convient bien aux producteurs animés non par une soif de connaissance mais par l'éveil de sentiments poignants.

> La puissance économique du cinéma américain fait que nous n'avons guère le choix, le héros s'impose à nous de manière massive, compacte, sur grand écran, utilisant tous les ingrédients de la technologie pour nous séduire, et même nous fasciner, par le biais de la qualité plastique des images, du choix sophistiqué des couleurs, et au moyen d'effets spéciaux toujours plus spectaculaires. Grâce à la fantasmagorie ainsi créée, le film apporte une magie supplémentaire au mythe et au héros. Le héros cinématographique américain n'est rien d'autre qu'un être d'ombre et de lumière, il n'en imprime pas moins, dans la conscience du spectateur, la trace durable du mythe[30].

4 – Du bon usage du héros

Appuyant également son travail sur la notion de *politique de la pitié* telle que développée par Hannah Arendt, Michel Teretschenko se penche, dans *Du bon usage de la torture*[31], sur la série *24* (*24 heures chrono* en France) pour tout ce qu'il y trouve de représentatif dans les discours encourageant l'emploi de la torture au sein des sociétés démocratiques libérales, alias *politiques de la pitié*. Nous n'essaierons pas particulièrement de rapprocher Jack Bauer des héros de l'endurance étudiés précédemment, mais le héros de *24* correspond tout de même à un stéréotype très bien défini par Jean Ungaro, à savoir celui du *rédempteur*.

Si Michel Teretschenko mentionne la série *24* c'est pour l'étrange synergie qu'il estime avoir observé entre l'augmentation du nombre de scènes de torture au fil des saisons successives, la croissance en popularité de la série, et la ratification par le gouvernement de George W. Bush d'un certain nombre de lois autorisant et facilitant la torture de détenus suspectés de participer à des activités terroristes (en territoire occupé puis sur le sol américain). L'auteur éveille le soupçon d'une étrange et malencontreuse connivence entre les responsables politiques de l'époque et l'équipe de production de la série, à savoir le groupe républicain *Fox Network*. Si nous nous pencherons donc sur *Du bon usage de la torture* ça n'est ni pour étudier Jack Bauer ni pour nous pencher outre mesure sur la question de la torture, mais bien parce qu'en impliquant cette série dans sa réflexion, Michel Teretschenko soulève comme Luc Boltanski l'importance d'étudier *les discours sur la souffrance* et leur réception par le public.

Préoccupé par la cohérence entre les valeurs brandies par nos sociétés et les contraintes de la vie réelle, Teretschenko soulève à travers le cas de la torture la question plus générale de la valeur attribuée à la souffrance. Celle-ci impliquant la passivité d'une victime, il n'est comme nous l'avons vu pas étonnant qu'elle suscite répulsion : « Notre conception de la torture comme un mal inacceptable, le dégoût que son usage produit en nous sont inséparables de notre conception moderne de l'homme, de l'idée de dignité humaine associée à celle de droits de l'homme propre aux sociétés démocratiques libérales[32] ».

> Les penseurs, philosophes et juristes que nous convoquerons […] partisans « modérés » ou « pragmatiques » de la torture et des « méthodes d'interrogation coercitives », […] jugent la position de principe « irréaliste » ou « idéaliste ». Et il est loin d'être aisé de répondre à leurs arguments qui, aussi déplaisants soient-ils, révèlent les dilemmes de l'action politique responsable, un conflit des valeurs entre conviction et responsabilité que les abolitionnistes inconditionnels se refusent à considérer. […]
>
> L'intention explicite de ce paradigme est de présenter la torture, non pas comme un acte cruel […] mais comme une action rationnelle […] faisant de celui qui s'y résoudrait, l'homme « sage » […] une espèce de héros[33].

Ainsi sans s'être attardé plus longtemps ni sans avoir la figure du héros comme axe central de réflexion, Teretschenko file lui-même le parallèle entre fiction et réalité. Le héros est, nous l'avons vu, un désobéissant fondamental : « la loi n'est pas opposable au héros, le héros est au-dessus de la loi, il fait sa propre loi[34]. » Sa présence et son action nécessitent un contexte de guerre. Lui-même semble parfois appartenir aux forces qu'il combat au nom de l'humanité. Le fameux passage du flambeau pose-t-il donc éminemment problème si l'on considère son action symbolique sur le spectateur. Car Ungaro relève bien qu'en redevenant homme du commun, le héros américain laisse le champ libre à son digne successeur, au sein du peuple élu.

L'exemple d'un héros *auteur* de souffrances contrebalance les cas étudiés pour l'instant de prodiges de l'endurance. L'identification du spectateur à un protagoniste commettant des actes sordides relève de procédés radicalement différents, mais toujours, une question persiste, d'ordre quantitatif : jusqu'où pourra-t-il aller ? L'extrémité que représente alors la souffrance se pense comme l'essence même du mal : le héros flirte avec l'abysse, il manque en permanence d'y sombrer, et s'il lui faut sombrer ça n'est guère qu'un instant avant de reparaître, transfiguré, immaculé, pur. De même que lorsqu'il tue il n'est pas meurtrier, le héros peut commettre des actes de torture sans renoncer pour autant à son rôle de représentant du peuple innocent. Le critère de l'exceptionnalité est au centre de cette apparente contradiction :

> bien sûr, la plupart d'entre-nous peut imaginer une situation particulière dans laquelle il se pourrait que l'on ait recours à la torture […] Dans un tel cas, néanmoins, il est crucial que je n'érige pas ce choix désespéré en un principe universel. Dans l'urgence brutale et inévitable du moment, je devrais simplement le faire. Mais cela ne peut devenir une norme acceptable. Je dois conserver intacte la conscience de l'horreur de mon acte. Et lorsque la torture en vient à ne plus être considérée que comme une technique supplémentaire de lutte contre le terrorisme, toute conscience de l'horreur est perdue. […]

> Il est décisif que l'action personnelle maligne s'assume dans la pleine responsabilité de ce qu'elle est, maligne précisément, avec un sens de l'honneur et du courage – de la *virtù* aurait dit Machiavel – qui refuse de se défausser et de s'innocenter. Les prétendues contraintes de la nécessité, pas plus que le calcul rationnel de l'avantage du plus grand nombre, ne fait de l'action maléfique un bien. Ce dont il s'agit ici c'est d'un « choix du mal » qui se comprend et se donne pour tel à celui qui le fait et le prend *sur soi* ; un choix nullement innocenté par le fait que la fin poursuivie est un bien[35].

Et qui incarne mieux ce pragmatiste acharné et revendicatif que le héros américain de cinéma, lui qui est la hache et le verbe ? Qu'est-ce alors prétendre que de mettre en scène la transmission du flambeau après la mort symbolique du héros ? L'action héroïque, à la fois révélatrice et créatrice en un sens du héros, a nature fondamentalement exceptionnelle et ne saurait en aucun cas être érigée en principe. La mise en scène de cette action par le cinéma d'Hollywood joue-t-elle ainsi de contradiction, le héros ne pouvant décemment transmettre son flambeau sans immoler du même mouvement le peuple dont il s'est fait bouclier, annihilant aussi bien la société que la cause qu'il vient d'emporter.

> Le moindre mal, travaillerait-il à la réalisation du bien du plus grand nombre, reste toujours un mal. Le défaut premier de toute approche utilitariste est d'effacer cette distinction, essentielle, qui traverse la pensée de Machiavel et lui donne sa grandeur tragique. En dernier ressort, la justification de la torture, en état de nécessité, relèverait d'une éthique de la responsabilité et de l'honneur, dans un monde imparfait où le mal ne peut pas toujours être évité. Et cette éthique ne peut être qu'absolument *individuelle*. […] la torture constitue [ainsi] une sorte de suicide politique de l'État qui la pratique, conduisant inévitablement le pouvoir, voire le régime tout entier, à la ruine. Autrement dit : les pragmatistes qui en défendent l'usage, fût-il exceptionnel, au nom d'un réalisme hérité de Machiavel, sapent-ils les assises mêmes de la société qu'ils veulent protéger[36].

En dernière instance, sauveur et ennemi de notre société, le héros ne constitue-t-il qu'une improbable figure destinée à attiser l'admiration d'un public friand d'identification ascendante[37]. Son avènement réel comme sa victoire sont aussi improbables l'un que l'autre, et l'acclamation de la foule à ses exploits délétères, quasiment inconcevable. Plus que tout, la remise du flambeau et la possibilité d'une « école des héros » comporte contradiction dans les termes et ne permet guère d'élaboration concrète viable.

D'essence mythique, le héros règne sur un domaine dont il est à jamais prisonnier, et si nous portons parfois sur lui le regard admirateur qu'il s'efforce de mériter, toutes les spéculations sont permises quant aux émotions qui le traverseraient si d'aventure il devait baisser les yeux sur nous (sujet d'ailleurs abordé dans l'intrigant *Last Action Hero*).

II – Sentimentalisme et mélodrame

Quittons maintenant ces champs de bataille où triomphe le héros pour nous pencher sur le territoire non-moins obscur des passions mélodramatiques. Luc Boltanski laisse entendre que la topique de la dénonciation aurait un caractère plus spontané que celle que nous allons maintenant étudier. Bien que nous ne nous attarderons pas plus que lui sur cette question, ce point est intéressant à relever si le lecteur devait s'intéresser à comparer les recettes connues par les différents films que nous examinons ici. Nous avons vu comment le héros de l'endurance, en tant que membre de la plus large catégorie des héros hollywoodiens, pouvait se faire la voix et éventuellement le bras armé de la topique de la dénonciation ; nous nous intéresserons ici à déterminer le rapport qu'entretiennent les héroïnes de mélodrame avec la topique du sentiment.

> [Celle-ci constitue] la seconde possibilité qui se présente au spectateur de la souffrance à distance lorsqu'il sympathise non plus avec le *ressentiment* que le malheureux développe en direction d'un *persécuteur* […] mais lorsque […] il sympathise avec les sentiments de *gratitude* que l'intervention d'un *bienfaiteur* inspire au malheureux.
>
> Au même titre que le persécuteur, le bienfaiteur n'a pas besoin d'être présent en personne dans le tableau pour peser sur l'orientation de l'engagement. […] le moment où la pitié se spécifie en *attendrissement* initialise un chemin qui, se détournant de la recherche d'un persécuteur et, par conséquent, de l'accusation, oriente l'attention vers la possibilité d'une *bienfaisance* accomplie par un *bienfaiteur*[38].

Luc Boltanski détaillera les conditions d'engagement de la topique du sentiment lesquelles, au contraire de celles de la topique de la dénonciation, consistent à focaliser l'attention du spectateur sur le malheureux. Mais au lieu de demeurer dans un mouvement de pitié qui, en découlant de la souffrance d'untel, est pensé comme un sentiment désagréable, la topique du sentiment consiste en un remaniement de cette pitié, une *spécification en attendrissement*, qui revient à une sorte d'épuration du sentiment visant à n'en conserver que certaines composantes agréables. Sont donc mis en place, en vue de l'émergence de la topique du sentiment, plusieurs procédés visant à déculpabiliser le spectateur dans la contemplation d'une altérité souffrante, à lui donner l'impression qu'aucune de ses actions ne pourrait remédier à la souffrance qu'il observe. On comprend donc bien l'affinité de la topique du sentiment avec la fiction, à laquelle cette fois Boltanski

recourt lui-même pour exemplifier les applications de cette topique. Bien que l'auteur s'attarde également sur plusieurs photographies de miséreux du Tiers monde, il juge plus emblématique encore les héroïnes de roman du dix-huitième siècle.

> Quels personnages empiriques occupent, dans les romans qui nous intéressent, la place du malheureux ? […] Dans nombre de romans français et surtout anglais de la seconde moitié du XVIIIe siècle, l'intrigue se noue autour du destin d'une *malheureuse* qui, s'exprimant le plus souvent à la première personne, les rapporte au lecteur. Qui plus est, les souffrances de ces « vertus en détresses », comme dit Brissenden[39], ont – pour dire vite – un caractère social qui les rend disponibles pour des investissements politiques.
>
> [Ces héroïnes sont des] jeunes filles vertueuses et qui, par conséquent, ne pensent pas à mal – si bien qu'elles sont enclines à interpréter tout acte, en apparence généreux, à sa valeur faciale, là où le lecteur, habitué aux conventions du genre, suspecte immédiatement une ruse démoniaque –, d'autre part, étant sans malice et sans rancune, sont, en quelque sorte par construction, disposées au pardon[40].

Les exemples sur lesquels s'appuie Boltanski ne sont pas exactement identiques à ceux que nous étudierons, mais présentent comme similitude un protagoniste féminin prisonnier de sa condition sociale et qui, bien que désireuse de remédier à sa situation, en demeure profondément incapable. Les « jeunes filles vertueuses en détresse » ainsi étudiées se rapprochent donc des héroïnes de mélodrame pour la passivité souffrante à laquelle elles sont réduites.

> [L]e remplissement de la place du malheureux ne pose donc pas de problème […] Par contre, le remplissement de la place du persécuteur est plus complexe. […] cette instabilité de l'agent, qui contribuera à susciter les critiques du sentimentalisme […], est, d'une certaine façon, inhérente à la topique du sentiment qui, pour déclencher la pitié doit profiler la figure du persécuteur, puis, renonçant à la poursuivre, déplacer l'attention vers les émotions douces qui remuent le malheureux et émeuvent le spectateur[41].

Au contraire des films d'action hollywoodiens, qui dans leur banalité parviennent toujours à assumer l'illusion de la nouveauté, le genre du mélodrame semble se complaire dans la répétition flagrante des mêmes canons. On dénombre ainsi pas moins de treize adaptations cinématographiques d'*Anna Karenine*[42], onze des *Hauts de Hurlevent*[43], le record de dix-sept étant détenu par *La Dame aux Camélias*[44]. Si la sélection d'un corpus peut présenter une difficulté, c'est donc celle de l'embarras du choix, mais un choix paradoxalement restreint. Chaque nouvelle mouture étant partiellement conditionnée par les précédentes, il serait en effet absurde de limiter notre étude à telle ou telle adaptation. Cela

n'empêche qu'il convient d'indiquer que nous nous appuierons dans ces pages sur *Camille* (1936), *Love Story* (1970), *L'Histoire d'Adèle H.* (1975), *Emily Brontë's Wuthering Heights* (1992), et *Anna Karenina* (1997), mais le lecteur est invité à considérer le caractère hautement international des multiples adaptations citées en note.

Dans une lecture croisée de ces cinq mélodrames emblématiques, nous rechercherons plusieurs éléments scénographiques déterminants de l'appartenance au genre, tous articulés autour de la souffrance du protagoniste de sexe généralement féminin ; le mélodrame, en effet, axant traditionnellement son récit autour de passions déchirantes, il constitue un cas d'étude plus privilégié encore que les récits héroïques. De fait, là où le héros nous refusait, par son attitude déterminée à vaincre, de le prendre en pitié, c'est exactement ce qu'attendra de nous l'héroïne de mélodrame.

De ces éléments scénographiques nous étudierons trois cas : la société patriarcale qui contraint les héroïnes à la passivité ; puis, tardivement dans le récit, le motif du deuil, relié à celui de l'amour impossible ; enfin la figure que nous appellerons la belle au linceul, scène récurrente où l'héroïne se pâme d'émoi dans son lit, vêtue d'un linge blanc (généralement une chemise de nuit) semblable à un voile mortuaire et non sans filiation.

1 – La société masculine

Il y a dans le mélodrame une forme de violence qui peut-être lui est propre : elle n'est pas l'œuvre d'un ou de quelques persécuteurs auxquels il s'agira de s'opposer dans le but de rétablir l'ordre qu'ils cherchaient à anéantir. Dans le mélodrame, la violence *provient* de l'ordre ; l'exercice de l'ordre, ou en d'autres termes l'application des traditions, constitue l'atteinte portée aux protagonistes par maints représentants de la société : les protagonistes sont pris au piège. Cette forme effrayante de violence est donc à la fois terriblement puissante et bien peu spectaculaire, ne facilitant certes pas l'émergence d'un héros rédempteur.

Malgré cela les héroïnes de mélodrame méritent leur étiquette en tant qu'elles sont les seules, contre tous, à détenir le secret d'un avenir meilleur ; mais cet avenir auquel elles rêvent est incompatible avec les intérêts de la société masculine et généralement patriarcale à laquelle elles sont confrontées. Si leur pureté de cœur ne les pousse que rarement à sauver qui que ce soit, c'est avant tout parce qu'elles ne sont pas seulement capables de prendre en main leur propre destin. En ceci elles sont bien l'inverse du héros : figures de la passivité, privées, abusées, objets dans un monde masculin, elles excitent la compassion par leur grande innocence de cœur, qui leur vaut d'être incarnées par des actrices magnifiques.

Dans un massif ouvrage collectif de 1991 consacré au mélodrame et intitulé *Imitations of Life : A Reader on Film & Television Melodrama*, Geoffroy Nowell-Smith pose très explicitement les termes qui éclairent au mieux la condition de passivité de l'héroïne condamnée. Reproduite à travers les films que nous étudierons, elle est ici comparée au héros de western, personnage cousin de nos héros de l'endurance.

> Faire et souffrir, action et passion, coexistent dans la tragédie classique, et de fait dans la plupart des formes artistiques jusqu'à la période romantique. Puis s'opère une scission, produisant une démarcation entre les formes contenant un héros actif, endurci ou immunisé à la souffrance, et celles impliquant un héros, ou plus souvent une héroïne, dont le rôle est de souffrir. D'une manière générale, dans le cinéma américain le héros actif devient protagoniste du western, le héros ou l'héroïne passif ou impuissant devient protagoniste de ce que nous connaissons comme le mélodrame. Le contraste actif/passif est, inévitablement, traversé par un autre contraste : celui entre masculin et féminin. Le monde du western est essentiellement un monde d'activité/masculinité, dans lequel les femmes ne peuvent figurer autrement que comme réceptacles (ou occasionnellement mâles de substitution). Le mélodrame est plus complexe. Il figure fréquemment des femmes comme protagonistes, et quand la figure centrale

est un homme, on observe le plus souvent une limitation à sa « masculinité » – du moins en contraste avec la puissance mythique du héros de western[45].

Pour s'exprimer en termes narratologiques, l'opposant du protagoniste féminin de mélodrame est omniprésent, sous tous visages. Il n'y a pas ici d'heureuse mythologie du peuple innocent pour lequel un héros pourrait s'ériger en sacrifice, il n'y a que le désespoir de femmes prisonnières de leur condition dans un monde régi selon les règles du mariage et de l'obéissance au père. Le motif de l'amour impossible, dont on pourrait prendre pour forme canonique *Roméo et Juliette*, fait office ici de transgression puisqu'il menace les fondements mêmes de la société : cet amour, généralement d'ordre sexuel et non procréatif, menace-t-il ainsi cette société dans son ensemble et mérite en conséquence un châtiment d'envergure.

Les héroïnes de mélodrame, comme nous l'avons vu des héros américains, sont donc elles aussi en lutte avec une société toute entière. Mais tandis que les héros devaient simplement surmonter l'adversité d'un peuple trop innocent pour comprendre où réside son propre bien, et lui imposer celui-ci, les héroïnes n'ont pas la trempe de mettre à bas la société qui les opprime pour vivre leur amour au grand jour. Ce n'est d'ailleurs pas au bien commun qu'elles aspirent mais à leur bien propre : elles cherchent à s'émanciper. Malheureusement pour elles, la fatalité les entraîne généralement sans leur laisser l'opportunité d'agir, et quand le choix leur est donné il relève toujours du dilemme. La société oppressive est alors perçue comme perverse par le spectateur, attaquant par des moyens détournés et inattendus l'héroïne vulnérable ; loin d'encourager au combat, cette masse à mille visages et autant de dards suscite le dégoût ; les couples mélodramatiques rêvent ainsi de s'évader, de vivre leur amour pur au grand jour, loin d'un monde souillé.

Mais là encore, la société les retient ; une chaîne, toujours, les retient, pour les précipiter vers leur perte. Anna Karenina sera retenue par les fausses promesses de son mari légitime quant à l'éducation de leur fils, la double héroïne de *Wuthering Heights* périra dans un premier temps sous le joug de l'autorité familiale, pour que sa progéniture s'évade vers l'horizon avec le fils de Heathcliff, une fois ce ténébreux patriarche disparu. La dame aux Camélias, torturée par la ruine à laquelle elle condamnerait son amant si elle se liait à lui, exercera son amour jusque dans la mort et Adèle H. finira en spectre privé de volonté, enchaîné seulement à l'ombre de celui

qu'elle aime et qui la rejette cruellement. Enfin, si dans *Love Story* le protagoniste masculin s'émancipera de la coupe du père, c'est la fatalité dramatique qui lui volera son aimée.

C'est donc par un ensemble de règles aussi bien sociales que scénaristiques que l'héroïne de mélodrame se voit contrainte à la plus grande passivité. La diminution (*impairment*) ou castration symbolique qu'elle subit se traduit par son incapacité à garantir la satisfaction de ses désirs. L'héroïne de mélodrame, comme le héros de l'endurance, est donc définie par le destin extrême de sa *volonté*, mais si le héros signera de celle-ci la victoire, l'héroïne, par sa fin tragique, en consacrera la défaite. Seul subsiste alors le devoir, instrument de l'autorité patriarcale, qui guidera ses actes comme en la dénuant de son plus élémentaire libre-arbitre, vers le renouvellement cyclique de ce schéma antédiluvien.

Les motifs générationnels sont de fait omniprésents dans le mélodrame, construit autour des enjeux du mariage et de la procréation. Et c'est à travers eux que la société patriarcale viendra à s'exprimer de la manière la plus repoussante. En effet, les figures de doubles induites par la reproduction d'un schéma intergénérationnel scellent un déterminisme social, qui par son opposition au rêve de l'héroïne apparaît au spectateur (appartenant lui à l'ère moderne) comme tragique.

> Qualifier de patriarcal le système qui décrète la souffrance et le handicap (ne serait-ce qu'en tant que moteurs de l'action dramatique) et les décrète inégalement pour hommes et femmes ne va pas sans soulever le problème des générations. La castration qui est présentée dans le mélodrame (et d'après certains auteurs dans toutes formes narratives) n'est pas une structure anhistorique ou intemporelle. Au contraire, elle est en permanence renouvelée à l'intérieur de chaque génération. La perpétuation de la division sexuelle symbolique ne survient que dans la mesure où c'est le Père qui la perpétue. […] En addition au problème des adultes, particulièrement des femmes, en relation avec leur sexualité, le mélodrame hollywoodien se préoccupe aussi fondamentalement des difficultés de l'enfant à s'épanouir dans une identité sexuelle au sein de la famille, sous la coupe d'une loi symbolique incarnée par le Père[46].

C'est donc en proie à un déterminisme social s'opposant à son rêve d'émancipation sexuelle que l'héroïne de mélodrame se voit d'abord contrainte ; à cela s'ajoute un ensemble d'éléments scénographiques qui renchérissent la prison sociale d'une fatalité tragique ; enfin, le passé, le présent et l'avenir sembleront s'unir dans cette éternellement renouvelée victoire du déterminisme, par la reproduction à l'identique de la société, génération après génération. Bien que les conclusions des divers récits que nous étudions ouvrent parfois sur une libération de cette société (un *happy*

end), au moins voit-on que l'univers dans lequel évoluent les protagonistes du mélodrame est foncièrement différent de celui des récits héroïques. Comme le veut la topique du sentiment, le combat n'apparaît jamais comme une option ; mais plus important encore, on voit combien les protagonistes vivent dans un état d'oppression absolument total. Quand Adèle H. finira, privée de toute volonté, par errer dans une robe en lambeau, avec une allure de spectre, elle incarne idéalement le pantin de la destinée qu'est l'héroïne de mélodrame. Mais alors elle ne souffre plus, et l'héroïne doit souffrir, sans quoi on ne l'étudierait pas ici.

2 – Le deuil

La violence ouverte n'a guère sa place dans le monde extrêmement policé qui connaît les déambulations de l'héroïne mélodramatique. Doit-on tuer quelqu'un, on préfère le poison à la bombe. Ici, le mal est insidieux, cruel, fourbe et pervers. Bien rarement donc son impact est-il directement physique, et plus couramment le corps finit-il par souffrir des maux portés à l'âme. Tel est notamment le cas du motif récurrent du deuil, dont la puissance dramatique le cantonne généralement à la seconde moitié du récit.

> Partageant avec la douleur son origine étymologique, le « deuil » désigne la douleur causée par une *perte*, ou, d'après Freud, « la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place[47] ». En effet, la polysémie du mot ne doit pas faire oublier qu'avant de désigner la perte elle-même (« avoir un deuil »), le signalement social de cette perte (« l'ensemble des comportements et conduites sociales, individuelles et collectives, commandés par la mort d'une personne ayant une certaine importance sociale[48] » : « porter le deuil ») et le travail de deuil (c'est-à-dire « le travail psychique nécessaire pour accepter la réalité de la perte et y faire face[49] » : « faire son deuil »), le terme désigne en premier lieu *l'impact psychique* de la perte chez l'endeuillé[50].

C'est après que Marguerite Gautier renonce à son amour et s'en retourne vers le Baron de Varville pour préserver l'avenir d'Armand Duval qu'elle reparaît vêtue de la fatidique robe noire. Dans le mélodrame bien sûr, le deuil se manifeste la plupart du temps de manière symbolique. De même, quand elle quitte Halifax pour les îles de la Barbade, Adèle H. se voit offrir par sa charmante logeuse une somptueuse cape noire qu'elle portera ensuite. Ce moment clé signera la transformation de l'amoureuse éperdue en spectre sans volonté, comme conséquence du rejet radical exprimé par le lieutenant Pinson. Le motif du deuil, on le voit bien, n'est là encore présent que par analogie : nul autre ne meurt que l'espoir, celui-là même qui plus tôt a porté la jeune femme à travers l'Atlantique. Pourtant les conséquences en sont bien identiques à celles observables chez Catherine Linton (dans *Wuthering Heights*) après le décès de son père, tout juste précédé par son mariage et suivi de son veuvage, ces derniers composant à eux deux la machination mise au point par Heathcliff pour lui subtiliser tout avenir : là où le spectateur comme cet obscur patriarche

s'attendrait à une explosion de larmes, l'héroïne ne donne à voir que le neutre sourire de celle ayant abandonné tout espérance.

Bien entendu, l'absence des larmes dans le tableau ajoute au pathétique de la situation, laissant au spectateur le soin d'en déverser ; mais surtout, ces représentations du deuil sont fidèles aux mécanismes cliniquement observables du processus : « Les premiers temps du travail de deuil sont marqués par un état de choc qui intéresse l'ensemble de l'individu : son corps, sa vie psychique, son activité et sa vie relationnelle. Tous ses intérêts sont concentrés sur cette perte, ce deuil ; plus rien d'autre ne semble exister. Sommeil, appétit, sexualité, activité, vie intérieure sont troublés, inhibés[51]. » Pensée à l'aune de la psychanalyse, cette « perte libidinale, peu ou prou inévitable, est caractérisée par une douleur souvent ineffable en raison de son caractère diffus. Elle prend le corps dans son entier sans pour autant se spécifier dans telle ou telle partie de celui-ci […] C'est une douleur lancinante, fatigante, qui s'accompagne d'un sentiment d'inanité de toutes les fonctions corporelles, et de vanité de toutes les possessions jusqu'alors acquises[52]. »

> Que le deuil puisse être ressenti comme douloureux en dépit de l'absence de toute atteinte physique s'explique aisément par ce qui s'y produit : une lésion qui « ampute le sujet d'une partie de lui-même » (dans la mesure où il le prive d'un objet d'investissement libidinal), le deuil provoque naturellement une douleur qui, selon Michel Hanus, « apparaît alors comme une des expressions de la blessure narcissique que la perte des objets aimés nous inflige ». En d'autres termes, la disparition d'un être cher est vécue comme une véritable *blessure* par l'endeuillé qui se sent diminué d'une partie de son être psychique, lequel comprend entre autres tous ses objets d'investissement libidinal. Cette blessure n'est donc pas (encore) douloureuse parce qu'elle est attristante, mais parce qu'elle procède d'une mutilation, nécessairement ressentie comme nuisible : « L'objet investi narcissiquement étant ressenti comme une partie de soi, sa perte est vécue comme une *menace de mort psychique* pour le sujet lui-même[53]. »

Remarquons bien comment, alors qu'il est question non des événements du monde tangible mais de l'intériorité de l'endeuillé, l'omniprésence du champ lexical de la perte conditionne le propos dans ce dernier passage : *ampute, prive, diminué, mutilation*. Si l'image intériorisée du proche est vécue par le sujet comme partie constituante de lui-même, sa disparition équivaut ainsi à un amoindrissement pur et simple du sujet.

Tel sera également le cas d'Anna Karenina qui, à partir de la réception de la lettre lui indiquant le refus de son mari de la laisser rencontrer leur enfant, alternera de scène en scène entre le costume du deuil et la robe immaculée dont nous étudierons la valeur ci-après. Cette fois-ci, la torture

morale de la séparation laissera le champ libre aux larmes de la belle, mais à mesure que l'opium comblera le vide laissé par l'absence du fils, ces épanchements s'atténueront jusqu'à disparaître entièrement. Et lorsque surviendra pleinement le masque inexpressif de l'endeuillée, ce ne sera que pour nous révéler Anna Karenina sur le point de se jeter sous les roues d'une locomotive. Ici la mutilation est mortelle, la part amputée de l'héroïne doit lui être considérée comme vitale, voire même constitutive de son être tout entier. En n'exprimant plus rien l'héroïne, qui n'existe pour le spectateur qu'en tant que réceptacle de passions, *n'est plus* : avec son aspiration à l'émancipation périt la part d'elle-même qui la définissait. Fantomatique ou poussée au suicide, démente ou exagérément obéissante, elle n'est plus elle-même, elle n'est plus que ce que la société restrictive l'autorise à être : pantin dénué d'âme ou simplement dépouille.

Après avoir vu comment la société patriarcale limitait l'épanouissement de l'héroïne dans le temps en lui interdisant l'émancipation sexuelle à laquelle elle aspire, nous découvrons dans le récurrent motif du deuil une forme de limitation toute différente. Dans un premier temps « simplement » opprimée, l'héroïne se voit soudain amputée de la plus belle part d'elle-même, cette part précisément qui inspire au spectateur son désir d'identification : l'espoir. Dès lors entamant une irréversible déchéance, l'héroïne se transforme de délégataire d'intérêt en pur objet de contemplation pour tout spectateur désireux d'exercer sa pitié. Elle redevient étrangère, accédant dans sa chute finale à l'état d'icône, comme en témoignent par exemple les derniers plans d'*Anna Karenina* sur le visage jeune et souriant de Sophie Marceau, ou ceux de *Love Story* évoquant le souvenir de la disparue. *Camille*, également, nous montrera la belle réanimée par cet espoir vital dans ses derniers instants, et l'on voit bien alors comment ce sursaut de vie peut empoigner le spectateur une dernière fois avant la clôture du récit.

Ce qui nous importe ici, c'est de voir combien l'héroïne est, étape après étape, définie en terme négatifs. S'exercent bien évidemment là les nécessités narratives liées au type de récit, mais si l'on considère la vaste popularité de ces films, il reste à s'étonner que ces héroïnes si enjolivées soient-elles, demeurent foncièrement sans caractère. Tout trait de personnalité susceptible de limiter d'une manière ou d'une autre l'investissement fantasmatique de la multitude de spectateurs semble

systématiquement gommé du registre figuratif qui nous présente ces différentes héroïnes. Pures de cœur, elles le sont également de visage, ce que la mise en scène ne manque jamais de nous faire remarquer par les nombreux et imposants gros plans auxquels le genre recourt traditionnellement. Les choix méthodique d'acteurs, de costumes, éclairages et divers artifices visent presque inconditionnellement leur mise en beauté, avec une efficacité et une subtilité somme toute variables. L'héroïne de mélodrame, portant presque toujours une référence implicite à la Sainte Vierge, se veut fédératrice dans sa simplicité symbolique. À la manière du héros hollywoodien, mais par des moyens radicalement différents, elle doit sa popularité au fait qu'elle excite chez le spectateur un sentiment très spontané, et vraisemblablement universel. C'est à l'issue de ces successifs dénuements que l'héroïne nous apparaîtra finalement comme pure, « disposée au pardon » car vierge de tout reproche. Elle sera prête, alors, à connaître cette heure tragique qui la consacrera comme héroïne : l'heure de sa souffrance.

3 – La belle au linceul

Prisonnière puis amputée, l'héroïne de mélodrame se destine à une fin tragique. La tragédie tient à la fatalité : l'amour impossible au cœur de l'intrigue, on l'a vu, doit son caractère à l'inébranlable prison sociale qui renferme la belle. La satisfaction du désir de celle-ci, qui nécessiterait un contexte différent, demeure irréalisable, hors de portée. C'est donc au cœur de cet enfermement que l'héroïne de mélodrame exerce le peu de libre-arbitre dont elle dispose : en refusant sa situation et le modèle de passivité auquel elle se voit contrainte, et plus que jamais incapable de vaincre ses innombrables adversaires, elle exprime son désaccord en souffrant. Sa souffrance est donc de nature éminemment spirituelle ; mais la représentation de celle-ci bénéficiant en emphase dès lors que le corps, lui aussi, est atteint, l'héroïne se verra couramment victime d'une terrible affliction, dont les caractères psychologique et somatique seront impossibles à quantifier.

Figure récurrente dans le mélodrame, celle que nous appellerons *la belle au linceul* est à rapprocher mais non à confondre avec celle qui la conditionne, plus répandue et extérieure au genre, à savoir : la belle morte. Au contraire d'une Juliette figée dans l'immobilisme du trépas sous son voile funèbre, la *belle au linceul* doit être vivante pour souffrir, et c'est dans ce contexte là qu'elle le fait le plus spectaculairement. Composition horizontale, pâleur de l'image et de la peau, caractère éventuellement érotique du lit féminin, ici tout vise à centrer le désir du spectateur sur le bonheur et donc le rétablissement de l'héroïne.

Ce sont la chemise de nuit immaculée ou à la chemisette d'hôpital que le terme *linceul* désigne ici par analogie, mais le vêtement funèbre est bien sûr présent allusivement dans ce tableau d'une personne condamnée au dépérissement, et clouée au lit par un affaiblissement généralisé. Dans cette blancheur spectrale, la belle se donne à voir dans toute son éclatante passivité, alors que son âme soumise à trop de limitations trouve son unique échappatoire dans la mort. Cette âme insoumise, justement, menace d'abandonner son corps cantonné au monde oppressif, ce qui se manifeste par la conjonction des registres figuratifs : l'héroïne, déjà, n'apparaît presque plus qu'en esprit au spectateur, pas que *Wuthering Heights*

franchira même en nous la montrant pur esprit, d'abord fantomatique et prisonnière (encore) de l'inquiétant manoir, puis âme libérée dans la plaine rocailleuse à l'horizon lointain, lors de sa réunion avec un Heathcliff apaisé. De même, Adèle H. se confondra-t-elle en fondus avec l'image de sa sœur noyée.

Le motif de la belle au linceul annonce bien l'imminence du décès de l'héroïne ; ainsi Marguerite Gautier déjà alitée apprenant la présence en ville d'Armand Duval (et donc son absence à ses côtés), demandera immédiatement les derniers sacrements, suggérant par là même une affliction ou du moins un coup fatal de nature purement spirituelle. Jenny (*Love Story*), personnage plus positivement caractérisé que ces autres héroïnes, n'endossera les accessoires de la belle au linceul qu'en fin de récit, alors que la fatalité narrative la subtilisera au bonheur enfin accessible, dans cette absurdité du sort qui fait la péripétie tragique. Anna Karenina, comme on l'a dit, intriquera dans les dernières scènes du film les motifs de l'endeuillée et celui de la belle au linceul, mettant bien en évidence leur corrélation. Si, contrairement aux précédentes, elle ne poussera pas son dernier soupir dans ce lit auquel la belle au linceul appartient mais dans son costume d'endeuillée, le motif n'en remplit pas moins une fonction identique. Car l'héroïne de mélodrame souffre de sa passivité et doit donc souffrir *dans* celle-ci, que la position allongée représente. Cette passivité renvoie à son innocence, et inversement. C'est parce que dénuée de moyens et d'alliés à même de remédier à sa souffrance que l'héroïne de mélodrame attise la pitié du spectateur et parvient, dans ce contexte subtilement érotique, à la *spécifier en attendrissement*.

Là où Rocky Balboa redouble d'endurance, genou à terre, luttant contre une horizontalité synonyme de mort, l'héroïne de mélodrame, pour qui la lutte n'est pas une option, cède ouvertement à celle-ci. Ce faisant, nous l'avons vu, elle endosse la cause de la topique du sentiment en se proposant comme objet de désir d'une innocence exemplaire. Mais tandis que dans les récits héroïques c'était la présence de l'opposant qui éveillait la topique de la dénonciation, laquelle chargeait le héros de soulager le monde du mal, les récits mélodramatiques en revanche, en centrant l'attention du spectateur sur la victime exemplaire, lui confèrent un statut mixte dont seul l'éveil de l'attendrissement justifie l'ambiguïté. Projetée dans sa condition de belle au linceul, l'héroïne pousse à travers ses cris et ses contorsions, ou sa pâleur iridescente, des appels au spectateur lui-même.

L'absence du persécuteur et du bienfaiteur dans le tableau – bien annoncée par Boltanski – renforce évidemment la force de cet appel, et permet à l'héroïne d'établir avec le spectateur un rapport intime au cours duquel s'opère cette spécification du sentiment de pitié en attendrissement, qui permet la clôture du récit.

Toutefois nombre de variations autour de ce motif existent. *L'histoire d'Adèle H.* par exemple, en fera un emploi sensiblement différent, en ne le cantonnant pas à une seule scène tardive mais en le déclinant à travers quatre portraits de la demoiselle sombrant dans la folie. Séparée par un océan de ses seuls bienfaiteurs dont la renommée jette toujours sur elle son voile inquiétant, l'héroïne parvient à frôler la corruption tout en paraissant toujours pure de cœur au spectateur. Ses stratagèmes, anxieux et maladroitement entrepris dans le but d'entrer en contact avec son aimé, montrent au contraire l'ampleur de son amour et vont ainsi jusqu'à jouer en sa faveur. C'est donc entièrement dépouillée d'armes qu'elle se confronte au hautain lieutenant, lequel assume alors cruellement le rôle du persécuteur. Ce faisant, il ne laisse au spectateur, sans emprise sur les événements intra-diégétiques et démuni dans ceux-ci de tout autre délégataire d'intérêt qu'une Adèle H. fragilisée, qu'une seule option : la tendre pitié dont l'éveil semble constituer le dessein propre au mélodrame.

Cependant, loin de connaître une ascension dramatique dont le motif de la belle au linceul marquerait d'une pierre blanche le point de non-retour, le film de François Truffaut nous fait suivre dès la première minute une héroïne perdue, d'ores et déjà condamnée par son impossible amour à se perdre elle-même, au terme d'une irrémédiable et tragique déchéance. Ainsi donc, bien qu'accoutumée à ce motif particulier Adèle H., au même titre que certains héros, ne connaîtra de mort que symbolique, l'issue de son existence en tant qu'héroïne mélodramatique n'étant perceptible au spectateur qu'au cours de sa dernière rencontre avec le lieutenant, alors qu'elle ignore glacialement ses appels. L'amour de la jeune fille semble s'être évaporé avec sa conscience tandis que celle-ci déambule, hagarde, dans sa cape noire symbolique du deuil dont nous avons plus tôt étudié les enjeux.

En outre, Truffaut manipule ici les codes du genre à son avantage. En effet, le spectateur habitué aux récits de ce type ne saurait que trop s'attendre, dans cette multitude d'annonciations, à une issue tragique au récit à travers la disparition de la belle et fragile héroïne. Le motif de la

belle au linceul lui-même, par sa répétition perdant en importance, se voit relégué au second plan derrière la fatidique répétition du schéma tragique que semble proposer le parallélisme qu'établit Adèle Hugo elle-même, au cours d'un épisode fiévreux, entre son devenir et le décès prématuré de sa sœur.

> Deux jeunes mariés sont enterrés dans le même cercueil. Même la mort n'a pas pu les séparer. La robe de la jeune morte est exposée dans l'appartement des parents… Mais c'est le mien aussi ! C'est mon appartement ! La robe de la jeune mariée est exposée à tous les visiteurs comme une relique. Et moi au milieu de tout cela ! Ah ! Comment faire ? Mes yeux me brûlent. J'ai mal aux yeux. Je ne veux plus les voir. Je ne veux plus voir la malle des vêtements s'ouvrir. Il faut jeter les vêtements de ma sœur ! Il faut les brûler ! Oui. Oui, il faut les distribuer ! (halètements) Je ne veux plus voir ces robes ! Mes yeux ne les supportent plus ! Ah, mes yeux (sanglots[54]) !

De même que l'absence des larmes de l'endeuillée enjoint le spectateur à déverser les siennes, la mort seulement symbolique d'Adèle Hugo ajoute-t-elle à la tragédie. Le fringant officier lui-même, habitué à jouer abusivement de son emprise toute puissante sur la jeune fille, semblera bien piteux alors que ses appels resteront sans réponse. Le mal est fait, irrémédiable et terrible : une âme innocente a souffert et péri, pratiquement en vain. La persistance du corps, précisément, appuie l'évidente extinction de cette charmante personnalité qui, à maintes reprises et notamment par la répétition du motif de la belle au linceul, est parvenue à susciter notre attendrissement.

Ce motif remplit-il donc très efficacement la fonction de permettre à la topique du sentiment de trouver une issue favorable à travers la spécification du sentiment de pitié en attendrissement. Si nombre de mélodrames emblématiques réservent son usage au dernier acte de leur récit, le cas de *L'histoire d'Adèle H.* met bien en évidence que la fonction de ce motif ne perd pas nécessairement en efficacité si celui-ci est répété et employé à diverses étapes du développement narratif. Sa récurrence ironique dans les feuilletons fleuves de type *soap opera*, de production souvent nationale, où il est fréquemment employé dans un décor d'hôpital, tend même à indiquer que nous avons là affaire à un motif d'une grande universalité, dont la redoutable efficacité doit être considérée avec prudence.

4 – Du bon usage de la victime

Belle femme fragile, prisonnière, amputée, innocente, désincarnée, l'héroïne de mélodrame serait en fin de compte une figure prototypique de victime inspirant la pitié et parvenant à la spécifier en attendrissement. Le mélodrame jouera de cette tendresse qu'il suscite avec plus ou moins de talent pour faire partager au spectateur la douceur des moments heureux et la terreur des moments graves. L'héroïne remplit donc bien une fonction de délégataire d'intérêt, et accomplit son destin en souffrant démesurément. Mais tandis que la souffrance du héros avait une fonction d'épreuve, celle de l'héroïne semble bien constituer une fin en soi. Ce ne sera donc non pas sa victoire mais sa défaite qui, concluant le récit, en constituera la destination ; les étapes y menant fonctionnent comme préparation à celle-ci, de même que les épreuves successives préparent le héros. Au climax du récit, héros et héroïnes atteindront tous deux, dans la mort symbolique ou factuelle, l'état de sacralité auquel ils étaient destinés, concluant le cheminement du récit et permettant sa clôture.

S'il est tentant, pour expliquer l'attrait du mélodrame, de recourir à la notion de *catharsis* évoquée par Aristote dans sa *Poétique* et allègrement commentée par les théoriciens de toutes époques, il serait malencontreux d'appliquer trop rapidement à la question ces réflexions sur la tragédie classique, et ce pour deux principales raisons. Nous l'avons vu d'abord, Geoffrey Nowell-Smith affirme une distinction structurelle entre la fiction postérieure à la période romantique et celle de la tragédie classique : la séparation des deux régimes de l'être que sont l'action et la passion en deux familles de récits. La seconde raison découle certainement de cette première mais tend à confirmer l'inapplicabilité des raisonnements aristotéliciens à l'objet du mélodrame : celui-ci, en effet, recourt massivement au registre pathétique, proscrit par Aristote de la tragédie idéale. Si le mélodrame s'inspire sans conteste de la tragédie, il serait donc regrettable d'exagérer leur filiation en supposant trop de similarités dans leurs fonctionnements respectifs. Il n'empêche que, comme nous l'avons vu, si les topiques de la dénonciation et du sentiment aspirent à cesser au même titre que les passions suscitées par la tragédie classique, l'une et l'autre peuvent certainement bénéficier de l'éclairage du philosophe et de ses commentateurs.

Il demeure, puisqu'on observe leur émergence dans des discours à caractères aussi bien réel que fictionnel, que les conditions de désengagement de ces deux topiques diffèrent dans ces deux cadres. L'existence réelle du héros et sa reconnaissance par le peuple sont, dans la réalité de nos sociétés, aussi illusoires qu'est inacceptable la sacralisation d'une victime exemplaire. Les mouvements de dénonciation et d'attendrissement eux-mêmes, attisés et entretenus dans la salle de spectacle, prennent une valeur différente lors de leur exercice face à autrui. L'un comme l'autre répondent aux exigences morales et sociales des politiques de la pitié ; l'un comme l'autre trouvent leur limite au cinéma dès lors qu'ils jouent du principe d'exception. Mais là réside bien, si l'on suit Aristote, l'intérêt d'attiser et de purger par la fiction ces passions handicapantes dans la démocratie idéale. Toutefois ici encore serait-il abusif de comparer sans nuance la société grecque antique et les politiques de la pitié ; aussi laisserons-nous pour l'instant la *Poétique* de côté afin de reprendre notre analyse.

L'héroïne de mélodrame, nous l'avons vu, est un personnage pensé selon des critères presque exclusivement négatifs : non-coupable, non-capable, finalement non-vivante, elle fonctionne comme pur réceptacle pour le spectateur avide de sentiments poignants. En résumé ces héroïnes constituent-elles des victimes emblématiques, des vierges destinées au sacrifice, pour lesquelles le spectateur a toutes les chances de laisser s'exprimer sa compassion. L'absence du bienfaiteur dans le tableau, ou plutôt ses papillotements (car l'homme aimé ne prendra jamais réellement la situation en charge) montre que la *satisfaction* de la topique du sentiment ne peut seule expliquer l'attrait du public pour ce genre de spectacles. Presque jamais dans le mélodrame l'issue du récit n'est-elle atteinte lorsque le spectateur « sympathise avec les sentiments de *gratitude* que l'intervention d'un *bienfaiteur* inspire au malheureux[55] ».

Victoires héroïques et défaites mélodramatiques étant tout de même massivement influencées par les deux topiques que nous venons d'étudier, on serait tenté de déduire que le mouvement de détournement de la souffrance du malheureux, fut-il vers la dénonciation d'un persécuteur ou vers l'attendrissement envers la victime, semble bien, du moins dans la démarche volontaire qu'est le recours à la fiction, un mouvement *agréable*. On s'étonne cependant de découvrir un agrément là où les indices nous

désignent à l'intérieur de ces récits la souffrance comme une force purement négative, et la fin de cette souffrance comme une double négation, laquelle ne saurait en aucun cas suffire à expliquer le plaisir que peut tirer le spectateur de ce type de spectacles[56].

On aurait d'ailleurs bien tort, malgré le lien d'identification qui unit le spectateur aux héros et héroïnes, de comparer hâtivement les souffrances que traversent ceux-ci et les sentiments que leur spectacle peut éveiller chez le témoin anonyme. Car non seulement les sensations douloureuses ou plaisantes des protagonistes restent-elles à jamais inconnues du spectateur, mais même leurs souffrances psychiques ne sont-elles accessibles qu'au deuxième degré, comme déformées par le prisme protecteur qu'est l'écran de cinéma.

De fait, dans sa manière astucieuse de placer le spectateur dans une posture d'identification ascendante face à ces grandes destinées que sont respectivement le triomphe et la défaite de la volonté, le cinéma d'Hollywood dévoile sa tentative d'instaurer un rapport à la fois familier et sensiblement hiérarchisé entre le public et ces *idoles*. Les films à large public que sont les récits héroïques et les mélodrames ont en effet depuis les premières heures du cinéma été connus pour – disons les choses clairement – fabriquer des *stars*. Aujourd'hui encore, l'industrie cinématographique révèle-t-elle, dans l'infatigable ronronnement de ses productions aux motifs péniblement réemployés, la crainte du risque dans lequel évoluent les responsables artistiques chargés de concevoir des récits employant des motifs éventuellement pénibles comme ceux que nous avons étudiés dans ces pages. Il n'est donc pas étonnant que ces deux familles de récits fonctionnent comme dos à dos, en accord avec les principes des codes de représentation de la souffrance étudiés par Luc Boltanski et qui conditionnent l'essentiel des discours sur la souffrance dans notre époque et nos sociétés.

L'industrie d'Hollywood, par le recours répété à ces deux familles de motifs qui composent les héros américains et les héroïnes mélodramatiques, participe donc massivement de la synergie faisant ressortir du lot les images *politiquement correctes*. Au lieu de blâmer les studios de vouloir à tous prix réemployer ces mêmes images, ou la masse de spectateurs de conserver un goût immodéré pour celles-ci, nous verrons dans leur prédominance les indices d'un accord fondamental entre les valeurs de la société qui porte ces récits, et le devenir de leurs protagonistes. Toutefois, en répondant à cette

demande du public, c'est-à-dire en répétant ces codes jusqu'à l'établissement de genres cinématographiques, les studios courent le risque de les appauvrir. On s'étonne alors qu'au contraire, chaque avènement du héros et chaque sacrifice d'héroïne attire chaque fois plus de spectateurs.

> Comme dans tout mythe, le héros doit passer par ces étapes initiatiques qui lui permettent, par la grâce de cette purification par la souffrance, de retrouver l'innocence originelle qui lui permettra de franchir tous les obstacles. Comme dans tout mythe le film joue sur la fonction de remémoration, sur le caractère cérémoniel du cinéma. Chaque film où le héros signe sa présence répète l'acte initial, l'acte de naissance des États-Unis : l'affrontement avec la sauvagerie, la lutte pour instaurer le droit, la loi, l'ordre et la morale chrétienne, le combat pour un territoire toujours plus vaste d'où découle le droit pour tout américain d'être armé et de refuser toute limitation à l'expansion de son espace. Figuration rituelle par laquelle le héros est censé renouer tous les fils de la nation élue autour de l'acte fondateur du peuple américain[57].

L'analyse mythologique de Jean Ungaro met bien en évidence l'utilité de ces discours sur la souffrance : en fonctionnant comme étalon des codes de représentation, notamment durant les années d'application du code Hays qui imprègne toute sa période classique, le cinéma d'Hollywood sert l'établissement d'une *orthodoxie* de la pensée. Bien entendu le terme ne doit pas être ici rattaché directement à la branche éponyme du christianisme mais à l'exercice au-sein d'elle-même d'une différenciation fondamentale entre une pensée *droite*, juste, exacte et claire, et donc autorisée par une loi supérieure, et toute autre parole, dissidente, hétérodoxe ou, dans le contexte religieux : hérétique. Ce dernier terme suggère en effet un rejet radical de tout élément relatif à cette pensée, ce dont mélodrames et films d'action ne manquent pas, également, de nous rappeler la nécessité à travers moult personnages fourbes et duels, généralement caractérisés par des attributs inquiétants et obliques. Toute ambiguïté méthodiquement mise au ban des valeurs consensuelles en vigueur dans ces types de récits, en revanche, trouvera la place royale dans la troisième topique étudiée par Luc Boltanski : la *topique esthétique*.

Mais pour l'instant, une question demeure : si notre analyse est exacte de dire que dans la fiction le spectateur éprouve un plaisir à faire basculer son regard dans l'attendrissement ou la dénonciation, peut-on affirmer que ce plaisir est également ressenti dans une situation réelle ? Les facteurs plus nombreux (peur, sentiment de culpabilité…), isolés par les conditions sécuritaires de la salle de spectacle, compliquent certainement l'analyse des multiples réactions possibles dans une confrontation directe à la souffrance

d’autrui. Cependant, les réflexions de Luc Boltanski au sujet de la topique esthétique nous éclaireront précisément sur ce point. Comme nous le verrons, cette troisième et dernière topique trouve d’après l’auteur plus difficilement sa place parmi l’ensemble des discours que nous avons pu examiner pour l’instant. Les films qu’elle conditionne, quant à eux, sont également plus difficiles à réunir en un ensemble homogène.

III – La topique esthétique

Avant d'aborder en détail la description que donne Luc Boltanski de la topique esthétique, il convient d'expliquer les relations qu'entretient celle-ci avec les deux précédentes. Si le mécanisme essentiel de chacune d'entre elles consiste bien en un détournement des sentiments éveillés chez le spectateur par la souffrance d'un autre sur laquelle il n'a nulle emprise, et que topiques de la dénonciation et du sentiment peuvent facilement sembler fonctionner dos à dos, la topique esthétique réunira ces deux premières dans un seul et même ensemble auquel elle s'opposera à son tour. En ceci, elle s'intègre péniblement au schéma mis en place par Luc Boltanski, puisqu'au lieu de clore ce système tripartite, elle invite à imaginer d'autres de ces topiques, peut-être plus minoritaires et entretenant avec celles développées des rapports originaux. Là ne sera cependant pas l'objet de notre travail qui, débordant les considérations sociopolitiques, nous enjoindra plutôt à réfléchir à l'extérieur de ces « politiques de la pitié » où le travail de Luc Boltanski nous retient pour l'instant.

> Retenant l'émotion qui monte en lui pour se libérer comme indignation ou comme attendrissement ; rejetant les masques de la dénonciation et du sentiment, ce troisième spectateur affronte la vérité et la regarde en face. Ce qu'il voit : l'horreur. C'est en tant qu'il est livré à la souffrance nue, imputable à personne et sans espoir de rémission, qu'il sympathise avec le malheureux. Sa première qualité est le courage : il ose porter les yeux sur le malheureux sans les détourner aussitôt en direction d'un bienfaiteur ou d'un persécuteur imaginaire et voir le mal en face. Il se laisse envahir par l'horrible.
>
> Est-ce à dire que, dans ce système, la position de l'actant que nous avons appelé *agent* reste vide ? Si tel était le cas, le spectateur se confondrait hystériquement avec le malheureux livré à l'horreur d'une souffrance aveugle, mais il ne pourrait rien en dire.

Si les protagonistes que nous avons étudiés jusqu'ici assumaient assez clairement la posture de délégataires d'intérêt, ce rôle – relativement simple dans les deux autres topiques – gagne en subtilité dans le fonctionnement passablement retors de la topique esthétique.

> Qui pouvons-nous mettre ici en position d'agent ? Un peintre, ou plus généralement, un montreur doté de la capacité de faire voir la souffrance dans ce qu'elle a de sublime. Ce peintre regarde le malheureux souffrir et dépeint sa souffrance. [Il est *agent* au sens où,] en peignant les souffrances du malheureux, en en dévoilant l'horreur et, par là, en en révélant la vérité, il leur confère la seule forme de dignité à laquelle elles puissent prétendre […] la présentation du malheureux qui est horrible est cela seul qui rend possible la communication

de cet imprésentable par laquelle le spectateur est débordé et qui n'est autre que l'horreur qui gît en lui-même et définit sa condition.

[…] On aura reconnu ici le portrait du *dandy*, tel qu'il se trouve exposé dans les écrits théoriques et critiques de Baudelaire et, particulièrement, dans l'essai qu'il consacre à Guy, *Le peintre de la vie moderne*[58].

L’agent et le protagoniste

L’intégration de l’agent dans les schémas narratifs que nous étudions ne rencontre donc guère d’obstacles. Cependant, des nuances importantes entre les précédents délégataires d’intérêt proposés au spectateur sautent aux yeux : le héros se propose, comme délégataire dans un monde fictif, d’assouvir le « désir de persécution[59] » du spectateur, par l’éradication d’un ennemi dont il nécessite de fait la présence. La résolution du mélodrame survient bien à la spécification du sentiment de pitié éprouvé par le spectateur en attendrissement, sans que l’action d’un bienfaiteur[60] ne semble nécessaire. Dans le premier cas, l’agent que le spectateur aspire à être délègue son intérêt au héros, pour jouir par procuration. Dans le second cas, l’agent (bienfaiteur) conventionnel est escamoté, sa fonction principale, nous l’avons vu, récupérée par l’héroïne assumant temporairement la figure de « belle au linceul ». On voit combien la présence de l’agent impérative à l’analyse politique s’applique de manière hasardeuse au domaine de la fiction. Du moment que le rôle qu’occuperait l’agent dans les conditions réelles est assumé par d’autres personnages, l’existence de celui-ci n’est plus systématiquement requise.

Voilà qui nous arrange, tant la description que Boltanski donne du rôle de l’agent dans la topique esthétique jette un flou immense sur l’identité que celui-ci pourrait revêtir dans un long métrage de fiction conditionné par cette topique. Il peut paraître plus évident au premier abord de vouloir accorder ce rôle aux auteurs d’un long métrage refusant radicalement de sombrer dans la dénonciation ou le sentiment, dès lors que la souffrance nue apparaît. Mais on a vu dès la présentation du livre de Luc Boltanski que ces topiques doivent, pour fonctionner à leur pleine capacité, être acceptées d’une part comme de l’autre de l’acte de représentation (d’où l’univocité de beaucoup des symboles employés dans les films que nous avons étudiés jusqu’ici). Ce ne serait donc guère en se préoccupant des cinéastes qu’on ne parviendrait à constituer un corpus d’étude.

En effet, sans appuyer cette fois ses réflexions sur d’autres supports que la littérature, Boltanski pose sur notre route un problème méthodologique. Car bien que, par exemple, la topique du sentiment soit illustrée par des héroïnes romanesques, le fait qu’elle le soit également par

une certaine forme de monstration audiovisuelle des miséreux du Tiers monde nous permet immédiatement de percevoir par quelle construction l'industrie cinématographique répond à ce désir du public : par un mode de narration utilisant ces deux composantes (celle, narrative, du roman, et celle, descriptive, des documentaires et reportages sentimentalistes), à savoir le mélodrame. Mais en ne piochant cette fois ses exemples guère que chez Baudelaire, Sade et Nietzsche, Boltanski nous abandonne le problème de leur représentation visuelle, invitant même à envisager l'inapplicabilité de la topique esthétique au registre visuel, essentiel (contrairement à la notion d'agent) à *notre* travail. Aussi poursuivrons-nous pour l'instant l'étude de la topique esthétique sans se préoccuper de la constitution d'un corpus de films, mais le spectateur doit comprendre que les outils maintenant déployés nous seront utiles dans la seconde partie de notre travail.

Un spectateur réflexif

Une approche critique générale de l'activité du spectateur reste à entreprendre pour constituer un socle stable à notre réflexion ; afin, donc, de comprendre les qualités particulières de la topique esthétique au regard des deux précédentes, il paraît raisonnable de revenir sur la posture du *dandy* :

> [Celui-ci] doit sa grandeur à l'absence d'utilité, de profession ou d'occupation et qu'il ne crée rien d'autre que soi-même. Son action est de ne rien faire. Mais sympathisant avec un peintre, en tant que le peintre regarde, le méta-descripteur apparaît dans l'énoncé comme celui qui se « regarde voir ». Tel est le principe de « réflexivité » baudelairienne et du projet esthétique, connexe, de contenir « à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur et l'artiste lui-même ». L'opération esthétique (qui, chez Baudelaire, ne se confond pas on l'a vu à propos du dandy, avec la confection d'un artefact) consiste donc à faire passer l'objet dans l'intériorité du sujet pour, en l'en sortant, en révéler l'imprésentable. C'est cette opération, et celle-là seulement, qui sauve la souffrance de l'insignifiance (de l'absurde, du nihilisme, etc.). La souffrance est regardée en face et, une fois écartées les personnes fictives du persécuteur et du bienfaiteur, et leurs reflets illusoires – la victime enragée et le misérable reconnaissant –, affrontée dans sa vérité, c'est-à-dire en tant que pur *mal*. Mais c'est en se regardant voir que le spectateur peut dévoiler la vérité du mal en lui et accomplir ainsi l'opération esthétique fondamentale qui, dans cette topique, vise l'indifférenciation de l'objectif et du subjectif. C'est en tant qu'elle sert cette opération que la souffrance du malheureux est pertinente[61].

Le dandy qui a fait sienne la topique esthétique jette ainsi sur chaque chose, des plus belles aux plus horribles, un regard distant nécessaire à l'accomplissement de « l'opération esthétique fondamentale ». Sans que celle-ci ne requière la confection d'un artefact, le fait que Luc Boltanski l'étudie depuis la perspective de Baudelaire et non celle de Guy, *le peintre de la vie moderne*, invite à considérer que la confection d'un artefact peut servir la topique esthétique, dès lors que celui-ci présente un protagoniste lui-même capable d'adhérer à ce point de vue. « L'indifférenciation de l'objectif et du subjectif » est atteinte lorsque le protagoniste lui-même se regarde exister de la manière dont le lecteur l'observe, celui-ci sympathisant par conséquent avec l'auteur et non avec la victime.

Le spectateur d'un hypothétique long métrage conditionné par la topique esthétique, afin de sympathiser avec l'auteur, devra donc nécessairement connaître au moins les rudiments du septième art. Il devra être largement familiarisé aux représentations conventionnelles de la souffrance, et favorable à s'en voir proposer de nouvelles. Il devra

également être coutumier des discours subversifs sur la question, puisqu'« Il a en effet retenu la leçon des critiques auxquelles – nous l'avons vu – une topique de la dénonciation se trouve confrontée [et celles] qui ont mis en cause l'authenticité d'une topique du sentiment ». Il devra enfin, selon toute vraisemblance, présenter un intérêt pour l'inquiétant et l'horrible.

Au contraire des grands produits de l'industrie que nous avons étudiés pour l'instant, on voit combien des films conditionnés par la topique esthétique auraient une visée autre que celle du consensus et de la reconnaissance par le nombre. Films sur l'individualité, ils ne pourraient s'adresser qu'à un public désireux d'en tirer les enrichissements, un public d'initiés. Il s'agit d'un premier indice qui nous incitera à rechercher des films ayant eu un plus grand succès critique que financier. Cette piste est d'une certaine façon déjà tracée par Boltanski lorsqu'il se penche sur les difficultés relatives à penser une topique esthétique en termes politiques :

> la topique esthétique semble renoncer à l'action et ne paraît propre qu'à inspirer une relation purement individuelle à la souffrance à distance. N'est-il pas en outre abusif de rattacher à une politique de la pitié une attitude qui a précisément pour traits saillants de se désintéresser du politique et de rejeter la pitié ? […]
>
> Le spectateur considère avec les yeux du peintre ou du montreur le malheureux qui se donne à voir, mais rien ne dit que le malheureux, enfermé dans son destin et, par là, de l'ordre d'un objet, soit doté de la capacité d'en faire autant[62].

Si dans les cas précédents, la fiction semblait s'inspirer du réel, tant dans sa trame narrative qu'à travers les procédés de représentation employés, la topique esthétique, au contraire, chercherait à appliquer à notre perception du réel les particularités de notre rapport à la fiction. Un tel point de vue tend bien sûr le flanc à la critique, ainsi par exemple à Sartre lorsqu'il avance que « Dire que l'on "prend" devant la vie une attitude esthétique, c'est confondre constamment le réel et l'imaginaire. Il arrive cependant que nous prenions l'attitude de contemplation esthétique en face d'événements ou d'objets réels. En ce cas chacun peut constater en soi une sorte de recul par rapport à l'objet contemplé[63] ».

Que la topique esthétique propose ou non une modification durable de notre disposition face à « la vie » semble en effet d'un ressort essentiel. À ce stade cependant, il nous importe surtout que sa particularité d'influencer notre rapport au réel n'empêche pas qu'elle-même recoure souvent à un réalisme plus flagrant encore que ses deux jumelles (naturalisme). Il n'est

en effet pas absurde de supposer que *grâce* aux procédés de représentation originaux qu'elle emploie, cette topique permette une modification plus durable de l'attitude du spectateur « devant la vie ». De fait, le processus assez renommé de « distanciation », qu'on observe de manière sensiblement similaire chez les personnels soignants et militaires, semble bien être en jeu dans la topique esthétique.

> Renonçant à la réciprocité des perspectives, la topique esthétique renonce également à la justification en termes de bien commun. Il n'y a pas, à proprement parler, de bien qui serait commun au malheureux assujetti à sa souffrance et au spectateur qui, instruit par celui qui la lui montre du doigt, de la dimension esthétique qu'elle peut revêtir, doit pourtant posséder en lui-même, sous la forme d'un don ou d'un sens inhérent, la faculté nécessaire pour faire quelque chose de cette souffrance, c'est-à-dire pour s'en saisir, la faire pénétrer en soi et s'en servir comme d'un opérateur afin d'appréhender et de déployer un mal intérieur. C'est donc tout entière du côté de celui qui, dans un saisissement, surprend la souffrance d'autrui et s'en empare que la capacité morale se trouve affectée.
>
> […] Comme toute expression artistique moderne, sa parole peut donc être essentiellement *affirmative*. Elle n'a que faire d'une attitude qui, dans une visée de légitimité démocratique, la destinerait à circuler dans un débat. Elle peut, par conséquent, non seulement faire l'économie de la justification, mais la disqualifier comme désir de recevoir l'approbation des masses et, par là, comme faiblesse. Enfin, la topique esthétique n'a que faire du persécuteur et moins encore du bienfaiteur. Elle rejette la dénonciation comme le sentiment et, réclamant la maîtrise de toute émotion autre qu'esthétique, se refuse à l'indignation aussi bien qu'à l'attendrissement. Ce double refus enferme la possibilité d'un rejet radical de la pitié[64].

Bien qu'il faille en prendre bonne note, la question de l'utilisation politique des œuvres que nous étudions n'étant pas d'un ressort capital à cette étude, il nous sera de peu d'intérêt qu'au terme d'une longue démonstration Luc Boltanski conclue : « Assez difficilement mobilisable pour faire face aux souffrances des malheureux faibles, anonymes, communs et donnés pour réels (massacrés ou affamés, pauvres des bidonvilles, etc.), la topique esthétique est finalement surtout opérante dans le domaine qui l'a vu naître : celui de la fiction[65]. » En effet, les applications cinématographiques de « l'opération esthétique fondamentale » décrite précédemment demeurent encore passablement obscures. Toutefois, le « rejet radical de la pitié » qui s'opère uniquement dans la topique esthétique nous permet d'ores et déjà d'apercevoir un grand nombre de films qui bénéficieraient de l'éclairage du politologue.

Afin d'affiner notre recherche sur le phénomène relativement rare que représente un recours cinématographique à la topique esthétique, nous centrerons cette fois notre travail sur l'œuvre d'un seul cinéaste. Si les noms des maîtres de l'horreur peuvent venir à l'esprit, nous leurs préférerons

ceux d’autres artistes plus expérimentés en la matière. De même, si l’on trouvera chez certains cinéastes, comme Roman Polanski, David Cronenberg ou Atom Egoyan, des protagonistes pris dans des récits du type que nous recherchons et traités de manière particulièrement ambiguë et troublante pour le spectateur, des auteurs plus caractéristiques encore doivent être considérés en premier, à savoir les cinéastes ayant su porter à l’écran la distanciation Brechtienne. Le cas emblématique de Rainer Werner Fassbinder offre de nombreux récits de souffrance empoignant le spectateur d’une manière incomparable aux récits héroïques. À Lars Von Trier également, on doit plusieurs films de ce type. Mais plus particulièrement, la filmographie du cinéaste autrichien Michael Haneke retiendra notre attention pour ses frappants exemples de rejet de la pitié par la photographie, le montage et la mise en scène.

1 – Michael Haneke

Quatre décennies derrière la caméra ont assuré à Michael Haneke le temps d'un cheminement artistique, à travers une série d'expérimentations rigoureusement entreprises sur les formes de la narration. Il serait donc tentant de supposer trouver dans ses réalisations les plus récentes le parachèvement de son art, et d'étudier en premier lieu ses films récompensés ces dernières années par des prix d'excellence. La topique esthétique servirait certainement à les décrypter d'une manière convaincante.

Cependant une telle analyse appliquée, par exemple à *La Pianiste* n'irait pas sans soulever le problème des similarités du récit avec le schéma mélodramatique. *Funny Games* également, de même que son remake américain, nous servirait de cas d'étude satisfaisant avec ses deux protagonistes aux gants blancs si proches du dandy baudelairien ; mais là encore, la présence d'un bourreau, ou à vrai dire de deux, nous interdit d'évoquer la topique esthétique sans trahir la réflexion de Luc Boltanski. Bien que la mise en scène de ces films n'encourage guère un élan de pitié à l'égard des victimes, il est plus raisonnable de voir dans ces figures un habile détournement par la topique esthétique des trames conventionnelles : dans le cas de *La Pianiste*, détournement du mélodrame car la protagoniste dépérit bien symboliquement d'un amour impossible sous la pression – cette fois – matriarcale, sans que le spectateur ne puisse ici profondément la prendre en pitié, et difficilement s'attendrir pour elle ; dans le cas de *Funny Games*, détournement partiel des films d'action par l'introduction d'êtres fondamentalement mauvais dans le contexte familier, sans que le héros ne daigne jamais nous gratifier de sa présence.

Le succès respectivement critique[66] et commercial[67] de ces deux films nous inciterait donc à voir dans leur reconnaissance par le nombre l'aboutissement d'expérimentations innovantes sur les deux grands canons déjà établis du cinéma classique. Ceci ne contredit pas l'idée selon laquelle l'originalité de ces films réside bien dans un jeu tirant parti de la topique esthétique, et démontrant de la part de Michael Haneke une parfaite maîtrise des codes de celle-ci, une maîtrise acquise de longue date au cours

de la réalisation de films télévisés, et couronnée par son premier long métrage cinématographique : *Der Siebente Kontinent*.

Inspiré d'un fait divers, le film dépeint les deux dernières années de la vie d'une famille allemande semi-bourgeoise (Georg, ingénieur ; Anna, opticienne ; leur fille Eva), ainsi que sa tragique et mystérieuse disparition. Dès les premières images, qui dans un premier temps évitent consciencieusement les visages de la famille S., puis dans un second temps les gros plan (et ce jusqu'à la douzième minute), étapes pourtant traditionnelles de la caractérisation des protagonistes, la mise en scène évite soigneusement de nous clarifier les enjeux de ce qui constitue pourtant déjà une intrigue. La découverte de l'horreur est-elle ainsi aussi progressive qu'angoissante, jusqu'à ce que la famille S. commette un suicide collectif, sans donner à quiconque d'explication satisfaisante. Ce surgissement de l'horreur au cœur du plus naturaliste quotidien caractérise d'ailleurs dès son commencement la carrière du cinéaste, et illustre à merveille le développement de Luc Boltanski sur les conditions d'engagement de la topique esthétique.

Par la mise en scène du surgissement de l'horreur humaine au cœur de la plus (excessivement) paisible bourgeoisie, Haneke ne réalise pas seulement « la confection d'un artefact ». En s'inspirant librement de faits réels, en donnant corps à cette famille sans nom, sans visage, que la conscience rechigne à considérer tant son existence parvient péniblement à faire sens, il s'approche bien de « l'expérience esthétique fondamentale ». La collaboration artistique redonne un instant chair à des êtres à jamais disparus, et dont l'intimité effacée sans retour a emporté avec elle l'explication du geste. Le film se montre d'ailleurs respectueux de la famille d'origine, se gardant à tout moment de proposer ou d'imposer la moindre justification à leur suicide, mais l'intérêt ne saurait en être qu'essentiellement moral (ce dont la topique esthétique n'a que faire). Ce maintien de l'apparente absurdité des événements sert avant tout le pouvoir esthétique de la véritable famille S., ressuscitée par le cinéma à seule fin de pouvoir à nouveau fournir au public l'acte horrifique dont son existence est entachée : sa mort injustifiable. Les derniers mots du film, en référence à la famille réelle et non à ses avatars cinématographiques, veillent justement en fin de récit à rediriger l'attention du spectateur du film vers le fait réel.

On serait d'ores et déjà tenté d'en déduire que l'artefact conçu (*i.e.* : le film), tout en témoignant chez l'auteur d'une capacité approfondie à manier les codes de la topique esthétique, vise à offrir au spectateur (éventuellement moins affirmé en la matière) l'occasion de lui aussi, temporairement, endosser la topique esthétique pour apprécier le film au mieux de son potentiel. Un rapide point pourrait ici s'avérer utile. Nous avons vu déjà comment ces différentes topiques nécessitent une entente entre auteur et spectateur ; nous avons vu aussi avec les autres films de Haneke qu'un jeu entre les registres est possible ; il va sans dire que visionner *Der Siebente Kontinent* sans parvenir à endosser la topique esthétique doit pouvoir constituer une expérience perturbante, mais pas nécessairement plus que le récit d'*Anna Karenina* au spectateur indifférent à la pitié, ou celui de *Die Hard* à celui indifférent à la dénonciation. Malgré les nombreuses différences qu'entretient la topique esthétique avec les deux précédentes, on l'observe donc toutefois respecter un fonctionnement similaire en ce qui concerne sa mise en récit.

Quelques extraits

Afin maintenant de nous aider à comprendre comment Michael Haneke utilise mise en scène et montage au service de la topique esthétique, l'analyse de quelques extraits paraît appropriée. Au premier quart du film (22'30'' à 31') une série d'interactions entre les protagonistes retiendra notre attention. L'extrait débute lorsqu'Anna, la mère de famille, reçoit un appel téléphonique de l'institutrice d'Eva, au sujet d'un mensonge formulé par sa fille (prétendant être devenue aveugle). On ne s'attardera pas sur les significations que peut prendre ce mensonge au regard de l'issue du récit, mais plutôt sur l'échange entre Eva et Anna la minute suivante, lorsque cette dernière vient questionner sa fille. Dans un premier temps absente du champ (resserré sur le charmant visage d'Eva), Anna interroge l'enfant d'un ton raisonnablement courroucé ; le gros plan sur la petite fille vêtue de rouge enjoint naturellement la compassion du spectateur à se centrer sur elle.

Face au silence de l'accusée, Anna met alors en œuvre de plus en plus de subtilité. S'agenouillant devant sa fille et adoucissant son discours, elle attire soudain le regard de la caméra. La présence d'Eva dans le champ suggère un rapport plus intime que précédemment. Anna établit d'abord un contact visuel (« regarde-moi », dit-elle à 24'), mais celui-ci restant sans effet, elle le renforce d'un contact physique (main-visage). La caméra de nouveau axée sur le regard d'Anna maintient l'ambiguïté du moment, justifiant le doute exprimé par Eva, avant qu'Anna ne déploie les grands moyens dans l'un des gros plans les plus resserrés du film, face caméra. Exprimant une grande tendresse, elle assure Eva dont nous empruntons le regard qu'il ne lui arrivera rien. Le contact émotionnel semble réel, pourtant la courte durée des gros plans sur le visage de la mère maintient le doute sur ses intentions. De fait, dès qu'Eva lui avouera avoir menti, Anna laissera instantanément s'effondrer son masque de mère parfaite dans une expression de fulmination contenue, qui explosera en une gifle ; alors, le plan subjectif d'Eva est abandonné pour un plan semi-subjectif, suivi d'une coupure au noir (4'').

Anna semble ainsi manipuler la caméra par sa manière de prétendre jouer le jeu de la sympathisation. Celle-ci quittera un court moment le code narratif général du film qui procède par distanciation pour, nous subtilisant

la possibilité d'une spécification du sentiment de pitié en attendrissement, replonger d'une manière plus affirmée dans la topique esthétique, nous empêchant du même mouvement d'établir le moindre contact émotionnel sérieux avec les protagonistes. Ainsi, après la courte ellipse figurée par la coupure au noir, verra-t-on Anna de profil, méditant face à la fenêtre à travers laquelle notre regard ne remarquera *rien* : la caméra subjective elle-même refuse de nous désigner ce que regarde la mère, ou plus particulièrement ce qu'elle voit. Rien d'autre, c'est-à-dire, que la vie de bourgeois moyens dans une banlieue résidentielle allemande, et si des éléments de ce type encouragent la lecture d'une souffrance sourde liée à la médiocrité du quotidien, il est de notre devoir ici de faire remarquer que rien ne viendra jamais valider cette hypothèse, pas plus d'ailleurs qu'aucune autre. Telle est, nous l'avons vu, la condition par laquelle la famille S. peut susciter l'expérience esthétique propre à cette topique. Ainsi, qu'Anna nous apparaisse dans l'échange verbal ou la solitude, en proie à la colère ou aux autres sentiments qui semblent bouillir en elle et dont sa mort terrible tend à faire supposer la grande violence, les mystères de son intériorité ne nous seront jamais accessibles que par supposition. Une plus longue coupure au noir (9'') nous laissera dans la contemplation de cet être aux songes impénétrables, laissant le sentiment d'étrangeté imprégner le spectateur.

La coupure avec la scène suivante accentuera encore cet effet par la présentation d'un chaleureux dîner de famille, animé par les anecdotes d'Alex, oncle d'Eva et frère d'Anna. Les visages des deux femmes sont visibles dès ce premier plan, les soucis de tantôt apparemment oubliés. Ces personnages, qui dans l'intimité même refusent au spectateur l'accès à leur intériorité, cette fois présentés dans un contexte badin, nous apparaissent donc dans toute leur faux-semblance. Le plan large nous en assure, la vacuité des échanges également, la série de gros plans sur des visages concentrés à l'ingurgitation de leur repas, enfin, dans un laconisme ambiant favorisé par la présence intra-diégétique de musique de fond, finit de nous convaincre que la famille S. n'est pas sur le point de céder. C'est alors qu'Haneke révèle l'objet de la scène, jusqu'ici troublante de naturalisme : l'oncle Alex éclate en sanglots, dont les causes ne seront pas apportées dans la scène[68]. Un par un, les membres de la famille constatent ces lamentations avec un air vaguement embarrassé ; Georg, poliment indisposé, observe la réaction de son épouse ; Eva, de même que le spectateur à qui elle prête le plus souvent son regard, s'interroge ; Anna

quant à elle, exprime une émotion proche de l'apitoiement avant de se lever pour offrir réconfort à son frère. Dans les derniers instants, l'enserrant, elle semble contaminée par sa tristesse d'une manière qui l'indispose, comme honteuse de sa compassion. Une fois de plus, la caméra se retire sans ne laisser la moindre clé d'explication, d'abord dans un plan large offrant une nouvelle fois la scène à la contemplation, puis dans une coupure au noir (5'') d'un effet similaire aux précédentes.

La continuité narrative formée par le premier acte (jusqu'à 34'40'') a beau nous indiquer qu'elle relate une seule journée de la vie de la famille S., la séparations des scènes par le noir, parfois très prolongé, nous dit autrement. L'isolation de ces moments facilite leur contemplation individuelle. La méditation d'Anna face à la fenêtre paraît ainsi plus déconnectée de son altercation avec sa fille que si la coupure eut été moins flagrante. Elle ne semble pas seulement méditer sur les événements à court terme, mais sur sa vie dans son ensemble. C'est de cette manière qu'Haneke parvient, tout en baptisant ce premier acte « 1987 », à n'y relater qu'une seule journée, où chaque instant s'avère représentatif d'un état plus général. La lecture des échanges représentés dans ces scènes permet ainsi d'extrapoler la disposition générale de la famille S. : l'étape de caractérisation des protagonistes s'opère donc, mais d'une manière propre à décrire leur disposition particulière.

De ces premières scènes, on retirera plusieurs éléments concernant Anna. Tout d'abord, quand celle-ci prétend être compatissante, elle peut très bien en fait manipuler ses émotions de manière à simuler un recours au sentimentalisme, et ce dans la plus grande fausseté. L'étreinte qu'elle donne à son frère nuance cette première idée : Anna sait effectivement compatir, mais ne semble pour l'heure y recourir que par nécessité sociale, c'est-à-dire ni très facilement ni très efficacement, permettant donc de supposer qu'elle ne doit s'y appliquer que de manière occasionnelle (et vraisemblablement exceptionnelle). Les raisons pour lesquelles elle peut paraître s'autoriser ce mouvement à contrecœur ne nous sont pas encore accessibles à ce stade peu avancé du récit.

Protagonistes réflexifs

L'extrait suivant (43' à 49') en revanche, qui clôture le deuxième acte, nous offre des clés de lecture. Après quelques scènes nous figurant la journée des trois protagonistes, Anna gare le véhicule familial à l'arrière duquel Eva est assise, le temps de laisser embarquer Georg, à qui (non sans symbole) elle laisse la place du conducteur pour elle-même occuper « la place du mort ». Durant les minutes suivantes, bien que nous occuperons le point de vue d'Anna, la fixité du plan reproduit le sentiment d'étrangeté instillé lors de sa méditation face à la fenêtre. L'échange verbal parcimonieux entre Anna et Georg, au sujet d'un rendez-vous avec un couple qu'on suppose d'amis, situe la thématique de la scène dans un contexte familier et domestique, tout en maintenant cette froideur supposément incompatible.

La pluie abondante, malgré l'essuie-glace, ne laissera apparaître l'accident routier auquel tous seront bientôt confrontés que dans la confusion. La supposition de Georg, lorsque les gyrophares apparaissent, nous avertira tôt de la situation sans nous en révéler le ressort essentiel, que nous découvrirons par le regard d'Anna. En effet, bien qu'un plan nous donne à voir les trois protagonistes tentant d'observer les dégâts, la caméra se recentre aussitôt sur le visage de la mère, lequel n'exprime alors guère autre chose qu'une hautaine curiosité. C'est donc à nouveau son regard que nous emprunterons, cette fois vivifié par le mouvement de la caméra, à mesure que la voiture ralentit à hauteur des cadavres étendus sous une bâche. Il est alors capital d'observer que, contrairement à la convention cinématographique voulant qu'on donne à voir la réaction d'un personnage après que la caméra ait partagé son point de vue, Michael Haneke décide de nous priver de cette réaction par une soudaine ellipse. La focalisation interne sur Anna n'est-elle donc là encore entreprise que partiellement ; en retranchant un plan (imaginaire) qui nous indiquerait sa réaction à chaud, Haneke nous prive ici de bien plus, à savoir de la possibilité d'une contagion affective du spectateur par le personnage, soit ce que les cinéphiles appellent « sympathisation ». N'observant pas la réaction du personnage, le spectateur peut bien projeter son ressenti propre, mais pas être tenté d'imiter celui qui lui demeure inconnu. L'absence de musique

extra-diégétique tout au long du film renforce puissamment l'hermétisme des personnages.

Cette déconnexion des affects par l'ellipse n'a certes rien d'accidentel. Que la mise en scène nous présente, au lieu de la réaction d'Anna, la violence d'un karcher sur les parties intimes de la voiture (plaque d'immatriculation, phares, gentes, pare-brise) anthropomorphise le mécanique et mécanise l'humanité, démontrant bien l'intention du réalisateur de nous offrir uniquement une réaction à froid. Les humeurs visqueuses, et les tourments qui vont de pair, auxquels nos protagonistes ont été exposés, s'assimilent aux fluides encrassant la voiture, et peuvent à leur image disparaître instantanément au cours d'un lessivage approfondi. Tel est du moins le sens que l'on peut attribuer aux événements suivants : dissimulée des regards dans le *car wash*, Anna, dans un premier temps impassible, cède progressivement à ses sanglots que le contre-jour laisse d'abord incertains. Georg au contraire, n'exprime rien, rien d'autre c'est-à-dire jusqu'à une discrète préoccupation lorsque les pleurs de son épouse finissent par se faire entendre. Tournant son regard vers elle, il la découvre plus impassible, avant qu'elle n'oriente vers lui ses yeux bordé de larmes. La réaction instinctive de Georg le pousse à détourner le regard, réaction sur laquelle il revient aussitôt, contemplant froidement le chagrin de sa femme sans ne lui porter aucun réconfort apparent. C'est alors que la mise en scène intègre Eva à l'échange, nous prêtant son regard dans l'étrange contemplation de cet inactif face à face, qui bientôt cesse, avant que la main tremblante d'Anna ne se dirige vers celles de sa fille pour les enserrer.

La mère de famille révèle alors une troisième facette de sa capacité à recourir au sentimentalisme. Tandis qu'en prétendant à l'attendrissement auprès de sa fille Anna n'a démontré qu'un glacial machiavélisme, tandis qu'en s'attendrissant pour son frère elle tente de le réconforter, la seule justification vraisemblable de son contact avec Eva dans cette scène veut qu'à son tour, Anna recherche réconfort dans la commisération. Malheureusement, nous dit Luc Boltanski, pour celui à qui la topique esthétique est permise, le sentimentalisme (comme la dénonciation) se rapproche d'une basse forme de laisser-aller. Tel est bien ce que semble réaliser Anna lorsque, prenant la main de sa fille et observant ses larmes redoubler d'abondance, elle rétracte son bras pour contenir son chagrin. Nous occupons cette fois le point de vue interne de Georg, dont la réaction tarde à se manifester selon les critères habituels (une belle femme en

manteau de fourrure attend un réconfort qui ne vient pas). Son expression d'embarras contenu, lorsque le lessivage arrive en fin de cycle, jette elle-même un doute sur ses intentions alors qu'il finit par s'autoriser à l'égard de son épouse un geste de compassion très insignifiant, mais qui suffit aussitôt à calmer ses sanglots tandis qu'Eva, contractant ses mains qu'elle avait déployées pour accueillir celles de sa mère dans un élan de compassion bien naturel, ravale ses aspirations. Tous trois ont bien « retenu la leçon des critiques auxquelles – nous l'avons vu – une topique de la dénonciation se trouve confrontée [de même que] les critiques qui ont mis en cause l'authenticité d'une topique du sentiment […] Retenant l'émotion qui monte en [eux] pour se libérer comme indignation ou comme attendrissement ; rejetant les masques de la dénonciation et du sentiment » le couple parental avant tout, mais derrière eux Eva également, prouve dans cette scène endosser *délibérément* la topique esthétique.

Bien qu'occupant la place centrale dans le champ aux derniers moments de la scène, la petite fille n'a donc à offrir qu'un réconfort par le sentimentalisme (plus spontané et plus commun), lequel est présenté comme étrangement contre-productif face au geste anodin de Georg. Anna paraît bien pencher dans un premier temps pour ce sentimentalisme, avant de rebasculer brutalement dans la topique esthétique dont son mari détient les rennes. En effet, bien que chaque plan visage utilise une subtile contre-plongée, le déroulement de la scène attribue à Georg un rôle d'éminence. Dans sa manière royale de laver son épouse de tout tourment par simple apposition d'une main, il s'avère posséder sur sa famille une emprise spirituelle proche d'un pouvoir religieux. Pour dire les choses simplement, si Anna était une voiture, Georg serait un karcher.

Nous nous questionnions donc plus tôt au sujet du rôle de protagoniste dans un récit conditionné par la topique esthétique, au regard de l'absence d'agent. Dans ces extraits nous avons d'abord observé un personnage en lutte avec sa tendance au sentimentalisme : Anna vit sur la crête entre topique du sentiment et topique esthétique, ne pouvant exercer l'une ou l'autre sans aussitôt exprimer de grands doutes. Georg a donc ici figure emblématique de la topique esthétique : il est le dandy du septième continent, l'imperturbable ayant radicalement rejeté toute forme de sentimentalisme. Par leurs dispositions respectives, on peut même dire qu'ils établissent un discours critique sur la topique esthétique,

puisqu'Anna s'en éloigne régulièrement afin d'appréhender des situations face auxquelles la topique esthétique peut paraître inutile (par exemple à l'égard de son frère). Ceci pourrait apparaître comme une spécificité du film si nous n'avions vu du dandy son caractère réflexif : les protagonistes, du moins est-ce le cas des parents, s'avèrent-ils ainsi pleinement endosser la topique esthétique jusque dans l'hésitation d'Anna à la quitter temporairement. Qu'elle décide finalement d'y recourir dans ce dernier extrait, face à l'irréversibilité des morts dont le caractère accidentel la fait d'abord pencher pour l'attendrissement, démontre précisément sa connaissance approfondie des qualités propres à la topique esthétique, et tout particulièrement du fait que celle-ci ne protège par définition que celui qui l'endosse, abandonnant à leur condition ceux qu'elle permet d'observer.

Récits de souffrance ?

Quittons maintenant les questions de photographie et montage pour revenir à des considérations scénographiques générales. La topique esthétique s'étant avérée utile au décryptage de *Der Siebente Kontinent*, tentons d'élargir le parallèle. Ainsi que l'avait annoncé Boltanski nous avons pu observer, dans les extraits sur lesquels nous nous sommes attardés, la manière dont les dépositaires de la topique esthétique, confrontés à la souffrance d'autrui, peuvent non seulement se cantonner à l'inaction, mais plonger plus librement dans sa contemplation. Nous avons vu également, puisque chaque topique nécessite consensus entre auteur et public, comment le film de Michael Haneke peut s'assimiler à un discours apolitique et amoral sur la souffrance. Nous n'avons pas, cependant, ayant établi la connaissance par les protagonistes de la topique esthétique, examiné leurs discours.

La raison en est simple : ceux-ci n'existent pas, du moins pas dans une forme convenue ; comme souvent, les personnages de fiction se révèlent-ils plus par leurs actes que par leurs paroles, aussi peut-on, comme on l'a fait jusqu'ici, librement interpréter leurs gestes. Cependant, trois monologues d'Anna ouvrent chacun des actes du récit. Ces lettres destinées aux parents de Georg, écrites et lues par Anna, ne nous révèlent toutefois guère d'informations sur la souffrance des personnages, aucune d'entre elles ne traitant explicitement le sujet. Tout juste la dernière des trois lettres, apparemment tronquée, fait-elle clairement allusion à la mort à venir des protagonistes, sans bien sûr la justifier.

Mais de toutes les informations que l'on pourrait attendre de trouver révélées dans ces discours, deux inconnues persistent, occupant des rôles essentiels : premièrement, la cause de ce suicide collectif, qui dans son mystère enjoint à considérer la nécessité d'une grande souffrance ; deuxièmement, cette souffrance elle-même, puisqu'elle ne sera jamais assurée. Ainsi ne saura-t-on jamais *quand exactement* se forme le fou projet, élément déclencheur subtilisé d'un récit qui, en conséquence, paraît sans destination – jusqu'à la révélation horrifiante de celle-ci.

On peut s'étonner que le décès de la mère d'Anna, surtout compte-tenu de ses lourdes séquelles sur la psyché de l'oncle Alex[69], semble avoir peu

affecté la mère de famille ; sachant sa capacité à contenir ses émotions, il est permis de l'imaginer taire une souffrance plus ou moins assourdissante. Toutefois, la première occurrence du plan onirique présentant la côte du septième continent (pays des morts), située à la fin du premier acte, semble, d'après le bref échange qui suit, illustrer un songe de Georg, suggérant ainsi que le projet naisse dans son esprit. Les propos tenus par Anna dans sa dernière lettre, relatant son évocation sereine de la mort lors d'une réunion de famille, peuvent également laisser supposer qu'elle soit l'instigatrice du drame. Mais le rôle actif de Georg dans le troisième acte, tout particulièrement la manière dont ses mains et sa voix mènent l'exécution du ravage de la maison, témoignent de son enthousiasme à la tâche. L'un comme l'autre des deux parents peut donc avoir proposé le suicide en premier : lequel, cela importe peu ; importe en revanche le consensus très vite atteint. Qu'on imagine la scène manquante, perturbante entre toutes, d'un membre du couple confiant à l'autre son désir de mourir, et cet autre l'encourageant par son adhésion à l'idée. N'ayant nulle solution à proposer à la souffrance d'autrui, sinon un inefficace sentimentalisme, la famille S. se trouverait démunie de tous moyens de lutter contre la sienne propre.

Cependant, on voit bien dans les termes de cette analyse combien toutes ces déductions sont laissées au rang de spéculations par l'agilité serpentine avec laquelle le film parvient à nous refuser toute explication définitive sur les causes. Nous avons assez répété que dans cette incertitude réside le pouvoir horrifique de la famille S. : c'est précisément par ce manque de justification que la mise en scène de Haneke nous refuse de verser dans le sentimentalisme ou la dénonciation à l'égard des personnages. Tandis que, dans nos corpus précédents, l'identification d'un bourreau ponctuel ou omniprésent caractérisait moralement les protagonistes, et par là orientait la sympathie du spectateur, dans *Der Siebente Kontinent*, aucun personnage n'aura à un quelconque moment d'action clairement pathogène à l'encontre du trio familial, fût-ce involontairement. Il en résulte que, bien que présentant un récit où le thème de la souffrance occupe une place centrale, le film ne nous dit de celle-ci presque rien. Cette souffrance de la famille S. ne quittera jamais le statut de supposition, dans ce qui pour le spectateur demeure une vaine tentative de justification de cet acte en apparence insensé, et que la mise en scène de Michael Haneke nous offre à la contemplation en évacuant du récit

l'intériorité des personnages d'une manière typique de la topique esthétique.

Sans correspondre à la place des faibles dans les récits Sadiens employés pour exemple par Boltanski, la famille S. souffrirait inexplicablement dans des conditions supposément confortables. Le mal qui les ronge étant sans cause, il est par conséquent sans solution. On reconnaît donc cette horreur d'une personne tourmentée d'une manière que le regard extérieur peut juger sans issue, et le positionnement amoral qui en découle nécessairement. Le film de Michael Haneke se détache-t-il ainsi de tout questionnement politique dans le même mouvement par lequel il rejette la pitié. Il illustre ainsi efficacement les applications de la topique esthétique au registre audiovisuel.

Tout en pouvant rapprocher la posture des protagonistes et celle de l'auteur à qui ils doivent l'existence, il serait donc fallacieux de les assimiler complètement – de même qu'il le serait pour les films étudiés précédemment. Si d'autres récits de Michael Haneke accorderont à la souffrance de leurs protagonistes une place aussi éminente que *Der Siebente Kontinent*, leur mise en scène, en écartant la possibilité d'une sympathisation du spectateur avec la victime, limitera toujours la validité de l'appellation « récits de souffrance ». Avec l'intériorité des personnages nous échappent leurs ressentis. Généralement peu expressifs – au contraire des héroïnes portées sur la pâmoison –, les protagonistes de Michael Haneke ne sont pas avant tout accessibles au spectateur par la sympathisation. Objectivés par la mise en scène, ils ne peuvent être appréhendés que par la raison et la déduction. Récits réflexifs sur la violence, *Le Temps du loup, Benny's Video* et d'autres, tout en mettant en scène des protagonistes cheminant dans une souffrance particulière, réservent à cette souffrance un traitement bien différent des deux cas précédents. Imposée au héros comme épreuve, inhérente à l'héroïne destinée à l'oppression, elle se présente à lui que la topique esthétique à conquis comme *absurdité du sort*. En tant que telle, elle ne peut que nous échapper. Le caractère injustifiable de la souffrance perçue depuis la topique esthétique étant au centre de la plupart des films de Haneke, il paraît raisonnable d'employer *Der Siebente Kontinent* comme étalon.

2 – Critique de la topique esthétique

À mesure que nous avançons dans la réflexion de Luc Boltanski, nous voyons encore et encore les risques de son application aux récits de fiction cinématographique long métrage. Peu à peu, la particularité du médium, ancré commercialement dans son temps mais explorant des contextes politiques variés, complique l'analyse politique, restreignant jusqu'ici notre corpus à des films correspondant aux critères mis en évidence par l'auteur sans guère s'aventurer au-delà. Bientôt, nous quitterons les territoires cartographiés par le politologue ; pour l'heure, certaines anecdotes du voyage méritent d'être repensées.

Tout en prenant la voix de ses grands défenseurs pour présenter la topique esthétique et ses vertus prétendues chez celui qui l'adopte, Luc Boltanski s'empresse naturellement de tempérer les ardeurs du lecteur par une aussi vive critique. Notre difficulté à dénicher un film correspondant aux critères de la très spécifique topique esthétique est elle-même au centre de cette critique :

> Ces contraintes exigeantes limitent du même coup les possibilités qu'offre la topique esthétique au titre de ressource politique pour le spectateur de la souffrance. Efficace pour intégrer à une problématique politique ceux qui s'en trouveraient exclus, aussi bien du point de vue de la dénonciation que depuis le sentiment – voyous, bandits, marginaux ou forcenés –, elle laisse désarmé devant les souffrances explicitement constituées comme politiques, à moins qu'elles ne comportent la dimension de l'horreur et de la solitude, comme dans le cas, par exemple, des grands terroristes agissant isolément et sans le soutien d'un mouvement populaire. Sa valeur politique tient pourtant à la pitié qu'elle suscite – à son corps défendant puisqu'elle affiche un certain mépris envers ce sentiment – pour les malheureux sans espoir de rachat depuis l'une ou l'autre des deux topiques dont nous avons esquissé le tableau. Assez difficilement mobilisable pour faire face aux souffrances de malheureux faibles, anonymes, communs et donnés pour réels (massacrés ou affamés, pauvres des bidonvilles, etc.), la topique esthétique est finalement surtout opérante dans le domaine qui l'a vu naître : celui de la fiction[70].

L'auteur fait bien sûr ici référence à l'alléchante « expérience esthétique fondamentale » décrite précédemment au sujet de l'œuvre Baudelairienne. À ces réflexions, la thèse de doctorat d'Augustin Besnier – à laquelle nous avons plus tôt fait appel pour définir le deuil – apporte des précisions d'envergure. Le cadre méthodologique établi par Luc Boltanski lui interdisant de s'attarder sur l'attitude du souffrant face à sa propre peine, *La contemplation de la douleur* nous ouvre un chemin de traverse

permettant d'éclaircir la nature et les qualités de « l'expérience esthétique fondamentale » plus complètement que ne nous l'autorise l'ouvrage de Luc Boltanski. En questionnant le postulat répandu accordant à l'art une supériorité ontologique dans le traitement de la douleur, Besnier parvient à isoler les caractères de la douleur auxquels on doit ce postulat. Ce faisant, il démontre également l'applicabilité de ces caractéristiques à l'extérieur des limites de l'art.

> Que la douleur nous ait par elle-même conduit à la *représentation*, et sans emprunter pour cela la voie de la beauté, est significatif : […] elle engage naturellement une certaine forme de représentation.
>
> Ce qui est alors représenté, aux yeux du souffrant, n'est pas tant sa douleur que lui-même *en tant que sujet souffrant*. Toute description de la douleur est un acte de détachement […] parce qu'elle permet de s'objectiver *soi-même* en procédant d'un *regard sur soi*. Tandis que le cri de douleur […] ne [témoigne] d'aucun recul, mais plutôt d'une *confusion*, le recours au « comme si » témoigne bien d'une *distance*, aussi infime soit-elle. […] ici le « détachement » n'est pas celui de l'âme face au corps, de l'esprit face aux sens, ni même celui de l'individu face à sa douleur, mais celui du moi qui, de souffrant, accède – ne serait-ce que partiellement, ne serait-ce qu'un instant – au statut de moi-spectateur. Rien ne dit d'ailleurs que le souffrant ne puisse être spectateur de lui-même[71].

Bien que le travail d'Augustin Besnier ne s'appuie pas sur l'œuvre de Luc Boltanski, la prise de distance face au phénomène douloureux qui y est étudiée rejoint la description de la topique esthétique. Mouvement de rationalisation limitant l'emprise des réactions affectives susceptibles de perdre le sujet dans l'apitoiement – comme on l'a vu au sujet du sentimentalisme –, ce recul du spectateur face à sa propre condition permettrait de l'assimiler au sujet souffrant dans une réflexion plus générale. Il s'agit bien ici d'un problème de cadre méthodologique, car si plus tôt Boltanski avançait que « Le spectateur considère avec les yeux du peintre ou du montreur le malheureux qui se donne à voir, mais rien ne dit que le malheureux, enfermé dans son destin et, par là, de l'ordre d'un objet, soit doté de la capacité d'en faire autant[72]. » Augustin Besnier retournera la formulation : « Rien ne dit d'ailleurs que le souffrant ne puisse être spectateur de lui-même. »

Ce contre-pied[73] ne contredit certes pas que « la topique esthétique est finalement surtout opérante dans le domaine qui l'a vu naître : celui de la fiction[74] » mais en mettant l'accent sur le *surtout*, il nous autorise l'exploration de tout un champ de l'expérience esthétique dans lequel la troisième topique excelle sans comparaison possible. Le spectateur réflexif de la topique esthétique sympathisant avec l'auteur, et étant parfois

comparable au protagoniste, nous sommes régulièrement tentés de les réunir. En ajoutant à ce trio le sujet souffrant réel, par sa connexion au spectateur et ses liens inhérents avec les protagonistes qu'il inspire aux auteurs, Augustin Besnier bouscule la conclusion de Luc Boltanski sur les applications de la topique esthétique.

On s'intéressera particulièrement aux indices laissés par Boltanski, sans que malheureusement celui-ci ne s'y attarde, quant à une ordonnance de l'engagement des différentes topiques. Il est assez regrettable en effet qu'avançant l'idée d'une progression des préférences du spectateur de la topique de la dénonciation vers la topique esthétique (via la topique du sentiment), le politologue décide de ne pas traiter le sujet plus en profondeur. La suprématie de la topique esthétique prétendue par ses auteurs les plus emblématiques (Sade, Nietzsche, Baudelaire), dans ce contexte, est facilement écartée comme simple enthousiasme littéraire.

À cette prétention, justement, la généralisation permise par Augustin Besnier redonnera du crédit. Le sous-titre de son ouvrage lui-même (« Une émancipation du spectateur ») résume son analyse du mouvement d'objectivation du sujet, dont découle « un sentiment de "maîtrise" (ontologique) essentiel au contentement de soi[75] ». Ce contentement, au cœur de la réflexion d'A. Besnier, mérite immédiatement définition : « seul ce qui peut affranchir le moi-spectateur des deux contraintes que sont l'empathie et la responsabilité est nécessaire au contentement de soi. […] l'émancipation qui s'opère ici n'a *a priori* rien de moral ni ne résulte d'aucune "noble" inclination, mais fait seulement sentir un *certain potentiel* de liberté[76]. »

> Il n'y a là aucun plaisir rationnel ni cognitif, mais seulement un sentiment (immédiat) d'émancipation, qui, répétons-le, ne deviendra « plaisant » qu'une fois interprété comme une force ou comme une liberté. Le chatouillement du moi, donc, ne provient aucunement d'un jugement (comme la peur face au danger) ni d'un libre jeu qu'occasionnerait par lui-même le phénomène contraignant, mais du contraste entre la maîtrise du moi et la contrainte apparente. Aussi le contentement de soi ne *résulte*-t-il pas du libre jeu des facultés, mais le *produit*-il plutôt, en ce sens qu'il les *décharge*[77].

Les sources sollicitées dans *La contemplation de la douleur* relevant essentiellement de la philosophie, il n'y a rien d'étonnant à ce que l'auteur recoure à des concepts étrangers à la réflexion de Luc Boltanski. Cela n'empêche pas de percevoir les similitudes de leurs sujets d'études respectifs : l'approche sociopolitique se préoccupant essentiellement du

traitement par le spectateur de la souffrance d'autrui, elle n'est guère à même de juger les modifications susceptibles de s'opérer chez le « moi-spectateur », celles-ci n'étant observables chez le concerné qu'au cours de longs mois de psychanalyse ou d'introversion.

Favorite des individualistes forcenés, la topique esthétique n'aurait pas d'action conventionnelle sur les masses, induisant chez chacun des réactions imprévisibles mettant en jeu leur libre arbitre au cours d'une lutte intérieure. Une seule justification politique à ceci, selon Boltanski : « [chez] celui qui, dans un saisissement, surprend la souffrance d'autrui et s'en empare […] la capacité morale se trouve affectée. » La perspective apolitique de Besnier apporte une précision capitale : « l'émancipation qui s'opère ici n'a *a priori* rien de moral ni ne résulte d'aucune "noble" inclination, mais fait seulement sentir un *certain potentiel* de liberté[78]. »

Au-delà du désengagement politique qu'elle induit, du rejet radical de la pitié qu'elle revendique, et plus généralement de ses rares répercussions pratiques de sérieuse utilité, la topique esthétique mérite donc l'éclairage complémentaire d'autres disciplines plus à même d'élucider son fonctionnement. L'approche philosophique d'Augustin Besnier lui permet à ce titre de surligner l'importance de la notion de « maîtrise de moi » que nous tenterons de repenser en « sentiment de contrôle ».

3 – Le sentiment de contrôle

Qu'on s'autorise à poser dos à dos la réflexion de Luc Boltanski, particulièrement sur la topique esthétique, et le travail d'Augustin Besnier. Sans partager le même cadre disciplinaire, sans traiter exactement le même sujet, sans poser les mêmes questions, mener les mêmes raisonnements ou parvenir aux mêmes conclusions, leurs deux ouvrages s'attardent longuement à décrire un spectateur développant face à la souffrance d'autrui une distance par la représentation. L'un et l'autre tirent également les enrichissements de ces parcours.

Qu'on accepte ou non la comparaison entre ces deux travaux, et d'assimiler les deux « méditations du spectateur » qui y sont analysées, cela importe peu. Leurs similitudes perceptibles nous suffisent déjà à émettre l'hypothèse que leurs auteurs observent par deux prismes différents deux facettes d'un même objet, hypothèse qu'une méthode transdisciplinaire bien menée doit être à même de valider ou de rejeter. Plutôt que de nous attarder à démontrer cette hypothèse, ce pour quoi nous n'avons guère encore déployé les outils, nous nous lancerons bientôt nous-mêmes derrière une autre lunette, que nous braquerons vers cette subtile transformation du moi dont « l'émancipation du spectateur » et « l'expérience esthétique fondamentale » semblent n'être que deux des bien nombreux visages. Avant cela, il nous faudra clarifier la liste des similitudes observables entre ces systèmes, afin de savoir lesquelles rechercher lorsque nous aborderons d'autres travaux et disciplines.

La première similitude est contextuelle : la confrontation à la souffrance doit remplir des conditions favorables à l'engagement du processus de distanciation, à savoir une relative équivalence des postures d'auteur, spectateur, protagoniste et souffrant. Selon qu'on se réfère plutôt au travail de Luc Boltanski ou d'Augustin Besnier, l'implication de ces quatre postures n'est pas nécessaire. Limitant l'efficacité de la topique esthétique au domaine de la fiction, Boltanski aura tendance à exclure le souffrant réel de sa réflexion ; Besnier au contraire écartera la posture d'auteur, tirant une conclusion similaire pour le spectateur d'un souffrant (qu'il soit fictif ou réel), et pour le souffrant réel offert à un spectateur. La différence de posture entre auteur, spectateur et souffrant réel offert à un

spectateur, ne suffit donc pas à différencier fondamentalement le processus de distanciation permis par chacune d'entre elles. La posture du protagoniste devant par définition présenter des similitudes avec chacune des trois autres, nous disposons là d'un indice précieux à notre recherche de films.

Le second critère de notre recherche, sur lequel Boltanski et Besnier s'attardent plus que nous ne l'avons fait dans ces pages, est la nécessaire *participation* du concerné à procéder à la distanciation de son regard sur la souffrance. Le dandy « a écouté les critiques » des deux autres topiques, sa préparation est la clé de sa détermination à rejeter la pitié et les masques du sentimentalisme pour regarder l'horreur en face. Chez Besnier, qu'il soit spectateur de sa propre souffrance ou de celle d'autrui, le sujet n'accède au contentement de soi que par « l'annulation de l'*intérêt* (au sens kantien) lié à l'existence de cette douleur ». Il est entendu que dans le cas des œuvres de fiction que nous étudions, la relative équivalence des postures a pour utilité de préparer le spectateur et de le disposer à « l'expérience esthétique fondamentale » dont découlerait le « contentement de soi », en réunissant au possible les conditions favorables. Nous voyons maintenant que le spectateur est *l'ultime déterminateur* de l'engagement du processus. Les attitudes permises au spectateur se partageant alors (non sans possibilité d'un mélange) entre répulsion et « libre contemplation », nous trouverons là encore un indice utile à la constitution d'un corpus.

Troisième similitude : la distanciation elle-même procède des deux conditions précédentes. En acceptant de l'engager, le spectateur commence à sympathiser avec l'auteur (selon Boltanski), le moi-souffrant avec le moi-spectateur (selon Besnier). Ce faisant, ils se dégagent de leur implication personnelle dans la confrontation au mal, parvenant à observer le mal en eux-mêmes par le truchement de l'Autre : c'est à ce prix seul qu'ils y gagnent une apparente immunité.

Dans un cas comme dans l'autre, le sujet concerné voit ses efforts, en quelque sorte, « rémunérés », ce qui chez Besnier est baptisé « contentement de soi », atteint par la « maîtrise du moi » et qui se traduit en « sentiment d'émancipation ». Chez Boltanski également, sans que nous ne nous y soyons attardés, celui qui « va au fond du Mal, et peut, depuis ce fond, dévoiler le Mal en chacun[79] », accomplissant ainsi « l'expérience esthétique fondamentale », « offre dans son déchaînement essentiel un gage

de libération totale[80]. » Telle est la quatrième similitude que nous rechercherons dans des films et théories.

Si Boltanski se contente prudemment de qualifier la souffrance d'« imprésentable », Augustin Besnier complète sa réflexion en contestant le postulat répandu accordant à celle-ci le statut d'« impensable[81] ». Il n'est pas exagéré de supposer que le caractère « imprésentable » de la souffrance tienne à cet *a priori*, sa présentation à autrui relevant dès lors de l'offense *à cause* de l'impossibilité supposée de la souffrance nue à être traitée par la conscience. Si l'on extrapole cet *a priori*, ce serait parce que nul ne saurait désirer observer la souffrance qu'y soumettre autrui aurait un caractère répréhensible. Cette simplification de l'ordre de la caricature ne doit pas nous faire perdre de vue qu'en tant que postulat répandu, l'*a priori* dont nous parlons n'a pas à être contesté ou critiqué dans un travail comme le nôtre : plutôt doit-il être pris pour convention sociale à même d'expliquer les représentations à vaste public que sont les longs métrages de fiction.

Considérant les auteurs pris en exemple par Boltanski, il serait donc difficile de résister à élargir cette réflexion à tous les *imprésentables* dont le dix-neuvième siècle a vu sa fiction littéraire regorger. Chez Sade aussi bien que chez Baudelaire, la souffrance des personnages trouve sa place dans un tableau chargé des motifs liés aux nombreux sujets dont on rougissait alors de parler. La maladie, la mort violente, les pratiques sexuelles plus ou moins hors-normes, mais également la pourriture, les excréments et plus généralement les fluides corporels, tous ces imprésentables consciencieusement mis sous silence par les bonnes mœurs de l'époque, tout cela fait surface dans les œuvres de Sade et Baudelaire, dans une explosion orgiaque qui témoigne du « déchaînement essentiel, gage de libération totale », aisément rapportés à la « subversion des valeurs » Nietzschéenne. Bien qu'il soit donc tentant d'intégrer tous ces motifs à notre recherche, nous devrons prendre garde à conserver la souffrance au centre du nuage de concepts qui vient ici d'être soulevé.

En acceptant le parallèle, croiser le travail d'Augustin Besnier à celui de Luc Boltanski nous offre donc plusieurs compléments d'information importants sur la topique esthétique. Les premières particularités de celle-ci se dessinent avant tout par comparaison avec les deux précédentes topiques. En effet, la topique de la dénonciation et celle du sentiment ménagent-elles à la souffrance de leurs sujets des conditions favorables au traitement des

émotions qu'elles instillent chez le spectateur, armant d'une certaine manière les mécanismes de défense de sa psyché. Au contraire, la topique esthétique, qui nous semble bien procéder par « émancipation du spectateur », rejette tous les outils favorisés par les deux autres topiques pour y substituer un simple mais radical « jeu insolite du moi avec sa condition ».

L'émancipation elle-même consiste en un basculement de la valeur *sentimentale* attribuée à l'élément qui la suscite : la souffrance d'autrui. Le spectateur non-émancipé supporte l'idée d'une souffrance « impensable » ; pour cette raison, il évitera toute confrontation directe à celle-ci (pour y préférer les confrontations indirectes permises par les deux premières topiques). Cependant, même pour le spectateur indisposé, une fois les conditions réunies, cette souffrance observée pourra se révéler inoffensive face au détachement décrit dans ces pages, instillant un désir de contemplation qui chez l'émancipé perdurera : « il n'y a là aucun plaisir rationnel ni cognitif, mais seulement un sentiment (immédiat) d'émancipation, qui, répétons-le, ne deviendra "plaisant" qu'une fois interprété comme une force ou comme une liberté[82]. »

> À supposer qu'en dépit d'une sécurité physique *actuelle*, la douleur d'autrui nous fasse prendre conscience d'un danger auquel nous sommes potentiellement exposés, il sera en effet impossible d'éprouver le moindre contentement. Il arrive même qu'une réflexion plus ou moins avancée refrène en nous tout détachement, en nous rappelant « à l'ordre ». Mais si nous interprétons notre sécurité comme la *conséquence* d'une volonté, ou comme le corollaire d'une liberté acquise, alors non seulement nous nous en satisfaisons, mais nous renflouons encore notre contentement[83].

Le lecteur ayant suivi notre réflexion sera vraisemblablement frappé par la mention de cette condition. La notion de « maîtrise du moi », nécessairement subjective et posant un problème de mesure, réapparaît ici en *sentiment de prise de contrôle* exprimable et donc dans une certaine mesure observable. C'est donc au cœur de l'opération d'objectivation du moi, non dans son principe mais au moment central de sa réalisation, que le libre arbitre du concerné entre en jeu de manière décisive. Si l'on pouvait avoir l'impression dans ce processus que la décision du spectateur (consciente ou inconsciente) concernait l'engagement de l'objectivation, Besnier recentre bien cette détermination essentielle sur l'instant final de *l'interprétation de notre sécurité comme conséquence de notre volonté*. Dès lors, le reste de l'opération semble suivre sans restriction.

> Ce désintéressement extraordinaire libère ainsi, comme mécaniquement, les facultés, qui peuvent dès lors "jouer". Si le contentement de soi se distingue donc du plaisir esthétique […] il apparaît que les facultés sont, dans les deux cas, libres. Mais alors que, dans l'un, les facultés sont « simplement libres » (l'état de référence est neutre), dans l'autre, elles paraissent « libérées » (l'état de référence est négatif). C'est pourquoi dans le plaisir esthétique l'esprit se trouve dans un état de « calme contemplation » (Kant), alors que dans le contentement de soi il plonge plutôt dans un état d'*excitation*[84].

Ainsi le sous-titre du travail d'Augustin Besnier prend-il toute sa signification : l'instance dont le spectateur s'émancipe n'est autre que lui-même, ou plus exactement *le joug intériorisé des normes sociales* qui s'exerce, on le sait, de manière inconsciente. Rien n'explique mieux que Luc Boltanski peine à observer les répercussions de la topique esthétique à l'échelle politique : en libérant un sujet du joug intériorisé des normes sociales, cette expérience le libère des consensus essentiels à la structure même de toute société. Littéralement *individu*, son intégration à un groupe homogène constitué d'autres sujets émancipés par la topique esthétique n'est même pas concevable, tant la nature subjective de ces émancipations empêche toute assimilation générale. Au mieux, ces émancipés se réjouissent-ils de leur solitude, trouvant réconfort dans leur comparaison à d'autres individus tenus en haute estime, ainsi Nietzsche, un temps, à l'égard de Wagner, ou Baudelaire à l'égard de Sade.

Du caractère éminemment subjectif de cette émancipation, nous retiendrons donc surtout l'instant de *l'interprétation*, notre approche personnelle favorisant en effet les questions de représentation. Dans ce moment clé nous apparaît l'ironie d'un sujet se libérant de lui-même, tout à la fois geôlier et détenu d'une unique cellule. Interprétant sa libération non comme phénomène temporaire découlant des circonstances précises, mais comme œuvre de sa volonté, le sujet est grisé, scellant cette libération dans l'avenir.

C'est pourquoi, compte tenu de notre propre approche, la notion de « maîtrise du moi » développée par Besnier nous paraît-elle plus intéressante à penser comme *sentiment de prise de contrôle*, appelé à perdurer comme *sentiment de contrôle*. Celui-ci découlant directement de cette interprétation et prenant en compte ses répercussions à-venir, sa nécessité au sein du schéma observé ne semble pas à mettre en doute. Il survient par comparaison avec un état antérieur, c'est-à-dire un état passif ou consentant face au joug intériorisé des normes sociales. On voit d'abord

combien ces conditions sont relatives à l'expérience propre au sujet, avant d'impliquer directement sa subjectivité.

L'examen d'un tel phénomène ne bénéficie dès lors plus de l'éclairage d'une approche sociopolitique. S'il est tentant de continuer à recourir au texte d'Augustin Besnier pour continuer notre travail, une autre discipline nous paraît plus à même de jeter sur l'objectivation du moi un éclairage optimal. Les concepts soulevés au long de ces pages nous incitent en effet, non à suivre Besnier plus longtemps, mais à lui emboîter le pas dans le recours à la psychanalyse, source tardivement abordée dans sa thèse, et d'un secours incontestable.

4 – Fiction et politique

Nous nous sommes penchés sur les récits de souffrance au cinéma avec l'espoir peut-être naïf que leurs auteurs sauraient traiter cette souffrance d'une manière originale à même de nous révéler quelque donnée ou point de vue hors du commun sur le sujet. C'est donc avec une certaine déception, mêlée du sentiment étrange d'avoir peut-être cherché au mauvais endroit, que nous n'observons dans les films convoqués jusqu'ici aucune représentation de la souffrance qui ne s'oppose fondamentalement à l'*a priori* négatif radical dont est tributaire la notion.

Face aux héros en quête de transfiguration, la souffrance s'oppose comme épreuve, en tant que négation absolue du pouvoir affirmatif dont celui-ci s'érige en bouclier. Agente de la mort et du désespoir, elle n'en est pas moins tentatrice, puisqu'elle incite le héros à un confortable repos qui s'oppose par nature à sa vocation de vigilant perpétuel et de champion de l'endurance : elle l'incite à abandonner. Si le héros devait succomber à cette souffrance, son statut héroïque serait instantanément nié, jusque rétrospectivement : il n'aurait jamais été héros. Par son action, la souffrance aspire donc à neutraliser l'héroïsme, et ce le plus mathématiquement du monde : elle est pure négation du pouvoir vital que le héros protège et emblématise à la fois. Parangons d'une humanité caractérisée par sa liberté et l'omnipotence de sa volonté, les héros hollywoodiens que nous avons étudiés s'affirment-ils comme tels à travers leur lutte contre l'oppression terroriste (Die Hard, The Hurt Locker) ou sociobiologique (Rocky, Rocky Balboa). Leur caractère héroïque a beau trouver son origine dans leur faculté extraordinaire (endurance physique ou morale), leur exemplarité relève pour sa part de leur tendance à consacrer cette faculté à l'instauration ou au maintien d'un idéal de liberté. Dans ces récits, la souffrance n'aspire donc pas à revêtir un aspect original ; c'est au contraire le consensus établi autour d'elle qui lui vaut de s'opposer au héros, lequel frôle grâce à elle l'universalité.

Des propos similaires peuvent être tenus vis-à-vis des héroïnes de mélodrames. C'est avant tout parce que le mal auquel elles cèdent prendra temporairement une forme aisément reconnaissable qu'elles parviennent à susciter l'attendrissement des foules. La particularité des épreuves ne facilitant pas l'identification, ces héroïnes, fonctionnant comme réceptacles

émotionnels pour le spectateur, recourront-elles ainsi couramment au motif apparemment universel de la *belle au linceul*, dont on a vu la redoutable capacité à spécifier la pitié en attendrissement.

Que les héroïnes succombent au mal tandis que les héros en triomphent n'implique pas nécessairement la différence de ces maux. De fait, dans nos exemples de mélodrames, les souffrances mises en jeu présentent toutes des caractères éminemment négatifs, au même titre que dans les films d'action. Le souffrant est *diminué* : à mesure que ses forces vitales s'amenuisent, sa détermination et son aptitude à combattre s'évaporent peu à peu. Là où le héros, dans un sursaut de santé, parvient à annuler ces effets, l'héroïne les voit atteindre leur terme dans son anéantissement pur et simple. Que la mort touche ou non le corps physique n'est alors pas d'un ressort crucial pourvu que l'âme de l'héroïne rende manifeste sa *disparition* (*L'histoire d'Adèle H.*). L'atteinte est donc intégrale, ou plus exactement : portée à l'essence même du personnage.

Récits héroïques hollywoodiens et mélodrames semblent donc bien partager une unique conception de la souffrance. Celle-ci n'est autre que *l'action du Mal, lui-même agent de la Mort*. La souffrance des protagonistes découle-t-elle ainsi indirectement de l'action de la Mort, une mort dont la majuscule sert ici à désigner la nature avant tout spirituelle. Cette souffrance du sujet témoigne-t-elle donc de sa mort spirituelle *en train d'advenir* : alors même qu'il souffre, au moment même où il souffre et *parce qu'il souffre*, le sujet dépérit-il, dans cette confusion des causes et des conséquences qui règne sur la représentation.

Les formes du mal dans la topique esthétique diffèrent sensiblement de ce système. Ici, le caractère *insensé* de la souffrance, moralement injustifiable, constitue bien « l'horreur » que le dandy « regarde en face » et que le peintre (au sens large, soit sous notre prisme : le cinéaste) donne à voir dans le plus total dénuement. Au contraire des deux autres topiques qui procèdent par orientation calculée de la perspective du spectateur loin de « la considération déprimante du malheureux et de ses souffrances », l'éveil d'une réaction consensuelle ne semble pas au bout du projet. Les réactions proposées sont plutôt cacophoniques et divergentes. Là où les spectateurs des récits grand public se fédèrent dans des sentiments faciles et collectifs, les adeptes de la topique esthétique se confrontent surtout à eux-mêmes.

Poser le problème des valeurs divergentes accordées à la souffrance ne va ainsi pas sans soulever le problème plus général de la valeur que nous attribuons à la signification elle-même. Le caractère subjectif et passablement arbitraire de la signification constitue en soi une perspective suffisamment inquiétante pour atténuer l'horreur observée hors de soi. Là réside certainement une partie de « l'expérience esthétique fondamentale » consistant en « réaliser l'horreur en soi » ; dans ce contexte, l'horreur ne se définit guère autrement que par son incapacité à *faire sens*, quand bien d'autres motifs moins univoques doivent également pouvoir susciter une expérience similaire. Si le fait d'attribuer du sens est en soi insensé, que nous reste-t-il en effet ?

À ces réflexions, Augustin Besnier répond en conférant à la représentation une place essentielle comme *tentative* de faire sens. Par le recours à la comparaison ou à l'art, le souffrant trouve, certes, un moyen de s'objectiver lui-même ; mais ce qu'il semble avant tout rechercher serait plutôt un moyen de rendre accessible à sa propre conscience aussi bien qu'à celle de son auditeur le mal qui le ronge, par nature, donc, insensé.

Porteuse de l'aptitude à supporter intact le caractère absurde de la souffrance et de la vie, la topique esthétique saurait difficilement, nous dit Boltanski, être articulée dans l'espace de l'échange public avec ses deux consœurs, vouées à flatter notre tendance héréditaire à la rationalité. Malgré cela, d'après cette fois Besnier, le mouvement d'objectivation du moi par lequel elle procède aurait quant à lui le mérite de faciliter la relation empathique à l'Autre, l'identification du souffrant à son spectateur et du spectateur au souffrant. « L'indifférenciation de l'objectif et du subjectif » visée en premier lieu est-elle ainsi atteinte.

Ayant accompagné Boltanski au long de sa réflexion, nous apercevons bien comment les trois topiques dont il développe la définition fonctionnent de manière déséquilibrée. La topique de la dénonciation et celle du sentiment réunissent à elles deux l'immense majorité des représentations de souffrances au sein des politiques de la pitié. Toutes deux acceptent en effet la pitié comme ressort clé de leurs mécanismes : si la dénonciation procédera par détournement, le sentimentalisme fonctionne quant à lui par spécification de ce sentiment de pitié, mais dans un cas comme dans l'autre, celui-ci doit *nécessairement et en premier instance* être invoqué pour que topiques de la dénonciation et du sentiment puissent s'engager.

La topique esthétique elle-même, tout en revendiquant un rejet radical de la pitié, jouera couramment de celle-ci, mais d'une manière différente car cette fois non-systématique. Même si pour Boltanski « Sa valeur politique tient […] à la pitié qu'elle suscite […] pour les malheureux sans espoir de rachat depuis l'une ou l'autre des deux [autres] topiques[85] », ces réflexions ne sont que d'un maigre intérêt à une étude apolitique de la fiction. Plus encore, *Der Siebente Kontinent* ayant démontré son respect des codes de cette topique sans recours évident à la pitié, l'éveil de ce sentiment paraît-il dans ce contexte tout à fait facultatif.

Cela n'empêche que, comme nous l'envisagions plus tôt, le plaisir supposé du spectateur s'explique mieux par l'opération effectuée sur le sentiment de pitié que par celui-là même. De même que la topique esthétique ménage des conditions favorables à l'engagement du processus d'objectivation du moi par le rejet de la pitié, topiques de la dénonciation et du sentiment réunissent les conditions optimales d'un détournement vers la dénonciation ou d'une spécification en attendrissement de ce sentiment, qui peut dès lors être éveillé dans la salle de spectacle sans crainte de débordement. Le sentiment de pitié n'aurait donc dans ce système qu'une fonction déclencheuse en elle-même insuffisante à expliquer le plaisir tiré par le spectateur.

Au contraire, le mécanisme commun aux trois topiques, impliquant une réaction en deux temps à la souffrance d'autrui (détournement, spécification ou rejet de la pitié), permet déjà mieux de justifier le considérable attrait du public pour ces récits. Cette tendance commune à faire pencher l'attention du spectateur vers un bourreau, vers lui-même, ou à influencer son regard sur la victime d'une manière qui le rende agréable, se présente en effet comme une proposition de traitement par l'appareil psychique du sentiment immédiat de pitié. De fait, ce traitement permet bien à tous les récits, quelle que soit la destination qu'ils imposent à leurs protagonistes, de parvenir à des conclusions favorables *au spectateur*.

Avant de poursuivre notre travail il est donc nécessaire de clarifier ces implications en dispersant quelques interprétations fallacieuses qui viennent facilement à l'esprit. Nous avons établi avec Augustin Besnier comment le souffrant peut éprouver un soulagement à se donner en spectacle, et nous étudierons bientôt comment les auteurs de récits fictifs parviennent à un soulagement comparable dans la sublimation artistique. En contrepartie,

nous observons maintenant combien le sentiment de pitié, nécessaire au fonctionnement de bien des récits de souffrance, est lui-même pensé comme désagréable par l'ensemble des participants, du moins dans sa forme brute.

Dans notre conception souple de la souffrance, qui ne la rattache à la douleur et à la sensation que de manière facultative, il ne paraît donc pas absurde de dire que l'éveil de ce sentiment de pitié s'apparente à l'éveil d'une forme de souffrance chez le public. Le lecteur pourrait ainsi être tenté d'imaginer une circulation de la souffrance qui, en quittant le sujet donné en spectacle ou son auteur, investirait les spectateurs. Qu'on imagine une diffusion à parts égales de cette souffrance ou une démultiplication par le nombre de spectateurs, de telles réflexions ne tiennent guère debout.

Au contraire, il paraît tout à fait valide d'avancer que la masse du public n'influe guère sur le soulagement du souffrant ou de l'auteur, qui dans le fait de créer pour lui-même un spectacle de la souffrance parvient déjà à une forme d'apaisement. La réalité du spectateur externe se présente alors comme facultative. De l'autre côté du spectacle, le nombre des spectateurs semble certainement participer à la puissance des sentiments dans lesquels le public se fédère en fin de compte, mais l'éveil de la pitié nécessaire en premier lieu relève quant à lui plus de l'expérience individuelle désagréable. Le caractère systématique de ce recours à la pitié, enfin, fait apparaître la production industrielle des récits de souffrance comme un étrange *générateur de souffrance*. Ayant défini la conception radicalement négative de la souffrance dans nos politiques, on comprend bien comment une telle notion est *a priori* incompatible avec le succès de ces récits.

Il reste bien sûr permis d'imaginer une tendance répandue au masochisme du côté du spectateur des récits que nous étudions. Bien que de telles lectures de ces œuvres soient déjà disponibles, leur caractère particulièrement critique ne nous encourage pas à généraliser ces considérations ; toujours faut-il préciser que rien ici ne nous permet de rejeter ce type d'hypothèse. En revanche, la notion même de masochisme bénéficie de l'éclairage de notre travail.

Nous avançons que ces récits attisent bien chez le spectateur une souffrance, mais qu'en le faisant suivant plusieurs conventions narratives socialement établies, ils en canalisent la violence. De la sorte, le déroulement suivi par les récits héroïques et les mélodrames suit une trame parallèle. La souffrance du protagoniste éveille de manière systématique

une forme primitive de compassion, au sens de *souffrir avec*, par essence désagréable. Mais dans tous les cas, le récit veille à remanier les sentiments éveillés de manière à s'assurer que concordent en fin de compte de manière générale le désir des divers spectateurs et l'issue des événements fictifs.

La notion de *sentiment de prise de contrôle* apparue dans notre étude de la topique esthétique devient alors applicable aux mécanismes des deux autres topiques. Le spectateur plongeant dans la dénonciation ne recherche rien d'autre qu'à s'opposer aux sentiments de passivité et d'impuissance que le spectacle de la souffrance à distance éveille en lui. Le spectateur affligé par sa tendance au sentimentalisme, quant à lui, au cours de la spécification du sentiment de pitié en attendrissement, se rend bien maître de ses propres sentiments, écartant à l'envi les facettes désagréables du sentiment de pitié. Le sadisme lui-même, relevant de la topique esthétique, procède bien, on l'a vu, par la satisfaction narcissique découlant du « rejet radical de la pitié ». Le masochiste, donc, n'est guère différent : lui qui semble au sommet de l'union *a priori* paradoxale de la souffrance et du plaisir ne trouve dans la douleur davantage de plaisir que de souffrance *que parce qu'il recherche le douleur, parce qu'il la désire, s'en rendant ainsi maître*.

Il est ainsi temps de rappeler les sages paroles de Paul Ricœur précédemment énoncées en note : « bien que contraires ces deux motifs restent incomparables ; le plaisir a son propre contraire qui est la privation ; la douleur a son propre contraire qui est le zéro de douleur […] Le plaisir et la douleur ne font pas partie de la même sériation qui permettrait un classement homogène. Ils sont qualitativement autres. La quantification d'une échelle d'intensité dont ils représenteraient les deux pôles opposés est elle-même exclue[86]. »

Les films que nous avons étudiés jusqu'ici, donc, tout en berçant le spectateur dans une conception de la souffrance l'assimilant de près au Mal et à la Mort dans toute leur grandiose négativité, tirent parti de celle-ci pour susciter une expérience à la fois « contraire » et « qualitativement autre ». Le travail d'Augustin Besnier démontre bien que le bon déroulement de cet étonnant processus n'est pas imputable uniquement au talent de l'auteur agissant comme médiateur entre souffrant et spectateur, mais que le souffrant lui-même est parfaitement capable de devenir auteur du spectacle de sa propre souffrance.

Ni les récits héroïques, ni les mélodrames, ni les films de Michael Haneke ne nous présentent donc la souffrance comme autre chose qu'un « impensable ». Aucun d'entre eux ne *traite sérieusement le sujet*. Ils l'utilisent comme élément dramatique pour éveiller en nous *autre chose* (sentiment de victoire, attendrissement, libre contemplation de l'horreur). Ils n'en réfutent pas pour autant l'idée selon laquelle la souffrance est inaccessible à la raison, puisqu'ils se bâtissent essentiellement autour de cette idée. Que le héros vainque sa souffrance ne nous dit pas *comment* ; que l'héroïne y succombe ne nous dit pas *pourquoi* ; que la famille S. se suicide ne nous indique pas *quoi en penser*. On pourra dès lors être tenté soit d'accepter le postulat voyant en la souffrance un impensable, soit de disqualifier tous ces films en tant que récits de souffrance, puisqu'ils utilisent ladite souffrance comme élément de l'action dramatique plutôt que d'en constituer un sujet auquel l'action apporterait problématisation, et éventuellement résolution.

Ce serait se leurrer quelque peu au sujet du pouvoir philosophique du cinéma, qui ne réside pas dans la pleine rationalité ; ce serait également négliger la nécessaire construction de récits populaires appuyant auprès de l'inconscient collectif la validité du postulat d'une souffrance impensable.

Ici, la filmographie de Michael Haneke nous offre un précieux cas d'étude. Le troublant naturalisme de ses films ancre ceux-ci d'une manière palpable dans nos politiques de la pitié, afin d'en bifurquer temporairement, juste assez pour donner à voir l'horreur nue. Il la *montre*, mais n'en dit rien, laissant le spectateur entreprendre un cheminement de pensée propre au dandy (en devenir), s'il le veut, s'il le peut. L'« expérience esthétique fondamentale » promise par Baudelaire n'apparaît donc en effet pas directement *dans* les films du réalisateur autrichien, mais plutôt dans leur périphérie seule observable par l'analyste. Nous tenterons prochainement de trouver *à l'intérieur* de récits des cheminements du protagoniste assimilables à celle-ci.

Nous nous attarderons en détail, dans la troisième partie de ce travail, sur la fonction sociale des récits populaires. Mais avant cela, l'analyse du *sentiment de prise de contrôle*, seul créateur de plaisir clairement identifié dans le spectacle de la souffrance, doit être approfondie. Et quoi de mieux pour cela que l'étude de la notion de *sublimation* telle que développée par la psychanalyse ?

En fin de compte, les assises mêmes des politiques de la pitié paraissent empêcher tout développement de propos de fond sur la souffrance à travers un récit. Seule la topique esthétique semble avoir à promettre un enrichissement durable tiré de la confrontation à la souffrance, bien encore que celui-ci demeure par nature irrationnel. Au contraire de ses deux alter-egos, les qualités de cette topique, qui procède par rejet du politique et de la pitié, semblent applicables extérieurement aux politiques de la pitié. Cette topique présentant par ailleurs des affinités avec les systèmes méritocratiques (politiques de la justice), mais ceux-ci n'étant guère évidents à pointer du doigt de nos jours, nos investigations nous mèneront ailleurs : vers la guerre, au sujet de laquelle la méthode psychanalytique a répandu tant d'encre.

De l’approche sociopolitique

Entamer notre étude des conséquences de la souffrance par une approche sociopolitique contemporaine se préoccupant de l’action nous a permis de confirmer la validité de notre impression de consensus autour des représentations de la souffrance, soit un consensus l’articulant de très près avec le Mal. L’éveil de la pitié dans le cadre de la fiction semble bien, en effet, respecter une constante : le traitement narratif de la souffrance n’éveillerait des sentiments désagréables qu’en vue de les surmonter ultérieurement, par le détournement, le rejet ou la spécification du sentiment de pitié.

Il n’est donc aucun récit étudié dans ces pages qui conteste l’*a priori* d’une souffrance essentiellement destructive, et les caractéristiques constructives du sentiment ne nous apparaissent que dans l’acte de son traitement par le discours, soit non comme élément constitutif, mais comme réponse sociale. Le lecteur ne devrait cependant pas supposer que la méthode déployée jusqu’ici propose des conclusions universelles, tant nous avons mis l’accent sur les exigences sociales de pitié à l’œuvre dans les sociétés occidentales. Le consensus que nous observons, tout en étant donc répandu à travers le globe, ne se présente à nous que comme postulat philosophique actif dans (et consubstantiel de) toute société démocratique. C’est la recherche même de la satisfaction du nombre qui conditionne ce postulat, sans se préoccuper outre mesure du fait que ce qui est mauvais pour l’un puisse être bon pour l’autre, le principe d’égalité étant en effet inextricable des démocraties modernes.

Supposer la totale suprématie de ce régime philosophique ainsi que des régimes politiques qui lui sont associés, cependant, relèverait de l’aveuglement. C’est particulièrement le dithyrambe des auteurs rejetant ce principe (Sade, Nietzsche, Baudelaire…) qui pique notre intérêt, tant chacun d’entre eux clame haut et fort la supériorité d’une philosophie de vie rejetant la pitié. Et si les sociétés ayant porté ces hommes étaient bien dans chaque cas fort attachées à leurs consensus religieux et moraux, limitant à l’époque la circulation de ces textes, nous voyons dans leur renommée à l’ère postmoderne le signe d’une maturation des pensées qui invite à revenir encore une fois sur ces théories. Il ne nous intéresse cependant guère d’endosser le rôle d’énième commentateur des thèses chaotiques d’un

Nietzsche, des réflexions baudelairiennes sur le sublime, où même encore des passages pamphlétaires des textes du Marquis. La dimension politique de notre étude n'est à vrai dire utile que dans la mesure où le comportement des hommes et leurs discours nous renseignent sur la manière dont ceux-ci conçoivent le monde autour d'eux et leur place en celui-ci.

Cette première partie pourrait ainsi être considérée comme longue introduction, ou caution théorique, aux thèmes moins familiers que nous déploierons bientôt. En tentant d'appréhender plus directement les représentations mentales des individus et des peuples (incommunicables telles quelles) la psychologie nous permettra de laisser de côté les exigences sociales de justification, au profit de l'étude d'une humanité brute de décoffrage. Notre travail suivra de cette manière un mouvement qualifiable aussi bien de centripète que de centrifuge, en recherchant chez l'individu des tendances généralisables à l'humanité entière, et ce plus ou moins indépendamment du contexte culturel dans lequel le sujet est formé. Ce n'est que dans un troisième temps que nous pourrons revenir, à travers l'étude anthropologique, à des considérations directement générales. Pour l'heure, il nous intéresse surtout de déterminer les qualités de l'effort d'objectivation (inhérent au rejet de la pitié) extérieurement aux politiques de la pitié.

Deuxième partie
Psychologie

Les films dont la théorie de Luc Boltanski nous a aidés à clarifier les enjeux ne nous ont pour l'instant proposé que des dispositions relativement statiques face à la souffrance. Bien qu'ils présentent tous la caractéristique d'un cheminement narratif dans la souffrance par le biais du protagoniste, impliquant un cheminement émotionnel chez le spectateur réceptif, l'absence de modification comportementale ou identitaire des divers personnages ne nous permet guère d'envisager la souffrance comme un phénomène constructif. Topiques de la dénonciation et du sentiment n'offrent elles-mêmes au spectateur qu'un traitement momentané des sentiments désagréables éveillés par la représentation de la souffrance. Seul l'accès à la topique esthétique promet un enrichissement durable, par l'acquisition de la faculté d'objectivation du moi qui confère à son porteur une relative immunité contre les émois suscités par la souffrance d'autrui ou, si l'on suit Augustin Besnier, par la souffrance tout court. Mais que l'on se penche sur le sentiment de contrôle au cœur de cette immunité, et l'on en retrouve les traces dans les récits consacrant un héros pour sa capacité à endurer, aussi bien que dans l'acte de mise en récit des tragiques défaites mélodramatiques. Sous cet angle, la souffrance n'apparaît que comme élément déclencheur d'un procédé narratif visant à libérer le spectateur des angoisses dont il profite par procuration, libération dont découlerait l'essentiel du plaisir spectatoriel. En cela, seul le travail d'A. Besnier nous permet jusqu'ici de penser le rapport à la souffrance hors du cadre de sa représentation.

En gardant donc à l'esprit la notion de sentiment de contrôle, nous nous pencherons dorénavant sur des récits figurant un protagoniste dont le cheminement dans la souffrance a pour conséquence un basculement comportemental ou identitaire. Afin de parvenir à un jugement aussi universel que possible, nous devrons enrichir notre corpus d'une variété de films ne visant pas en premier lieu à flatter les valeurs d'une politique de la pitié. Pour cela, divers réalisateurs orientaux seront convoqués, de même que nombre de récits prenant place dans des contextes où les exigences morales des politiques de la pitié n'ont pas cours. À ce titre, plusieurs récits de guerre nous offriront des cas d'études privilégiés ; plus particulièrement, la guerre du Vietnam propose un solide corpus de films ayant pour thème

central la modification de perspective connue par ses vétérans. Mais plus généralement, les films sur lesquels nous nous pencherons dans cette partie tendent à s'attarder plus sur les répercussions individuelles des événements dépeints que sur celles collectives.

La société dans son ensemble, donc, quand bien même elle peut y être mentionnée, se trouvera de la sorte tenue au ban du récit, intouchable de celui-ci sur lequel elle est aussi sans emprise. Est-ce à dire que de tels récits dépeignent uniquement le particulier, abandonnant l'universel ? Guère, puisque le cinéma – au demeurant « art de masse », visant donc par définition à se rendre accessible à un public large – trouve dans ceux-ci l'espace nécessaire à développer des protagonistes à la psychologie complexe. De ces psychologies, si nous parvenons à les définir, peuvent ainsi être tirées des conclusions déjà plus valides concernant l'esprit humain que lorsqu'on songe à John McLane. Afin d'analyser ces films, donc, il nous faudra déployer un attirail méthodologique bien différent de l'approche sociologique, et c'est là qu'entrent en jeu les théories freudiennes.

Lorsqu'en 1915, en préface à un ouvrage collectif de psychologie, Sigmund Freud pose sur papier ses *Considérations actuelles sur la guerre et la mort*, sa pensée s'aventure alors sur des domaines qu'il n'a pas encore eu le temps de baliser de concepts stables. Plusieurs de ses suppositions d'alors ne trouveront dans son œuvre postérieure aucun écho, d'autres seront remaniées entièrement, et ainsi de suite. Ses réflexions nous intéresseront donc surtout pour les intuitions qui y transparaissent, lesquelles peuvent parfois s'avérer plus utiles à l'analyse filmique qu'un système de pensée entier, à appliquer dans son ensemble et donc nécessairement très encombrant. Au contraire, une intuition, doit-elle être démentie, peut aisément être tirée de son contexte pour offrir un angle d'analyse original et pertinent. Loin de prétendre appliquer, donc, la massive œuvre freudienne comme grille d'analyse ainsi que nous avons pu le faire du livre de Luc Boltanski, il s'agira dans cette partie de mettre côte à côte des réflexions philosophiques ou psychologiques et des films, afin d'étudier leur pertinence en regard les unes aux autres.

Cette importante variation de cadre méthodologique nous permettra de considérer la représentation de la souffrance sous des angles plus variés que précédemment. En conséquence, si nous avons jusqu'ici étudié

essentiellement des protagonistes dont le rapport à la souffrance se limite à la manière dont ils s'en trouvent ou non affligés, nous prendrons cette fois le couteau par la lame et le manche alternativement en nous intéressant tour à tour à des personnages de victimes et à d'autres de bourreaux. Les bourreaux ne nous intéressent pas seulement en tant qu'auteurs de souffrances, mais également pour les répercussions souvent dévastatrices de leurs actes sur leur psyché. Qu'on puisse rechigner à désigner comme « souffrance » les remords et les troubles connus par un tortionnaire, pour le déséquilibre flagrant qu'ils présentent avec les maux commis, ne devra pas nous empêcher d'établir des comparaisons entre ces deux statuts.

À ce titre, la guerre, par son caractère temporellement limité, nous permet d'étudier la psyché d'hommes confrontés à un régime politique différent de celui dans lequel ils ont grandi et dont ils héritent les valeurs : un régime nouveau dans lequel mettre à mort l'adversaire constitue la norme, soit, pratiquement, un régime diamétralement opposé à une politique de la pitié. En étant amené à devoir remanier ses valeurs morales, une première fois lors du départ à la guerre et une seconde fois dans le retour, le soldat se trouve libéré de la convention morale. Seule peut persister, au-delà, une éthique individuelle, ce qui vaut à plusieurs films même très orientés politiquement (comme *Born of the Fourth of July*) des protagonistes intéressants pour des raisons bien divergentes de cette orientation politique.

En sus des *Considérations actuelles*, nous ferons appel à un autre texte d'introduction : l'*avant-propos sur le temps de guerre* de Louis Lavelle[87], daté, lui de la seconde guerre mondiale. S'attardant chacun sur ce qu'on pourrait appeler les « mouvements de l'âme humaine » en temps de guerre, ces deux textes tirent des conclusions qui peuvent paraître s'opposer. Si S. Freud parle de régression à un état primitif de l'appareil psychique, Louis Lavelle en revanche entrevoit une issue plus clairement favorable pour un petit nombre :

> la guerre n'épuise pas la conscience du guerrier : dans cet isolement où elle le met, détaché de tous les liens qui le soutenaient au milieu du monde et suspendu pour ainsi dire entre l'être et le néant, il se trouve tout à coup en face de lui-même comme s'il découvrait pour la première fois son existence, maintenant qu'elle est menacée. […] à l'égard de tout ce qu'il a vu, de tout ce qu'il a souffert, il garde une sorte de pudeur, dès qu'il en est délivré. Ce n'est point proprement à la paix qu'il songe, mais à la signification qu'il saura donner à sa vie quand la paix lui sera rendue, à cette vie telle qu'elle est révélée pendant la guerre à son regard lucide et désintéressé. Il pense moins à la guerre qu'à lui-même. Il finit toujours par apercevoir que le propre de la guerre, c'est, par le rôle destructif dont elle revêt tout à coup son activité

> matérielle, de l'obliger à spiritualiser sa vie toute entière. Et le monde nouveau qu'il découvre est au-delà de la paix et de la guerre : la guerre, par ce grand détachement où elle nous réduit, nous montre qu'il est le seul qui résiste quand tout s'effondre autour de nous. La souffrance et le mal deviennent la mesure de nos épreuves et de nos devoirs. Les voilà incorporés à l'essence de notre destin, les voilà devenus instruments de notre patience et de notre courage. Dans la paix reconquise, il ne s'agira plus jamais pour nous de les récuser ou de les oublier, mais de les pénétrer et de les convertir […] la souffrance, qui donne au sentiment de ma vie propre un caractère si aigu et si incisif, ne peut acquérir une valeur que par l'usage que je suis capable d'en faire : elle peut me réduire au désespoir, mais elle donne à l'âme qui a su l'accepter une force et une lumière incomparable[88].

On voit comment cette promesse relève plus de celle d'un éveil que d'une régression, bien qu'encore les deux puissent vraisemblablement s'articuler. Notre travail consistera précisément à définir par l'analyse ces articulations. C'est donc autour de ces questions de changements de perspective, en nous préoccupant de leurs mérites et défauts respectifs, que nous entamerons sans plus attendre notre analyse, à l'aide d'un film exploitant les deux facettes de l'exercice de la souffrance, hors du contexte politique habituel.

I – Établir la dichotomie

1 – *Das Experiment*

Reconstitution romancée de l'expérience de Stanford, dans laquelle des étudiants endossaient le rôle de geôliers et détenus, le film de 2001 *Das Experiment* présente l'avantage d'offrir à l'observation un groupe de personnages pensés et traités avec une équivalente subtilité. Se dégage malgré cela nettement le protagoniste du prisonnier 77 : Tarek Fahd, journaliste pourvu d'une tendance prononcée et bien enracinée à contester l'autorité, et qui trouve dans cette expérience un intérêt complexe dont nous nous chargerons de déterminer les enjeux. La structure narrative du film nous faisant suivre sur l'essentiel de sa durée la plupart des personnages, il sera intéressant de comprendre que toute activité bénigne mettant en scène l'un d'entre eux illustre un état potentiel pour ses camarades de condition. Tous en effet ressentent graduellement la situation carcérale comme oppressante au point de connaître, d'une manière ou d'une autre selon les concernés, ce que Freud qualifie de « retour à un état primitif ».

L'issue de l'expérience de Stanford, abandonnée au bout de six jours au lieu de deux semaines, aura beau se retrouver dramatiquement gonflée dans ce traitement fictif, l'état d'exaspération des sujets – résultant directement de la situation carcérale comme entend le démontrer l'expérience – se manifestera néanmoins dans *Das Experiment* par des traits finement observés. L'utilisation de la caméra quant à elle, mêlant des techniques élaborées au style documentaire apporté par la caméra-espion des lunettes de Tarek, jouera sur le principe d'amplification de la violence par le réalisme. Car l'expérience ici présente a triple sens : scientifique, esthétique, mais également technique, ce premier long métrage cinématographique du réalisateur de *Der Untergang* (*La Chute*, 2004) constitue un bon étalon de ce que le cinéma a à offrir lorsque l'instinct psychologique des artistes impliqués rencontre les moyens de représenter dans leur grande complexité des natures humaines dont nous n'observerons jamais que les comportements, mais qui par les choix des auteurs sauront nous apparaître avec une profondeur de caractère utilisable par une approche anthropologique.

Outre constituer un bon point de départ pour notre étude de récits mettant en scène des contextes sociaux encourageant les basculements du comportement, on entrevoit déjà comment *Das Experiment* pourrait être analysé à l'aide de la topique esthétique. Ouvrant sur une mise en scène dont le minimalisme réaliste n'est pas sans rappeler les films de Michael Haneke, *Das Experiment* introduit progressivement divers procédés techniques de filmage originaires de registres variés : vidéos d'entretiens, caméras de sécurité, cachée, infrarouge, aussi bien que saturation des couleurs, plans fixes, steadicam… Ce brouillage des frontières entre documentaire et fiction participe de l'expérience technique du film consistant à conférer à la représentation de la violence un caractère complexe et d'autant plus riche que l'expérience en renforce l'impact. Loin de faciliter au spectateur le jugement affectif des images qui lui sont proposées, l'ensemble lui donne au contraire tous les moyens de porter sur les actes ainsi mis en scène un regard individuel car moralement non-impliqué. L'influence ou les concomitances avec le cinéma de Haneke ne semblent pas fortuites, tant ce film reste étudiable à l'aide des outils déployés pour analyser *Der Siebente Kontinent*. Mais là ne sera pas notre tâche qui, cette fois-ci, s'attardera plus sur l'analyse des thèmes centraux à *Das Experiment* plutôt que de se préoccuper de l'expérience du spectateur.

La solitude et l'intimité

Le premier trait qui caractérise Tarek Fahd au cours des scènes d'ouverture est son rapport particulier à la solitude. Retranché dans un poste de chauffeur de taxi d'une vie de journaliste depuis deux ans (dans ce qui semble avoir été un mouvement soudain et radical), il ne rentre en contact avec ses anciens employeurs qu'en découvrant l'annonce de l'expérience. Cet élément n'est pas anodin : si l'expérience appelle Tarek à quitter son état de repli, c'est bien qu'il semble y trouver une vocation absente de sa vie précédente. Bien que sa démission du monde du journalisme puisse être analysée comme une déception par l'exercice de la profession, le fait qu'il réintègre ce corps de métier avant de participer à l'expérience, au lieu de le faire en simple participant, appuie l'interprétation d'un repli sur soi dont le personnage s'extrairait en début de récit.

Traité par son ancien employeur avec un dédain teinté de respect, Tarek nous apparaît comme un esprit indépendant. Lors d'un entretien de sélection, on apprendra qu'il a étudié philosophie, sociologie et architecture. Certes éduqué, il l'est avant tout d'une façon le rendant à même d'étudier de l'intérieur une expérience telle que celle-ci ; il partage d'ailleurs plus avec les expérimentateurs qu'avec la plupart des cobayes. Le contenu même de l'expérience se manifeste ainsi comme la quintessence de tout ce qui pouvait tirer le journaliste de sa réclusion : une expérience de claustration dont on apprendra au milieu du récit qu'elle répète un traumatisme d'enfance lié au père. Le retranchement dont Tarek s'extrait est donc un retranchement loin de lui-même : il est en fuite – jusqu'à l'instant où la caméra le rencontre et qu'il lit l'annonce de l'expérience. Alors, instantanément, il se retrouve, et la vocation le ramène à ses pairs, parmi lesquels il évolue de suite avec une aisance totale.

Mais cette solitude dans laquelle il se réfugie au début, il lui accorde moins de prix qu'à sa rencontre avec Dora, la jeune femme en deuil dont il croise la route – littéralement puisqu'au cours d'un carambolage. Tout au long du film, malgré la distance et les circonstances qui les séparent, de courtes scènes de rêveries connecteront Tarek et Dora en ponctuant le montage d'ensemble.

Dora est seule également. La récente perte de son père aimé la laisse d'abord hagarde, dans une figuration du deuil similaire au type étudié

précédemment. Cependant, à l'inverse des héroïnes de mélodrame, c'est un deuil qu'elle traverse et surmonte, pour finir, héroïquement, par venir à la rescousse de Tarek. *Das Experiment* en effet se caractérise par les évolutions psychiques qui y sont relatées, et Dora ne fait pas exception. La solitude qu'elle connaît pendant la période où Tarek lui est inaccessible (car détenu dans l'enceinte de la prison factice), nous la montre dans des lieux vides de la présence de l'homme : la maison du père, l'appartement de Tarek, où face à des objets à forte valeur symbolique elle connaît des méditations qui nous ne nous demeureront qu'à grand peine accessibles.

Une constante, cependant, unit ces deux personnages : l'insistance de leur esprit à rappeler l'image de l'autre, en lieu et place de toute autre figure d'intimité possible. Tarek et Dora se reconnaissent immédiatement comme grands solitaires, signant leur affinité. S'ils parviennent, au terme du récit et malgré leur condition, à s'unir dans la paix, c'est parce que l'un comme l'autre a connu au cours de ce récit un mouvement d'épanouissement. Les mots de Louis Lavelle s'adaptent ainsi sans effort à ce film :

> l'homme qui se sent le plus seul est aussi celui qui, ayant rompu toutes les attaches superficielles avec autrui, dont il faut dire qu'elles sont des marques de divertissement et non point de rapprochement, est capable d'obtenir avec un autre être l'union la plus pure, la plus silencieuse et la plus profonde. […] Nos rapports sont dépouillés de tout artifice : ils ne traînent pas avec eux le poids d'hier ; et l'image de demain, qui peut-être ne sera pas donné, ne les altère point. […] Ce n'est donc pas en rompant la solitude que les êtres sont capables de communier : c'est en l'approfondissant[89].

Main dans la main avec le thème de la solitude, celui de l'intimité est filé de manière plus ou moins rampante tout au long du film ; et s'il est vrai qu'ils ne vont guère l'un sans l'autre, on commencera par relever à quel point ils peuvent être absents des films étudiés jusqu'ici, exception faite de plusieurs mélodrames où ces motifs servent avant tout la finalité tragique. Dans *Das Experiment*, la solitude et l'intimité revêtent la double fonction d'approfondir le caractère des personnages et de, par voie de conséquence, décupler la violence de leur altercations. La présence de scènes d'intimité dans chacun des deux camps opposés par la situation de l'expérience, prenant en compte leur sélection hasardeuse, remplit très efficacement cette fonction. C'est ainsi par exemple que les rapports entre Tarek Fahd et le kiosquier Schutte, atteignant rapidement la relation amicale, expliqueront leur importance d'un point de vue narratif lorsque celui-ci finira par se faire tuer pratiquement de sang froid par le plus dangereux des geôliers.

Si les prisonniers bénéficient de ce traitement d'une manière relativement commune en termes de figuration des victimes, ce sont avant tout les actes de cruauté perpétrés par les gardiens qui se verront affectés. N'apparaissant pas comme simple violence creuse, à tous niveaux injustifiable, cette cruauté rendue compréhensible par la mise en scène pour toutes les causes (variées) que nous lui savons, soit la barbarie primitive à laquelle l'expérience a réduit les uns et les autres, s'affranchit du jugement moral. Un bref épilogue nous montrera tous ces individus relâchés dans le monde, immobiles et hagards, à l'instant même de leur libération. Le film clôt ainsi sur une énigme. Bien qu'un aperçu de journal télévisé mentionne des suites juridiques, le récit ne prend pas la peine de s'y attarder. Elles sont anecdotiques comparées à l'impact de l'expérience sur les divers participants, que les thèmes de la solitude et de l'intimité ont participé à traiter.

Ce sont également à l'importance de ces deux thèmes tout au long du récit que l'on doit l'éventuelle pertinence que prennent les motifs de la révolution intérieure. Considérant l'insistance du film à assimiler les événements fictifs qu'on y dépeint à la réalité, les symboles en jeu y prennent en effet une valeur plus intéressante que dans une œuvre de grand divertissement. L'aspiration n'est pas la même. Par exemple, dans la scène où Tarek se retrouve enfermé dans la boîte noire, (dispositif de privation sensorielle assimilable à la torture car central notamment aux « méthodes d'interrogation coercitives »), les symboles déployés relèvent directement d'une figuration de la *renaissance*.

D'abord paniqué dans cet environnement qui lui rappelle la sale obscure de son père photographe, dans laquelle celui-ci l'a un jour entier enfermé tandis qu'il était enfant, Tarek affronte sa plus grande peur. On lit que la perception du temps est dilatée par la privation sensorielle. Il tâte les parois à la recherche d'une sortie. Un plan onirique de Dora est convoqué ; d'une claque, Tarek se rappelle à la situation. Dora réapparaît alors, jusqu'à ce que dans un fondu leurs deux visages s'unissent, suggérant par le jeu du montage un contact à distance puisque Dora entamera dès cet instant la démarche de le secourir. Au bout d'un moment, on s'étonne que Tarek découvre un tournevis oublié entre les joints du capitonnage, et cet élément passablement absurde ne peut s'empêcher de paraître un symbole de pouvoir. De fait, il s'extraie bientôt de la boîte comme d'un œuf industriel,

et réutilisera ce tournevis pour libérer ses codétenus. Sa renaissance s'opère donc avec l'acquisition d'un pouvoir de libération qui lui garantit immunité à l'égard de sa plus grande crainte.

Les images finales du film, sur une plage de sable fin couvert d'un ciel blanc paisible, nous montreront Tarek et Dora souriant silencieusement, libérés de l'atmosphère nocturne à laquelle ils étaient pour l'instant limités. La libération figurée dans ce film s'opère donc à l'égard de cette présence du père qui hante les deux personnages. Libérés de leur attache la plus forte, ils parviennent à la communion.

Altérations comportementales

Il est entendu que l'expérience mise en scène, à l'instar de celle de Stanford dont elle s'inspire, vise à démontrer la primauté des conditions d'enfermement sur la biographie des sujets, dès lors que l'on cherche à déterminer les causes de leur comportement violent. En simulant la situation carcérale à l'aide de sujets vierges de tout passé criminel, et en parvenant – au bout de six jours seulement – à une surenchère de violence dépassant les attentes des scientifiques, l'expérience de Stanford perdure dans les anales de la psychologie comportementale comme un argument fort appuyant la thèse des *behaviourists*. Il nous intéresse ici que l'environnement social soit considéré comme cause déterminante des comportements relatés, car dans la fiction, le détail de ces revirements d'attitudes nous est accessible.

On a déjà remarqué qu'en recourant à un ensemble varié de styles de filmage, Oliver Hirschbiegel nous invite à assumer un point de vue mixte, entre celui du spectateur censément impartial que sont les scientifiques, du spectateur partial en nous offrant le point de vue de Tarek, ou encore des autres personnages à qui les scènes d'intimité confèrent rapidement des caractères variés, complexes et attachants. Cette neutralité de la posture du spectateur correspond bien aux conditions d'engagement de la topique esthétique étudiée précédemment. Si nous nous intéressons à *Das Experiment*, donc, c'est parce que ce réalisme des images, obtenu part des procédés impliquant la variété des sources vidéo au même titre que la fine sélection et direction d'acteurs, nous permet de considérer comme cas d'étude probants les nombreux détails du film impliquant un personnage assailli par la violence qui gronde en lui ou au dehors.

Les altérations comportementales des sujets peuvent au premier abord sembler correspondre à ce que Freud appelait en 1915 « régression à un état primitif[90] ». Si cette hypothèse, formulée dans un texte peu argumentatif comme *Considérations actuelles sur la guerre et la mort*, peut être qualifiée d'abusive, on en saisit la pertinence une fois confronté aux manifestations de la résurgence des pulsions refrénées dans les milieux confinés du film. L'état d'exaspération auquel l'opposition des deux camps en situation carcérale réduit les protagonistes, à force d'épuisement nerveux, de peur de

l'attaque ou de la réprimande, prend en effet l'aspect, à plusieurs égards, d'une régression à un état primitif motivé avant tout par ses pulsions archaïques.

Quand par exemple, au bout d'une heure de récit (61'40''), le prisonnier no 53 se ronge nerveusement la main, pour finir à 63'30'' par connaître un accès de panique, il fait bien preuve d'un comportement dépouillé de tout ce que la civilisation nous inculque de retenue en présence d'autrui. Débordant d'une violence qu'il tourne d'abord contre lui-même, en se rongeant le poignet puis en frappant les murs, il explose, sitôt sa cage ouverte, en une rage incontrôlée. Les gardiens s'approchent en effet du détenu avec plus d'inquiétude que de méfiance, ce dont le geôlier Kamps, meneur « civilisé » du groupe de gardiens (au contraire de Berus), fera d'ailleurs les frais, la violence du prisonnier se relâchant sur lui sans explication logique autre que la détresse totale à laquelle le cobaye est réduit. C'est avec une équivalente instantanéité que Berus (non par hasard) réagit, frappant d'un coup décisif entre les omoplates du détenu et le clouant à terre. Ce premier acte de violence sans équivoque sera immédiatement interprété comme tel par les scientifiques : bien qu'ils aient interdit aux gardiens d'utiliser la force (mais les tentant perversement en les dotant tous de matraques), les implications de ce geste servant leur démonstration, ils fermeront les yeux.

Des troubles comparables affligent le détenu no 69 (Joe), compagnon de cellule de Tarek qui peu auparavant (59'55''), dans un montage de plans à la caméra cachée se passant d'explications, réclame dans un accès de panique à abandonner l'expérience. Les réponses à sa saute d'humeur, contrariée d'abord par les brimades des gardiens l'obligeant à faire des pompes et l'appelant dorénavant « Weichei » (femmelette), puis par les scientifiques refusant de l'extraire immédiatement de l'expérience, achèveront de le briser. Debout, comme au piquet, nu dans le couloir, une feuille disant « Weichei » collée dans le dos, à la vue de tous les détenus, il assistera sans un mot au matraquage du no 53. Le lendemain matin (70'), urinant à travers le lit sur Tarek, il se réveillera couvert d'eczéma et sera en proie à une peur relativement absurde alors que les gardiens l'emmèneront. Quittant, de fait, l'opération à ce moment, le no 69 nous intéresse surtout pour les cris implorants qu'il produit alors qu'on l'emmène loin de la condition qu'il abhorre : sa crainte à l'égard des vigiles prend à cet instant le pas sur son désir de se soustraire à leur autorité. S'il ne peut pas

décemment craindre d'être éliminé de l'expérience (l'ayant réclamé la veille), ses supplications révèlent en effet la crainte irréfléchie de sévices. Outre la somatisation des angoisses sourdes qui l'affligent et dont témoigne son accès d'eczéma, on assiste donc à un effacement de la capacité de projection dans le temps qui caractérise l'homme civilisé. Les cris de Joe « Weichei » no 69 s'apparentent ainsi à ceux d'un animal désorienté, tant l'incohérence de ses appels au secours révèle le caractère irrationnel de sa détresse.

Il est évidemment essentiel, pour considérer les précédents accès de panique dans leur entière complexité, de renvoyer à la condition de détenu à laquelle les no 53 et 69 sont soumis. À l'inverse, nous verrons que l'exercice de la force contre leurs concitoyens aura sur les gardiens des effets différents. Prenons l'exemple du gardien Bosch, de tous celui dont le caractère s'avère le plus doux et le moins enclin à l'abus de pouvoir : caractérisé vraiment par sa première scène de dialogue (26'30'') comme père d'un fils nouveau-né, lors d'une conversation avec Kamps (lui, père de jumeaux), il restera à distance, après avoir tenté de s'éclipser, lors de l'humiliation et la tonte de Tarek (51' à 53'30''). Il ira même jusqu'à, en costume civil, le ramener dans sa cellule et lui offrir une cigarette, ce qui lui vaudra les railleries de ses « collègues », annonciatrices de bien pire. Ces preuves de sympathie sont mal accueillies dans le contexte d'hostilité s'installant progressivement entre gardiens et détenus.

De fait, en évoluant sur la frontière des deux camps, Bosch se verra assimilé en fin de compte aux détenus par les gardiens, tandis que s'installe une paranoïa croissante qui mènera à la capture des scientifiques. À 83'20'', on le découvre menotté, en tunique de détenu, et le visage en sang, poussé par ses prétendus collègues vers les cellules. Cet événement survient après que Berus ait intercepté le message que Tarek demande à Bosch de remettre à Dora, le jour des visites. Le craintif gardien Bosch ne résiste pas à l'assurance soupçonneuse de Berus. Aidant délibérément l'un des détenus à nuire aux gardiens, il franchira aux yeux des autres, convaincus par l'argumentaire douteux d'un Berus aux allures de tyran, la frontière symbolique séparant les deux camps.

Il nous intéresse donc particulièrement que de tous les personnages présents, au même rang que le kiosquier Schutte, le gardien Bosch soit caractérisé essentiellement comme un personnage tendre et compatissant.

Ces éléments prendront en effet toute leur ampleur au climax du récit, lorsque tous les détenus s'évaderont par l'ouverture dans la cloison, et que Berus interpellera Bosch (101'). « Bosch, tu es l'un des nôtres, arrête-les, c'est un ordre ! » crie Berus, arrêtant Bosch dans sa course, qui repart aussitôt : l'argument n'est guère convaincant – à juste titre puisque Berus le traitera aussitôt de traître, le menaçant dans les cris. Dans les minutes qui suivront, (104'30'') Bosch, séparé du groupe par son retard, visiblement terrifié à l'idée d'être à nouveau capturé, se cachera dans un couloir, sans le savoir exactement, du professeur venu résoudre le conflit. Ce même professeur, arrivant sur le site abandonné de l'expérience (une porte démise, du sang et des traces de sévices partout) et tombant nez à nez avec le geôlier Eckhart, laissé derrière, lui-même terrifié et brandissant un pistolet à blancs, n'offrira guère de secours, sitôt qu'Eckhart paniqué pressera la détente. Le coup de feu retentit, et parmi ceux qui l'entendent, Bosch reprend sa course, bientôt rattrapé par Eckhart dans une impasse. Si le geôlier appelle Bosch avec une voix implorante car terrifié par son propre geste, Bosch lui n'y entend rien de rassurant. Acculé, il frappe Eckhart au visage, qui tombe à terre, avant de finir de l'assommer avec un extincteur, le tuant du même coup, nous dira l'épilogue.

L'ironie de cette scène, c'est qu'au contraire de Bosch, Eckhart aura dès le départ une posture de virilité imposante (le choix des acteurs n'a rien d'anodin). Imitateur professionnel d'Elvis, il introduit un pistolet à blancs qui prend une valeur symbolique évidente lorsqu'il joue le fier geôlier, en faisant faire des pompes aux détenus au milieu de la nuit (28'). S'il n'avait pas quitté la conversation sur les enfants des uns et des autres avec une mine contrite, il pourrait donner le change, comme à ses collègues. Mais tout massif et goguenard soit-il, Eckhart ne causera au cours du film pratiquement aucun mal direct aux détenus. On ne peut en dire autant des trois scientifiques, à la capture de deux desquels il participe (84' et 90'), blessant le troisième grièvement. Si de tous les gardes, donc, Bosch, le plus doux, le fuit et finit par le tuer, ce ne peut être que dans un état mental altéré où son instinct de survie joue à plein, motivé par la vue de l'uniforme indépendamment de tout son contenu. On observe donc dans cette scène un père de famille compatissant dont les repères sociaux ont été tellement brouillés à force de violence omniprésente, que ses capacités réflexives s'en trouvent anéanties. Ne résultent en effet que des fonctions animales primitives lorsqu'il commet un meurtre au sommet de cet apparent « accès

de folie ». Quand Dora passe sur la scène, à 84’40’’, Bosch hagard, assis à côté du corps et couvert de sang, semble possiblement avoir entamé la prise de conscience de son acte.

« Régression à un état primitif » ?

L'autre geôlier caractérisé lors de cette conversation sur le statut de père, et dont nous avons déjà beaucoup parlé jusqu'ici, est évidemment Berus, qui se trouvera irrité par une boutade de Kamps, suggérant de ce fait des relations troublées avec sa fille unique ; mais il reste beaucoup à dire sur ce « facteur dynamique » de l'expérience, tel que le qualifie le professeur Thon à 54'45''. De tous les gardiens, Berus est de loin celui qui plonge le plus rapidement et le plus profondément dans la corruption permise par le déséquilibre social sur lequel repose l'expérience. Caractérisé dans l'introduction par des éléments subtils, tel le point d'honneur qu'il met à n'avoir jamais été en retard au travail (20'30''), il demeurera en retrait jusqu'à la scène d'humiliation générale (34') où, peut-on dire, il se révèle à lui-même. Hésitant au moment de suggérer le recours à l'humiliation, il se tiendra isolé du groupe une fois l'acte accompli (36'25'') ; tandis que tous ses collègues se réjouissent, il dissimule des tremblements. Devant les scientifiques, l'instant d'après (36'30''), Berus se tient au garde à vous, au milieu d'une équipe de gardes dont certains, comme Bosch, en civil, appuyé contre un mur, affichent un détachement manifeste. Le zèle de Berus rejaillit par contraste. Immédiatement après (36'45'), de retour dans le poste de garde il se fait beau, admirant son reflet d'une perfection aryenne en uniforme non sans un clair sous-entendu. Il ira, dans cette tenue, patrouiller dans l'obscurité, observer son forfait en fumant l'une des rares cigarettes qu'il semble s'autoriser. Et là encore, les plans obtenus annoncent la réalisation de *Der Untergang* avec une dérangeante subtilité (37').

Si le comportement de Berus se trouve donc progressivement affecté, atteignant comme nous l'avons dit une paranoïa aux allures dictatoriales, ce revirement se manifeste souvent par le biais de l'image que le zélé gardien veille à renvoyer. En fin analyste de caractère Tarek (comme il le démontre en devinant la profession militaire du no 38), cherchant à créer de l'agitation dans la prison, semblera toucher près du but en attaquant Berus sur son odeur corporelle. Si les précédentes piques du détenu concernant sa vie sexuelle laissent le geôlier indifférent, le recours au tutoiement annonçant que Tarek tire à boulets rouge fait claquer la phrase comme un fouet : « Ouais, personne t'a jamais dit que tu pues, mec ? » (43'50'') ; les

rires des détenus retentissent, Berus tire Tarek de sa cellule et se retient à grand peine de le châtier.

Il n'a en effet pas encore atteint, dans le processus auquel l'expérience soumet ses divers sujets, le point où son jugement moral se trouve entièrement troublé. Tel ne sera plus le cas à 86' quand il donnera au détenu 82, Schutte, un coup de matraque de sang froid sur la tête, pour ensuite ordonner de le ligoter sur une chaise à la vue de tous où le kiosquier mourra des suites de sa commotion. La faute du prisonnier semble d'ailleurs bien loin de justifier le châtiment, les gardes venant de bastonner Tarek qui gît inerte à terre, et bien qu'il nous intéresse de relever dans les insultes de Schutte le mot « nazi », c'est avant tout le sourire calme de Berus l'instant d'avant lancer le coup qui relèvera notre attention pour tout ce qu'il révèle de cruauté. Les conditions, en effet, ne sont plus les mêmes : Bosch et l'assistant des scientifique sont emprisonnés, Tarek ira dans la boîte noire, rien ne s'oppose à la suprématie à laquelle aspire Berus, qui laisse maintenant à sa démence latente tout le loisir de s'exprimer. De fait : si les autres gardiens se figent au moment du coup, il saura les garder bien en rang.

Peut-être est-ce l'occasion de s'attarder un instant sur le cas du geôlier Gläser. Avant de lancer l'offensive qui consistera à capturer Bosch et les scientifiques pour faire un rapport au professeur lui-même, sorte de coup d'état à échelle réduite motivé par nul autre que Berus, les gardiens font un vote (83'). Un seul d'entre eux ne lève pas la main et restera derrière : c'est le gardien Gläser. Riant avec les autres mais se rongeant les ongles lors de la tonte de Tarek (52'15''), il sera visible à 88'20'', une fois un calme temporaire descendu sur la prison, grattant compulsivement les étiquettes de bouteilles de bière vides. Résolu à ne plus participer à l'expérience que dans la passivité, mais lui-même débordé par la violence omniprésente, il attend l'issue du moment avec anxiété. Au contraire d'un Berus, ou même de tous les autres gardiens à l'exception de Bosch, Gläser (qui n'aura aucune ligne de dialogue au cours du film) semble bien résister à ce dans quoi les cinq autres geôliers se jettent à corps perdu : apparente folie induite par les conditions réunies dans l'expérience, et que les scientifiques résumeront en ces mots : « Nous avons : perte de volonté extrême, perte du sens de la réalité… / Et désorientation, oui ! C'est le but de la manœuvre. En cinq jours, nous avons insoumission, violence subliminale et complète dépersonnalisation. » (72'13'').

Revenant au cas de Berus, nous observons bien qu'au contraire d'un Gläser, il sombre pas à pas dans ce qu'on ne peut qu'appeler un cercle vicieux, tant l'extrémité de ses plus graves actions donnent à voir combien ce discipliné personnage est dépassé par la situation. Cherchant en premier lieu à conserver la posture de contrôle que les scientifiques lui ont assignée, et déplaçant à cette fin la frontière des interdits juridiques et moraux qui lui sont imposés, Berus semble bien témoigner des symptômes de désorientation et dépersonnalisation mentionnés par le professeur, si l'on considère la promptitude avec laquelle il perd de vue le principe d'égalité en vigueur dans nos démocraties. Sa quête de contrôle, en effet, le mènera au meurtre, à la torture, à l'humiliation, actions répréhensibles juridiquement ou moralement pour la soumission d'un homme par un autre que la démocratie refuse. Il paraîtra dément, victime d'un « accès de folie passagère » comme on l'a dit de Bosch ; mais cette appellation facile ne doit pas nous faire perdre de vue leurs statuts de cobayes. Accuser de démence un Berus ou un Bosch ne servirait qu'à isoler leurs cas d'une analyse générale.

Quand, donc, Freud en 1915 parle de « régression à un état primitif », il convient d'approfondir cette intuition qu'il développera plus tard en d'autres termes. Si les actions de Berus, en effet, se distinguent de celles de Bosch, c'est avant tout parce que Bosch ne recourra à la violence qu'en dernière instance, blessé et acculé, tandis que Berus y cédera dès la première émeute pour connaître d'heure en heure une satisfaction croissante à maintenir ce statut extraordinaire.

Le conflit intérieur

Nous avons vu d'abord comment les cas des prisonniers 53 et 69 peuvent apparaître comme une régression à l'état animal, ou plus particulièrement comment, dans la terreur, l'humain et le reste du règne animal se ressemblent. La perte de repères occasionnée par l'expérience les mène à assimiler, au-delà de toute réflexion, l'enfermement à leurs geôliers. La « dépersonnalisation » pointée du doigt par le professeur Thon, peu difficile à concevoir dans les scènes multiples où les gardiens humilient et torturent les détenus, touche donc également les détenus eux-mêmes. L'uniforme des geôliers se vide à leurs yeux de toute conscience avec laquelle communiquer : ils ne semblent plus que violence aux prisonniers paniqués[91].

Tiraillé entre cette condition et la résistance de Gläser à recourir à la violence, Berus progresse plus péniblement vers la rupture. La perte grandissante de repères qui se manifeste chez lui, et qui le mène non seulement à recourir à la violence mais également à en tirer un plaisir perceptible, correspond bien à l'inhibition progressive de ce que Freud désigne comme « pulsions sociales ».

> Le remaniement des pulsions « mauvaises » est l'œuvre de deux facteurs agissant dans le même sens, l'un interne et l'autre externe. L'influence exercée sur les pulsions mauvaises – disons égoïstes – par l'érotisme, besoin d'amour de l'homme pris dans son sens le plus large, constitue le facteur interne. Du fait de l'adjonction des composantes *érotiques*, les pulsions égoïstes se changent en pulsions *sociales*. On apprend à voir dans le fait d'être aimé un avantage qui permet de renoncer à tous les autres. Le facteur externe est la contrainte imposée par l'éducation qui représente les exigences de la civilisation ambiante et qui est relayée par l'intervention directe d'un milieu civilisé. La civilisation a été acquise par le renoncement à la satisfaction pulsionnelle et elle réclame de chaque nouveau-venu qu'il accomplisse le même renoncement pulsionnel. Au cours de la vie d'un individu s'opère une constante transposition de la contrainte externe en contrainte interne.
>
> […] La société civilisée qui exige qu'on agisse bien, sans se soucier du fondement pulsionnel de l'action, a ainsi fait qu'un grand nombre d'hommes obéissent à la civilisation sans suivre en cela leur nature. […] Ceux-ci sont maintenant contraints à une constante répression pulsionnelle et la tension qui en résulte se traduit par des phénomènes de réaction et de compensation les plus remarquables. […] Dans les autres domaines [que la sexualité] la pression exercée par la civilisation n'entraîne, certes, aucune conséquence pathologique, mais elle s'exprime dans des déformations du caractère et dans la disposition permanente des pulsions inhibées à faire irruption vers la satisfaction si l'occasion s'en présente[92].

Et dire que l'expérience du film présente l'occasion aux pulsions inhibées de faire irruption vers la satisfaction, voilà qui relève de l'euphémisme. Bien qu'il soit hasardeux d'utiliser la théorie freudienne à l'analyse d'un film bâti autour d'une expérience (celle de Stanford) relevant d'une approche méthodologique en conflit avec celle-ci (*behaviourism* et psychanalyse ne font pas bon ménage), ici la mise en scène nous permet de faire pont. En tirant ses participants de la société démocratique civilisée pour les enclaver dans un régime politique autonome et construit autour de la division des classes, l'expérience met en lumière l'universalité des fonctionnements humains ici à l'œuvre. Qu'avec les behaviouristes on affirme la prédominance du contexte social dans les processus en jeu, ou qu'avec Freud on y voie une « régression à un état primitif » de l'appareil psychique, la modification du comportement des sujets n'a d'intérêt que pour le contraste qu'elle présente entre l'attitude passée (respectueuse, conviviale, « civilisée » ainsi qu'il en est au début du film) et l'état particulier auquel elle pousse ses participants.

Il importe donc ici d'analyser en quoi la détresse d'un « Weichei » et la violence d'un Berus se ressemblent. Tandis que chez le no 69, désorientation et dépersonnalisation cristallisent sa condition de détenu, le réduisant à l'incohérence par le biais de la peur, les mêmes processus pousseront les gardiens à l'abus de pouvoir. Ainsi, le clivage opéré par les scientifiques entre deux groupes de cobayes ne fera que s'accentuer de manière drastique. Les détenus deviennent rapidement *victimes*, et les gardiens *bourreaux*. Que dans un cas comme dans l'autre une synergie (« cercle vicieux ») soit à l'œuvre, cela paraît évident, sans vraiment expliquer ni pourquoi ni comment. On observe en effet que le refus de Bosch à devenir bourreau sera la cause de son changement de statut, changement effectif uniquement aux yeux des bourreaux eux-mêmes, enivrés de pouvoir au point de soumettre à leur tour les assistants du professeur. À l'inverse, on peut dire que l'obstination de Tarek à contester l'autorité des gardiens est cela même qui les pousse à l'excès, en ce qu'il se refuse d'adapter son comportement à sa condition. Tous deux, en effet, rejettent la posture socialement attendue d'eux. Ils n'en constituent pas pour autant des exceptions, nombre d'autres personnages connaissant également un moment de rébellion contre le statut de victime ou bourreau. On peut lire de la sorte la violence irréfléchie dont fait preuve le no 53 à peine libéré, de même que la scène ou Kamps hésite à quitter l'expérience (94'10''). En

chacun d'entre eux, une part de conscience objecte à ce statut qui leur est proposé, mais pas exactement imposé.

Si la plupart des personnages n'atteindront donc pas les extrêmes de « Weichei » et Berus, la totalité d'entre eux se trouvera tout de même, à un moment ou à un autre du récit, submergé par sa condition. Même le no 38, militaire assigné à l'observation et contraint par ses supérieurs à la plus grande inaction, commettra presque au climax du film une action irréparable quand, les deux mains enserrées autour du cou de Berus[93], il frôlera à son tour le meurtre (108'30'').

> L'état psychique initial peut bien, des années durant, ne pas se manifester ; il n'en subsiste pas moins, tant et si bien qu'il peut un jour redevenir la forme d'expression des forces psychiques, voire la forme unique, comme si tous les développements ultérieurs avaient été annulés, ramenés en arrière. Cette extraordinaire plasticité des développements psychiques n'est pas illimitée quant à sa direction. On peut la désigner comme une capacité particulière au retour en arrière – régression – car il peut arriver qu'un stade ultérieur et plus élevé de développement, qui a été abandonné, ne puisse pas être de nouveau atteint. Mais les états primitifs peuvent toujours être réinstaurés, le psychique primitif est, au sens le plus plein, impérissable.
>
> […] Ainsi, le remaniement pulsionnel sur lequel repose notre aptitude à la civilisation, peut lui aussi être ramené en arrière – de façon durable ou transitoire – par les interventions de la vie. Sans aucun doute, les influences exercées par la guerre sont au nombre des forces capables de produire un tel retour en arrière[94].

C'est en effet lorsqu'ils commettent les actions irréparables que sont les deux meurtres du film (ceux d'Eckhart et de Schutte) que Bosch et Berus s'apparentent le plus à Joe « Weichei » no 69. Caractérisés alors par leur inaptitude momentanée à se projeter dans l'avenir, et concentrés seulement à assurer leur bien-être, ils prouvent bien fonctionner à l'aide uniquement de mécanismes psychiques élémentaires. Bosch et le no 69 seraient en proie à leur instinct de survie ; dans le cas de Berus en revanche, dont la survie n'est guère menacée, d'autres priorités sont en jeu. La « satisfaction pulsionnelle » à laquelle la civilisation l'appelle à renoncer serait cela même avec quoi la posture de bourreau le réconcilie. En découle une prise « égoïste » de plaisir à la violence, qui résonne avec l'image de soi perturbée du gardien. Dans sa manière de remplir le rôle qu'il croit attendu de lui, soit son zèle, Berus regonfle sa confiance en lui dont plusieurs scènes montrent la faiblesse de départ (« Je suis un bon père ! » s'exclame-t-il par exemple ; le montrer se lavant frénétiquement les aisselles après l'insulte de Tarek joue sur les mêmes cordes).

Quand il s'apprête à violer l'assistante du professeur (Jutta), Eckhart fait preuve de troubles comparables. Lui qui a évité la question de la progéniture en jouant le viril vigile, on l'a dit, avec les substituts phalliques grotesques que sont son pistolet à blancs et ses imitations d'Elvis, prend l'allure de ce qu'on est tenté d'appeler à la légère « un frustré ». Mais dans l'enceinte où il est roi, nulle frustration ne s'impose : les seules règles en vigueur, il les dicte, s'arrogeant même le droit de les modifier pour soumettre à leur tour les auteurs de l'expérience. De fait, violer Jutta dépasse le simple viol d'une quelconque inconnue, puisqu'alors le pouvoir se trouve renversé, ironie à laquelle Eckhart semble sensible lorsqu'il écrase le pied nu de la femme avec sa botte énorme, ou avant, lorsqu'il la fait se dénuder (« Eh bien, Jutta, tu t'es rasé la chatte ! » 91'38''). Il est alors intéressant de remarquer combien Berus semble indisposé par cette lubricité d'Eckhart, lui pourtant aussi prompt à user des substituts phalliques que sont matraque et uniforme.

Solitude et plongée dans l'abîme

Revenons maintenant sur nos remarques premières mettant en avant l'importance des thèmes de la solitude et de l'intimité. On l'a dit et répété : les gardiens Berus et Eckhart révèlent, au cours de la scène de fraternisation des geôliers autour du thème de la progéniture, n'avoir guère de vie de famille épanouissante vers laquelle retourner à l'issue de l'expérience. Au contraire de Kamps ou Bosch, dont on peut expliquer la résistance à sombrer dans l'exercice du mal par cette vie de famille, cette attache riche d'espoir qui exige d'eux un comportement exemplaire, Eckhart et Berus se trouvent donc entièrement livrés à eux-mêmes dans cette expérience. Il ne semble pas utile de spéculer sur la nature exacte de leurs histoires personnelles, peu d'éléments nous permettant de ce faire ; il est frappant en revanche, à travers leur irritation respective, que cet aspect de leur vie est pour chacun source de grande contrariété, soit de frustration. Bien que celle-ci se manifeste par des biais différents, on peut donc avancer sans grand risque que leur plongée dans l'abîme doit son intensité à cette frustration, absente chez Kamps ou Bosch.

Ce balancement s'explique raisonnablement à l'aide des termes d'« ambivalence affective » utilisés par Freud[95]. On voit bien, par l'immédiateté avec laquelle Eckhart s'écarte de cette conversation, combien sa sévérité de l'instant lui permet d'éviter la question pour au contraire, l'instant d'après, recueillir les louanges de ses confrères. Est-il stérile ? impuissant ? son enfant est-il mort ? son cœur est-il brisé par un chagrin d'amour ? Nous ne saurons jamais. Nous saurons seulement que par cette attitude, il compense le vide révélé par Kamps, fuyant ainsi lui-même la réponse qu'il refuse de nous livrer. La plongée dans l'abîme commence. L'exercice de la violence offre une distraction de choix à celui qui ne veut pas se connaître intimement. Semblablement, le puant Berus, par le soin qu'il applique à porter l'uniforme, peut être dit en fuite de lui-même.

Que dire, dans ce contexte, de la grande solitude de Tarek, et de son épisode de claustration dont le motif évoque une industrielle régression utérine ? Tarek, lui, a Dora qui l'attend au dehors et à qui il songe fréquemment. À l'instar de Kamps ou de Bosch, une attache sentimentale

l'empêche de se perdre dans la répétition apparemment mortifère d'un traumatisme d'enfance. À 43', quand Schutte lui confie son fantasme légèrement risible d'acheter une Ferrari d'occasion, celui-ci dit à Tarek : « C'est important d'avoir un rêve. C'est vrai, j'ai lu ça quelque part. C'est quoi le tien ? ». Le plan suivant, séparé par une ellipse, nous montrera Tarek allongé, les mains derrière la tête, plongé dans des réflexions lui faisant froncer les sourcils. Le jeu du montage, ici, nous invite fortement à penser qu'il est bien incapable de répondre à cette question.

Nous disions de Tarek que le début du film nous le présente revenant à sa vie de journaliste dont il s'était retranché dans un accès de colère durant deux ans, et que ce retour motivé par l'annonce de l'expérience suggère une quête identitaire. L'événement traumatique de son enfance, révélé au milieu du film par une analepse de sa rencontre avec Dora, surgit comme une explication de sa présence dans le complexe carcéral. Qu'on lise alors dans sa participation à l'expérience ce que Freud, dans *Au-delà du principe de plaisir*, appelle « compulsion de répétition », et cette interprétation ne nous demandera guère plus d'efforts, mise ainsi sur les rails de la psychanalyse. « De cette compulsion de répétition témoignent, entre autres, les rêves répétitifs où le sujet revit une situation traumatique comme pour arriver enfin à la maîtriser, ou le fait de se placer activement, de façon répétée, dans des situations similaires qui sont déplaisantes ou douloureuses[96]. »

Tarek serait amené à participer à l'expérience plus ou moins malgré lui, traînant depuis l'enfance le souvenir angoissant d'une autre expérience dont il ne parviendrait pas à se libérer. Si à travers celle-ci il peut bien faire preuve d'une compulsion de répétition, on préférera relever à quel point son tempérament entier s'explique par ses rapports passés avec son père. Prisonnier d'un déterminisme redoutable, il saura nous surprendre au cours de l'épilogue par son sourire paisible. Mais est-ce bien surprenant ? Tarek et Dora, dans leur introspection, se confrontent aux causes de leur souffrance, qu'ils affrontent et qu'ils vainquent.

A l'inverse, le gardien Eckhart, on l'a dit, serait en fuite d'une contrariété liée à l'image de soi. De même, on s'en rend compte par son hésitation à recommander l'humiliation (lors de la première émeute – pourtant très désinvolte et joyeuse), Berus n'est pas en paix vis-à-vis de l'usage de tels procédés. Ses tremblements d'après la scène témoignent de l'excitation générée, qu'il dissimule justement, confirmant ainsi son rapport ambivalent à cette excitation. Intéressons-nous un instant à sa formulation :

« J'ai lu une fois qu'on pouvait regagner le contrôle d'une telle situation par (pause) l'humiliation. » Cette lecture énigmatique ne sera pas à nouveau mentionnée, et si l'on peut là encore spéculer sur sa nature exacte il nous importe surtout que, par le fait qu'il révèle cette lecture avec autant d'hésitation, Berus nous indique le rapport intime et conflictuel qu'il entretient avec ces notions. Qu'il ait ce genre de lectures nous dit presque autant sur lui que son hésitation à en appliquer les enseignements : cela nous dit, avant tout, qu'il aspire à la pratique, sans que les bonnes mœurs ne l'y autorisent le reste de l'année.

Semblable à Tarek, donc, « facteurs dynamiques », Berus n'aurait pas rejoint l'expérience que pour la somme offerte. Mais si Tarek trouve dans l'annonce un appel auquel il ne peut résister, une sorte de nécessité, on peut dire au contraire que l'hésitation de Berus donne à l'attrait qu'il y trouve plus une allure d'*envie*. Ainsi, Tarek et Dora affrontent leurs conditions respectives en restant fidèles à eux-mêmes et pour cette raison se trouvent grandis et renforcés ; à l'inverse, Berus et Eckhart séduits par le pouvoir symbolique de l'uniforme, se laissent peu à peu corrompre. À l'issue du film, peu avant de mourir, Eckhart ayant blessé le professeur réalise la gravité de son geste ; mais sa mort brutale nous empêche d'analyser les conséquences à plus long terme. Pour Berus en revanche, qu'on aperçoit dans l'écran de télévision lors de l'épilogue, mitraillé par les flashs d'appareils photo, seule une vie brisée se dessine à l'horizon.

Assis côte à côte sur la plage, face (justement) à l'horizon, Tarek et Dora se tirent donc de cette expérience en ayant tout gagné, quand d'autres y ont tout perdu. Cela nous suffit-il à évoquer de nouveau le texte de Louis Lavelle ? Certains passages semblent tout indiqués.

> Toute la vie de l'esprit repose dans une mystérieuse identité de l'absence et de la présence. Car l'esprit ne vit que replié sur lui-même. Il réalise la grande séparation à l'égard de tout ce qui jusque-là m'était donné et semblait me suffire. Mais cette absence va devenir une miraculeuse présence à moi-même et à tout ce qui est : elle est en même temps une sortie de moi et une pénétration dans l'essence de toutes choses [et tous êtres.] Comme si le corps était l'écran qui nous empêchait de les voir et qui faussait tous nos rapports avec eux, ils acquièrent, dès qu'ils sont loin de nous, une sorte de présence pure, si émouvante que nous avons parfois de la peine à les supporter. Cette présence spirituelle, il s'agira pour nous de nous en souvenir quand nous serons de nouveau au milieu d'eux. Que la présence sensible cesse alors de nous aveugler, ou de nous contenter, ce qui est la même chose. Seul le lointain peut nous découvrir le prochain. Seule la solitude est assez profonde pour accueillir la souffrance, assez pure pour nous laver du mal, assez vaste pour recevoir en elle toute la réalité d'un autre être[97].

En somme, dans la démarche (plus ou moins involontaire) de Berus ou d'Eckhart ne résiderait qu'une source d'aveuglement ou de contentement, « ce qui est la même chose ». L'élément essentiel que tous deux évitent donc n'est rien d'autre qu'eux-mêmes, quand au contraire Dora et Tarek s'y confrontent individuellement, s'y trouvant mutuellement. Le *sentiment de contrôle* atteint par chacun d'entre eux trouverait ainsi sa source dans des processus pratiquement opposés. Si l'un mène les protagonistes vers un avenir serein, l'autre ne constituerait qu'une distraction dévastatrice pour eux-mêmes comme pour autrui. Ainsi, *Das Experiment* nous laisse-t-il entrevoir deux basculements comportementaux opposables, mais ayant tous pour causes (au sens d'*élément déclencheur*) les souffrances traversées par ces personnages, et les stratégies déployées par ceux-ci pour pallier aux formes de souffrances dont chacun se trouve affligé.

Bien entendu, ces formes en question conditionnent-elles l'efficacité des diverses stratégies, et il sera intéressant de faire la part des choses. Mais *Das Experiment* ne nous le permet guère, en limitant considérablement les éléments biographiques de ces personnages, et plus particulièrement des bourreaux. C'est pourquoi nous laisserons maintenant de côté le film d'Oliver Hirschbiegel, pour nous pencher séparément sur des récits mettant en scène victimes et bourreaux. En termes plus exacts, on parlera de rapports passif et actif à la souffrance ; mais puisque nous recherchons des basculements dans le rapport à celle-ci, nous ne retiendrons que des cas de victimes se changeant en bourreaux, et autres bourreaux victimes de leur condition.

2 – De la passivité vers l'activité

Le thème d'un protagoniste dépassé par les circonstances, et tentant plus ou moins adroitement de prendre ou reprendre le contrôle de sa propre vie n'est pas rare au cinéma. Hollywood a su par exemple nous proposer cette trame narrative sous les traits de *Thelma & Louise* (1991), dont tout le monde connaît le dénouement étrange, pris quelque part entre tragédie et célébration de la liberté individuelle. Plus proche de notre sujet, *Falling Down* (1993) met en scène le personnage interprété par Michael Douglas, américain moyen (« *average white male* ») dont l'anonymat suggère l'universalité, dans une quête de réunion familiale à laquelle toute la société, sans le savoir, s'opposera. Ce qui n'est au départ qu'un accès de colère par un jour de canicule dans les embouteillages – situation aisément connue par le spectateur – glisse progressivement vers la rage dévastatrice. La projection-identification permise par cette entrée en matière confère ainsi aux multiples actes criminels commis par l'homme (vandalisme, attaque à main armée, kidnapping, meurtre) une profondeur dérangeante, suivant une technique similaire à celle employée dans *Das Experiment*. Mais qu'on ne s'y trompe pas : le personnage de « D-FENS » (comme le nomme le générique de fin, en référence à sa plaque d'immatriculation) souffre bien. Sa souffrance est sociale, l'officier de police Prendergast (interprété par Robert Duvall) la révèle à travers sa traque : privé d'emploi, de la compagnie de sa fille et de l'amour de sa femme, par un déterminisme aussi bien social (renvoyé sans pension) que familial (fils de militaire, il connaîtrait des sautes d'humeur responsables de son divorce), il tente par la violence de reconstituer ce que, précisément, sa violence a de longtemps détruit. Ici encore, le rêve américain se heurte à son inaptitude à se réaliser et à se maintenir.

De l'autre côté du Pacifique, le réalisateur japonais Sono Sion nous offre quant à lui deux récits de plus grande souffrance et plus complètes transformation de ses protagonistes : *Cold Fish* (2010) et *Guilty of Romance* (2011). L'une et l'autre intrigue suivent un développement similaire : un père de famille (dans *Cold Fish*) et l'épouse d'un écrivain (*Guilty of Romance*), tous deux dotés d'un caractère timoré qui se manifeste notamment par une sexualité bridée, font la rencontre d'un personnage débordant de ces attributs qui leur font défaut. Au cours de leurs relations

respectives avec ces miroirs d'eux-mêmes, une relation élève-mentor s'établit, menant à un transfert de caractéristiques qui se solde par la transformation du protagoniste en un double de ce mentor. Le basculement comportemental s'accompagne alors de modifications dans la figuration du protagoniste : perdant ses lunettes quand son employeur meurtrier le pousse à l'acte sexuel, le père de famille change également de façon de parler ; le jeu corporel et facial de l'acteur s'altère, lui conférant une assurance dont il n'a jusqu'ici pas fait preuve ; enfin et surtout, il dira à 122'28" : « À partir d'aujourd'hui, je suis le nouveau Murata » (le mentor assassin). Une passation du pouvoir meurtrier s'opère, accompagnée de ce qu'on peut considérer comme un transfert d'identité. De même, l'épouse modèle de *Guilty of Romance* endossera-t-elle la profession de prostituée à l'instar d'une femme fatale rencontrée lors d'errances nocturnes, et finira-t-elle de la sorte par coucher avec son propre mari sans qu'il ne la reconnaisse : la perruque et les lunettes la transforment bien visuellement, mais plus encore, ses manières d'épouse guindée laissent-elles la place à un comportement débridé.

Il nous intéresse avant tout que, s'agissant de personnages fictifs (et ce malgré l'inspiration de *Cold Fish* par des faits réels), on peut affirmer sans réelle hésitation que c'est l'identité elle-même de ces personnages – au sens de leur personnalité, leur âme – qui subit une altération. Celle-ci se manifeste alors par l'éradication des caractéristiques ayant permis la constitution première du protagoniste, et leur remplacement par ces mêmes caractéristiques leur faisant défaut et dont le mentor est entièrement doté. L'aspect visuel, les manières, mais aussi – plus capital encore – le nom du protagoniste change alors : il n'est en effet plus lui-même, il est *autre*. L'altération comportementale, figurative, est ainsi également identitaire. Bien que ces propos ne puissent pas être appliqués tels quels à une personne réelle, ils conservent donc leur pertinence dans le cadre superlatif de la fiction. De ces procédés, le réalisateur belge Fabrice du Welz fait un usage plus complexe.

L'œuvre de Fabrice du Welz

Dès la réalisation de son court métrage *Quand on est amoureux, c'est merveilleux* (1999), l'auteur établit une trame narrative originale qu'il déclinera plus tard sous deux variations dans ses longs métrages *Calvaire* (2004) et *Vinyan* (2008). Relevons que, dans chacun des cas, le réalisateur participe éminemment à l'écriture du scénario. Un protagoniste dévoré par une forme de solitude trouve dans de totaux inconnus l'occasion d'exercer son besoin d'amour, en dépit de tout bon sens et au détriment d'autrui. La souffrance est alors omniprésente dans le récit, rongeant l'un jusqu'au point où, sa perception altérée, il ne se retient plus de soumettre autrui par la force ; par l'exercice de la violence et au prix d'une complète illusion, le protagoniste atteint une félicité dont les causes mortifères font toute l'ambivalence de ces récits.

Quand on est amoureux, c'est merveilleux met en scène, dans un style pince-sans-rire grotesquement graveleux, Lara, une célibataire pathétique recevant, soi-disant le jour de son anniversaire qu'elle fête seule, un strip-teaseur apparemment toxicomane peu compatissant et rapidement dégoûté par la situation. Lorsqu'il hausse le ton pour réclamer son dû, la femme lui plante sans avertissement une fourchette dans la gorge, contemplant ensuite son agonie. Commence alors l'histoire d'amour qu'elle s'imagine, traînant l'homme mourant dans son lit et lui murmurant des mots doux alors qu'elle se couche sur lui, nue. Mais la mise en scène n'aura jamais la bienveillance de nous donner à voir son illusion, se limitant à représenter l'horreur de chaque scène par des détails crus savamment choisis. De cet écart béant naît l'humour bien particulier de ce film, comme plus tard de *Calvaire*, et dans cette distance on retrouve une approche de l'ordre de la *topique esthétique*.

Calvaire, donc, développe ce schéma sur une heure et demie. L'énigmatique chanteur itinérant Marc Stevens (nom de scène américanisant à la façon d'un Dick Rivers ou d'un Johnny Hallyday – mais de son vrai nom Pavel Volganski –, interprété par Laurent Lucas), coutumier de concerts médiocres[98] dans la maison de retraite que présente l'ouverture du film, se retrouvera captif d'un aubergiste de campagne : Bartel. Ce qui bientôt prend temporairement l'allure d'un énième film d'horreur stéréotypé – en panne au milieu des bois, Marc se fait guider par

l'inquiétant Boris jusqu'à la non moins inquiétante auberge où il subira mille sévices – puise en grande partie son originalité du fait que ce protagoniste nous demeurera pour l'essentiel impénétrable. Au contraire, le personnage de Bartel, interprété par Jackie Berroyer (ronchon à sa première apparition, mais très rapidement jovial), malgré la violence et la démence dont il pourra faire preuve, est animé par des motivations aisément identifiables par le spectateur. Tentant d'abord par la sympathie de retenir la compagnie de Marc (« artiste chanteur ? Moi aussi, j'suis artiste. » 16') dont le talent de chanteur lui rappelle sa femme, Gloria, puis par la ruse (sabotant sa camionnette), il finira par recourir à la violence. Assommant Marc, il l'habillera en femme, l'appelant dorénavant Gloria, pour dormir, dîner, etc., avec lui. Là encore, l'illusion n'apparaîtra jamais à l'écran, où seule s'afficheront les blessures infectées d'une victime réduite au silence. Au climax du film, la démence de Bartel contaminera Boris, et les habitants effrayants du village voisin, qui dans un raid sur l'auberge traiteront à leur tour Marc comme la femme qu'il n'est pas.

Vinyan, à son tour, relate le périple d'un couple parental privé de leur enfant par le tsunami de 2004. Lorsqu'au cours d'une levée de fonds pour une œuvre caritative concernant les enfants du Myanmar, Jeanne Bellmer (Emmanuelle Béart) croit voir sur une vidéo qui leur est diffusée la silhouette de son fils, elle convainc son époux, Paul (Rufus Sewell), d'embarquer à travers la jungle pour le retrouver. À mesure que risques et dangers vont croissants, celui-ci exprime une méfiance grandissante ; au contraire, l'assurance de Jeanne cède à la foi aveugle dans laquelle on reconnaît l'illusion maintenue par Bartel ou Lara. Au comble de celle-ci, Jeanne Bellmer trouvera dans une meute d'enfants sauvages la progéniture à laquelle elle aspire, abandonnant l'espoir particulier de retrouver son fils Joshua au profit d'une abstraction similaire.

Coupés du monde

Une caractéristique essentielle commune à ces trois films est leur déroulement dans un contexte radicalement disjoint du reste de la société. L'appartement de Lara voit ses visiteurs triés sur le volet ; l'auberge de *Calvaire*, retranchée derrière les paysages désolés des Fagnes de Belgique ainsi que de la Brévine suisse au microclimat sibérien, se tient même à l'écart du village dont les habitants sans nom semblent issus des âges obscurs; dans Vinyan enfin, la progression du bateau dans la jungle thaïlandaise, puis celle birmane, fait directement référence au *Heart of Darkness* de Sir Joseph Conrad.

Très référencés, les films de Fabrice du Welz empruntent également beaucoup aux codes du cinéma fantastique (l'auteur cite *The Exorcist* comme source d'influence perpétuelle[99]), dont ils s'approprient la dimension métaphorique. L'équivalence des personnages est commune, et les transferts d'identité dont nous parlions plus tôt, fréquents. Les lieux de l'intrigue font appel aux symboles de la régression : humidité, noirceur, vie végétale, préparent la figuration d'une étrange renaissance (on pense à *Das Experiment* bien sûr, mais aussi à *The Fall of the House of Usher*, 1928). Par le biais de motifs faisant écho à des jeux de références ancrés dans l'inconscient, ces récits visent à « mettre [le spectateur] mal à l'aise », afin que quelque chose lui perdure de l'expérience[100]. Le positionnement de la narration permettant, on l'a dit, l'engagement de la topique esthétique, on peut être tenté de voir dans l'approche de Fabrice du Welz une portée pratiquement didactique, sinon un jeu autour des codes de celles-ci (ainsi que le pratique Michael Haneke, également cité par du Welz comme source d'influence majeure).

Plus important, à la manière des récits conditionnés par la topique esthétique, ces films mettent leur portée métaphorique au service de récits sur l'intériorité. Les personnages de *Calvaire* et *Vinyan* ne sont pas seulement isolés de la société (contrairement à Lara), ils le sont également de tout le monde moderne : rapidement, leurs téléphones et véhicules cessent de fonctionner, les contraignant à une régression à un état primitif au sens le plus strict de l'expression.

Dans *Calvaire* on commencera par s'attarder sur l'entrée de Marc dans ce que l'on appellerait l'univers de Bartel, après qu'il ait quitté l'hospice et longé des routes interminables à travers brume, forêt, nuit et pluie. Cette enclave à l'intérieur du monde, ou peut-être hors de lui, s'avère soumise à des règles différentes : aucun représentant de l'État, ni surtout aucune femme, n'y accédera au cours du film. Il en ira de même pour la jungle de *Vinyan*. Le logement de Lara quant à lui, à l'instar plus tard de l'auberge de Bartel (reproduite en studio pour une partie du tournage) voit ses murs dégouliner de substances luisantes, évoquant un cocon utérin proche de celui de *Barton Fink*. Le monde environnant prend allure d'abstraction, dans laquelle évoluent les protagonistes, face seulement à eux-mêmes et à des abstractions d'autrui. De la rencontre de ces figures en condition d'isolement découle le reste du récit : celui d'une attraction que la réalité entrave de moins en moins.

Désir et illusion

L'emprunt aux codes du fantastique permet donc d'abstraire le récit dans un microcosme où règnent les figures ; de même, les personnages tendront petit à petit à quitter la caractérisation individuelle pour revêtir un aspect archétypal. Les villageois, la vieille dame, l'infirmière *sont* Bartel, qu'ils annoncent et relayent ; leurs tentatives de voir en Marc leur aimé (ou pour Boris : en le veau qu'il prendra pour sa chienne) se heurtent à la réalité, qu'elles parviennent cependant à outrepasser. Mais malgré leur détermination à voir Gloria en lieu et place de Marc, la narration nous maintient du côté d'une réalité qui, toute teintée d'abstraction soit-elle, demeure le terrain de toutes les souffrances. Dans l'illusion, Lara, Bartel et Jeanne retrouvent sérénité et enthousiasme à travers le sentiment de plénitude. Dans la réalité, ils n'ont pour eux que ce vide, de la présence amoureuse ou filiale, et la dégradation que ce vide induit chez eux.

Confrontés, démunis, dans leur immense solitude, à la présence de l'*autre* (le strip-teaseur, Marc Stevens, l'enfant sur la vidéo), ils l'investissent d'un désir qui leur est salvateur. Cette présence qui menace, à tout moment, de disparaître[101] (même Lara s'imagine des problèmes de couple avec son amant déconfit), maintient et encourage les protagonistes à s'enfoncer plus encore dans l'illusion, à recourir à la violence, à la torture, au meurtre (le geôlier Berus nous revient à l'esprit). Mais c'est « un trou à combler[102] », nous dit le réalisateur, dont souffre l'aubergiste ; on s'amusera d'ailleurs à relever que rien dans *Calvaire* n'indique que Gloria ait jamais réellement existé. L'avis des villageois violeurs de veaux ne suffit pas à convaincre : leurs relents consanguins et leur folklore local s'inspirent plus de la représentation d'une horde démoniaque.

Le cas de *Calvaire*, en effet, nous intéressera particulièrement quant aux modifications comportementales induites par la souffrance, car dans le panel de personnages équivalant à Bartel (Mme Langhoff, l'infirmière, Boris, Bartel, les villageois – notamment le patriarche interprété par Philippe Nahon) on trouve un continuum. Alors que Madame Langhoff se châtie verbalement d'avoir osé révéler son désir à Marc (« Vieille pute ! Salope ! Qu'est-ce que t'as fait ? T'as tout gâché ! » 5'12''), l'infirmière conserve un espoir. Les villageois, quant à eux, sont galvanisés par l'esprit

de meute et leurs exactions n'en sont que plus paillardes, mais chez Bartel seulement on observe le basculement de l'autre côté d'une frontière que Boris hésite à franchir : il s'agit de savoir si l'on veut s'aveugler pour parvenir au bonheur. Boris lui-même, au climax du film, suivra les conseils de Bartel (« J'ai fait comme vous avez dit, m'sieur Bartel : j'me suis obstiné, et j'ai retrouvé Bella ! » 67'08''), préférant alors l'illusion à la quête incessante à travers la nuit, les éléments, la solitude, la confrontation à ce vide qui le hante.

La *mise à l'écart* dont nous parlions plus tôt constitue une étape préalable commune à bien des récits de transformation ; ici, l'absence de tout garant de l'ordre public sert avant tout à permettre aux protagonistes de sombrer entièrement dans leur aveuglement, à le faire sans filet, à se perdre eux-mêmes en eux-mêmes. Car l'image qu'ils trouvent en autrui gagne à être éclairée de nos propos précédents sur le deuil : l'amant, l'amante et le fils que respectivement Lara, Bartel et Jeanne trouvent en un autrui plus ou moins consentant, ils le connaissent intimement. C'est son absence qui les ronge, nous l'avons dit, mais son absence au sens où ils constituent une partie d'eux-mêmes, soit l'amputation qu'est l'absence. Lara rit aux plaisanteries qu'elle imagine dans la bouche de son homme, Bartel rappelle constamment à « Gloria » qui elle est, ce qu'elle aime, ce qu'elle veut : il joue à la poupée, de même Jeanne voit son fils dans les plus grotesques avatars et reproduit avec eux le rôle dont l'absence du fils la prive : celui de mère. Plus qu'un amant, Lara et Bartel trouvent donc dans leur amant fictif l'opportunité d'un rôle – il en va de même pour Jeanne –, et c'est ce rôle dont ils tirent la plénitude à laquelle, enfin, ils parviennent (« T'entends le rire de Bartel ? L'enthousiasme retrouvé ? Eh bah ça c'est grâce à toi ! » dit Bartel à sa victime après leur « nuit de noces » – 51'10'').

L'illusion proprement dite entre-t-elle ainsi en jeu progressivement dans *Calvaire* et *Vinyan*, trouvant racine dans un espoir dont elle prend le relais alors que celui-ci s'effrite. C'est ainsi par la *projection* d'une image intimement connue sur une altérité dont les similitudes avec l'original sont pourtant minimes, soit en *comblant* de caractéristiques identifiées une masse inidentifiable (Marc est rendu méconnaissable, mais le strip-teaseur ou les enfants sauvages s'assimilent plus encore à une masse informe), que tous parviennent à une paix intérieure douteuse. Peuplant leur solitude d'un compagnon idéal aberrant, projection de leur intériorité sur l'écran

générique d'une chair privée de libre-arbitre, ils parviennent, on peut le dire, à un *sentiment de contrôle* sur leur environnement dont tout l'intérêt pour le spectateur réside dans le fait qu'il en connaît le travers principal : ce mensonge que le protagoniste s'impose à lui-même.

Mais il nous intéresse surtout que, pour les protagonistes, l'illusion semble porter ses fruits lorsqu'au comble de leur aveuglement, le sentiment de contrôle qu'ils tirent de la situation leur permet l'accès à une sérénité dont, certes, le ton ambigu de ces récits veille à nous signifier le caractère ambivalent. Une impression de mise en garde transparaît. Traitements poétiques d'une philosophie du bonheur présentée comme faillible, pouvant par bien des aspects évoquer le schéma tragique, les films de Fabrice du Welz déploient-ils ainsi plusieurs éléments à considérer avant de poursuivre notre étude.

Question de point de vue

Le thème de la subjectivité est-il donc central à l'intrigue de ces trois films. Plus spécifiquement, c'est en fait l'*abandon de toute relation objective à la réalité* qui y est relaté. Les modes de représentation de cet abandon retiendront encore notre attention.

On peut dire que la mise en scène de F. du Welz présente deux facettes de la réalité : celle terre à terre, « objective », et celle *royaume de l'illusion*, qui n'est pas directement représentée, mais qui se manifeste par l'accentuation de la matérialité, des textures, des ombres, et fait de la sorte rejaillir – par son absence – l'illusion merveilleuse maintenue par les protagonistes. Quand Bartel, à noël, tourne les yeux vers Marc, son expression nous indique bien qu'il semble voir Gloria en lieu et place de sa victime mourante et couverte de sang, que la caméra nous désigne. Le contraste entre la réalité intérieure d'un Bartel et celle, toute pragmatique, de Marc, se trouve alors décuplé par cette photographie accentuant reliefs et couleurs – magnifiant aussi bien le corps en état de décomposition avancée de l'amant de Lara que les enfants couverts de boue de *Vinyan*.

Ici, le talent remarquable de Benoît Debie, chef opérateur, est bien sûr à saluer, de même que son utilisation par Fabrice du Welz. Car à l'inverse, il sera fréquent d'observer dans ces films des scènes en lumière diffuse, où ce même contraste atténué, l'aveuglement d'un Bartel nous apparaîtra d'autant plus déroutant que la représentation de la scène confine au naturalisme d'un documentaire. L'utilisation alternative de ces deux modes de représentation (à l'instar, quelque peu, de la variation des modes de filmage proposée dans *Das Experiment*) participe de la distance critique offerte au spectateur face aux enjeux du récit (et qui caractérise la topique esthétique). Capable d'une relation sympathique à l'égard de Marc ou de Jeanne, le spectateur développe tout aussi aisément une relation empathique envers Bartel, Paul, ou même Lara : cette répartition des enjeux parmi les divers protagonistes constitue elle-même l'un des piliers de la perspective relativement détachée du spectateur, puisqu'elle rend inopérante la bonne vieille dichotomie protagoniste/opposant.

Tout ceci, le travelling en plongée verticale de *Calvaire*, au climax du récit (64'45''), y participe, le renforce, et en constitue certainement le

pinacle. Quittant le jeu de champ-contrechamp entre Marc et les villageois, la caméra s'élève soudain pour déployer dans un plan long en plongée verticale viol, tueries, cris du porc et des villageois, la fuite de Marc, le gain de temps que lui offre Bartel lorsqu'il retient ses poursuivants… Et bien qu'alors un angle de vue quasi-divin nous soit offert sur cette scène, cette « objectivité » du regard spectatoriel se voit encore toute éclairée de rouge et luisante des substances dont murs, sols et hommes semblent dégouliner.

Cette distinction entre deux perspectives face à la réalité, l'une prétendant à l'objectivité, l'autre baignée par nature de désir et d'illusion, on la retrouve dans les notions freudiennes de « principe de réalité » et « principe de plaisir ».

> Dans la théorie psychanalytique, nous admettons sans hésiter que le principe de plaisir […] est chaque fois provoqué par une tension déplaisante et qu'il prend une direction telle que son résultat final coïncide avec […] un évitement de déplaisir ou une production de plaisir. [Ainsi] il existe dans le psychisme une forte tendance au principe de plaisir, mais certaines autres forces ou conditions s'y opposent. […] Sous l'influence des pulsions d'auto-conservation du moi, le principe de plaisir est relayé par le *principe de réalité* ; celui-ci ne renonce pas à l'intention de gagner finalement du plaisir, mais il exige et met en vigueur l'ajournement de la satisfaction, le renoncement à toutes sortes de possibilités d'y parvenir, et la tolérance provisoire du déplaisir sur le long chemin détourné qui mène au plaisir[103].

Freud insiste à plusieurs reprises : le principe de plaisir, librement à l'œuvre dans les périodes de rêve (où l'inertie du corps neutralise toutes ses conséquences), procède par l'alimentation libidinale de croyances primitives (ainsi, par exemple, les croyances animistes, rêveries de toute-puissance, etc.) que l'on peut réunir sous l'étiquette d'illusions, ou sous l'expression anglaise de *wish–fulfilling fantasies*. Cependant, quand chez Bartel, Jeanne ou Lara, le principe de plaisir se retrouve à régner, c'est au cours d'une forme apparente de délire : l'illusion gagne en puissance jusqu'à devenir *hallucination*. Les mots de Jean-Paul Matot semblent-ils ainsi décrypter les mécanismes à l'œuvre dans les films de Fabrice du Welz très explicitement :

> La « pensée primitive » est caractérisée par le retour de l'hallucination, qui correspond à une tentative de conserver l'objet sur le mode perceptif ; l'hallucination de la pensée primitive est dans ce sens proche de celle du rêve. Elle se situe dans un contexte d'effacement des limites entre soi et l'autre, entre dedans et dehors, ainsi que de confusion entre les représentations mentales et les perceptions. Ici, la capacité à investir un objet réel contrebalance l'hallucination : elle tient lieu d'objet, elle remplace la représentation. Il est important de noter que, contrairement à l'hallucination psychotique, l'hallucination primitive

fait surgir de bons objets : la pensée primitive se situe sur l'axe de la satisfaction hallucinatoire du désir. […[104]] « Dans cet entre deux psychique, où le dedans et le dehors ont cessé d'être clairement séparés, l'hallucination peut correspondre à un effort pour faire exister un objet relais faute de présence adéquate d'un objet réel »[105].

Ce « retour de l'hallucination » dont témoignent les personnages de F. du Welz semble donc bien la conséquence d'une régression à un état primitif de leur appareil psychique, état dans lequel le principe de plaisir joue sans restrictions. Cette régression a pour contexte de départ la confrontation à un ersatz de l'objet désiré, et son investissement libidinal par le sujet fragilisé par un événement traumatique antérieur (le départ de Gloria, la mort du fils Joshua). Il nous intéresse que, dans cette régression « bienfaitrice », les personnages basculent du statut passif de victime à celui actif de bourreau, et plus encore que ce basculement nous soit offert à l'observation par le prisme de leur victime.

On peut ainsi avancer qu'en représentant l'emprise du principe de plaisir sur un personnage en plein délire hallucinatoire (Bartel, Jeanne) à travers le prisme très partial d'une personne soumise au principe de réalité (Marc, Paul), dans l'urgence de se soustraire aux dangers abondants dans les bois, Fabrice du Welz nous livre à la contemplation les travers les plus alarmants du royaume de l'illusion. Là réside l'impression de mise en garde pouvant résulter du visionnage de ces films : averti que tout un chacun est susceptible, en un jour, de basculer dans l'aveuglement, le spectateur réceptif est invité à se questionner sur son propre rapport au fantasme, à l'illusion, à l'espoir… et à la réalité.

Nous parlions plus tôt d'un caractère didactique ; à défaut d'orientation laissée au spectateur en clôture de récit, Fabrice du Welz cultive l'énigme. Plus qu'avec des réponses, ces films relâchent leur public avec des interrogations concernant leur entourage, eux-mêmes, l'humanité, aussi bien que le réalisateur et ses équipes de production. Si, bien souvent, ces films ont su s'attirer les foudres des critiques professionnels ou amateurs, donc, il n'est pas exagéré de supposer qu'à toutes les questions concernant eux-mêmes et leur entourage, ceux-ci ont préféré s'attarder sur celles relatives aux artistes responsables. La phrase de Michael Haneke nous revient à l'esprit : « Je trouve cela normal. Quand on vous donne une gifle, vous réagissez. »

Ainsi, ces films articulent altérations comportementales et figuratives d'une manière originale en répartissant celles-ci parmi les divers

protagonistes. L'altération comportementale de l'un induit une altération figurative chez le simulacre d'objet désiré : le strip-teaseur vénal et hargneux devient manipulable à souhait ; Marc perd sa droiture, son bleu, son chant, pour une posture rabougrie, une doudoune rouge et une voix cassée ; les enfants sauvages assassins adoptent Jeanne, et réciproquement. Ce retournement figuratif s'accompagne chaque fois d'un basculement identitaire manifestement faillible, caractérisé par l'attribution d'un nom erroné : le premier devient « Joe », le second « Gloria », les autres « Joshua ». Si ces modifications comportementales et figuratives ont beau puiser leurs influences dans un cinéma souvent récent, nous verrons maintenant que, déjà présentes sous des formes plus sommaires à l'époque du muet, elles trouvent certainement leur origine longtemps avant la naissance du cinéma.

3 – Le cas Lon Chaney

On justifie souvent par le triste état des troupes au retour de la Première Guerre mondiale la prolifération, durant les années vingt, de protagonistes de films estropiés, mutilés et handicapés de tous types. Rien ne semble s'opposer à l'idée que, les thèmes du démembrement et du handicap envahissant la vie civile de nations entières, ils trouvent au cinéma (qui s'est toujours modelé suivant les valeurs contemporaines) une place logiquement attribuée. Ce phénomène, nulle carrière mieux que celle de l'acteur américain Lon Chaney ne l'illustre. « L'homme aux mille visages », qui révèle au public son talent pour l'interprétation d'handicapés en 1919 dans *The Miracle Man*, est-il ainsi également homme aux mille corps et autant de difformités.

Cette présence du corps altéré semble avoir appelé avec répétition le thème de l'altération comportementale. Et comment s'en étonner ? Dans la figure, le corporel et le spirituel se confondent. Qu'on prenne pour forme canonique de la transformation en bourreau qui dépasse le simple basculement comportemental *L'étrange cas du Dr. Jekyll et Mr. Hyde*[106], qui très tôt porté au théâtre a alors vraisemblablement usé d'artifices similaires à ceux employés dans ses adaptations cinématographiques postérieures. Le même acteur, voûté, grimé, passant du blond au brun quand la mixture fait effet change alors également de nom et de comportement de la manière la plus radicale. L'inoffensif et bienveillant Dr. Jekyll cède place à l'offensif et malveillant Mr. Hyde. L'association judéo-chrétienne de l'animalité au Mal se révèle et se renouvelle à chaque adaptation du texte de Robert Louis Stevenson.

De la carrière prolifique de Lon Chaney Sr., donc, nous retiendrons six films mettant son talent particulier au profit de récits de basculements comportementaux survenant dans la souffrance, et généralement causes eux-mêmes des souffrances d'autrui, ou aspirant à l'être : *Satan – the Penalty* (Wallace Worsley, 1920) ; *The Shock* (Lambert Hillyer, 1923) ; *He – who gets slapped* (Victor Sjöström, 1924). Mais plus qu'à tout autre réalisateur, c'est bien sûr au grand Tod Browning que l'on doit la récurrence de ces thèmes dans les rôles offerts à Chaney, dans par exemple *The Blackbird* (1926), *The Unknown* (1927), ou *West of Zanzibar* (1928).

Double figuration offensif/inoffensif

Qu'il interprète un estropié (*Satan – the Penalty, The Shock, West of Zanzibar*), un faux estropié (*The Blackbird, The Unknown*), ou même un bien-portant spirituellement détruit (*He – who gets slapped*), les personnages de Chaney dans ces films apparaissent toujours, à un stade ou plusieurs du récit, au spectateur ou aux personnages ambiants, comme foncièrement inoffensifs. La diminution dont ils sont ou semblent affligés appelle la compassion, dont ils usent et abusent le plus souvent. En effet, contre-emplois des puissances délétères qu'ils relâcheront sur le monde, ces personnages sont tous des chefs-d'œuvre d'ambivalence. Citons comme étalon son rôle dans le film au titre perdu (*The Unknown*) : « Alonzo the Armless » (Alonzo l'homme sans bras), jeu de mot évident sur « *harmless* » (inoffensif), qui en vérité non seulement a des bras, mais un excédent même d'appendices : un double pouce qu'il dissimule car celui-ci le révélerait pour le meurtrier qu'il est.

Cette ambivalence du protagoniste se manifeste de manière variée : si dans *Satan* ou *The Shock* le handicap du personnage l'aide à gagner la confiance de personnes vulnérables en vue de parvenir à des fins criminelles, il en va différemment dans *West of Zanzibar* et *He – who gets slapped*, où son aspect successivement inoffensif et dangereux sera toujours plein d'honnêteté. *The Blackbird* et *The Unknown*, enfin, alternent ces deux figurations chaque fois que le personnage vêt et dévêt son déguisement.

Mais toujours, le caractère offensif est associé au crime : rarement le protagoniste rentre-t-il dans une lutte contre des forces essentiellement désignées comme mauvaises. Plus fréquemment, il incarne ces forces, opposant principal aux personnages délaissés par la mise en scène et que l'épilogue unira dans des *happy endings* malvenus (causés plus ou moins directement par la crainte de tomber sous le coup de la censure). De chacun de ces films à l'exception de *The Shock*, en effet, on peut dire que le récit central s'achève à la mort du personnage de Lon Chaney, qui toujours connaît une rédemption finale auprès du spectateur, permettant là encore la diffusion de ces films à une époque plus puritaine que la nôtre[107].

Ainsi, le personnage de Blizzard (*Satan – the Penalty*), foncièrement néfaste comme l'indique le titre, ne connaît-il pas de basculement comportemental ou identitaire *au cours* du film. Animé par une soif de puissance dévorante, ce cul-de-jatte planifie de semer le chaos dans la ville, du haut de jambes volées à un autre homme. Cette rêverie de toute-puissance, par la compensation qui lui est centrale, invite donc à trouver l'origine du mal incarné par Blizzard dans la diminution qui afflige celui-ci – diminution antérieure au début du récit. Bien que rien n'indique qu'il ait auparavant eu des aspirations innocentes, l'association de son projet maléfique à celui de cette opération chirurgicale suggère bel et bien son encouragement dans la voie du Mal par cette diminution. Blizzard est un être de pure mauvaise volonté : il a une revanche à prendre sur la vie, sur le monde, et la cruauté avec laquelle il réduit en esclavage un bouquet de jeunes femmes nous donne souvent à voir le plaisir qu'il retire à ce faire. Dominé par les événements passés, il cherche à dominer à son tour, aux sens propre (spatial) comme au figuré. Ici encore, tout est affaire de *contrôle*.

À l'inverse, l'handicapé Wilse Dilling (*The Shock*) a beau nous être présenté comme associé de criminels, il s'en repentira dès l'introduction du film et ne causera de peine à autrui que par accident, blessant la belle Gertrude en tentant d'innocenter son père, victime du chantage de la terrible Queen Anne pour qui œuvre Dilling. Cette grande innocence lui vaudra en fin de compte le bénéfice de plusieurs actes divins : le tremblement de terre qui détruira le quartier des criminels comme une nouvelle Sodome, mais également la guérison miraculeuse de Gertrude et la sienne propre, permettant leur union finale. Lavé de toute culpabilité, Wilse Dilling l'est aussi de la difformité qui l'afflige ; son handicap initial prend ainsi valeur de manifestation du péché, quand sa faute menace d'en teinter également celle qu'il aime, et quand l'éradication du Mal les en purifie tous deux.

Cette double figuration est plus évidente encore dans le cas du *Blackbird* de Tod Browning, où Chaney interprète le criminel notoire auquel le film doit son titre, et dont l'alibi récurrent se constitue d'un double rôle, soit plus particulièrement d'un *alias* antithétique. Déboîtant certaines de ses articulations afin de passer pour un handicapé, Dan « Blackbird » Tate assume ainsi l'identité de son prétendu frère que tous surnomment « the Bishop » (l'évêque) car il tient un refuge pour miséreux en tous genres. Menant ainsi une double vie où bonne et mauvaise conduite

se trouvent compartimentées (Dr. Jekyll n'est pas loin), ce personnage a beau prendre soin des pauvres pour des raisons vraisemblablement hypocrites, c'est là que résidera pourtant sa rédemption finale (d'autant plus contestable). Il en ira de même dans le magnifique *Unknown* tourné l'année suivante, dans lequel le protagoniste étrangleur décidera par amour de sacrifier ses bras dont la valeur n'est alors pas horrifique que sur le plan scénographique mais également aux yeux de la belle. Dans ces deux cas, à l'inverse du *Shock* ou de *Satan*, c'est le handicap qui figure l'innocence, à travers le caractère inoffensif. On reconnaît là la patte singulière de Tod Browning, émancipée du culte de la normalité, qui annonce, bien sûr, *Freaks*.

Dans les deux exemples qu'il nous reste à étudier, *West of Zanzibar* et *He – who gets slapped*, la double figuration fonctionne, nous l'avons dit, alternativement, et ce autour des revirements d'attitude des protagonistes. Dans le premier cas, poussé d'une rambarde par le prétendant secret de son épouse, un prestidigitateur (Phroso) perd l'usage de ses jambes. Brièvement représenté dans toute sa vulnérabilité, il retrouvera sa femme abandonnée, décédée au côté d'une enfant qu'il présume celle de son bourreau – mais qui est en fait la sienne. Se retranchant alors dans la jungle tanzanienne, il ourdit un plan vengeur contre le responsable de ses maux, instrumentalisant la fille depuis devenue adulte. Découvrant tard le pot-aux-roses, il donnera sa vie pour sauver celle de son enfant.

Le savant du film de Sjöström, Paul Beaumont, quant à lui, humilié par les académiciens dont il cherche la reconnaissance, ainsi que par le mécène qui s'approprie ses découvertes et son épouse, trouve refuge derrière un masque de clown, reproduisant chaque soir devant un public hilare la scène de son humiliation. Là il rencontre la belle cavalière Consuleo Mancini, dont il s'éprend aussitôt sans daigner le lui révéler. Bientôt, le mécène usurpateur ressurgit, séduit également par la belle dont il achète la main à son vil et vénal père. Le clown sauve alors la jeune femme d'un avenir funeste en enfermant père et mécène avec le lion du cirque, avant de périr à son tour, le cœur crevé, face au public.

Ces deux personnages, meurtris dès l'ouverture du récit, partagent-ils ainsi la réclusion, le désir de vengeance et la fin tristement tragique. Victimes, dans un premier temps, de l'hypocrisie de leur entourage, ils s'emparent à leur tour de l'art du faux-semblant qu'ils retournent contre

leurs bourreaux. La souffrance n'est donc pas rampante dans ces films comme elle peut l'être dans ceux de Fabrice du Welz : elle est saisissante et ponctuelle, polarisée autour des moments clés où les personnages se trouvent altérés, corps et/ou âme, par les révélations et actions horrifiantes que leurs opposants leurs réservent. Elle est *perturbation*, et déconstruit les personnages physiquement, psychiquement, retournant leurs aspirations d'une sérénité amoureuse vers la haine tandis que la mise en scène nous les présente sous des visages nouveaux, les privant de noms au passage.

Désir inassouvi et revanche sur le monde

Relevons premièrement que si de tous ces films, *The Shock* est le seul à laisser survivre à la fin le personnage de Lon Chaney, ce n'est pas sans assouvir ses désirs amoureux, anéantir ses opposants et lui ôter son handicap. Cette trame narrative moralement univoque diverge-t-elle ainsi profondément de celle des autres films, où la mort du protagoniste coïncide toujours avec son incapacité à satisfaire ses désirs initiaux. Blizzard périra au cours de l'opération devant lui conférer des jambes grâce auxquelles mettre son plan à exécution ; Paul Beaumont, révélant son amour à Consuelo, se fera rire au nez et gifler, donnant alors – dans la frustration – bien volontiers sa vie pour préserver le bonheur de la belle ; le plan du *Blackbird* pour conquérir Fifi sera mis en échec par un accident mortel ; Alonzo revenant, les bras amputés, récolter l'amour de Nanon, souffrira la tragique humiliation de trouver celle-ci ayant outrepassé sa phobie dans l'affection du beau Malabar ; Phroso, enfin, se verra refuser sa vengeance par un destin ironique, périssant lui aussi pour sauver la progéniture qu'il ne savait pas avoir, dernière trace de la femme aimée.

La quête animant les protagonistes sur l'essentiel du récit se trouve ainsi barrée de toute possibilité de réalisation, les laissant dans le monde avec la rage au ventre, qu'ils retournent contre autrui. L'aspiration à la préservation ou au bonheur cède alors la place au désir de revanche, qui prend souvent la forme d'une vengeance personnelle. Le recours, en effet, à un système symbolique empruntant le chemin de la figure permet de concentrer en la personne de l'opposant tous les visages auxquels le protagoniste vouera désormais grief – car sous le régime de la figure les personnages correspondent à des valeurs symboliques élémentaires. Autant le spectateur a-t-il alors tout le loisir de leur accorder une profondeur psychologique réaliste, autant la simplicité des formes ne le requiert-elle tout simplement pas. Ainsi, la femme en jeu se limite-t-elle toujours à la plus simple expression de l'objet de désir et polarise-t-elle les intérêts de tous les acteurs masculins en présence : fille des uns, convoitée par les autres, elle ne connaît pas de rivale.

Cet état de fait, dominant d'une manière écrasante au cinéma jusqu'aux critiques féministes du phallocentrisme et de ses manifestations dans les représentations artistiques, prend cependant ici une fonction

intéressante. De même que plus tard dans les films de Fabrice du Welz les particularités de l'objet désiré se trouvent comme qui dirait gommées, épurant le désir du protagoniste jusqu'à l'abstraction, dans laquelle le spectateur est libre de se projeter et de se reconnaître, l'histoire individuelle s'efface derrière les principes qu'elle illustre.

La nature et l'aspect de l'opposant, également, se déterminent relativement à ceux du rôle de Chaney : Malabar a des bras par lesquels il se caractérise à chaque scène, West-end Bertie (*The Blackbird*) est riche et maniéré, au contraire du Malfrat ; de même le mécène cumule-t-il les apparats de noblesse, richesse, pouvoir, faisant tous défaut à Beaumont. Par ces procédés, les opposants se dénudent de leurs particularités qui résument alors leurs fonctions à celle de les opposer, symboliquement et activement, aux personnages de Chaney. Ils incarnent chacun l'essence même de l'opposant, dans sa forme à la fois la plus simple et la plus complète.

À cette simplicité des formes qui rappelle le conte aussi bien que le mythe, on doit la possibilité de voir advenir l'abstraction poétique ; et simples par leurs caractéristiques, tous les personnages le sont également par leurs aspirations. C'est ainsi que la figuration variable des protagonistes semble se déterminer par leurs ambitions du moment. Autant dire qu'ils changent de peau, de visage, de posture, chaque fois que l'objet de leurs désirs bascule de la sécurité vers le conflit, de l'amour vers la haine, ou bien inversement. Plus précisément, il devient ici incorrect de positionner apparence et désir dans un rapport cause-conséquence, puisque tous deux basculent ensemble. Tout comme l'on peut dire alors que leur comportement change en même temps que leur attitude posturale, ces deux éléments vont-ils main dans la main avec le basculement intérieur dont ils manifestent l'avènement. Les protagonistes sont (à l'écran) ce qu'ils *veulent* (profondément).

Les changements de noms trouvent-ils alors de nouveau leur importance en manifestant les jeux d'altération identitaires. Les protagonistes vacillent ou basculent de part et d'autre d'une frontière – par-là même rendue floue – entre deux dispositions : soit entre sentiment de contrôle obtenu par des faits avérés et recherche passionnée du contrôle par la violence. Si toute la dérangeante ambiguïté de *Calvaire* ou *Vinyan* repose sur le glissement progressif du protagoniste d'une disposition vers une autre, donnée à voir par l'entremise d'une victime soumise à un mouvement inverse, les rôles de Lon Chaney jouent donc quant à eux plus sur un

basculement qu'un glissement. Cependant, ce basculement brutal et souvent réversible ne s'opère pas entre principe de réalité et principe de plaisir (bien qu'il y soit également question de recherche de la satisfaction), mais entre des aspirations moralement acceptables (amour altruiste) et le déchaînement d'une mauvaise volonté digne de Mr. Hyde.

Conquête de la femme-objet et désir de vengeance semblent ainsi toujours, dans ces films, fonctionner dos à dos. Ne pouvant obtenir l'un, les protagonistes se retournent systématiquement et immédiatement vers l'autre (même le très innocent Wilse Dilling de *The Shock* ira réduire à néant les responsables premiers des blessures de Gertrude), dans lequel ils trouvent toujours – avec une ironie le plus souvent tragique – la plénitude qui leur est destinée, permettant pour le spectateur la clôture satisfaisante du récit. L'ironie tient bien sûr au fait qu'ils trouvent le parachèvement de leur destin dans la mort, laquelle semble mieux leur convenir que n'importe quelle autre issue. Mais plus exactement, si nous pouvions parler d'un sentiment de plénitude dans la quête animant les protagonistes de Fabrice du Welz, on préférera penser les rôles de Lon Chaney en termes d'*intégrité*.

Une question d'intégrité

Appartenant également au champ lexical de la complétude, le mot d'intégrité nous intéresse pour les valeurs diverses qu'on réunit en lui. Concernant un sujet, l'intégrité est notamment morale : elle est « Caractère, qualité d'une personne intègre, incorruptible, dont la conduite et les actes sont irréprochables[108]. » Mais elle concerne également le plan psychique : comme nous l'avons vu à propos du deuil, les objets investis libidinalement deviennent parties constituantes de l'appareil psychique, qui se compose d'un ensemble d'images intériorisées structurées harmonieusement. La mise en péril de cette structure, par bouleversement ou soustraction, correspond à une atteinte portée à l'intégrité psychique du sujet. Ainsi, typiquement, le cas du traumatisme psychologique :

> Un événement discret, anodin pour tout autre, peut donner lieu chez un sujet, à une expérience émotionnelle intense et être facteur de trauma du fait de l'impossibilité à y réagir de façon opérante et de liquider les excitations par les moyens habituels mis en échec : le sujet est alors débordé et par là menacé dans son intégrité. […] les événements aussi dramatiques soient-ils, ne suffisent pas, en eux-mêmes de par leur nature, à générer du trauma psychique au même titre et pareillement pour tous les sujets. Ainsi […] tel qui subit une situation […] qu'on peut penser traumatique pour chacun, ne va pas se trouver forcément en détresse psychique en raison de cette situation, mais du fait que, dans cette situation, il peut, à un moment donné, être brusquement confronté à ce qui le menace dans son intégrité, le met en danger interne d'abolition comme sujet[109].

En nous penchant prochainement sur les rescapés de la guerre du Vietnam que le cinéma a à offrir, nous aurons l'occasion d'approfondir cette notion de « danger interne d'abolition comme sujet » ; pour l'heure, relevons simplement à quel point elle permet d'éclairer certains des rôles interprétés par Lon Chaney.

Tout d'abord, le saisissant *He – who gets slapped* relate très littéralement l'histoire d'un traumatisme psychologique, avec compulsion de répétition et sublimation à la clé : la mise en scène ne manque d'ailleurs pas de remplacer un instant les visages de clowns se moquant de « He » par ceux des académiciens dont les moqueries l'ont détruit. La capacité de la figure à unir la représentation spirituelle et celle physique fonctionne alors à plein régime : Paul Beaumont anéanti, littéralement *désintégré*, disparaît ainsi du récit pour laisser sa place à un clown sans nom. Le « danger interne d'abolition comme sujet » se réalise le plus totalement en ceci que « He »

(troisième personne du singulier) est celui qu'on désigne, auquel personne dans le récit ne veut s'identifier, et qui périra dans ce rôle sous les rires dithyrambiques de la foule. Sa tentative timide d'exister à nouveau comme sujet, à travers la renaissance d'un désir pour la belle Consuelo, se verra elle-même moquée, ne laissant au personnage aucun autre moyen d'affirmation comme sujet que le meurtre. La perte d'intégrité psychique le mène ainsi à rejeter une convention morale essentielle au profit de principes moraux plus grands. Dans la mort tragique, il retrouve ainsi l'intégrité dont le traumatisme l'avait démuni.

The Unknown et *West of Zanzibar* suivent un schéma comparable : la perte d'usage de leurs membres signe chez les protagonistes l'avènement d'un basculement intérieur qualifiable de perte d'intégrité psychique, en ceci que leurs espoirs d'amour s'évanouissent également. Le motif du deuil est ainsi présent sous couvert : Alonzo revient de son opération croyant voir son amour en passe de se concrétiser, Phroso perd la femme de sa vie en même temps que sa bonne santé ; tous deux se jettent alors corps et âme dans une revanche mesquine et sordide dont ils ne s'extrairont qu'au dernier instant, lorsqu'à nouveau l'amour altruiste guidera leur comportement. Là encore, la perte d'intégrité psychique, certes momentanée, s'accompagne de perte d'intégrité morale par laquelle elle se manifeste. Dans l'entre-deux, consacrés à leur désir de vengeance, les personnages meurtris, brisés, peuvent là encore être dits *désintégrés*.

Les autres films de ce petit corpus fonctionnent également autour de cette ambivalence du mot d'intégrité. Wilse Dilling passe le film entier à se repentir d'avoir par le passé souillé son âme d'activités criminelles : moins qu'un amour altruiste précis, c'est l'innocence que celui-ci a perdu, et non pas une innocence d'esprit (au sens de simplicité d'esprit) mais une juridique et morale – cette même innocence qu'il retrouve en fin de compte. De manière relativement similaire, mais sans le *happy end*, le personnage de *Satan – the Penalty* nous est présenté comme un homme dont l'âme, à jamais compromise par son infirmité, lui interdit toute félicité sur Terre, et dont seule l'artiste parvient encore à saisir la beauté. Le cas du *Blackbird*, plus équivoque, fonctionne autour d'une ironie puisque le protagoniste s'éteint derrière le masque dissimulant ses nombreux méfaits, et si le peuple du film en est dupe, le spectateur a lui toutes les raisons de supposer que le personnage ne finira pas au Ciel. Mais même ici, c'est encore la perspective de voir lui échapper celle qu'il désire conquérir qui pousse le Blackbird

plus avant dans le crime. S'il est donc, pour ces trois derniers films, hasardeux de parler de « danger interne d'abolition comme sujet », cela n'empêche qu'intégrité psychique et morale y coïncident toujours. Plus précisément, il semble que ce soit la perte de la première qui entame la seconde, tant les altérations comportementales des protagonistes sont présentées comme la conséquence des atteintes psychiques qui leurs sont portées.

Rien ne semble, de prime abord, s'opposer à l'idée que la disposition morale des individus dépeints, perceptible par leurs exactions, ne soit qu'un reflet de leur état de santé psychique, que refléterait également leur figuration corporelle. Amputés, voire détruits psychiquement, au même titre que les endeuillées mélodramatiques, les rôles de Lon Chaney perdraient – pour éventuellement retrouver – leur bonté d'âme en réaction aux maux nombreux et variés dont le destin les afflige. Tout cela semble cohérent, suivant des règles qui pourraient bien dépasser celles de la fiction.

Et pourtant, à l'inverse, dans cette intégrité morale, le vice-amiral James B. Stockdale voit, lui, la clé de voûte de l'intégrité psychique. Ayant connu pendant la guerre du Vietnam (à l'époque capitaine) sept ans et demi de réclusion et torture aux mains des Viêt-Cong, James Stockdale revient *a posteriori* sur cette expérience, dont il nous dit : « La chose que j'en suis venu à réaliser est que si vous ne perdez pas votre intégrité, on ne peut pas vous avoir et on ne peut pas vous blesser[110]. »

Certes, les tortures particulières imposées à James Stockdale et à ses codétenus visaient-elles très directement la *compromission* des prisonniers. Les soldats Viêt-Cong n'avaient pas tant pour directive de leur extorquer des informations ou de les supplicier, que de les transformer en instruments de propagande en en ralliant le plus grand nombre à leur cause, et ces éléments ne doivent pas être négligés puisqu'ils divergent assez radicalement des souffrances imposées à nos protagonistes. Cependant, là encore, un glissement comportemental et psychique est au centre de l'expérience en question, que le guerrier-philosophe James Stockdale étudie de manière approfondie dans ses écrits.

> Certaines personnes sont psychologiquement, sinon physiquement, à l'aise dans les environnements d'extorsion. Ce sont de fortes personnes qui évitent instinctivement de s'embourber dans les sous-entendus. Ils ne se jouent jamais d'eux-mêmes ou de leurs amis ; s'ils ratent le coche, ils l'admettent. Mais il est un autre type de personnes qui s'en effondre. Il fait un petit compromis, peut-être rationalise, et puis en fait un autre ; et devient alors déprimé,

> honteux, solitaire, perd sa volonté et son respect de soi, et en vient à une fin tragique. Quelque part au cours du chemin, il réalise qu'il a tourné à un angle où il ne voulait pas tourner. Bien trop tard, il réalise qu'il vénérait les mauvaises idoles, et découvre la sagesse des âges : la vie est injuste[111].

Plus qu'une clé de voûte de l'intégrité psychique, l'intégrité morale serait – dans les circonstances d'une torture politique du moins – clé de l'immunité à la souffrance. En avançant cette idée, James Stockdale distingue alors plus nettement qu'aucune autre définition douleur et souffrance : si la première est ressentie dans les atteintes portées au corps physique, la seconde serait l'apanage uniquement d'atteintes portées au corps psychique. Plus profonde, cette souffrance et ses causes seraient également plus dévastatrices sur le long terme, ne laissant derrière elles qu'un sujet morcelé, fragmenté, infirme, et pratiquement inapte au retour vers la sérénité et à sa réintégration dans les contextes de paix.

Cette analyse du phénomène de compromission morale précédant la compromission psychique, bien que difficilement applicable à la lecture des films convoqués dans ce chapitre, permet néanmoins bien d'analyser l'attitude des geôliers de *Das Experiment*. Plus important : elle nous révèle combien intégrité psychique et morale ne peuvent être positionnées dans un rapport cause-conséquence unilatéral mais au contraire comment, par leur corrélation permanente, la désintégration de l'une entraîne inévitablement celle de l'autre.

II – De l'activité vers la passivité

Comparer la situation de soldats, bourreaux, assassins et autres tortionnaires à celle de leurs victimes fait généralement se hausser moult sourcils dubitatifs et méfiants. Comme nous le verrons, si ces rapprochements doivent naturellement être maniés avec prudence et tempérance, la méfiance qu'ils suscitent trouve cependant ses fondements dans une relative ignorance de ce que signifie *être bourreau*. Et autant est-il aisé de présenter des cas marginaux d'auteurs d'atrocités ayant été rattrapés par leurs actes lors de tel ou tel traumatisme psychologique fort (se retrouvant ainsi « détruits », un peu à la manière des personnages de Chaney), autant est-il plus important encore d'insister sur l'usure émotionnelle et psychologique que les métiers de la violence imposent à *tous* leurs employés.

Ces questions, l'ouvrage collectif de 2002 *Violence Workers*[112], les développe et les traite avec une exhaustivité remarquable, au point que les auteurs se sentent régulièrement obligés de rendre leur travail moralement acceptable aux yeux des défenseurs des Droits de l'Homme et autres associations de victimes. Nous n'aurons cure, ici, de légitimer nos propos au lecteur désireux de s'offusquer du fait qu'on présente divers types de meurtriers sous un jour qui pourrait leur être favorable : l'analyse précédente des impératifs de pitié dans nos sociétés contemporaines a suffisamment mis en évidence l'absence de toute rationalité à la sympathisation automatique, conventionnelle et attendue, avec les victimes, aussi n'attendrons-nous certainement pas du lecteur la moindre pitié à l'égard des bourreaux. Notre travail n'ayant pas pour objectif de parvenir à une apologie où même à la moindre solution politique concrète, il semble en effet déplacé de seulement envisager espérer satisfaire un lecteur imaginaire (et peu probable) préoccupé du caractère politiquement correct ou incorrect de notre travail.

Si nous nous pencherons donc maintenant sur des personnages fictifs appartenant au même registre que Travis Bickle (*Taxi Driver*, Martin Scorcese, 1976), vétéran de la guerre du Vietnam entrant dans une croisade personnelle contre un ennemi à mille visages, ou bien Stanley White (*Year of the Dragon*, Michael Cimino, 1985), vétéran du Vietnam également,

combattant les triades chinoises derrière un badge de policier, c'est parce que cette famille de personnages présente avec ceux étudiés jusqu'ici des similitudes frappantes. Bien que le contexte de la guerre traversée leur ait offert un rôle d'auteur des souffrances d'autrui (et pas qu'à moitié dans le cas de la guerre du Vietnam), le retour à l'état de paix dans la société démocratique semble cependant pour ces hommes pavé d'embûches, sinon même impossible. Errant tous deux dans les rues de New York en quête d'un ennemi à anéantir, ils nous apparaissent comme objets d'une compulsion de répétition qui suggère fortement le caractère traumatique de leur expérience militaire. Ainsi tout en étant, par le passé comme dans le présent, engagés dans une démarche active de nuire à la vie de populations perçues par eux comme néfastes (Viêt-Cong ; politiciens ; proxénètes ; trafiquants de drogue), ces personnages semblent en même temps *soumis* à une nécessité pulsionnelle permettant de les envisager comme passifs. Non pas à proprement parler *victimes*, ils se manifestent tout de même comme *souffrants*.

Le cas du militaire nous intéresse en particulier parce que, intégré à un ordre hiérarchisé et méritocratique, entraîné au combat, et en temps de guerre pourvu par son pays de l'autorisation exceptionnelle de tuer au nom même du peuple, il nous apparaît comme évoluant parmi des impératifs psychologiques et sociaux pratiquement sans rapport avec ceux présents dans les politiques de la pitié étudiées dans un premier temps[113]. Ainsi, si les motifs de mise à l'écart et d'isolation observés dans nos derniers films nous permettaient de voir dans ces récits une allure de fable à caractère universel, les militaires engagés dans le combat nous offrent quant à eux un contre-pied riche d'intérêt à la vie de civil, et à ses exigences psychologiques et morales.

La particularité psychologique du militaire, en comparaison au civil à partir duquel il est façonné, relève naturellement de l'influence sur la psyché du sujet d'un certain éventail d'expériences propres à la vie militaire. Avant de nous pencher sur les répercussions des situations traumatiques de l'ordre de l'engagement dans le combat, il convient donc d'étudier la préparation du soldat, lorsqu'à peine tiré de la vie civile, il pénètre le corps de l'armée.

1 – La formation psychique du soldat

Consacrant une bonne partie des pages suivantes à l'étude de films prenant pour contexte la très traumatisante[114] guère du Vietnam, et nous penchant sur la question de l'entraînement particulier – surtout sur le plan psychologique – du soldat, il paraît incontournable d'évoquer *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987). Mais plus particulièrement, on préférera employer un film plus récent et par bien des aspects plus extrêmes : *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), qui retrace l'intégration de deux policiers militaires dans les forces spéciales brésiliennes.

Au sujet du film de Stanley Kubrick, notre attention sera naturellement retenue par le premier acte du film, de loin le segment le plus renommé sur lequel nous n'entrerons donc pas dans un commentaire approfondi, segment dans lequel le sergent instructeur Hartman prend « les formes de vie les plus basses sur Terre » pour en faire des armes, des « pasteurs de la mort priant pour la guerre », en un mot : des *marines*. On entrevoit déjà la portée métaphorique du titre, et le thème central au film, car si l'expression *full metal jacket* désigne bien le revêtement blindé d'une balle, elle fait ici référence au devenir psychique du soldat, qui doit « blinder » son esprit à la souffrance d'autrui pour parachever son statut.

Ce mécanisme psychique dont le film décrit la progression, la finalité en est offerte à la contemplation dans la scène précédant celle finale[115], lorsque le sergent James T. « Joker » Davis achève d'une balle apparemment tirée de sang froid une tireuse embusquée responsable de la mort de plusieurs de ses compagnons d'armes. Si les soldats de l'escouade *Lusthog*[116] qui l'entourent ont pu apparaître jusqu'ici comme de redoutables guerriers, leur décimation par la vietnamienne et leur réaction au coup de feu final sous-entendent au contraire leur relative « immaturité » en tant que soldats. « *Hardcore* » murmure le mitrailleur de l'équipe, de loin le plus menaçant au départ mais à cet instant pétrifié comme les autres, ce qu'on peut traduire dans ce contexte par « violent » (exclamation familière), ou plus littéralement « noyau dur » – sous-entendant que le blindage dont nous parlions s'opère chez Joker en profondeur.

Un seuil significatif de ce processus de « blindage psychique » est mis en scène lors de l'offensive du Têt, lorsque Joker armant sa mitrailleuse et

se préparant à défendre la base où il est alors cantonné lance à son camarade « J'espère qu'ils se foutent de nous, je suis pas prêt pour cette merde[117] ». L'instant d'après cependant, les forces Viêt-Cong arrivant, tous se mettent à tirer et le facétieux soldat nous apparaît comme on ne peut plus prêt, révélant sans s'y attarder que les mois de formation sous les ordres du tyrannique Hartman ont réellement porté leurs fruits. Ainsi, nous allons revenir sur cette formation physique et psychique dont *Tropa de Elite* retrace également le parcours, en éclairant ces deux films d'observations psychologiques et sociologiques tirées de *Violence Workers*.

Il nous intéresse de relever que *Full Metal Jacket* ouvre sur la tonte des soldats en devenir, étape conventionnelle de bien des rites de passage, signifiant la purification de l'émule en vue de son initiation, car il est en effet question d'initiation, de devenir *autre* en vue de pénétrer un corps social hermétique, ce que *Tropa de Elite* ne manque pas de mettre en avant. « Je reconnais que, pour le non-initié, le BOPE ressemble à une secte. Mais c'est comme cela qu'il doit être. » narre Roberto Nascimento (73'), capitaine du *Batalhão de Operações Policiais Especiais* (*Bataillon des opérations spéciales de police*), lors de la sélection des nouvelles recrues. Le discours du colonel à l'adresse des candidats est lui-même sans équivoque : « Vous, messieurs, êtes arrivés ici sur vos propres jambes. Personne, et je dis bien *absolument personne* ne vous a invité. Et aucun de vous n'est le bienvenu ici. Préparez vos âmes, parce que vos corps nous appartiennent. »

Si nous reviendrons plus en détail dans la troisième partie de notre travail sur le caractère cérémoniel de l'initiation, il convient tout de même de relever dès maintenant la confluence de plusieurs éléments à forte valeur symbolique entre *Full Metal Jacket, Tropa de Elite*, et dans les forces réelles dont chacun des deux récits s'inspirent. À ce titre, l'ouvrage *Violence Workers*, qui étudie le cas de plusieurs assassins et tortionnaires mandatés par l'État brésilien durant la dictature militaire (1964-1985) est fort intéressant à comparer aux événements décrits dans *Tropa de Elite*. De fait, si la dictature militaire brésilienne a laissé place à la démocratie, les forces spécial du BOPE apparaissent aisément comme une réminiscence de la dictature, ce que le second volet du film sorti en 2010 ne néglige pas de traiter. Mais concernant les méthodes de formation et d'action, le BOPE tel que décrit dans *Tropa de Elite* reproduit pratiquement à l'identique les

éléments mis en évidence dans *Violence Workers*. Seuls diffèrent leurs opposants, qui dans un premiers temps n'étaient que civils désignés par la dictature comme « subversifs », et dans un second temps trafiquants avérés de drogues et d'armes.

Ainsi, le séjour des policiers militaires sous la direction sévère des membres initiés du BOPE s'assimile de très près à celui des civils à peine adultes dont le sergent instructeur Hartman fera des machines de guerre. S'il est donc nécessaire de relever que les aspirants du BOPE sont déjà initiés, au contraire des jeunes hommes du film de Kubrick, à certaines techniques de répression, le film met bien l'accent sur le pallier séparant les forces spéciales nécessairement incorruptibles et la simple police brésilienne, assimilant celle-ci aux criminels qu'elle protège et rackette.

L'intégration à chacun de ces corps procède par des étapes systématiques : mise à l'écart des aspirants – dans *Full Metal Jacket* sur une île, dans *Tropa de Elite* au cœur de la jungle –, revêtement de l'uniforme que complète une tête rasée, symboles de peau neuve, suivis du discours d'intimidation qu'un des sujets d'étude de *Violence Workers* relate comme s'il parlait des films étudiés ici : « Il avait un visage méchant, renfrogné – très macho, vraiment l'homme. Il commence par dire qu'il vaut mieux que tout le monde, démontrant qu'il détient l'autorité, montrant qu'il a le pouvoir et que l'on doit s'y soumettre… faire tout ce qu'il nous dit dans le cadre des limites légales. Après ça, l'ego de tout le monde est blessé ; tout le monde se sent diminué[118]. » Tout ceci ne constitue que la préparation des émules aux épreuves à venir, qui nous le verrons ont pour principale fonction la désindividualisation des sujets en vue de leur intégration à un corps social qui pense comme un seul homme.

Au cœur de nos préoccupations, l'importance du bizutage et de l'humiliation des sujets rejaillit dans chacune des œuvres. Le très américain James Stockdale lui-même, revenant de ses années de détention au Vietnam et apprenant l'allègement de ces traditions dans la formation des nouvelles recrues, déplore ce revirement.

> Je me souviens avoir été déçu environ un mois après mon retour lorsqu'un de mes jeunes amis, un camarade de prison, a accouru vers moi après une réunion à l'Académie Navale. Il me dit, avec réjouissement : « C'est grandiose, tu ne devineras jamais à quel point ce pays a avancé. Ils ont pratiquement éliminé l'année de la plèbe à l'Académie, et ils ont des ordinateurs dans le sous-sol de Bancroft Hall. » J'ai pensé « Mon Dieu, s'il y a une chose qui

> nous a aidés à traverser ces huit ans, c'était l'année de la plèbe, et si une chose a fait foirer cette guerre, c'étaient les ordinateurs[119] ! »

L'année de la plèbe de l'Académie Navale, depuis réformée en un séjour de six semaines (l'été de la plèbe), suit un déroulement très similaire à celui observable dans la formation des *marines* de *Full Metal Jacket*, ou dans la sélection des recrues du BOPE telle que dépeinte dans *Tropa de Elite*.

Fernando, l'un des sujets d'étude de *Violence Workers*, d'un profil très proche de celui du capitaine Nascimento car lui-même ancien capitaine d'un bataillon similaire au BOPE exerçant sous la dictature, développe ces idées :

> Fernando affirme […] que par l'entraînement, les passions et la fragilité d'un homme sont transformées en « courage », qu'il définit comme l'exercice dépassionné d'un contrôle professionnel en situations violentes. Décrivant son Bataillon de Choc, Fernando explique qu'il admirait ses hommes parce qu'ils « avaient les reins solides » : ils étaient « des hommes déterminés, bien entraînes et amis les uns des autres. » Fernando croit que le Bataillon de Choc était fort parce que « nous avions souffert [ensemble]. » […] Il maintient qu'« il n'y a rien de bon à avoir des systèmes [ou] des plans si l'homme est fragile […] Cela ne sert à rien de donner des ordres si [les hommes] ne savent pas comment les suivre. »
>
> Le seul moyen the briser cette fragilité est au travers d'un « entraînement professionnel », incluant l'usage de bizutage violent pour promouvoir « la construction de valeurs » et « l'humilité »[120].

L'aptitude de Joker à conserver son sang froid sous les balles ennemies serait ainsi directement corrélée à la placidité dont il fait preuve en achevant la tireuse embusquée. Si cela peut paraître évident, il demeure bon de faire remarquer que l'enjeu est par certains aspects inverse : dans un premier cas résistant à la peur *de son propre trépas* (à l'instar du démineur de *The Hurt Locker*), il résiste dans un second temps à la compromission émotionnelle facilement induite par la souffrance et la mort d'autrui dont il se fait l'auteur. Le blindage psychique dont nous parlions plus tôt apparaît ainsi comme superficiel (une sorte d'armure spirituelle) dans le premier cas, en profondeur dans le second.

Mais l'un dans l'autre, dans la pratique, ces deux aptitudes semblent pour le soldat aller main dans la main, ce qui n'est vraisemblablement pas la situation des cas pathologiques de l'ordre du sadisme ou des *adrenaline junkies*, qui recherchent l'un sans l'autre, le *flirt* avec la mort sous un seul visage. Le soldat, en effet, est soumis aux dangers dans toutes les directions, notamment au « danger interne d'abolition comme sujet », qui pour sa

profession, son escouade, le corps auquel il appartient, menace l'intégrité du tout. *Violence Workers* met l'accent de manière répétée sur le fait que tout candidat aux postes de tortionnaire ou d'assassin présentant une tendance ou une prédisposition au sadisme se voyait systématiquement écarté dès les premières étapes de la sélection. La raison en est simple : ce que le « nom de guerre » (*Full Metal Jacket*) ou l'attribution d'un numéro (*Tropa de Elite*) vise étant la désindividualisation des émules, tout candidat animé par des pulsions égoïstes manque d'emblée à remplir les critères de la sélection. Il faut des hommes intègres, comme le répètent le capitaine Nascimento, le vice-amiral James Stockdale, et même le tortionnaire ex-capitaine Fernando, pour traverser les périls multiples se dressant sur leur route sans condamner leurs partenaires, eux-mêmes, ou d'innocents civils. « Un policier non-professionnel finira victime de sa propre stupidité. […] vulnérable à la corruption, […] à déserter son poste, […] à se faire tuer. Si un homme est effrayé et ne veut pas mourir, durant la première fusillade, il commencera à canarder et tuera quelqu'un qui n'a rien à faire avec rien[121]. »

Ainsi, *Tropa de Elite* se terminant, tout comme *Full Metal Jacket* par l'exécution de sang froid d'un ennemi à terre (l'héritage de *Full Metal Jacket* est palpable dans *Tropa de Elite*), d'un tir en plein visage, les nuances entre ces deux scènes nous permettent de couvrir de manière assez large le parachèvement de la formation psychologique du soldat. En effet, si la vietnamienne implore qu'on l'achève, étendue sous les yeux de soldats immatures incapables de presser la détente en regardant leur ennemie dans les yeux, à l'exception de Joker qui par son acte fait paradoxalement preuve de sympathie, de respect, et d'une éthique militaire acceptable, *Tropa de Elite* renverse cette situation pour un résultat cependant similaire.

Le trafiquant en chef Baiano, blessé, étendu sur un toit, comprenant d'ores et déjà qu'il va être tué (le BOPE ne fait pas de prisonniers, surtout que Baiano est responsable de la mort d'un d'entre eux), supplie qu'on ne lui tire pas dans la tête, songeant à son enterrement. Le capitaine Nascimento s'écarte pour récupérer le fusil à pompe d'un de ses hommes et tend l'arme à André, l'un des deux policiers militaires dont le film relate le recrutement par le BOPE, et dont Nascimento prend en charge la formation personnellement en vue qu'il le remplace. Le message est implicite, se passant entièrement de justification, celle-ci étant déjà connue de chacun

des membres du BOPE ; ajoutons qu'André était l'ami du membre assassiné par Baiano. S'il arme le fusil et prend son temps avant de presser la détente, c'est donc notamment parce que ce coup de feu relève de la vengeance, une vengeance à la fois personnelle en tant qu'individu, et collective en tant que membre du BOPE (désir que Nascimento partage de manière explicite). L'intérêt individuel d'André fusionne alors avec l'intérêt du bataillon, signant le parachèvement de sa désindividualisation. Si par le même acte on pouvait dire de Joker qu'il fait preuve d'une forme de pitié, ce type de propos n'a aucune pertinence dans ce cas. Et pourtant, l'un comme l'autre révèlent, en pressant la détente, mériter leur uniforme.

2 – Dualisme et monisme

Récit sur la guerre en tant que situation traumatique, le film d'Oliver Stone *Heaven and Earth* (1993) qui clôt sa trilogie sur la guerre du Vietnam, après *Platoon* (1986) que nous n'examinerons pas, et *Born on the Fourth of July* (1989), retrace et romance l'histoire vraie de Le Ly Hayslip à travers le conflit. La particularité de ce beau film, au regard de notre sujet, tient au fait que Le Ly y fait l'expérience d'un éventail élargi de souffrances – deuil, viol, torture, supplices, famine, opprobre, frôlant la mort à plusieurs reprises[122] –, sans ne jamais perdre son intégrité spirituelle ou morale. Au contraire, le *marine* qu'elle épouse, le Sergent Artilleur Steve Butler, une fois rentré au pays, se voit rattrapé par les horreurs qu'il a commises pendant la guerre, au point de retourner la violence dont il déborde contre son épouse, contre ses enfants, contre lui-même – finissant par se donner la mort. Ce récit tragique nous permettra donc d'illustrer de quelle manière et dans quelles conditions un rapport actif à la souffrance peut être conçu comme plus dévastateur qu'un rapport passif à celle-ci.

Les auteurs de *Violence Workers* analysent eux-mêmes les répercussions psychologiques des atrocités commises par leurs sujets d'étude à travers la notion de *burnout* :

> Le *burnout* au travail est une réaction prolongée au stress interpersonnel au travail […]. Les trois dimensions définitives de cette réaction psychologique sont : les sentiments d'être débordé et vidé de ressources émotionnelles (épuisement émotionnel) ; une réaction négative, cynique, ou excessivement détachée à autrui et au travail (dépersonnalisation) ; et un déclin des sentiments de compétence et de productivité au travail (une impression d'inefficacité et d'échec). L'expérience du *burnout* a été liée à plusieurs conséquences négatives, incluant : problèmes au travail (rotation de l'emploi, absentéisme, conflit interpersonnel) ; problèmes familiaux (distanciation émotionnelle, conflit interpersonnel, violence, divorce) ; et réduction du bien-être physique et mental (insomnie, abus d'alcool et de médications, dépression)[123].

Il est ainsi frappant d'observer que si le « stress interpersonnel au travail » auquel le *burnout* constitue une réaction peut être pensé, dans le cadre d'emplois classiques, suivant des notions de concurrence, performance, salaire, celles-ci apparaissent rapidement comme triviales dès lors qu'on les compare au stress interpersonnel du soldat ou du tortionnaire, né de la mise à mort de ses semblables et autres atrocités. Steve Butler en

l'occurrence, à 104', révèle avoir été engagé dans des activités dépassant d'assez loin les missions du *marine* lambda.

> Tu n'en sais pas la moitié. Tu ne sais pas […] Je suis un tueur. J'ai tellement tué, là-bas. J'étais si bon à ça qu'ils m'ont assigné aux projets. Opérations clandestines. On en tuait parfois trois ou quatre par nuit. De toutes les sortes. Cultivateurs de riz. Gros richards qui finançaient le Viêt-Cong. C'était une complète enculade mentale. Opérations psychologiques ; couteaux ; arracher les tripes d'un homme, laisser son foie sur son torse pour qu'il aille pas au paradis de Bouddha. Le laisser au milieu de la route. Couper ses couilles, les caler dans sa bouche, coudre ses lèvres, l'abandonner dans son lit. Accuser le Viêt-Cong. Je m'en foutais. Drogues, trafic d'armes, esclavage. Ce que tu veux.
>
> Une fois ce type a tué une chink que je me tapais. On n'était pas censés fraterniser avec des nationalistes Viets, alors ils l'ont tuée ; tranché sa gorge d'une oreille à l'autre. J'étais en enfer, bébé. C'était l'enfer pur.
>
> Et peut-être que j'ai viré *dinky dau*[124] là-bas. Peut-être que je suis taré. Putain, qui sait ? Plus je tuais, plus ils m'en donnaient à tuer. Tu sais comment c'est ? C'est comme se faire bouffer vivant par des requins. Tu dois continuer à frapper, tu dois continuer à bouger, parce que si tu t'arrêtes, les requins te boufferont tout cru.
>
> Un jour, ils m'ont radié. Et puis un jour je t'ai trouvée. Et tout à changé, j'ai cru. Mais bébé, rien ne change jamais[125].

Il importe de préciser que le personnage de Butler a été importé dans son récit par Oliver Stone, la véritable Le Ly Hayslip ayant en fait épousé un civil : en dépit de la revendication de réalité ouvrant le film, nous demeurons donc dans la fiction. Les raisons de ce remaniement semblent avant tout servir l'accentuation du contraste entre la perspective de Steve et celle de Le Ly vis-à-vis de la souffrance. Plus particulièrement, ce contraste se manifeste à travers leurs appréhensions respectives d'eux-mêmes, du fonctionnement du monde, et de leur place en son sein : de ces conceptions découlent leurs rapports respectifs à la souffrance.

À ce sujet, il est bon d'ajouter que les auteurs de *Violence Workers* s'efforcent de distinguer, parmi leurs sujets d'étude actifs sous la dictature brésilienne, deux familles de tempéraments (masculinités) auxquelles les charges d'assassinat et de torture étaient plus fréquemment attribuées. Aux tempéraments *personnalistes*, concevant avant tout les humains suivant des valeurs de responsabilité individuelle, revenaient les assassinats ; aux tempéraments *bureaucratiques*, les concevant d'abord suivant leur appartenance à un groupe social, revenait la torture à des fins d'extorsion d'information. L'idée sous-tendant cette division industrielle du travail macabre est bien sûr que la torture nécessite une aptitude supérieure à la dépersonnalisation que ce dont les tempéraments personnalistes ne sont généralement capables (ajoutons qu'une troisième famille de tempéraments

dits *mixtes* se retrouve fréquemment attribuée à chacune des deux tâches, dessinant ainsi un continuum entre ces deux pôles).

S'il n'est donc pas aisé de déterminer clairement à laquelle de ces familles le personnage de Steve doit être rattaché, en tant qu'être fictif, son attitude au long du film étant systématiquement construite par contraste avec celle des corps de l'armée et de la marine, il apparaît principalement aux yeux de Le Ly – dont nous partageons le point de vue – comme d'un tempérament personnaliste. Incidemment, nous dit *Violence Workers*, les sujets ayant commis des actes de torture seraient plus prompts au *burnout* que les assassins (expéditifs et anonymes) ; mais plus encore, parmi les tortionnaires, ceux d'un tempérament personnaliste souffriraient-ils plus aisément d'un nombre maximal de symptômes.

On peut donc avancer que des atrocités commises par Steve, apparemment nombreuses et variées, les exécutions ne seraient pas les plus dévastatrices sur le long terme. Remarquons bien comment, dans sa confession, il ne semble pas tant marqué par la mise à mort de ses cibles que par la profanation de leurs corps, l'incompatibilité de ses actes avec ses valeurs états-uniennes de respect des individus, respect des cultes d'autrui. De fait, la question du bouddhisme revient sans arrêt tout au long du film, même après la mort de Steve quand le médium dit à Le Ly que l'âme de celui-ci a beaucoup changé et réclame à être placée dans l'autel. Le Ly s'en étonne d'ailleurs : « Êtes-vous sûr que c'était Steve ? Il était si chrétien[126] » (117'05'').

Autrement dit, les rapports respectifs – passif ou actif – de Le Ly et Steve à la souffrance dépendraient moins de la nature des causes de cette souffrance (respectivement subie ou imposée à autrui), que du cadre culturel dont chacun d'entre eux hérite (bouddhisme pour Le Ly, christianisme pour Steve), qui les disposent alors de manière pratiquement inverse. Si Le Ly s'approprie les souffrances que la vie lui impose, Steve au contraire, pourtant auteur d'atrocités, *en pâtit*.

Foi chrétienne, foi bouddhiste et adaptabilité à la souffrance

Ici, nous touchons bien au cœur de notre travail, à savoir la manière dont différentes éducations (politiques, religieuses, philosophiques…) disposent différemment les individus à l'égard de la souffrance. Il nous intéresse plus particulièrement que dans *Heaven and Earth*, elles semblent bien le faire à travers le jeu de représentations qu'elles instaurent dans les esprits de Steve et Le Ly.

Suivant Le Ly depuis l'enfance, le spectateur se voit lui-même imprégné par un déploiement élaboré des symboles centraux à la culture bouddhiste pendant toute la première partie du récit : importance des éléments (montagnes, rizières, cieux magnifiques, vent – le feu étant associé à la guerre), établissement d'une philosophie mettant l'accent sur les cycles (des récoltes, de la vie, et *des* vies), derrière lesquels se dessine une conception de la place de l'homme dans l'univers proprement bouddhiste. Ceci a vraisemblablement pour fonction principale de destiner le film à un public occidental, sinon particulièrement états-unien ; de fait, Steve ne bénéficiera pas d'une telle caractérisation, ses valeurs protestantes étant mieux connues d'un tel spectateur.

En effet, clôturant une trilogie qui avec *Platoon* nous offre un point de vue essentiellement états-unien (bien que critique), se poursuit avec le récit d'un homme (Ron Kovic, *Born on the Fourth of July*) basculant du patriotisme acharné à la contestation militante, Oliver Stone semble faire preuve, avec *Heaven and Earth* d'un désir de communiquer à une population occidentale un point de vue vietnamien sur la guerre. On peut lire dans cette évolution un glissement – qu'il est tentant de mettre en parallèle avec le traitement par son auteur sur plusieurs années des sujets relatifs à cette guerre – d'une perspective dénuée de contrepoint à une autre *favorisant* ce contrepoint nouveau. *Heaven and Earth* présente en effet l'attitude bouddhiste de Le Ly comme remarquablement exemplaire, constituant ainsi une œuvre politique critique d'une valeur littéralement *subversive*, puisqu'on y dévalue les valeurs chrétiennes et qu'on y fait l'apologie de celles d'une culture que la première a heurté, sans parvenir à la vaincre.

Récit du choc entre deux cultures dont résultent mille souffrances, *Heaven and Earth* met donc l'accent sur la supériorité d'une philosophie bouddhiste dans le traitement de ces souffrances, au regard de ce que permettent les valeurs constituantes de la foi chrétienne, et dont les mentalités d'Occident – chrétiennes ou non – héritent la structure. L'importance que la mise en scène d'Oliver Stone accorde à la nature fait justement écho à ces notions, de même que dans les films de Fabrice du Welz qui a propos de *Vinyan* a pu dire :

> Sans simplification de la culture bouddhiste […], la Thaïlande est un monde décomplexé et très rigide à la fois, sans honte ni culpabilité où chacun a une place immuable. Le monde naturel qui les entoure, tellement puissant et extraordinaire, est respecté par les Thaïs, chaque décor est célébré et honoré. On y prie. Il existe une interdépendance fascinante entre les gens et la nature. Quelque chose que nous avons définitivement perdu ici [en Occident].

Tentant donc de réconcilier deux philosophies religieuses, Oliver Stone oppose à la confession de Steve, marquée de christianisme (« J'étais en enfer, bébé. C'était l'enfer pur. […] Mais bébé, rien ne change jamais. »), le point de vue de Le Ly, formulé en des termes témoignant fortement de ses propres convictions religieuses. On remarquera que le contraste surprend facilement, ce qui est notamment le cas de Steve à qui échappe un petit éclat de rire ambigu.

> Moi aussi j'ai été un soldat dans des vies passées. J'ai blessé beaucoup de gens. J'ai menti, j'ai volé, j'ai haï. Maintenant je paye. Les soldats ont essayé de tuer ma vie. Longtemps, je n'ai voulu qu'aucun homme ne m'aime. Pas de respect. C'est mon destin. Nous sommes pareils, Steve. Nous nous sommes faits du mauvais karma. Et nos dettes d'âme seront payées, sinon dans cette vie, dans une autre. Mais nous ne pouvons pas abandonner. Nous devons essayer. Différente peau, même souffrance[127].

De fait, les paroles de Le Ly ne suffiront pas à apaiser longtemps son mari. Si en tenant ce discours elle nous apprend donc beaucoup sur son propre rapport à la souffrance, le film choisit tragiquement de nous montrer l'incommunicabilité d'une telle foi à celui qui a grandi dans une autre, si différente. La philosophie de Le Ly aura ainsi beau porter ses fruits pour elle, l'aidant à traverser les pires épreuves disponibles à l'homme, ses enseignements ne seraient applicables qu'à celui ayant depuis l'enfance été baigné dans cette culture. Le caractère apologétique du film vis-à-vis du bouddhisme se manifeste ainsi à travers l'idée implicite que seul un

bouddhisme enseigné depuis l'enfance *en lieu et place des valeurs chrétiennes* parviendrait à disposer le sujet, comme Le Ly, dans une posture d'acceptation dont résultera éventuellement une grande tolérance à la souffrance.

De cette perspective bouddhiste qu'Oliver Stone tente ici de s'approprier, à travers un récit attribuant à la culture judéo-chrétienne un destin largement pessimiste, le film nous délivre en fin de compte une pédagogie destinée au public d'Occident. Le monologue final de Le Ly, prenant toute son ampleur à travers les nombreuses épreuves auparavant relatées par son auteur, apparaît ainsi comme étonnamment porteur d'espoir, lui-même porté par la foi, en refermant un récit proprement horrifique sur une tonalité optimiste :

> Quand nous résistons à notre destin, nous souffrons. Quand nous l'acceptons, nous sommes heureux. Nous avons du temps en abondance, une éternité pour répéter nos erreurs. Mais nous n'avons à corriger notre erreur qu'une fois, pour enfin entendre la chanson de l'illumination avec laquelle nous pouvons briser la chaîne de la vengeance à jamais. […] Si les moines disaient vrai et que rien n'arrive sans raison, alors le don de la souffrance est de nous rapprocher de Dieu, de nous enseigner à être forts lorsque nous sommes faibles, à être courageux lorsque nous avons peur, à être sages au cœur de la confusion et à laisser partir ce qui ne peut plus être retenu. Les victoires pérennes sont atteintes dans le cœur, pas sur telle ou telle terre[128].

Si l'on examine ce passage en gardant à l'esprit qu'il s'adresse à un public d'Occident sur la question du bouddhisme, on remarque que la pédagogie procède par recours à des notions partagées par ces deux cultures. En particulier, le début de la citation évoque fortement la maxime d'Épictète : « Ne cherche pas à faire que les événements arrivent comme tu veux, mais veuille les événements comme ils arrivent, et tu seras heureux[129]. » La leçon de Le Ly est ainsi celle d'une philosophie partageant notamment des affinités avec le stoïcisme, et nourrie des symboles cycliques des saisons, des âges et de la réincarnation, dont la valeur semble avant tout d'enseigner patience et endurance à ceux grandissant en leur sein. Au contraire de Steve Butler qui, pétri de valeurs chrétiennes et auteur d'atrocités a certainement l'impression plus ou moins consciente d'être condamné à l'enfer sans espoir de rédemption, Le Ly avance bien : « Nous nous sommes faits du mauvais karma. Et nos dettes d'âme seront payées, sinon dans cette vie, dans une autre. Mais nous ne pouvons pas abandonner. Nous devons essayer », scellant la source de sa détermination dans sa foi.

Le rapport à la souffrance qu'enseigne la lecture Stonienne du bouddhisme se manifeste-t-il ainsi comme sensiblement différent du rapport chrétien à celle-ci, justifiant sa supériorité dans le cadre du conflit relaté. Si la souffrance s'y avère dans les deux cas conçue comme conséquence de fautes passées, la culture bouddhiste ne fermerait-elle jamais l'espoir d'une rédemption sur cette Terre au contraire de la chrétienté, encourageant par là-même à une persévérance pour laquelle l'ensemble du peuple asiatique est mondialement reconnu. Et si dans la souffrance l'une et l'autre culture voient semblablement une épreuve, la chrétienté penserait cette épreuve comme punition là où le bouddhisme y verrait une nécessité sur le chemin du bonheur. Ainsi les mots du devin condensent-ils ces idées : « Le chemin vers le Nirvāṇa n'est jamais tranquille, mais traître et pentu. Et si tu marches seulement par jours ensoleillés, tu n'atteindras jamais ta destination[130]. » – promesse enthousiasmante entre toutes du Paradis sur Terre.

3 – L'Enfer sur Terre

À l'opposée des promesses de Nirvāṇa, le célèbre *Apocalypse Now*[131] nous propose dans son dernier acte la vision effrayante d'un enfer sur la Terre, au cœur de la jungle épaisse, fait de main d'homme et de rêveries de toute-puissance. De ce film (sur lequel nous reviendrons) nous n'étudierons d'abord que ce dernier acte, centré autour du personnage de Kurtz (Marlon Brando).

Si dans *Heart of Darkness*[132], dont *Apocalypse Now* s'inspire, la figure de Kurtz cède à la tentation suivant des thèmes d'influence évidemment chrétienne (pour résumer : « jouer à dieu » au même titre que de nombreux savants fous du cinéma), le film de Coppola met au contraire l'accent sur un basculement proprement psychologique, dans lequel le discours religieux ne s'impose pas de lui-même. Certes traité par ses disciples – en particulier par l'« Arlequin » (Dennis Hopper) – comme une déité colérique, tenu par tous dans une admiration où se mêlent crainte et respect, le colonel apparaît dans son royaume morbide comme un patriarche que tous prennent pour modèle. Mais au regard du capitaine Willard, que nous partageons depuis deux heures à ce stade avancé du récit, Kurtz n'est pas tant divinité qu'homme brisé, comparable à nos autres personnages *désintégrés*.

Qu'on s'attarde en particulier sur le cas du lieutenant Colby, le premier assassin envoyé avant Willard, que celui-ci retrouve parmi les fidèles, couvert de peintures de guerres, et ce qui semble une tête réduite accrochée à son fusil. Dans ce lieu onirique à la source du fleuve, coupé du monde à la manière des récits précédents, les individus et les personnalités se confondent (de même, par exemple, que dans *Calvaire*). Colby apparaît à Willard comme l'un de ses avenirs possibles : l'adhésion au culte macabre de l'idole déliquescente de Kurtz. C'est l'aura de divinité qui s'instaure, avant le retour du maître : malgré l'absence de Kurtz dans le camp à cet instant, la présence surhumaine du colonel est palpable. Et quand celui-ci reviendra, pour mettre Willard à genoux et l'inviter dans son domaine, là encore la question de l'identité sera-t-elle corrélée à celle d'une alternative : un choix intérieur dont Willard (comme le spectateur invité par procuration)

devra décider seul, celui d'adhérer à la démarche de Kurtz ou de s'en dissocier.

Sur le cheminement qui l'amène à ce choix, Willard croise par ailleurs plusieurs personnages annonciateurs de l'état mental de Kurtz, dont le mémorable lieutenant colonel Kilgore (Robert Duvall). L'équipage du bateau, de même que Willard, manifestent tous des symptômes[133] de *burnout* à mesure qu'ils approchent de leur destination. Par leur accumulation, ces figures permettent au spectateur, une fois le camp pénétré, un effort d'empathie à l'égard du dément colonel dont la vision dantesque mérite toute notre attention.

On peut commencer par faire remarquer que tout comme Steve Butler (*Heaven and Earth*), le colonel Kurtz est d'héritage culturel chrétien. Son premier échange avec Willard, signant également sa première apparition, fait notamment référence à cette origine commune aux deux hommes : « Il y a un endroit de la rivière [Ohio]… je ne me souviens pas… ce devait être une plantation de gardénias à une époque. […] Mais sur quatre ou cinq miles on penserait que les Cieux sont tombés sur la Terre, sous forme de gardénias[134]. »

Cette divagation du colonel semble avoir notamment pour fonction de signifier à Willard leurs similitudes, à travers cette question des origines de chacun. Si, de fait, Kurtz apparaît comme un tel objet de fascination aussi bien dans *Heart of Darkness* qu'ici, ce n'est pas tant pour l'état dans lequel il finit que pour le cheminement si particulier qui est le sien : la « descente » d'un prétendu sommet de la civilisation[135] jusqu'au cœur de la sauvagerie. Nous parlions plus tôt de régression à un état primitif (de l'appareil psychique), et le diagnostic s'applique ici avec plus d'entièreté que dans la plupart de nos autres films.

Les fidèles en effet, dont L'Arlequin, Colby, potentiellement Willard et les autres (Lance Johnson notamment), connaissent une régression qui bien que comparable à celle que l'on peut supposer de Kurtz, fonctionne différemment. La première caractéristique de leur état régressif se lit justement dans leur soumission aveugle au demi-dieu de leurs fantasmes, état qui évoque une résurrection des croyances animistes[136]. Mais de l'autre côté de cette disposition le colonel, lui, tire son parti de ce jeu, commettant des actes d'une apparente démence qui prend alors la forme d'un contrôle sur ses sujets éventuellement qualifiable de despotisme

éclairé. Tous ont donc traversé une régression certes, mais qui se manifeste moins comme retour à un stade antérieur du psychisme des individus – tous de manière identique, ou variables à l'envi –, que comme *une expérience collective de recréation d'une société primitive toute entière*. En ceci, le temple bouddhiste en ruines qui sert de décor à l'ensemble nous offre-t-il un vivier d'étude de premier choix.

Construit pour les besoins du tournage suivant l'architecture des temples cambodgiens abandonnés à la jungle (pour la plupart depuis rénovés), le lieu auquel Kurtz préside a notamment pour fonction d'assimiler le colonel à un sombre cousin du Bouddha. La « philosophie religieuse » qu'il y déploie s'inscrit-elle en effet en contraste avec celle de la déité souriante dont le visage clôt le film, bien que là encore des similitudes essentielles réunissent les deux. De fait, si la philosophie bouddhiste implique de prendre en modèle la placide sérénité de l'idole, le rapport des fidèles à Kurtz consiste plutôt à le suivre sur le chemin du goût pour le combat, de la mise à mort, de la jungle et sa loi dont on se plaît à dire qu'elle est celle du plus fort. Les fidèles du culte connaissent-ils ainsi bien tous une régression à un état primitif de leur appareil psychique, qui se traduit par l'abandon du renoncement à la satisfaction pulsionnelle, parfaitement comparable à ce que nous avons pu observer dans *Das Experiment* et les films de Fabrice du Welz. Dans ce contexte, en maléfique Bouddha, Kurtz apparaît comme le paroxysme de ce à quoi ses fidèles aspirent dans sa contemplation : incarnation suprême du sacré prototypique, guerrier-mage nourri de flammes et du sang de ses ennemis vaincus, il est tout entier cette part primitive de nous-mêmes refrénée par les pulsions érotiques de chacun. L'aspiration à la civilisation, le besoin intrinsèque de tout homme à se faire aimer de ses proches, pulsions érotiques, pulsions sociales, quel que soit le nom qu'on leur donne, Kurtz s'en est défait[137] et par son existence seule enjoint tout homme en contact avec lui à le suivre et à l'imiter dans cette voie.

Le diable en personne

On retrouve bien sûr dans ce thème les traces très chrétiennes de la notion de bestialité rongeant le cœur de tout homme – bestialité que l'homme vertueux sait garder enfouie –, mais si le discours chrétien sur la question est sans équivoque (Bête = Satan), Kurtz au contraire est celui qui professe cette résurgence du primitif. Il s'inscrit en ceci dans la lignée des « faux prophètes » contre lesquels l'Apocalypse de St-Jean nous met en garde. Qu'on ne se laisse donc pas abuser par les motifs liés au bouddhisme : *Apocalypse Now* est conçu pour les mentalités d'Occident, et par des mentalités d'Occident guère préoccupées (au contraire d'Oliver Stone) du choc de cultures *réelles*. Il est au contraire ici question de quitter la représentation réaliste pour pénétrer dans la fable, dans le caractère intemporel et universel du récit, dans le mythe. Malgré donc le jeu de références à la culture chrétienne, *Apocalypse Now* invite à une réflexion d'ordre anthropologique sur le rapport à la souffrance. Le domaine de Kurtz en effet, malgré les cadavres qui y pendent, les têtes coupées qui y gisent, est avant tout un lieu où l'homme apprend à dompter la souffrance, à en devenir l'auteur sans s'en faire également la victime.

Kurtz et ses fidèles, donc – du moins ceux d'origine occidentale – embrasseraient ce que leur éducation les a enjoints à rejeter : qu'on l'appelle « part animale de tout homme », « état primitif du psychisme » ou autre, il s'agit avant tout d'une disposition face au réel qui, faite essentiellement d'abandon, procède par un dénuement du soldat pouvant évoquer l'idéologie spartiate. Il est en effet question d'engendrer une espèce supérieure de guerrier. Les discours que Kurtz tient à Willard, pédagogie de l'instinct de meurtre, nous éclairent mieux que les décors sur cette idéologie pragmatiste née d'une confrontation à la réalité vécue comme lacunaire.

> J'ai vu les horreurs, les horreurs que vous avez vues. Mais vous n'avez pas le droit de me qualifier de meurtrier. Vous avez le droit de me tuer. Vous avez ce droit. Mais vous n'avez aucun droit de me juger.
>
> Il est impossible de décrire avec des mots ce qui est nécessaire à ceux qui ne savent pas ce que l'horreur signifie. L'horreur a un visage. Et l'on doit faire de l'horreur une amie. Horreur et terreur morale sont vos amis. Dans le cas inverse, ce sont des ennemis à craindre. Ce sont de véritables ennemis.
>
> Je me souviens, quand j'étais avec les Forces Spéciales. Il y a mille siècles, ce me semble. Nous avons pénétré un camp pour inoculer des enfants. Après les avoir vaccinés contre la polio, nous avons quitté le camp. Puis ce vieillard nous a rattrapés en courant, il

> pleurait. Il était incapable de nous dire pourquoi. Nous sommes retournés dans le camp… et ils avaient tranché… chaque bras inoculé. Ils étaient là, en tas… un tas de… petits bras. Et je me souviens, j'ai… j'ai pleuré. J'ai pleuré comme… une grand-mère. Je voulais m'arracher les dents. Je ne savais pas ce que je voulais faire. Puis j'ai réalisé… comme si on m'avait tiré dessus… avec un diamant, une balle de diamant droit dans mon front. Et j'ai pensé « Mon Dieu, quel génie là dedans. Quel génie. » La volonté de faire ça. Parfaite, authentique, complète, cristalline, pure. Et j'ai réalisé… qu'ils étaient plus forts que nous parce qu'ils pouvaient le supporter. Ce n'étaient pas des monstres. C'étaient des hommes… des cadres entraînés Ces hommes, qui combattaient avec leur cœur… qui avaient des familles, qui avaient des enfants… qui sont si pleins d'amour… qu'ils avaient la force… la force… de faire cela. Si j'avais dix divisions de ces hommes, alors nos problèmes ici seraient très rapidement réglés. Il faut des hommes qui soient moraux, et à la fois capables d'utiliser leur instinct primitif de tueurs… sans sentiment, sans passion… sans jugement… sans jugement. Parce que c'est le jugement qui triomphe de nous[138].

Et si dans cette tirade, le colonel nous révèle la quintessence de sa « méthode véreuse[139] », sur laquelle nous nous pencherons juste après, il nous est pour l'instant plus utile de faire remarquer que l'événement qu'il y relate présente toutes les caractéristiques d'un traumatisme psychologique. Le film a beau déployer, sur toute sa durée, un florilège d'atrocités dont l'abjection va croissante, « l'anecdote » rapportée par le colonel dépasse certainement en horreur chacune des scènes du film. Elle constitue ce pinacle de l'horreur qui a « brisé » l'exemplaire colonel, qui pourrait certainement briser tout homme mais qui par son lien avec la question de la progéniture, thème qui taraude le colonel (aussi bien que Coppola à l'époque du tournage notamment – qu'on en prenne pour preuve les paroles des *Doors*[140]), a su frapper sa psyché le long d'une de ses rares brèches et la faire voler en éclats.

L'état intérieur de Kurtz tel qu'on le découvre avec Willard, en effet, s'assimile facilement à un état de stress post-traumatique. On s'amusera de trouver la confirmation de cette interprétation condensée en une phrase sur Wikipedia : « La réaction immédiate à l'événement aura été traduite par une <u>peur</u> intense, par un sentiment d'<u>impuissance</u> ou par un sentiment d'<u>horreur</u>[141] » (souligné par nos soins). De toute l'horreur dont Kurtz dit connaître le visage, cette horreur qu'il apprivoise tant bien que mal du fond de son retranchement en son sein, l'événement fondateur nous est donc indiqué comme étant cette vision : celle d'un tas de bras enfantins tranchés par les parents eux-mêmes, ou leurs proches.

S'il importe au lecteur de quitter la fiction un instant[142], on peut comparer le cas du colonel Kurtz à celui du très réel Adolfo Francisco Scilingo, militaire argentin condamné en 2005 par la justice espagnole à la

prison à vie pour crime contre l'humanité. Dans ses entretiens avec Horacio Verbitsky (*El Vuelo, la guerre sale en Argentine*[143]), Scilingo rapporte l'événement traumatique qui a fait basculer sa vie. Ayant participé aux horrifiants vols clandestins, au cours desquels de nombreux civils suspectés de subversion étaient drogués et interrogés avant de se voir éjectés au dessus de l'océan Atlantique à basse altitude, Scilingo était chargé de l'étape finale : expulser dans le vide des civils encore vivants[144]. Si la nature seule de ces événements suffit à qualifier l'ensemble de situation traumatique, notre étude précédente du fonctionnement psychologique des bourreaux permet d'avancer qu'A. Scilingo a certainement été affecté à cette tâche pour sa capacité à résister à l'horreur de la situation. Tout comme on peut le supposer de Kurtz, il a vu et commis grand nombre d'atrocités avant de rencontrer, un jour, un événement à l'issue duquel rien ne serait plus pour lui comme avant.

> Lorsque Scilingo a perdu pied et manqué de tomber dans la mer avec une de ses victimes, en lui s'est ébréché le mécanisme militaire de déshumanisation et dépersonnalisation. Pour la première fois il pouvait considérer l'ennemi comme un être humain. Des années plus tard, il entrait définitivement en crise à cause de l'attitude élusive de ses supérieurs [qui refusaient d'admettre l'institutionnalisation de ces vols]. L'architecture militaire, qui penche pour l'efficacité du groupe au détriment de la liberté individuelle, s'effondre avec fracas si ceux qui donnent les ordres n'endossent pas la responsabilité des conséquences de leur exécution[145].

La crise à laquelle H. Verbitsky fait référence se compose globalement des mêmes symptômes que ceux étudiés jusqu'ici : distanciation émotionnelle, conflit interpersonnel, violence, divorce, insomnie, abus d'alcool et de médications, dépression. Dans le cas de Scilingo cependant, diagnostiquer un simple *burnout* serait sous-estimer la situation. Depuis ce jour où il faillit tomber dans le vide avec sa victime, retenu *in extremis* et par chance, Scilingo témoigne de rêves récurrents remettant en scène cette exacte situation, avec lui-même dans le rôle de victime. Signe caractéristique d'un événement traumatique dont le rêve, nous dit Freud, a pour but de « lier les excitations » générées dans l'instant et impossibles à traiter sur le coup, ces rêves témoignent également d'un basculement de perspective, de celle du bourreau protégé par la déshumanisation de ses proies, à celle, précisément, de proie.

Au-delà de cet instant, bien que l'armure psychique de Scilingo (développée des années durant) ait persisté de nombreux ans, l'absence de contrepoint caractéristique du soldat ne lui était plus accessible. Par la faille

que cet événement traumatique a pu percer dans cette coquille, fragilisant dans leur ensemble les mécanismes de défense du tortionnaire, l'identité même de l'homme, au sens de rapport à lui-même, *image de soi*, s'est trouvée à jamais compromise. Au-delà de ces événements, pour Scilingo, un seul salut : celui d'embrasser la perspective nouvelle, de revenir du côté civil, du côté de ceux vivant sans armure déshumanisante :

> Près de vingt ans ont passé à présent [depuis la dictature]. bien sûr que je regrette. Pire encore, je suis détruit par ce que j'ai fait. Mais j'ai commencé à casser ma carapace de militaire. Si j'ai les larmes aux yeux, ça ne me dérange pas qu'on les voie. Non seulement je ressens comme un être humain. Je commence aussi à penser comme une personne normale. En plus, ça a modifié ma vie de famille. Je vous ai raconté certaines choses dont je n'aurais pas-même parlé à ma femme. Moi, je ne parlais presque pas à mes enfants. Maintenant, nous parlons tous les jours[146].

Revenant donc à notre colonel, on observe que le trajet de Kurtz est pratiquement inverse à celui de Scilingo. Si l'Argentin se trouve en effet être acteur de l'événement ayant marqué sa psyché au fer rouge, Kurtz n'en est, lui, que spectateur, ou acteur impuissant. Dès lors, Scilingo s'identifie à sa victime tandis que Kurtz aux bourreaux : en résultent respectivement la fragilisation ou le renforcement de leur « carapace de militaire ». Symptôme décisif de cet écart : la communication avec leur descendance, quotidienne pour Scilingo, est pratiquement inconcevable pour Kurtz :

> Je crains que mon fils ne parvienne pas à comprendre ce que j'ai essayé d'être. Et si je devais être tué, Willard… je voudrais que quelqu'un se rende chez moi… et rapporte tout à mon fils. Tout ce que j'ai fait. Tout ce que vous avez vu. Parce qu'il n'y a rien que je déteste plus que la puanteur des mensonges. Et si vous me comprenez, Willard, vous… vous ferez cela pour moi[147].

Contrôle et *coping* : Bouddha, Épictète, Kurtz

Ce que les généraux de Nha Trang appellent « méthode véreuse », prenant en considération ses causes rendues compréhensibles par le trajet de Willard jusqu'à Kurtz, puis par leurs échanges, nous apparaît en fin de compte comme « stratégie de faire face », ou pour employer le terme générique, stratégie de *coping*[148]. Sous cette étiquette, il est aisé de réunir la plupart des réactions à la souffrance étudiées dans cette partie, les modifications comportementales et identitaires mises en évidence relevant toutes d'une tentative plus ou moins maladroite d'adaptation à la contingence vécue par nos personnages comme contraignante.

Cependant, qu'on compare cette stratégie de *coping* du colonel à celles des geôliers de *Das Experiment*, à l'apparente folie qui investit les personnages de Fabrice du Welz, aux basculements connus par les rôles de Lon Chaney, ou à la psyché brisée d'un Steve Butler (*Heaven and Earth*), et la démarche de Kurtz peut sembler à certains égards plus efficace que ces autres stratégies. Elle se rapproche à vrai dire de manière inquiétante de ce que *Full Metal Jacket* et plus encore *Tropa de Elite* donnent à voir : la création ou le renforcement d'une armure psychique ayant pour fonction essentielle d'offrir résistance à l'horreur. Malgré cela, au contraire des défenses développées par J. T. « Joker » Davis ou André Matias, l'armure que développe Kurtz du fond de la jungle n'est pas obtenue dans le cadre d'une formation institutionnalisée et corporatiste, mais à grands renforts d'introversion et de repli sur soi. Du moins est-ce le cas pour le colonel lui-même : ses adeptes, eux, sont par définition émules volontaires de cette initiation à l'amitié envers l'horreur que propose la macabre figure.

Le cas du capitaine Colby nous frappe particulièrement par l'absence de sentiments qu'il affecte : il paraît coquille creuse, ou visage impénétrable ; il est ce soldat idéal selon Kurtz qui cause la souffrance sans passion, sans jugement. On remarque par ailleurs qu'aucun de ces « enfants[149] » du colonel ne s'exprimera par le langage ; dans le camp, seules trois personnes ont la parole (à l'exception de « Chef » qui décède rapidement) : Kurtz, Willard (en *in* avec réserve, mais surtout en voix *over* qui correspond à un récit rétrospectif puisqu'au passé), et le seul d'entre eux à s'exprimer sur la question, l'Arlequin, est, lui, dithyrambique. Il offre à

Willard en passe de sombrer dans la même voie que Colby ce contrepoint nécessaire à tout jugement critique, mais il est précieux qu'il le fasse par l'apologie. Cette reproduction pratiquement satirique du *boot camp* mis en scène par Kubrick est vraisemblablement la cause du jugement des généraux, mais il nous importe plus que la posture de Willard soit celle d'un homme qui résiste à une sorte de fascination morbide privant de langage celui dont elle s'empare. Le colonel lui-même s'exprime avec parcimonie.

De fait, si la méthode employée par Kurtz pour accéder à un *sentiment de contrôle* est caractérisée par la mise en scène comme assez clairement malsaine, à travers l'utilisation des symboles relatifs à la maladie et à la contamination (thèmes que nous traiterons plus en détail dans la troisième partie de notre étude), son efficacité s'y mesure tout de même au nombre de fidèles qu'elle rallie. La stratégie de *coping* typique de ce lieu abstrait et de sa population « déviante » rappelle alors aussi bien, par son origine traumatique, la « compulsion de répétition » freudienne que, si l'on exclut cette origine, la maxime d'Épictète[150] ou les paroles finales[151] de Le Ly dans le film d'Oliver Stone. Chacune de ces approches, qu'on les juge adroites ou non, plus ou moins faciles d'accès, réactions ou partis pris, conçoit en effet le bonheur à travers la satisfaction. Dans ce contexte, la souffrance n'est alors plus qu'insatisfaction pulsionnelle, et résulte d'une orientation des désirs (orientation libidinale) vouée à l'échec. La redirection du désir vers une acceptation de la contingence se présente donc non-seulement comme porte d'accès universelle au bonheur, mais également comme unique salut possible pour le sujet souffrant.

Si, donc, le colonel Kurtz, lui-même adepte et farouche professeur de ces valeurs n'est pas présenté comme un personnage heureux et sain, mais comme une entité dont la complaisance dans le mal fonctionne en cercle vicieux (dont Willard s'extirpe au dernier instant), ce ne serait pas tant à cause de sa philosophie elle-même que parce que Kurtz ne s'y résout non réellement par choix ou par éducation, mais par nécessité pulsionnelle, par obligation, par contrainte. Ainsi les derniers mots de Willard avant qu'il n'assassine l'homme synthétisent-ils ces notions :

Tout le monde voulait que [je le tue]. Lui plus que quiconque. J'avais le sentiment qu'il était là-haut… à attendre que je lui ôte sa douleur. Il voulait juste finir comme un soldat… debout. Pas comme un pauvre foutu renégat en haillons. Même la jungle le voulait mort. Et c'était d'elle qu'il prenait vraiment ses ordres, de toute façon[152].

III – Surpasser la dichotomie

Traiter les questions relatives à la souffrance en termes de rapport passif ou actif nous a permis de mettre en évidence le caractère décisif de ce que nous appelons les *dispositions* à l'égard de la souffrance. En particulier, nous avons illustré à moult reprises combien le statut de bourreau peut équivaloir à celui de victime, en termes de conséquences psychologiques. Que le sujet en soit l'auteur ou le récipiendaire, importerait moins, dans le rapport à la souffrance, que sa disposition psychologique à celle-ci, héritée de l'éducation politique au sens large (religieuse, philosophique…), soit la notion que l'individu se fait de sa place dans le monde, son rapport à l'autre en tant qu'il est conditionné par son image de soi.

Des personnages étudiés jusqu'ici, donc, un grand nombre se voit psychologiquement détruit par son expérience de la souffrance : c'est ce que nous avons appelé une *désintégration* du corps psychique, qui procède par fragmentation, morcellement, implosion, et relève de la déstructuration. Chacun d'entre eux partage, en effet, un rapport de soumission à la contingence qui permet de les réunir dans un rapport passif à la souffrance, et ce extérieurement à leur condition de victime ou bourreau.

Si nous avons examiné plusieurs cas de personnages résistant à la souffrance qu'ils subissent directement, comme Le Ly Hayslip (*Heaven and Earth*), ou qu'ils s'exposent à ressentir à travers l'exercice de la violence sur autrui, comme J. T. « Joker » Davis (*Full Metal Jacket*) ou les membres du BOPE (*Tropa de Elite*), et que l'on peut avancer que leur grande endurance à la souffrance découle de confrontations répétées à celle-ci, aucun bénéfice extérieur à ces questions ne s'est cependant jusqu'ici présenté. On remarque tout de même combien, dans les stratégies de *coping* qu'ils mettent en œuvre, chacun des personnages réellement touchés parvient, pendant un temps, à amadouer la souffrance qui le ronge en se l'appropriant, soit combien tous parviennent à transmuter leur rapport passif en rapport actif, et dans ce rapport actif, à ne pas – ou à moins – ressentir cette souffrance.

Nous nous pencherons donc maintenant sur les cas de personnages traversant de similaires mouvements intérieurs, c'est-à-dire subissant dans un premier temps la souffrance avant de s'en emparer, jusqu'à parvenir, cette fois, à s'en délivrer durablement. Ayant déployé un appareillage

conceptuel autour de la notion de *traumatisme psychologique*, dont nous avons établi qu'il procède par fracturation d'un « corps psychique » essentiellement impalpable (de nature, donc, pratiquement indémontrable), nous examinerons maintenant des cas de rémission, soit ce que Freud appelle *sublimation*. La sublimation en effet, nous apparaît possiblement comme reconstruction d'un corps psychique désintégré, et non pas une reconstruction à l'identique (réparation) mais plutôt comme une renaissance, constituant ainsi, conjointement avec le traumatisme proprement dit, un schéma de *transformation*.

Thème central de nos prochains films, la question de l'adaptabilité aux épreuves imposées par la contingence s'y voit traitée d'une manière inhabituelle. Il n'est nullement question, ici, d'un basculement psychologique immédiat en réponse à la souffrance, comme ceux d'un Colonel Kurtz, d'un Paul Beaumont, ou d'un Bartel fossilisé dans son manque. Car même si dans ces exemples, une ellipse d'une longueur indéterminée sépare l'événement traumatique de ses répercussions sur le sujet, la mise en continuité de ces deux données dans la logique narrative ne nous permet guère une analyse psychologique de ces personnages (fictifs) *durant le cours* de leur transformation. Chacun d'entre eux voyage ainsi d'un extrême à l'autre de la respectabilité, fonctionnant pratiquement comme exagérations paroxystiques de leurs mouvements intérieurs. Frappants, ils le sont, dans le temps resserré de la fiction se nourrissant de figures, témoins d'une humanité mitigée dont ils simplifient la formulation. Et si bien des fois leurs doubles (Willard, Boris…), moins avancés que leurs maîtres obscurs dans le basculement proposé, suggèrent cette ambivalence de l'humain comme existant en permanence entre deux pôles, le résultat ne peut nous intéresser qu'en considérant ces récits comme des fables.

1 – Création et sublimation

Ayant établi que la topique esthétique invite le spectateur à sympathiser avec l'auteur, éventuellement par l'entremise d'un protagoniste et/ou narrateur, et que les films étudiés dans cette deuxième partie relèvent essentiellement des codes de cette topique, il importe de relever que ceux sur lesquels nous nous pencherons maintenant possèdent une forte dimension autobiographique. Si *Platoon*, que nous avons déjà mentionné, retrace le parcours d'Oliver Stone par lui-même, et *Born on the Fourth of July* celui de Ron Kovic, le cas sur lequel nous nous attarderons le plus en détail est le frappant *Vals Im Bashir*.

Remarquons premièrement qu'il s'agit à chaque fois un auto-examen *a posteriori*. Oliver Stone prend du recul sur son propre parcours quand il réalise *Platoon* ; Ron Kovic, aussi bien, relate les événements depuis un point de vue devenu critique, reformulé par celui de Stone. La distanciation avec la situation traumatique est encore plus immense dans *Vals Im Bashir*, qui prend la forme d'une enquête psychanalytique où l'auteur essaie de reconstituer le souvenir originel, déformé par les ans et les mécanismes psychiques d'autoconservation.

Le récit de Ron Kovic est celui d'un « *all american boy* » s'engageant dans le corps de la marine avec l'espoir de trouver dans la guerre du Vietnam une satisfaction victorieuse. Toute l'introduction du film en effet, jusqu'au départ de Kovic, se constitue d'une accumulation de scènes au cours desquelles le pimpant garçon se présente au spectateur comme un aspirant héros dont le désir de victoire se trouve constamment frustré. La scène d'ouverture nous montre Kovic enfant jouant au soldat dans les bois, submergé par ses adversaires ; devenu lutteur à l'adolescence, il connaît une nouvelle défaite sous les yeux de ses parents ; le cœur de sa dulcinée également lui échappe tandis qu'il s'envole vers le bout du monde. En quête d'affirmation individuelle à travers l'écrasement d'autrui, mais incapable d'y parvenir en réalité, le personnage du film (et l'homme dont il s'inspire, que nous nous efforcerons de ne pas confondre) semble donc bien rechercher à travers l'intégration au corps de la marine un épanouissement comme champion.

Naturellement, comme nous le laisse présager l'introduction du récit, ce désir de reconnaissance par son propre peuple (peuple manifesté à travers la population de sa ville natale, famille et amis étant représentés à chaque âge de la vie) se verra contrarié. Loin de parvenir au statut d'égérie du peuple américain de l'époque, républicain et conservateur (rappelons que l'ensemble se déroule sous la présidence de Nixon), Ron Kovic connaît au fil des ans une transformation intérieure qui finira par le consacrer au côté des contestataires, des révoltés, et des insurgés des États-Unis des années soixante-dix. Emblématique de la révolution des mœurs, Ron Kovic l'est donc avant tout car il incarne ce basculement du pays tout entier. Ce basculement se manifeste de la manière la plus totale vers la fin du film lorsque le personnage utilise son esprit tacticien, acquis de la marine, pour aider à la préservation des manifestants auxquels il s'est depuis allié. La foule matraquée par les forces de police vêtues de noir n'est plus alors à ses yeux constituée de hippies idéalistes qu'il injuriait si volontiers auparavant : l'idéalisme dont il les accusait semble au contraire être cette même tare l'ayant jeté dans sa chaise roulante.

Nous avons mis ce facteur de côté jusqu'ici car il participe certainement de la transformation de Kovic, dont les causes sont néanmoins multiples. Lors du court passage représentant son engagement au Vietnam, le film nous montre d'abord Kovic pris dans le tumulte ambiant, suivant des ordres malavisés qui poussent son escouade au massacre accidentel de civils ; un bébé pousse des cris parmi les cadavres de sa famille. Submergée par l'ennemi, l'escouade se retire, et dans la confusion Ron Kovic tire à trois reprises sur l'un de ses frères d'armes dans le contre-jour À la scène suivante, l'officier auquel il rapporte son erreur nie celle-ci ; son visage d'une perfection aryenne incarne élégamment une vision idéalisée des États-Unis, à laquelle Kovic voudrait correspondre, et dont il est alors établi qu'elle se bâtit sur le mensonge (et ces points ne sont pas sans rappeler le cas d'Adolfo Scilingo). Plus après, voilà notre protagoniste blessé légèrement dans une embuscade et canardant aveuglément (d'une manière qu'il tournera lui-même plus tard en dérision) jusqu'à recevoir une seconde balle, qui le rendra hémiplégique. C'est sa fierté qui l'achève.

On pourrait croire ce petit ensemble suffisant à constituer une situation traumatique efficace pour tous, mais la suite des événements peut paraître plus décisive encore. Dans l'hôpital militaire insalubre, refusant l'abattement qui envahit ses camarades de chambrée, Kovic nie sa condition

de paralytique. Son enthousiasme et sa persévérance font même chaud au cœur tandis qu'il s'efforce à la rééducation de membres désinnervés, jusqu'à ce qu'une chute brise son fémur qui jaillit alors à travers sa cuisse sans qu'il ne ressente la douleur, mettant un point final à l'illusion dans laquelle il se berce.

La vie de Ron Kovic telle que dépeinte par Oliver Stone prend ainsi une allure de constante désillusion. Coup après coup, le personnage est contraint par la contingence d'abandonner ses espoirs : espoirs enfantins de victoire sur autrui, espoirs de reconnaissance par un peuple qui l'accueille à son retour comme un paria et un meurtrier (jusque dans sa propre famille), espoir général d'incarner l'états-unien prototypique dont le fantasme pousse décennie après décennie son peuple à jouer les sauveurs d'une humanité appelant rarement son secours, menant sa propre armée à lui mentir pour entretenir l'illusion[153]. La désillusion de Kovic apparaît dans ce contexte comme apprentissage d'un pragmatisme lui faisant jusque-là massivement défaut. C'est la réalité qui s'impose à lui, à coups de marteaux et d'humiliations. Et si son *mea culpa* final (auprès de la famille de son frère d'armes tombé par sa faute) peut faire sourire avec ironie[154], l'importance de ce passage tient à *l'humilité* dont le personnage fait *enfin* preuve. Profitons d'ailleurs de cette occasion pour soulever un point de linguistique dont il fait bon s'amuser : si l'adjectif « humble » donne en français comme en anglais le substantif « humiliation » (et le verbe associé), il est remarquable que le participe « *humbled* » ne trouve pas d'équivalent en français[155]. Cet apprentissage de l'humilité dont, précisément, Kovic finit par faire preuve, constitue en effet l'élément salvateur du récit, le rond-point autour duquel une révolution intérieure est permise.

Pour revenir au lexique déployé dans ce mémoire, donc, nous dirons de Ron Kovic que la contingence lui refuse dans un premier temps tout sentiment de contrôle sur sa destinée. Soumis par les événements à répétition, il voit son image de soi brutalisée, le fantasme d'incarner le champion états-unien rendu inaccessible à force de traumatismes physiques et psychologiques.

On pourrait synthétiser la nature du traumatisme psychologique subi autour de la notion de castration. Le personnage en effet, outre la diminution très concrète de ses aptitudes sexuelles, connaît une limitation générale de son pouvoir, notamment manifestée par son handicap moteur

dans la scène ou sa dulcinée d'antan l'invite à se joindre à une réunion située en haut de marches impressionnantes, tandis que Kovic bute même sur le rebord du trottoir. Le protagoniste étant donc depuis le début du récit motivé par des désirs d'affirmation que Freud qualifierait sans doute de désirs de compensation, on lira la cause du traumatisme à cet endroit plutôt que dans les autres atrocités auxquelles Kovic est confronté. Dans l'épisode au Mexique, à la fréquentation des prostituées, il insiste péniblement sur ce sujet. Atteignant alors dans la réclusion un point d'immense désespoir et de répugnance de soi, il connaît une forme de renaissance dans l'apprentissage d'une pragmatique humilité, qui lui sera salvatrice. Dès lors, ses alliés d'antan deviennent ses adversaires, et ses aspirations personnelles basculent : de légitimer les propos de Nixon, à les dénoncer farouchement. Le basculement comportemental est complet et passe, comme nous le voyons, par une redéfinition de l'image auquel le personnage aspire à correspondre par ses actes. Image de soi, désirs et actes se trouvent alors intimement corrélés, dans une logique de permanente construction individuelle.

Afin d'en finir avec l'œuvre d'Oliver Stone, nous résumerons donc que *Born on the Fourth of July* relate un traumatisme avec sublimation auquel le cinéaste s'identifie certainement de manière ascendante, le film étant en effet assez apologétique à l'égard de Ron Kovic. Si l'on prend en considération que la fin de *Platoon* (où le fameux *platoon* se fait bombarder au napalm par ses propres forces) relève bien de la situation traumatique, sans aucune forme de résolution offerte, alors la réalisation de *Born on the Fourth of July* semble relever d'une tentative de « maîtrise des excitations générées ». Le troisième volet de cette trilogie thématique, que nous avons étudié précédemment (*Heaven and Earth*), offrant un point de vue plus objectif encore sur les atrocités commises dans le conflit Vietnamien, nous paraît quant à lui signer l'authenticité de cette sublimation qu'aurait connu Oliver Stone à travers le processus de création. Sans vouloir s'enfoncer dans la psychanalyse sauvage, ce point nous paraît important à mentionner avant d'aborder la trilogie du réalisateur coréen Park Chan-wook sur la vengeance.

Vals Im Bashir

Sorti en 2008 et copieusement récompensé par divers festivals, le film d'Ari Folman, *Vals Im Bashir* (*Valse avec Bashir*) présente une structure originale. Récit sur les traces mnésiques laissées par l'atrocité, le film ouvre sur le rêve récurrent d'un ami (Boaz) ayant servi dans l'armée israélienne aux côtés de l'auteur, plus de deux décennies plus tôt. Hanté par la vision de vingt-six chiens qu'il a tués au cours d'une mission, Boaz renvoie le réalisateur à sa propre expérience du conflit, et plus particulièrement au massacre des camps de Sabra et Chatila[156] près desquels Ari Folman était alors en service. Confessant sur le moment une absence totale de souvenirs, l'auteur se remémore peu après une première vision, énigmatique par sa construction et le caractère onirique des images qui la composent.

La suite du film relève de l'investigation, visant à interpréter la vision en revenant à ses origines. La focalisation s'incline alors, épisode après épisode, à l'égard des diverses personnes interrogées par Ari Folman, donnant à voir leurs récits, tantôt dramatiquement concrets, tantôt purement oniriques, à travers une technique d'animation harmonisant l'ensemble. On peut également faire mention de l'emploi de la musique, qui apaise aussi bien les transitions entre ces deux tendances que l'atrocité de certaines scènes.

Ce traitement, qui paraît qualifiable d'impressionniste, vise en effet, et parvient efficacement, à atténuer la violence de ces heures noires de la biographie de chacun, représentant leur souvenirs non pas à travers des *flashbacks* immersifs, mais bien en tant que souvenirs, par nature inoffensifs. La disposition proposée au spectateur vis-à-vis des événements relatés s'en trouve, naturellement, teintée de manière capitale : la distanciation offrant l'opportunité d'emmagasiner ces images sans en détourner les yeux, elle permet au réalisateur de conclure son film par des images d'archive de la libération des camps, conférant à ces scènes un caractère, alors, horriblement familier.

Le film nous propose ainsi d'accompagner le réalisateur dans sa démarche visant à redécouvrir un événement traumatique occulté, dont justement l'absence de souvenirs suggère le caractère profondément

horrifique, invitant le spectateur à l'appréhension, tout en le familiarisant avec les images en question. D'une manière éventuellement comparable à la gradation des atrocités dépeintes dans *Apocalypse Now*, les analepses offertes par les divers narrateurs de *Vals Im Bashir* préparent donc le spectateur à une confrontation finale à l'horreur, sous sa forme la plus pure. Ici symbolisée par les lamentations des femmes et des mères des victimes, errant parmi les débris jonchés de cadavres d'innocents, cette vision diffère donc du camp du colonel Kurtz parce qu'elle a été préparée lors des récurrentes « hallucinations » de Folman. Silencieuses dans sa rêverie, dans la lumière jaune irréelle, les femmes en rang serré n'ont pas le caractère étrange et étranger du fameux colonel à sa première apparition : elles sont identifiables et identifiées par le spectateur, qui en possède – au même titre que le réalisateur/protagoniste – les traces mnésiques.

La dimension psychanalytique de l'enquête n'est pas prise à la légère par l'auteur, qui se tourne vers son ami le cinéaste Ori Sivan, ainsi que vers le Pr Zahava Solomon, spécialiste des traumatismes de guerre, pour démêler les différents processus psychiques à l'œuvre. À sa première entrevue avec Ori Sivan, Folman se fait expliquer le fonctionnement de la mémoire à travers une anecdote fascinante :

> La mémoire est très intéressante. Je vais te raconter une expérience célèbre en psychologie. On a réuni un groupe de personnes. On leur a montré dix photos de leur enfance. Neuf photos étaient vraiment liées à leur enfance, et une photo était un photomontage. On avait intégré leur image dans un parc d'attractions, où ils n'avaient jamais mis les pieds. 80% d'entre eux se sont immédiatement reconnus dans le photomontage. Ils se sont identifiés ! Les 20% qui ne se sont pas souvenus sont rentrés chez eux. Les chercheurs leur ont dit : « Ça vous reviendra peut-être. » Ils sont revenus avec la photo et ils ont dit en avoir des souvenirs. « Quelle superbe journée au parc avec mes parents. » Ils se sont souvenus de cette expérience entièrement fabriquée. La mémoire est dynamique, vivante. Et même s'il manque des détails et qu'il y a des trous noirs, la mémoire remplit les trous de choses qui ne sont jamais arrivées[157].

Ainsi fonctionne le film à l'égard de la situation traumatique. Tandis qu'avec Folman nous redécouvrons (mais comme pour la première fois), pas à pas, la nature des événements et le rôle que l'auteur y a joué, nous reconstituons inconsciemment la topologie de la scène, le caractère humain des victimes pourtant plus ou moins voilé par la technique d'animation, l'horreur bien réelle d'une situation qui a tout pour nous d'irréel dans un premier temps, mais qui peu à peu se transforme, de vision onirique implantée par le film, à l'impression d'un souvenir hautement personnel.

Là où l'expérience du spectateur peut dissocier avec celle du narrateur-personnage, commence le caractère proprement psychanalytique du film. Lors d'une autre visite de Folman à Sivan[158], ce dernier nous apprend (ou nous rappelle) que les parents du réalisateur ont « séjourné » dans le camp d'Auschwitz (pendant la dernière année de la guerre). Ayant participé aux tirs de fusées éclairantes qui ont facilité le massacre, par les phalanges chrétiennes, de réfugiés palestiniens, Folman se serait alors identifié au bourreau emblématique de l'Histoire et de sa propre biographie : le nazi. On observe bien, là-encore, comment le traumatisme psychologique procède avant tout par son influence sur l'image de soi, image ici inacceptable que la mémoire se fera un devoir de rejeter dans les années suivantes.

Qu'est-ce alors qui, vingt-quatre ans après l'événement, amène l'inconscient du réalisateur à entrouvrir les portes de sa mémoire ? Il s'en inquiète auprès de Sivan : « Ce n'est pas dangereux ? Je découvrirai des choses sur moi que je ne veux pas savoir ? » à quoi son ami répond : « Non. Tu vas découvrir des choses. C'est important pour toi de savoir ce que tu veux savoir et tu ne dépasseras pas la limite. Tu n'iras pas plus loin que nécessaire. Il existe un mécanisme humain qui empêche d'entrer dans les zones obscures. Ta mémoire te conduira là où il faut[159]. »

Le processus de sublimation

Que l'épreuve du temps ait amoindri la menace que représente la situation traumatique n'a rien d'aberrant, si l'on garde à l'esprit le rôle clé occupé par l'image de soi dans le fonctionnement du traumatisme. En effet lorsqu'Ari Folman, âgé de dix-neuf ans, traverse l'épreuve du massacre, il n'est encore qu'un jeune homme dont l'image de soi est en pleine constitution. Deux de ses camarades d'alors témoignent notamment de l'importance des enjeux d'affirmation de leur virilité, pour expliquer leur engagement dans le conflit. Lorsqu'à quarante-deux ans, en revanche, Folman voit ses souvenirs ravivés par une discussion avec Boaz, il est un homme mature, professionnellement et socialement établi, dont la confiance en soi est vraisemblablement sans commune mesure avec celle du jeune homme de 1982. Ne craignant pas le « danger interne d'abolition comme sujet », il est disposé au doute, à l'investigation, à la remise en cause de tout ce qui constituait ses valeurs de l'époque. Remarquons au passage combien ce parcours coïncide avec celui d'Oliver Stone, ou de Ron Kovic.

Au contraire, les cas que nous avons pu observer de personnages sombrant dans une obsession maladive, au cours de leurs tentatives maladroites de reprendre le contrôle d'une situation qui leur échappe, sont généralement des hommes d'âge avancé réagissant immédiatement à ce qui les met en danger. Les personnages de *Das Experiment*, les rôles de Lon Chaney, les protagonistes de Fabrice du Welz ou les traumatisés de la guerre du Vietnam, tous ont en commun de manifester leur déviance du jour au lendemain, sans cette période de « convalescence psychique » qui caractérise les parcours de Stone, Kovic, Folman. Nous avons déjà insisté, mais il paraît important de la rappeler, sur l'autre caractéristique essentielle qui distingue tous ces cas d'étude : le fait que les derniers soient d'origine bien réelle. Mais ce facteur nous apparaît en fin de compte assez négligeable si l'on considère que nos exemples suivants, tout à fait fictionnels, nous mènent aux mêmes conclusions que *Vals Im Bashir*, à savoir qu'on ne surmonte pas efficacement le traumatisme psychologique à la hâte.

Si l'on s'en remet à Freud, qui pense la sublimation essentiellement à travers la création artistique et, dans une moindre mesure, à travers la

psychanalyse, le processus se résume à une maîtrise des excitations générées à travers l'objectivation.

> Peut se poser, à partir de là, la question de la répétition dans sa fonction résolutive du trauma, non-seulement telle que Freud la pense (tentative de maîtrise du traumatisme), mais aussi telle que Ferenczi l'envisage à partir du rêve (fonction de maîtrise et de résolution si possible définitive, nouvelle et meilleure) et de l'analyse. [I]l n'est pas justifié « d'exiger de l'analyse la *remémoration consciente* de quelque chose qui n'a jamais été conscient. Il est seulement possible de *revivre* quelque chose, avec une objectivation après coup, pour la première fois, *dans l'analyse*. *Revivre* le traumatisme et l'interpréter (le comprendre) […] est donc la double tâche de l'analyse ». […]
>
> Considérée sous cet angle, l'entreprise de création/sublimation, comparable sur ce point à celle de l'analyse, en tant qu'elle porte à l'accueil du trauma et ouvre un accès à l'inconscient, paraît constituer une situation favorable pour « revivre le traumatisme avec une objectivation après coup », pour « revivre les choses de façon maintes fois répétées avec une interprétation de plus en plus sûre[160] ».

Revivre l'expérience brute depuis le point de vue nouveau de la personne que l'on est devenue, sur ce plan, s'opposerait au caractère obsessionnel de revivre encore et encore la même scène sans parvenir à y réagir différemment. La rigidité psychologique dont font preuve tous ces cas dramatiques étudiés jusqu'ici, donc, serait à la fois conséquence et symptôme de leur inadaptabilité à la contingence. Refusant d'accepter que le déroulement des événements déborde leur contrôle ; refusant, en d'autres termes, cette humilité dont Ron Kovic ou les paroles de Le Ly font preuve, ils se condamnent à l'enfer de Kurtz : un enfer intérieur où leur désir tyrannique règne en maître, et dans lequel ils se dispensent de souffrance, étant celui qui l'inflige[161].

Par opposition Ari Folman, revenant en rêve sur la scène de la situation traumatique, minimise son emprise de manière totale : flottant nu dans la mer, porté par le courant, il est d'une absolue passivité face aux fusées éclairantes descendant du ciel, symboliques d'autant de morts. Ses mouvements ralentis, lorsqu'il met pied à terre et s'habille, inspirent la même résistance que celle de l'eau, et lorsqu'il reste figé face aux femmes éplorées, son fusil lui glissant presque des mains, on peut le dire débordé par la situation. Son contrôle s'exerce pourtant, signe d'une efficace sublimation, dans l'aptitude qu'il acquiert finalement à observer la situation ; et les images finales du film n'ont en effet pas le caractère choquant qu'elles auraient eu en ouverture, car la conscience de l'auteur-spectateur ne se ferme pas à l'horreur, l'objectivation permise par l'analyse est complète. Et elle ne l'est qu'à la condition que le sujet se soit

effectivement altéré, au sens d'être devenu un *autre* capable de regarder le regardant de l'époque, qui était lui. C'est donc en ce sens que nous pouvons parler de transformation, mais qui procède plus ou moins, nous le voyons, par dédoublement, par mue.

Et c'est évidemment à cette dimension de l'activité artistique que l'on doit l'enthousiasme de Freud au regard de l'aide qu'elle fournit à la sublimation : à la fois projection et partie du corps psychique du sujet, elle lui offre un miroir fait de lui-même, dans lequel s'observer. Là où *Vals Im Bashir* enrichit l'équation, c'est par l'importance accordée à l'image de soi aux divers âges de la vie. Présent dans son œuvre à l'âge adulte comme à cette fin de l'adolescence qui paraît un terreau si propice au traumatisme psychologique, le réalisateur nous invite, comme lui, à s'identifier à cet ancien lui qui est devenu un *autre*, une page blanche, une énigme dans laquelle chacun est amené à projeter sa sensibilité.

2 – La plongée dans l'inconnu

Nous avons jusqu'ici observé à quel point le traumatisme psychologique peut s'avérer un outil narratif puissant dans la communication immersive de l'atrocité au spectateur. Condensant de nombreuses formes de souffrances physiques et psychologiques, l'atrocité nous apparaît en effet comme objet d'étude de choix, et se pose alors la question de ses différents usages. Plus particulièrement, la direction prise par chaque récit s'observant mieux qu'ailleurs dans leur conclusion, c'est maintenant sur celle-ci que nous nous pencherons.

À maintes reprises nous avons examiné dans cette partie des films s'achevant sur une énigme : celle de l'avenir des protagonistes après les événements dépeints, soit une manière non pas de clore le récit sur lui-même, mais d'en ouvrir le champ aux divagations du spectateur, à la manière de *Vals Im Bashir*. Tel était notamment le cas de *Das Experiment*, sur lequel nous nous sommes suffisamment attardés. Les trois films de Fabrice du Welz que nous avons examinés font usage de techniques similaires, abandonnant les protagonistes à des situations peut-être plus angoissantes pour le spectateur que les scènes antérieures. La formation des soldats dans *Full Metal Jacket* et *Tropa de Elite* ne va pas, elle-même, sans soulever certaines inquiétudes et, plus emblématique encore, le capitaine Willard d'*Apocalypse Now*, qui se laisse séduire par l'abysse avant de s'en détourner, soulève l'immense question de comment vivre parmi les hommes avec ce terrible bagage. Notons bien qu'à chaque fois, le caractère anxiogène de ces conclusions concerne directement le protagoniste, et interroge le spectateur à travers (et au sujet de) sa relation à celui-ci.

Cette manière de faire n'a rien d'hasardeux. À propos du film de Brad Anderson, *The Machinist* (2004), Fabrice du Welz pourtant enthousiasmé par le reste s'est exprimé négativement au sujet de l'issue. Récit cauchemardesque sur la culpabilité d'un ouvrier ayant, à la manière d'Ari Folman, occulté l'événement traumatique de son crime, *The Machinist* s'achève tandis que Trevor Reznik se rend à la police. Acceptant sa culpabilité, il semble se repentir, donnant à un film profondément ambigu une conclusion bien moralisatrice. Et pourtant, là encore, on observe un schéma qui nous est maintenant bien connu de sublimation dans l'apprentissage d'une pragmatique humilité. Plus encore, le film laisse un

sentiment étrange alors qu'il abandonne un fugitif squelettique dans la cellule rigide d'une prison américaine, et le soulagement qu'interprète Christian Bale a de quoi laisser perplexe, sinon consterné, quant à la suite des événements.

Les exemples de ce type de techniques narratives ne manquent pas, et puisque nous regrettons de n'en avoir pas mentionné deux utilisations par des cinéastes majeurs, nous le ferons ici. Dans *Casualties of War* (Brian de Palma, 1989), le personnage de Michael J. Fox est hanté par la vision d'une vietnamienne brutalisée à mort par son escouade lors de la guerre. Ayant occupé pendant tout le récit le rôle de « repère moral », décidant finalement de dénoncer sa propre escouade, le personnage apparaît en fin de compte comme profondément vulnérable, amoindri par le sentiment de culpabilité et la crainte des représailles.

Mais plus magistrale encore est la fin du très commenté *Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978), lorsque le cercle d'immigrés polonais, amenuisé comme peau de chagrin depuis le mariage d'ouverture, chante l'hymne américaine après l'enterrement d'un des leurs. Tous occupés à leurs techniques divergentes de *coping*, ils ne parviennent pas au thérapeutique *phatos* exigé par la situation. Quand les fredonnements d'un d'entre eux leur permet un accordage affectif dans la chanson, ils parviennent finalement à trinquer à la mémoire du défunt. Demeure alors une interrogation sur l'aptitude de chacun à surmonter l'épreuve de manière pérenne, soit une accentuation de la présence du mort parmi les vivants. Et bien que la conclusion du *Deer Hunter* soit relativement positive, le caractère mélancolique du thème musical final met bien en évidence à quel point les personnages ont perdu au cours des heures du récit. Si la mort d'un homme est une tragédie, mais la mort d'un million est une statistique, alors Cimino conclut intelligemment un parcours à travers les atrocités par une situation intime et identifiable par le spectateur.

Loin de la grandiloquence d'un *Apocalypse Now*, ce film peint l'humanité à travers un vaste panel de personnages aux psychologies complexes et complémentaires. Libre au spectateur d'orienter sa sympathie à l'égard de tel ou tel second rôle même si, comme le capitaine Willard, le béret vert qu'interprète Robert de Niro remplit efficacement la fonction de mâle blanc moyen. Et c'est aussi à cette richesse de casting que le film parvient à conférer à l'atrocité un aspect plus atroce encore, la violence des hommes faite aux hommes n'étant proprement horrible que si aucun des

deux camps n'est déshumanisé par l'image. De l'issue du récit, et du *phatos* final, on dira donc qu'il invite le spectateur à un sentiment d'intégration parmi les nombreux personnages. Et comme eux, avec eux, il est invité au deuil du rôle interprété par Christopher Walken, dont l'image heureuse est rappelée dans un cadre rond à la première seconde du générique comme un souvenir, un portrait de famille.

Death and the Maiden

Il paraît difficile d'aborder l'un des films les plus ambigus de Roman Polanski sans commencer par mentionner le tragique bagage du réalisateur. Si Oliver Stone ou Ari Folman ont pu mettre en scène des situations traumatiques qu'ils ont eux-mêmes traversées, plus nombreux sont les cas d'auteurs utilisant la fiction dans son plus complet artifice pour traiter les angoisses générées par tel ou tel chapitre obscur de leur biographie. Une fois de plus, donc, sans vouloir jeter de sauvages conclusions psychanalytiques, on se contentera de pointer du doigt la bifurcation stylistique de l'œuvre du réalisateur franco-polonais au lendemain de l'assassinat de Sharon Tate.

Facteur déterminant dans une étude monographique que nous n'entreprenons pas ici, ce point apparaît plus essentiel encore si l'on examine *Death and the Maiden*. Tout est là : une maison isolée, une femme vulnérable, un époux impuissant, et le bourreau qu'on domestique et qu'on ligote comme dans un rêve de maîtrise… Toujours déguisée derrière le voile de la fiction, l'histoire personnelle de l'auteur transparaît à cet endroit mieux qu'à aucun autre de sa carrière. Sans nous préoccuper d'insister sur cet aspect, puisqu'à maints égards nous avons appuyé sur le fait que la fiction recèle d'assez d'éléments solides à notre goût, il s'impose tout de même de le considérer.

Reprenons. Le film relate l'histoire de Paulina Lorca (Sigourney Weaver) quinze ans après sa torture par les agents d'une dictature d'Amérique Latine révolue[162]. Alors âgée de dix-sept ans, elle se fait capturer et interroger au sujet de sa participation à la diffusion d'un journal révolutionnaire, et gardera le silence pour protéger Gerardo Escobar (Stuart Wilson), l'un des auteurs de ces textes. Soumise à divers mauvais traitement dont viols et électrochocs semblent les plus marquants, elle y est soignée par le Dr Roberto Miranda (Ben Kingsley) qui participera à cette pratique du viol (pratique, d'après ses dires, presque institutionnalisée). Il importe de relever que le docteur n'est pas tant en charge de la torturer que de l'empêcher de mourir, et qu'il n'est pas clair si Paulina a alors ou non été violée par d'autres : ses griefs ne sont pas orientés vers ses autres bourreaux quinze ans après les faits, mais elle conserve à l'endroit du docteur une

rancune apparemment intacte, qui s'explique par sa relation traumatique à celui-ci.

Lorsque le film débute, après la chute de la dictature, Gerardo, devenu avocat, semble au cœur du procès visant à incriminer les responsables de ces pratiques. On découvre celle qui est devenue son épouse, Paulina Escobar, vivant retranchée dans une maison isolée au bord de l'océan, suivant scrupuleusement les retombées médiatiques de l'affaire à la radio. Par ce qui s'avérera un coup du hasard, Gerardo est alors ramené chez lui par le Dr. Roberto Miranda après que celui-ci l'ait trouvé en bord de route avec un pneu crevée. Paulina reconnaît l'homme à divers détails intimes (son rire, ses tics verbaux, plus tard son odeur corporelle ou la cassette audio du quatuor de Schubert qui donne son titre au film), et décide d'inverser les rôles en le séquestrant à son tour. Débute alors un simulacre de procès dans lequel Gerardo est amené à jouer l'avocat de la défense tandis que Paulina est à la fois plaignante, juge, juré, et potentiellement bourreau.

Si la structure de l'intrigue rappelle donc assez fortement celle de nos films dont les protagonistes s'emparent des caractéristiques de leurs opposants pour « combattre le feu par le feu », plusieurs points méritent d'être clarifiés.

Tout d'abord, la mascarade mise en scène par Paulina inverse efficacement *tous* les rôles : le bourreau d'antan est réduit à la plus totale inaction, l'avocat du peuple est lui-même contraint de défendre l'accusé, et plus complètement encore, la posture de Paulina contrebalance son statut passé de victime. L'ensemble, de fait, reproduit par sa forme la parodie de justice de la dictature, tandis que ses deux principaux instigateurs (Paulina et Gerardo) se veulent les porte-paroles de la démocratie. L'ironie est complète, mais cet appareillage a surtout pour fonction de nourrir tout au long du film l'ambivalence du personnage de Paulina. Plus particulièrement, c'est la sentence qu'elle portera qui demeure en suspens, et avec elle le doute vis-à-vis de l'intégrité dont tout homme ou femme est capable.

Car exemplaire, Paulina l'est, ou du moins l'a été, quand à la manière de James B. Stockdale (mais sans les années d'entraînement) elle a résisté à la torture en s'accrochant à ses principes moraux. Gerardo dira d'ailleurs l'admirer pour cela : elle lui a effectivement sauvé la vie. Ainsi, lorsque

l'arrivée du bienveillant docteur éveille chez elle un comportement vindicatif, si longtemps après les faits et alors même que ce docteur nie ses accusations en bloc, le questionnement soulevé concerne bien évidemment l'état de l'intégrité psychique, et donc également morale, de Paulina. Tel est en effet le principe d'action du traumatisme psychologique : qu'un événement anodin réveille les terreurs enfouies, laissant le sujet désemparé et susceptible de commettre tous types d'actions regrettables. Paulina est effectivement terrifiée dans un premier temps, et tente même de fuir, avant de réaliser que le redouté docteur est à sa merci.

Dans cet ensemble, la posture du spectateur est elle-même ambivalente, glissant le plus souvent entre une narration omnisciente (lorsque Paulina est seule) à une focalisation assez certaine sur Gerardo. Point d'entrée du spectateur dans la fiction, ce délégataire d'intérêt est notamment le seul personnage à ne jamais mentir[163]. En effet, le basculement de la focalisation nous permet quelques fois de détecter les mensonges de Paulina, en particulier lors de leur conciliabule sur le perron lorsqu'elle prétend ne pas avoir poussé la voiture du docteur au bas de la falaise[164] ; ce moment précède d'ailleurs la révélation des viols, dont le spectateur a alors lui-même toutes raisons de douter. Paulina nous apparaît donc en premier comme le personnage manipulant la vérité à des fins égoïstes, tandis que la véracité des dires du docteur demeure en doute jusqu'aux derniers moments du récit.

À ce titre on peut donc avancer que le questionnement tacite nourri et entretenu par le film consiste en une interrogation vis-à-vis des attentes du spectateur lui-même. Et lorsqu'en fin de compte Paulina laisse partir le docteur après une honnête confession, fidèle à elle-même dans son exemplarité, la question persiste auprès du spectateur de savoir si lui aussi aurait été capable de semblable comportement en de semblables circonstances. Gerardo voudrait tuer l'accusé, mais n'ose y parvenir ; Paulina, quant à elle, semble à ce stade parfaitement capable et susceptible de ce faire, mais ne le désire plus. Quelque part entre ces deux attitudes réside l'acte interdit, la faillibilité, le meurtre, symbolisé par le plan final de la séquence en ocularisation interne sur le docteur regardant par-dessus la falaise.

Comme toute confession de bourreau, et notamment celles que nous avons étudiées (d'un contenu assez semblable), la dimension perturbante de cette scène tient à l'humanisation du bourreau (ou plutôt à sa non-

déshumanisation). Et si les auteurs de *Violence Workers* prenaient grand soin de légitimer moralement leur approche auprès des associations de défense des Droits de l'Homme, la démarche de Polanski n'appelle naturellement aucun équivalent. Dans un plan long de trois minutes, le captivant Ben Kingsley confesse son implication dans les interrogations et les viols, relatant son basculement psychologique d'alors. Les processus qu'il décrit de déshumanisation et d'objectification des victimes suivent les mêmes fonctionnements que décrits dans le second chapitre de cette partie. De la même manière, les séquelles psychologiques sont apparemment identiques, et dans sa bouleversante confession le docteur nous apparaît comme lui-même différent de l'homme qu'il décrit, effectivement altéré.

Au cours de cet échange que relate le film, victime et bourreau font ensemble le point, quinze ans après les faits, sur ce qu'il s'est exactement passé dans cette salle de torture. Ensemble, ils s'identifient respectivement à la posture de l'autre, objectivant ainsi leur propre condition initiale, et abolissant progressivement le sentiment d'inégalité qui les ronge *tous deux*. L'émotion galvanisante qui découle de l'omnipotence du tortionnaire semble en effet avoir laissé au docteur une triste connaissance de lui-même dont il se serait volontiers passé, ayant prêté le serment d'Hippocrate. Le talent de Polanski tient notamment à la manière dont cette confession du bourreau appelle mieux la sympathisation du spectateur que celle, plus tôt, de la victime brandissant une arme. Ne venons-nous pas, en effet, de passer quatre-vingt-dix minutes à supposer une vengeance, à espérer voir le « bien » triompher du « mal » ? c'est-à-dire, justement, à nous efforcer vaille que vaille, et en dépit de l'amabilité des autres personnages, de sympathiser avec celle que l'on supposait pourtant bourreau en devenir ?

Mais comme bien d'autres troublants personnages (on songe par exemple à Willard, Marc, « Joker »…), Paulina reste impénétrable et surprend constamment, empêchant tout lien de projection de perdurer bien longtemps. À ce titre il est évidemment capital que Gerardo se présente comme le personnage voulant commettre le meurtre mais se trouvant comme physiquement empêché de le faire, sa condition passive l'assimilant de fait au spectateur du film. Qu'à l'inverse, Paulina en décide autrement frustre ce désir de vengeance, lequel se trouve alors figé, cristallisé et suspendu pour les cinq minutes restantes du film, sans dialogue.

Bien que ce soient les mauvais traitements subis qui mènent Paulina à exercer la force et à brandir la menace de l'exécution sommaire, on peut donc tout de même avancer qu'à aucun moment du film son intégrité morale n'est irrémédiablement perdue. Et avec elle, son intégrité psychique dont on a vu qu'elles se soutiennent l'une l'autre peut également être dite sauvée. Il demeure que sa présence au concert final nous signifie un changement : ce Schubert qu'elle ne pouvait entendre sans redevenir dans l'instant la victime effrayée du passé ne provoque plus son horreur. Ici on entrevoit comment la situation traumatique initiale a pu laisser des traces apparemment irrémédiables, auxquelles les événements du film apportent en fait un remède. Tout comme Ari Folman, Oliver Stone ou Ron Kovic, le personnage de Paulina traverserait ainsi un processus de sublimation efficace du traumatisme psychologique, par l'objectivation des postures respectives (et respectivement révolues) de victime et bourreau. Il peut ainsi en être dit tout autant du docteur. Quant à Gerardo, qui demeure par sa posture le personnage le plus accessible en termes de sympathisation par le spectateur, il remplit la fonction de transmettre au public tous les questionnements soulevés par le film sans pour autant les résoudre.

Tel est le procédé que nous avons appelé « plongée dans l'inconnu » : l'art de refermer un récit sans le clore sur lui-même, mais en disséminant les angoisses qui y sont engendrées à l'extérieur même de l'espace diégétique. En effet, ces questionnements irrésolus ne sont pas seulement jetés là, mais ouverts en grand par la scène finale du film, qui connecte le plan d'ouverture sur le quatuor à cordes : Paulina et Gerardo, assistant d'en bas au concert, échangent un regard avec le Dr. Miranda, situé au balcon avec sa famille. Paulina lève les yeux, il les descend vers elle, sourit à son fils et regarde à nouveau en bas. Cette fois cependant, Paulina regarde la scène et c'est Gerardo qui « reçoit » ce regard final du docteur, avant d'à son tour revenir à la scène. Remarquons que l'ordre de ces regards reproduit l'ordre des rencontres et relations, ordre dans lequel Gerardo, avec nous, est laissé en dépositaire, en témoin final. Et tandis que pendant cet échange retentit le quatuor qui plus tôt dans le film, à maintes occasions, a été associé à la torture, au viol, aux images terribles mentionnées dans la confession quelques minutes plus tôt, ces images persistent, latentes, bagage indésirable et impossible à rejeter, suivant un procédé évidemment similaire à ce que l'on a pu observer dans *Vals Im Bashir*. De cette manière, même longtemps après sa diffusion, le film de Polanski laisse toute

personne en ayant profité susceptible de voir rejaillir ces images germinales à la moindre mention du quatuor de Schubert.

Fin ouverte et sentiment de contrôle

Faisons le point sur l'avancement de notre réflexion. Dans les récits héroïques comme dans les mélodrames, la souffrance est utilisée comme procédé narratif : contraire à la volonté, elle s'apparente à une perte/absence de contrôle, qu'elle révèle et entretient à la fois. Le récit héroïque aurait ainsi pour finalité de refermer la plage de chaos pathogène représentée par l'action de l'antagoniste. Avec le héros et par procuration, le spectateur se trouverait donc galvanisé par le sentiment de contrôle suscité par la victoire de l'ordre sur le chaos. Le mélodrame, au contraire, exacerbe cette souffrance en dépossédant l'héroïne de toute emprise sur sa propre destinée. Contrairement à elle, mais là encore par procuration, le spectateur serait attendrit par la beauté tragique d'une victime qui succombe. C'est l'écart de situation entre protagoniste et spectateur, soit le voile infranchissable de l'écran, qui permet la jubilation aussi bien l'attendrissement, c'est-à-dire dans les deux cas l'éveil d'un sentiment de contrôle.

Dans la topique esthétique également une forme de distance est primordiale, mais là où la topique du sentiment à l'œuvre dans les mélodrames exige un médium, la topique esthétique trouve la chose bien facultative : c'est en effet le spectateur qui doit exercer une forme d'objectivation par laquelle il sympathise avec la posture d'auteur. Les auteurs de récits héroïques ou mélodramatiques ont donc tout intérêt à n'avoir pas fait l'expérience des événements terribles qu'ils relatent, et l'engouement du public à s'identifier aux protagonistes révèle à chaque fois une profonde méconnaissance des épreuves traversées par ceux-ci. À l'opposée, la semi-équivalence des postures de protagoniste, auteur et spectateur, que la topique esthétique entretient a pour caractéristique de ne pas conférer à la souffrance une valeur essentiellement différente selon qu'on parle de celle du protagoniste (souffrance fictive), de l'auteur (souffrance éventuellement réelle) ou du spectateur (qui sympathise ici avec les deux, en proportion variable selon les cas).

Il est entendu que tous les récits faisant appel à la topique esthétique ne recourent pas impérativement à une fin ouverte telle que nous venons de la décrire. Cependant, la nature même des pactes narratifs propre à cette topique, soit cette invitation (absente des deux autres topiques dans leur forme standard) à sympathiser avec l'auteur, paraît légitimer cette démarche

dans ce contexte mieux qu'ailleurs. Si l'œuvre, en effet, est conçue par celui qui la concocte aussi bien que par ceux venant s'en délecter comme un artifice constituant, par signes et gesticulations, un propos poétique, alors tout traitement à travers la fiction d'une souffrance connue par l'auteur résultera en ce que Freud qualifierait de tentative de sublimation. À ce titre Fabrice du Welz, dont nous attendons les prochains films avec la curiosité d'y trouver ou non la confirmation de nos réflexions, a pu employer l'expression de « poésie malade » en parlant de *Calvaire*.

Plus particulièrement, au sujet du dénouement ouvert de son film, il disait : « Cette fin te laisse avec un sentiment d'abandon ; et c'est te faire quitter la salle avec une vraie impression, avec quelque chose qui perdure, avec des images. C'est pour ça que les gens qui l'ont vu – enfin ils ne sont pas très nombreux – se souviennent du film. C'est un film qui continue à vivre dans leur esprit, parce que tu les as amputés de quelque chose. […] Plus que d'impliquer le spectateur, j'essaie de le mettre mal à l'aise. » On voit bien ces paroles s'appliquer au dénouement de *Death and the Maiden*, qui prive le spectateur d'une vengeance tant attendue, la répercutant, déformée, au-delà de l'espace diégétique, hors de la salle obscure.

Il persiste tout de même que ces récits, basés sur des situations traumatiques et leurs répercussions (parmi parfois lesquelles un processus de sublimation plus ou moins parachevé), semblent loin d'inviter chez le spectateur un mouvement intérieur identique ou même semblable à ceux des protagonistes. Horrifiants, inquiétants, bouleversants, ils le sont, laissant au spectateur le soin de décider de sa réception préférentielle, et l'invitant à de noires divagations sur des sujets autrement peu accessibles à ses songes. Nous envisagions plus tôt une portée didactique à l'ensemble, mais voyons bien maintenant combien le tout relève moins d'une leçon que d'une expérience. Selon qu'on veuille l'entendre au sens scientifique, où auteurs et spectateurs seraient comme les laborantins de *Das Experiment*, rapidement submergés par les monstres qu'ils créent pour leur contemplation, ou plus naturellement dans son sens esthétique, cette conclusion s'impose d'elle-même.

Malgré cela, si l'on doit admettre que les dénouements à l'œuvre dans les récits héroïques et mélodramatiques enjoignent indubitablement le spectateur à éprouver tel ou tel sentiment clairement identifiable, la « plongée dans l'inconnu » ne va pas, elle-même, sans une certaine « direction de spectateur ». Là où la victoire du héros se fait toujours en

fanfares et en explosions, et la chute de l'héroïne au violon, les plongées dans l'inconnu sont plus souvent silencieuses. Certes, elles invitent à la méditation, mais sur les thèmes développés pendant généralement deux heures desquels la fin ouverte constitue le pinacle. L'abandon dont parle Fabrice du Welz n'est alors pas à entendre comme une expérience redoutable ni même nécessairement violente : cet au-revoir tombe à point nommé, comme la péripétie idéale décrite par Aristote. En substituant à l'épilogue conventionnel, destiné à enrubanner l'histoire pour les bienfaits du spectateur, une conclusion *in medias res* ou un épilogue silencieux limitant la sympathisation et facilitant la projection, ces réalisateurs enjoignent – forcent pratiquement – le spectateur à la libre divagation. Loin des élans de patriotisme suscités par les héros d'Hollywood, loin des culminations dans les larmes cathartiques du mélodrame, les visages impassibles et silencieux concluant *Das Experiment, Calvaire, Apocalypse Now, Vals Im Bashir* ou *Death and the Maiden*, contraignent la multitude à faire l'expérience de ses propres sentiments multiples, à la fois convergents et contradictoires face au visage de l'horreur.

Le spectateur décidé à suivre jusqu'à leur dénouement ces récits profondément obscurs aurait donc tort de se sentir trahi par une fin ouverte ; sans doute est-ce la raison pour laquelle certains réalisateurs semblent parfois prendre plaisir à dissuader progressivement leur public, avant le dénouement, de rester dans la salle. On pense notamment bien sûr à *Seul contre tous* de Gaspar Noé, qui le fait très explicitement, même si le réalisateur a depuis trouvé d'autres moyens de faire fuir son public. Mais là encore, Fabrice du Welz, qui revendique cette influence de Noé ou de Haneke, a parlé de la scène du bal de *Calvaire*, qui précède le climax, comme d'une scène dissuasive auprès des derniers spectateurs hésitant à partir. Le sentiment de contrôle est-il donc largement à l'œuvre, comme nous l'avons déjà dit au sujet des films de Michael Haneke, dans tous les autres films étudiés depuis : il l'y est à travers l'objectivation du spectateur qui se regarde regarder. Là est la condition, soit l'effort que Schiller qualifiait de bond au-delà de l'abîme, pour parvenir à la méditation finale proposée, dont Baudelaire revendique l'appétit en concluant son « Voyage » par les mots : « Au fond de l'Inconnu, pour trouver du *nouveau*[165]. »

3 – Le cas Park Chan-wook

Les trois films consécutifs ayant pour thème central la vengeance, du réalisateur sud-coréen Park Chan-wook, sont généralement réunis sous l'étiquette de « trilogie thématique », pour signifier l'absence de trame narrative commune. De la même manière que les trois films d'Oliver Stone traitant de la guerre du Vietnam, et bien que la nuance soit pour nous de très faible importance, il semble donc plus rigoureux dans ces cas de parler de triptyques. Remarquons au passage que Fabrice du Welz également entame un projet similaire, préparant le tournage à l'heure où j'écris ces lignes du second volet d'une « trilogie ardennaise » dont *Calvaire* sera le premier : *Alléluia* devrait déjà être disponible à la publication de cet ouvrage. Que le terme de trilogie soit alors d'abord employé par la critique cinématographique ou par l'auteur comme revendication artistique, le contenu se compose année après année, via trois projets distincts malgré leurs corrélations. Contrairement à un cycle de films pensé dès leur production comme un tout (*Star Wars, Lord of the Rings, Harry Potter, Twilight*…), ou à une série de films reprenant une même licence (*Alien, The Godfather, Die Hard, Rocky, Rambo, Terminator, Spiderman, Iron Man, Batman*…), ces trilogies ou plutôt triptyques n'ont pour lien que l'obsession créatrice de leurs réalisateurs, qui sont aussi dans chacun de nos exemples scénaristes sur ces projets.

Il n'est donc certainement pas anodin de trouver dans ces triptyques une évolution flagrante dans le traitement qu'ils réservent à l'horreur. Nous avons déjà assez étudié l'œuvre d'Oliver Stone, et celle de Fabrice du Welz ne nous est pas encore donnée, mais les films de Park Chan-wook recèlent d'assez de substance pour qu'on y voie, selon nos critères, l'un des traitements cinématographiques de la souffrance les plus magistraux. Nous étudierons donc maintenant *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002), *Old Boy* (2003) et *Sympathy for Lady Vengeance* (2005), dont il faut accuser le marketing quant à la semi-incohérence des titres internationaux auxquels, en conséquence, nous préférerons ceux originaux de *Boksuneun naui geot* (la vengeance est mienne), *Oldboy* (vieux garçon) et *Chinjeolhan geumjassi* (mademoiselle Geum-ja au cœur tendre).

Boksuneun naui geot nous fait suivre cinq protagonistes tous également attachants. La sympathie du spectateur est dans un premier temps

orientée vers Ryu, sourd-muet désireux d'aider sa sœur à obtenir une greffe de rein, et vers sa petite amie Cha Yeong-mi. Face à l'urgence de la situation, ils décident tous deux de capturer Park Yoo-sun, fille de Park Dong-jin, ex-employeur de Ryu, pour obtenir une rançon salvatrice. Malgré la noblesse de leurs intentions, le récit bascule lorsque la sœur de Ryu se suicide alors que celui-ci est parti chercher l'argent qui la sauvera. Tandis qu'il l'enterre en bord de rivière, Yoo-sun (âgée de seulement cinq ans) tombe du pont par accident et se noie dans un mètre cinquante d'eau. Ses appels au secours ne sont naturellement pas entendus par Ryu, et la scène empile une horrible tragédie par-dessus de déchirantes funérailles. Après cela, la focalisation du spectateur inclut Park Dong-jin à proportion égale à Ryu, nous faisant suivre leurs quêtes respectives de vengeance auxquelles aucun des protagonistes ne survit.

Oldboy relate le parcours d'Oh Dae-su, un père de famille médiocre, capturé (lui aussi) par d'inconnus malfaiteurs. Retenu prisonnier pendant quinze ans sans justification ni autre contact avec l'extérieur qu'une télévision, il traverse tous les états émotionnels avant de se stabiliser dans le désir de vengeance. L'homme dispersé du prologue est bien loin lorsqu'il se fait finalement relâcher sans plus d'explications, et la bête fauve erre dans la jungle urbaine en quête de justification et de sang. Son kidnappeur, Lee Woo-jin, s'avère être un camarade de collège dont il a à l'époque surpris la relation incestueuse avec sa sœur, laquelle s'est en réaction suicidée. Des années plus tard Lee Woo-jin parvient, à force de manigances, à inverser les rôles, faisant connaître à Oh Dae-su un amour incestueux envers sa propre fille, Yeun-hee/Mi-do (qui a changé de nom). Que la victime d'antan occupe à son tour le rôle du bourreau a beau le réjouir, là ne réside pas sa vengeance, et il se donne la mort en abandonnant Oh Dae-su aux cris de plaisir enregistrés de Mi-do, laquelle demeure dans l'ignorance. Lors du dénouement, Oh Dae-su se fait effacer la mémoire par hypnose, retrouvant enfin Mi-do pour un épilogue étrangement heureux.

Chinjeolhan geumjassi enfin, est narré par la voix de Jenny, fille de Lee Geum-ja et de Mr. Baek, bien que cela ne se clarifie que lors de la dernière scène, et le film reprend leur histoire à tous trois. Adolescente grosse de l'enfant de son professeur d'anglais, Geum-ja reniée par sa famille se réfugie sous son aile. Mr. Baek l'utilise pour capturer (là encore) le petit Park Won-mo et obtenir une rançon. Malgré le payement, il décide de le tuer et, lorsque le cadavre est découvert, il force Geum-ja à assumer sa

culpabilité en menaçant de mort leur enfant nouveau-né. Celle-ci séjourne alors treize ans dans une prison pour femmes où elle s'endurcit considérablement, concentrée tout le temps à mener à bien sa vengeance. Ce n'est qu'une fois libérée, et après avoir à son tour capturé Mr. Baek, qu'elle réalise avoir aidé un psychopathe multirécidiviste. Fédérant alors les parents de chaque victime de Mr. Baek, elle préside à sa condamnation à mort. Sa fille, comme Yeun-hee adoptée et renommée (en Jenny) s'attache à une Geum-ja distante, l'assiste sans le savoir dans le procès civil de son propre père, tandis que Geum-ja utilise ses contacts faits en prison et les parents des victimes pour parvenir à sa propre vengeance. L'issue du récit réunit Geum-ja, son jeune amant d'un jour et Jenny, sous une neige nocturne, tandis que Geum-ja dans son long manteau noir plonge le visage dans un pain de tofu blanc (signe de purification refusé à sa sortie de prison), qu'elle dévore comme une bête.

1+2=3, histoire de la production

Ce qui frappe avant tout, au visionnage rétrospectif de ces films, sont les conséquences des changements de l'équipe technique entre *Boksuneun naui geot* et *Oldboy*, qui demeure pratiquement identique dans *Chinjeolhan geumjassi*. Plus particulièrement, ce sont deux noms clés qui apparaissent au générique d'*Oldboy* et persistent, depuis, dans la quasi-totalité des projets de Park Chan-wook, à savoir ceux de Chung Chung-hoon (chef opérateur) et de Jo Yeong-wook (compositeur). En résulte une évidence des similitudes entre les deuxième et troisième volets, qui se distinguent du premier essentiellement silencieux et froidement tragique. Naturellement, l'orientation scénaristique de ces films, ou les jeux de focalisation, ne vont pas sans influencer eux-mêmes le ressenti du spectateur, mais que l'on considère par exemple la fin d'*Oldboy*, et l'ambivalence de la situation prend en musique une légèreté frappante.

Autre incidence hasardeuse sur la production de ce triptyque, qui se retrouve dans les titres internationaux : Park Chan-wook travaillait déjà à la préparation de *Chinjeolhan geumjassi* lorsqu'on lui fit lire le manga *Old Boy* de Tsuchiya Garon. On observe alors bien comment le thème du kidnapping s'inscrit dans la démarche du réalisateur, qui s'évertue à s'approprier le récit de Tsuchiya en y intégrant inceste, gastronomie et autres touches distinctives de son style. Selon qu'on considère leur ordre de réalisation, leurs ambiances respectives, leurs titres internationaux, on sera donc aisément tenté de distinguer dans ce triptyque une sorte d'intrus, qui par sa présence limite la validité du terme de trilogie. Considérons notamment le film suivant, *Ssa-i-bo-geu-ji-man-gwen-chan-a* (*I'm a cyborg, but that's ok*, 2006), et les thèmes du kidnapping, de l'enfermement, de l'aliénation, et du traumatisme sublimé se retrouvent dans cette comédie délirante dont l'auteur a pu dire qu'elle était comme une bouffée d'air frais après la réalisation de ce triptyque. Persistent tout de même de vastes similitudes qui nous ont menés à envisager d'intégrer ce dernier film dans notre corpus.

De cette récurrence de thèmes, dont le traitement évolue à l'intérieur comme à l'extérieur du triptyque, ressort une progression dans le temps. En effet, si la photographie de Chung Chung-hoon offre un résultat plus proche du dénouement d'*Apocalypse Now* que du style semi-documentaire d'un

Haneke, c'est parce qu'elle réserve aux péripéties un traitement relevant de la poétisation. La musique extrêmement lyrique de Jo Yeong-wook participe également d'une forme de déréalisation de l'intrigue, que l'apparition de voix *over* dans *Oldboy* et *Chinjeolhan geumjassi* renforce. Et à mesure que ces films proposent une focalisation grandissante sur un personnage principal, déplaçant la recherche d'objectivité de la photographie vers les jeux des acteurs et de montage, les conclusions elles-mêmes de chaque vengeance paraissent de plus en plus optimistes.

Pour en revenir à l'auteur, un mouvement d'apaisement est donc perceptible dans ce triptyque au même titre que dans celui d'Oliver Stone. Si l'obsession pousse certains auteurs à traiter encore et encore les mêmes thèmes, le triptyque sur la souffrance se caractériserait ainsi par sa manière d'ouvrir le thème et de le refermer, en lui offrant une conclusion dont l'envergure se trouve décuplée par la violence de ce qui lui précède.

La petite et la grande prison

Losqu'Oh Dae-su entend pour la première fois la voix du commanditaire de son incarcération clandestine, le soir de sa libération, celui-ci lui demande : « comment te sens-tu dans la grande prison ? », notion que le protagoniste validera plus tard en disant qu'il s'y sent mal. Nous avons observé jusqu'ici un panel élargi de films jonglant avec les positions actives et passives des personnages ; le triptyque de Park Chan-wook utilise ce couple de notions de façon originale, en représentant des individus d'une certaine manière prisonniers de leur désir de vengeance. Là ou la reconquête du contrôle nous a précédemment offert des exemples dans les extrêmes, entre incapacité totale et pouvoir excessif, ces protagonistes apportent une nuance essentielle. Exemplaires sous la contrainte, faillibles dans la domination d'autrui, ils ne se présentent dans une forme terrifiante que pour ensuite être domptés.

Considérons d'abord Ryu, dans la situation initiale de *Boksuneun naui geot* : appartenant aux classes populaires, il est d'emblée limité sur un plan économique et social ; à cela s'ajoute son handicap de surdité, qui l'aliène plus encore ; enfin, sa relation fusionnelle à sa sœur malade bride sa liberté en limitant ses choix de vie à la stricte nécessité. Ryu a beau fonctionner comme un individu, ses actions et ses choix ne semblent pas tant guidés par son libre-arbitre que par les contraintes multiples qui s'additionnent, notamment une contrainte de temps lorsqu'il doit avancer l'argent pour l'opération de sa sœur, soit une urgence de vie ou de mort. C'est naturellement par ce contexte qu'il nous apparaît dans un premier temps comme une victime de la société, et son comportement complice avec Yoo-sun conquiert rapidement la sympathie. Le contexte dans lequel il se change en bourreau correspond au moment où il perd sa sœur puis Yoo-sun, alors que la focalisation commence à intégrer fréquemment Park Dong-jin. Dans sa vengeance contre les trafiquants d'organes qui l'ont dépouillé de ses économies, ruinant indirectement sa vie, Ryu a le comportement d'un homme ayant tout perdu. Réside ici une noire ironie puisqu'il retrouvera peu après sa petite amie morte des mains de Park Dong-jin. Le père de famille délaissé par son épouse et recevant la nuit la visite fantomatique de son enfant trempée, lui aussi, se manifeste comme un homme animé seulement par un désir de résolution morbide. Les scènes finales nous

montreront ces deux personnages, détruits malgré eux l'un par l'autre, incapables de revenir en arrière, avant de connaître des fins tragiques et sordidement confidentielles.

Oldboy joue de nuances semblables en nous montrant d'abord Oh Dae-su ivre au poste de police, constamment remis à sa place, puis pendant dix minutes (quinze ans) prisonnier d'une chambre sans fenêtres. À sa libération, et pour l'essentiel du film, il est une créature à peine humaine que rien ne peut arrêter sur le chemin de sa vengeance. Cependant, lorsque celle-ci lui est enfin à portée de main, son tortionnaire ayant un coup d'avance le contraint à implorer merci à genoux. Pour retenir Lee Woo-jin de révéler à Mi-do qu'elle est amoureuse de son propre père, et l'instrument d'une horrible vengeance, Oh Dae-su va jusqu'à se trancher la langue dont son bourreau l'accuse d'avoir abusé en révélant son secret quelques trente ans plus tôt. En opérant une quasi-littérale castration de son protagoniste au moment même du récit où l'on s'attendrait à voir culminer le pouvoir de ce antihéros, *Oldboy* ménage une tension qui explose lors de ce retournement décisif de situation. Ce n'est que lors de l'épilogue, et malgré la mutilation d'Oh Dae-su, que lui et Mi-do faisant face aux montagnes nous apparaissent enfin libres.

Lee Geum-ja traverse également une succession de limitations suivant les périodes. Adolescente enceinte victime d'opprobre, elle est comme Ryu d'abord victime de contraintes sociales. Dépendante de Mr. Baek, elle subit ensuite son oppression, se faisant sa complice et assumant sa culpabilité sous la menace. Par la suite emprisonnée, elle abandonne l'espoir d'une réunion avec sa fille pour concentrer tout son désir sur la vengeance, dont elle se fait elle-même prisonnière, tant et si bien que lorsqu'elle retrouve Jenny, leur réunion se fait sous la menace du suicide de l'enfant. Pour finir, elle s'avère incapable d'achever Mr. Baek elle-même une fois celui-ci à sa merci. Mais là encore toutes ces limitations sont contrebalancées par la froide posture de Lady « Sorcière » Vengeance, qui commet en prison un meurtre avec le sourire, et qui plus tard préside au procès de Mr. Baek en diffusant sans sourciller chaque enregistrement vidéo d'exécution d'enfant. Le haut col de cuir lui couvrant la bouche lors de ces scènes finales n'est pas sans corrélation avec la dernière action de Geum-ja, qui semble devoir se forcer à ouvrir la bouche pour accueillir tofu blanc ou flocons de neige. En se goinfrant finalement de blancheur purificatrice, elle semble

réellement se faire violence, mais là encore il convient d'observer qu'elle se trouve maître de ses actes.

Il ne saurait, évidemment, pas être question de traumatisme sublimé dans le cas de *Boksuneun naui geot* dont les protagonistes périssent tous, mais là encore leur comportement violent s'explique comme tentative (certes maladroite) de lier les excitations générées par les événements on ne peut plus traumatisants que sont les morts précoces de leurs proches. L'ironie obscure du film réside dans le fait que leurs tentatives de reconquérir un sentiment de contrôle sur leur destinée, de se libérer de la fatalité, sont précisément les démarches qui les mènent chacun à leur fin, consacrant l'ensemble comme tragédie.

Le cas d'*Oldboy* est plus problématique. L'humilité dont Oh Dae-su fait finalement preuve en implorant le pardon de son bourreau au lieu de conquérir sa vengeance en scellant sa propre perte se rapproche définitivement des attitudes observées vers la fin de *Born on the Fourth of july* ou *Death and the Maiden*. Le personnage renonce en fin de compte à la satisfaction libidinale immédiate au profit d'une satisfaction à plus long terme. Si c'est cette capacité de projection dans l'avenir qui distingue l'humanité de l'animalité, alors Oh Dae-su traverse au cours du film un état d'animalité dont il s'émancipe effectivement face à Lee Woo-jin.

Chinjeolhan geumjassi présente un tournant significatif après la capture de Mr. Baek, tandis que Geum-ja peine à le tuer et découvre sur lui les fétiches liés à autant de victimes. En décidant d'impliquer les parents, et le policier qui l'a à l'époque arrêtée, elle déguise son désir d'une vengeance privée, intime et personnelle, en quête de justice : un représentant de l'ordre est présent, expliquant aux bourreaux en devenir comment bien tenir un poignard. Cependant sa vengeance propre ne s'efface jamais derrière ce simulacre de procès, et comme le dit sa fille en voix *over* lors de l'épilogue : « Lee Geum-ja a fait une grande erreur dans sa jeunesse, et a utilisé les gens pour parvenir à ses propres buts. Mais elle n'a tout de même pas pu atteindre cette rédemption qu'elle désirait tant. » Le film nous l'abandonne en effet, désireuse de cette rédemption, et ostensiblement marquée par la brute animalité caractérisant ce qu'elle est à travers les années devenue : chien à face d'homme, ainsi qu'elle visualisait Mr. Baek dans ses rêves tyranniques.

La double renaissance

Ayant composé un mémoire de master sur le thème de l'altération des corps[166], en utilisant notamment *Oldboy* comme cas d'étude, il nous semble important de faire remarquer la prolifération des motifs liés à ce thème dans ce triptyque, sur les deux derniers volets duquel nous nous pencherons maintenant. Le parcours des protagonistes sur le terrain du contrôle ne suit pas dans ces films une courbe régulière : faibles au départ, ils conquièrent une force débordante dans la quête de vengeance, dont ils se dépouillent ultimement. Résulte un être dont on ne sait rien, dont on devine beaucoup, aux songes impénétrables sur lesquels le spectateur est libre de projeter son propre ressenti. En utilisant le motif de la plongée dans l'inconnu conjointement à une seconde renaissance, *Oldboy* et *Chinjeolhan geumjassi* parviennent à refermer leurs récits pourtant éminemment noirs par une touche de clarté. La transformation opérée sur ces personnages par la souffrance ne se manifeste donc pas comme un événement ponctuel ou même irréversible : le processus de traitement de cette souffrance par ceux qui la connaissent est cela même qui détermine ou non leur seconde renaissance.

Ainsi le motif de la chrysalide, en tant qu'état temporaire dans le processus de transformation, est-il évident dans *Oldboy* et latent dans *Chinjeolhan geumjassi*. La cellule d'Oh Dae-su est une première manifestation de cette enveloppe destinée à héberger une mutation radicale, mais le symbole n'est jamais plus visible que dans les raviolis pékinois dont le personnage est nourri à chaque repas, et qui reviennent plus tard lors de la traque des responsables. Si l'on est ce que l'on mange, alors Oh Dae-su sortant de réclusion est, de fait, chrysalide. Geum-ja quant à elle connaît une évolution spirituelle fondamentale en prison, où elle acquiert les deux surnoms de « bienveillante » et « sorcière », de la même manière qu'Oh Dae-su pense à l'être créé par l'incarcération comme « monstre » (en référence à *Frankenstein*). Et si Lee Geum-ja et Oh Dae-su ne sont que des vers au début, de majestueux papillons à la fin, notre utilisation de la psychanalyse permet d'associer pertinemment la chrysalide à cet état transitoire qu'ils connaissent dans la quête de vengeance.

Malgré une souffrance initiale, tous deux développent dans la réclusion un éventail de capacités psychiques exactement semblable à celles des tortionnaires étudiés précédemment. Comme eux, ils bénéficient d'une immunité à la compassion, et comme eux ils souffrent d'effets secondaires redoutables, incluant d'autres modifications psychiques dans l'avenir. Telle est la chrysalide : coquille protectrice à l'être en pleine mutation. Il ne tient qu'à eux de se libérer de cet état, ce qu'ils semblent bien faire une fois face à la nécessité, lorsque le principe de réalité relaye le principe de plaisir ayant guidé leur *alter-ego* ténébreux jusque-là. Exigeant pour eux-mêmes « l'ajournement de la satisfaction, le renoncement à toutes sortes de possibilités d'y parvenir, et la tolérance provisoire du déplaisir sur le long chemin détourné qui mène au plaisir[167] », ils signent leur libération d'une forme de pensée tout aussi galvanisante que morbide. La chrysalide éclot, laissant apparaître les formes encore inconnues d'une créature aussi fragile que libre.

Il est donc essentiel à la pleine appréciation du symbole de la chrysalide de réaliser que la créature finale est sans comparaison possible avec celle d'origine. Si les deux hommes de *Boksuneun naui geot* entrent chacun dans cette chrysalide que serait la quête de vengeance, ni l'un ni l'autre ne parvient à s'en libérer. Au contraire, c'est à l'issue d'un délai fortement prolongé (on songe à *Vals Im Bashir* et *Death and the Maiden*) qu'Oh Dae-su et Lee Geum-ja parviennent à suspendre la domination du principe de plaisir. Ce retournement final ne doit donc en aucun cas être assimilé à une « suppression de l'esprit de vengeance » et un retour à la normale : chacun des personnages a trop vu, trop vécu, trop commis, pour revenir à la vie insignifiante qui était la sienne tant d'années plus tôt. Ici se manifestent les plongées dans l'inconnu concluant ces deux volets du triptyque, offrant au spectateur une interrogation finale sur ce qui subsiste à ces êtres comme capacité à l'amour. Et si la conclusion du premier volet nous paraissait alors sombre, cette interrogation ne va pas elle-même sans jeter une ombre sur les événements pourtant en eux-mêmes encourageants. Que les années passées à vivre dans la haine rongent l'aptitude à vivre en communauté, tel serait le prix de la vengeance, prix dont les déclinaisons dans ce triptyque tendent à indiquer qu'il est négociable. Abandonner le spectateur à des interrogations relatives aux termes de cette « négociation », soit à une réflexion sur les stratégies victorieuses (à court, moyen et long

terme) face à la souffrance, là réside à nos yeux l'effort ayant guidé la réalisation de ce triptyque.

De l’approche psychologique

Là où l’approche sociopolitique nous a offert sur la représentation de la souffrance des conclusions concernant essentiellement la posture du spectateur, une approche psychologique du cinéma trouve naturellement plus à dire sur l’expérience de la souffrance que sur son seul spectacle. Mais disposant maintenant de ces deux outillages, nous observons de ce point de vue mixte de nombreuses concomitances entre l’expérience directe de la souffrance et l’expérience indirecte de celle-ci, qu’en constitue le spectacle. C’est en effet le même outil qui nous sert à penser la satisfaction du spectateur face aux trois grandes familles de récits de souffrance (aux destinations pourtant si variées) que nous avons convoquées, et la sublimation du traumatisme psychologique. Parce qu’on en retrouve les traces dans des mouvements philosophiques aussi géographiquement éloignés que le stoïcisme et le bouddhisme, ce *sentiment de contrôle* nous semble pouvoir être rattaché à la vaste majorité des stratégies victorieuses face à la souffrance.

À ce titre, penser l’activité ou la passivité du sujet au regard de la souffrance ne nous a été utile que dans un mouvement cherchant à surpasser cette dichotomie. Au pic de ces réflexions, l’aspect comportemental de ces notions s’est révélé moins décisif que leur aspect psychologique. Que le sujet subisse la souffrance ou s’en fasse l’auteur n’aurait guère d’importance du moment qu’il se l’approprie. Et si les méthodes par lesquelles les protagonistes tendent à cette appropriation voient leur efficacité varier du tout au tout, les stratégies victorieuses peuvent à chaque fois être rapprochées des conditions favorables à la satisfaction du spectateur. Il y a bien une relative équivalence de ces postures. Même si leurs cas particuliers fonctionnent sensiblement différemment, le principe salvateur face à la souffrance se résume toujours au même.

Ceci étant établi, l’étude de la sublimation nous apporte tout de même des réflexions nouvelles. Contester la validité de l’intuition freudienne d’une « régression à un état primitif de l’appareil psychique » nous amène en effet à ne pas considérer le développement psychologique sur un axe unidimensionnel, mais comme un système complexe. La sublimation n’est pas une restauration de l’appareil psychique à l’état antérieur aux dégâts orchestrés par le traumatisme : elle est reconstruction, réarrangement de la

machinerie libidinale, elle *transforme*. Si le cinéma prend souvent le parti de signifier cette transformation par le jeu des figures, l'altération identitaire au cœur de ce processus se manifesterait plutôt dans la vie comme un basculement philosophique du dualisme vers le monisme.

Notre recherche des conséquences bénéfiques d'une confrontation à la souffrance trouve donc dans le corpus de films de cette partie un puissant aliment. Si l'étude des dispositions du spectateur face à la souffrance ne nous a guère que permis de penser les vertus du spectacle, l'analyse psychologique de protagonistes traumatisés révèle quant à elle les aptitudes du psychisme lui-même. Nous tenterons maintenant d'élargir ces réflexions, qui nous viennent de cas certes particuliers, à toutes les formes de spectacles, du théâtre au *happening*, à travers l'étude de leur ancêtre commun qu'est le rite.

Troisième partie
Anthropologie universaliste

I – Dimensions mythologique et rituelle du cinéma

En recourant au livre de Jean Ungaro en première partie de ce travail, nous avons ouvert le champ à une réflexion sur le pouvoir mythologique du cinéma, que nous examinerons maintenant plus en détail. Répétition cyclique (malgré variations) de mêmes récits dans le temps, dimension archétypale des symboles employés, fonction anthropologique du récit, tels seront dorénavant nos outils.

L'aspect cérémoniel et, plus particulièrement, rituel du septième art nous sera plus précieux encore : mise en scènes de mythes plaçant en leur sein l'individu politique, les rites de passage dans toute leur diversité nous permettront d'approfondir notre réflexion sur ce que nous appelions plus tôt le « caractère didactique » de certains récits de souffrance cinématographiques.

Plutôt que d'élargir encore notre corpus de films, nous reviendrons dans cette dernière partie de notre travail sur tous ceux étudiés jusqu'ici. Ayant déjà articulé la réflexion de Luc Boltanski concernant les trois topiques du regard sur la souffrance à distance et les thèmes du traumatisme psychologique et de sa sublimation, nous nous apprêtons à emprunter une approche anthropologique qui aura pour fonction de synthétiser nos réflexions dans un cadre généralisable à travers les époques et les continents. Par cette approche, nous espérons désenclaver les récits de souffrance que nous avons examinés de leurs contextes sociopolitiques d'origine, de manière à penser leur fonction sur un plan plus universel.

À ce titre, nous serons amenés à considérer indistinctement les sociétés primitives servant de matériaux de réflexion aux anthropologues, les « politiques de la pitié » et les contextes de guerre. Tous partagent en effet une propension à la cérémonie, une tendance à la mise en scène, qui ne doit pas tant être considérée comme découlant de ces contextes politiques variés, que comme facette d'une condition humaine à l'origine de ces contextes et les débordant.

1 – Fonction anthropologique des mythes et rites

La notion de *sentiment de contrôle* nous a précédemment été utile à diverses étapes de notre recherche. Premièrement, nous avons vu que l'éveil de ce sentiment de contrôle peut être considéré comme la finalité de bien des récits de souffrance, qui utilisent ladite souffrance pour éveiller un sentiment de *manque de contrôle*, auquel l'action victorieuse du héros ou la défaite tragique de l'héroïne se présentent comme *prise de contrôle*, par essence jubilatoire. Nous parlons alors bien des mouvements intérieurs au spectateur du film.

Deuxièmement, nous avons étudié une série de protagonistes qui, dans leur confrontation à la souffrance, connaissent des basculements intérieurs dont le sentiment de contrôle constitue le pivot. En cédant à la souffrance, les victimes là encore peuvent être pensées en perte de contrôle ; à l'inverse, par les stratégies de *coping* qu'ils mettent en œuvre, tous les protagonistes transitant par le statut de bourreau peuvent être dits en quête d'une reconquête de ce contrôle perdu, jouissant alors de leur statut au même titre que le spectateur des films étudiés en première partie de cet ouvrage. Notre étude nous invite malgré tout à voir dans ces stratégies des démarches plus ou moins pérennes, selon un certain nombre de points, le plus important desquels serait l'aptitude éventuelle du sujet à tourner le dos à son statut de bourreau. S'instaure alors chez nos protagonistes un état ambigu, mystérieux, dont les films se gardent toujours de nous révéler l'essence, de manière selon nous à laisser au spectateur du film le soin de « deviner » cet état par projection de ses affects personnels.

L'approche sociopolitique de Luc Boltanski, qui établit une organisation tripartite au sein des regards sur la souffrance à distance, nous apparaît donc selon nos critères comme plus simplement bipartite. En effet, *topique de la dénonciation* et *topique du sentiment* ont beau procéder par des moyens radicalement différents l'une de l'autre, leur finalité peut chacune être résumée à l'apaisement d'une plage d'angoisse éveillée dans l'enceinte du dispositif cinématographique. Au contraire, la *topique esthétique* et les récits qu'elle conditionne, par le rejet de la pitié et la capacité d'objectivation qu'ils exigent du spectateur, non seulement demeurent effectifs hors des « politiques de la pitié » qui cadrent la

réflexion de Luc Boltanski, mais surtout, impliquent chez le spectateur une modification durable du regard sur la souffrance.

Apaiser une angoisse éveillée dans l'enceinte sécuritaire de la fiction, ou utiliser le médium cinématographique pour éveiller une angoisse qui persiste après le visionnage du film : deux démarches radicalement diverses à nos yeux. Ces thèmes, Jean Cazeneuve les manie lui-même dans sa *Sociologie du rite*. Dans la mesure où nous lirons maintenant avec les mêmes outils sociétés primitives, politiques de la pitié et contexte de guerre, l'utilisation du passé a été remplacée par celle du présent général :

> La psychologie moderne a beaucoup insisté sur l'importance de l'angoisse et y a vu une des caractéristiques de l'humanité, au même titre que la liberté et la conscience individuelle dont elle serait, en quelque sorte, la rançon. […] Admettons que la liberté et la conscience individuelle, qui séparent l'humanité de l'animalité, soit en même temps une source d'angoisse. […] Le sentiment de ce qui [menace] l'ordre, de ce qui [remet] en question l'humanité apaisée par la règle, [c'est] bien l'angoisse, mais en même temps la perception d'un inconnu, d'un irréductible, d'une réalité qui [est] « autre chose ». On peut dire que [c'est] le sens du surnaturel, du numineux. L'angoisse n'est certainement pas toujours cela, mais dans la mesure où elle conduit au rite, on la caractériserait sans doute assez bien en disant qu'elle apparaît comme le signe du contact avec le numineux. Le premier caractère du numineux, selon Otto[168], c'est qu'il est mystérieux. Il peut s'y mêler ensuite des éléments rationnels ; mais il reste toujours que le numineux se révèle comme *mysterium*. […] Les symboles de ce qui éveille ainsi l'angoisse sont donc sentis comme mystérieux. On peut les appeler « numineux[169] ».

À notre époque où la souffrance a été vidée de toute signification religieuse, abandonnée seulement aux champs de la thérapie, il est aisé de voir un parallèle entre tout ce qui pouvait évoquer le mystère au primitif et ce qui, seul, appartient encore au domaine de ce que corps et conscience refusent d'affronter. Le Grand Inexplicable qu'à travers les siècles l'humanité à tenté d'amadouer en lui donnant forme humaine, animale, ou autre, en le mettant en scène à travers des histoires depuis devenues légendes puis mythes, en mettant à nouveau en scène ces histoires sous la forme de rites, ce territoire de l'Inconnu réduit comme peau de chagrin par le progrès scientifique, nous en voyons l'un des derniers avatars dans la conception contemporaine de la souffrance.

Ainsi, les récits de souffrance que nous avons étudiés, loin toujours de vouloir définir, clarifier, simplifier, expliquer la souffrance, en font un usage horrifiant afin même d'éveiller chez le spectateur l'angoisse qu'ils se proposent ou non de résoudre. Tel est le « visage de l'horreur » disions-nous, pour reprendre les mots du Colonel Kurtz, qui réside non pas dans la

souffrance elle-même mais dans son caractère moralement injustifiable, injustifié, indéfini.

Bien entendu, la souffrance n'a pas attendu le déclin de la religion pour s'imposer à l'humanité comme injustifiable par nature, et les rites de tribus à travers le globe se font-il un devoir de la domestiquer elle aussi, en l'incluant dans des cérémoniels sur lesquels nous nous attarderons bientôt. Pour l'heure, il convient d'insister sur notre lecture d'une utilisation narratologique de la souffrance qui l'apparente au *numineux*, car si « Les symboles de ce qui éveille ainsi l'angoisse sont […] sentis comme mystérieux », alors il est permis d'avancer que les récits cinématographiques de souffrance donnent directement à voir cette forme désacralisée du *mystère*.

2 – Mises en scènes

Nous parlions plus tôt des rites en tant que mises en scènes de mythes, propos qu'il nous faut maintenant nuancer. Suivant la distinction établie par L. R. Sharp[170] entre rites de contrôles et rites commémoratifs, ce seraient ces derniers seuls qui devraient retenir notre attention, soit ceux-là qui « consistent à recréer l'atmosphère sacrée en jouant les mythes au cours de cérémonies complexes et spectaculaires[171] », et parmi lesquels on retrouve toutes formes de cérémonies d'initiation, de consécration, de sacrifice.

À ce titre, le rite se présente donc historiquement comme un portail entre le naturel et le surnaturel, le diachronique et le synchronique, le profane et le sacré, portail utilisé dans les deux sens selon qu'on se réfère à telle ou telle pratique. Les rites de deuil par exemple auront pour finalité la sacralisation d'un être par « la transformation d'un mort en ancêtre[172] » ; les cérémonies de consécration à l'inverse font entrer un peu de numineux dans celui qui est en leur centre. Le portail métaphorique est-il donc non-seulement empruntable dans les deux sens, mais aussi par les occupants des deux bords.

Ainsi, si Jean Ungaro parlait pertinemment d'une mythologie du héros états-unien à travers le cinéma d'Hollywood, et d'une écriture de cette mythologie par la répétition, chacun des films et séries en question peut-il être considéré comme une occurrence rituelle de cette mythologie, dont l'origine bâtarde se trouve entre la Bible et le Far West. Sans que nous ne disposions de balises aussi limpides pour spéculer sur l'origine du mélodrame, la répétition à l'identique du même récit est-elle ici plus flagrante encore, et les influences figuratives de la Sainte Vierge ont été assez commentées pour que nous les laissions derrière nous. L'origine mythologique de ces récits à grand spectacle dont nous rappelons qu'ils fleurissent mieux qu'ailleurs dans les « politiques de la pitié » d'héritage chrétien serait donc, sans surprise, le *Nouveau Testament*, et leur répétition rituelle autant de tentatives d'actualisation du mythe.

Les films de notre deuxième partie, nous l'avons dit, nous semblent procéder selon des moyens radicalement autres. Parce qu'ils tendent – notamment à travers le motif de la plongée dans l'inconnu – non pas à

l'apaisement du mystère mais à son éveil, son exacerbation, et à son débordement hors du cadre de la fiction, leur caractère rituel ne transparaît pas aussi spontanément. Et pourtant, là encore, le thème du traumatisme qui (sous sa forme psychologique) nous a été si précieux dans leur analyse, reparaît chez Cazeneuve :

> Le primitif, disons-nous, cherche à s'enfermer dans un système de règles qui puisse définir pour lui une condition humaine sans angoisse et, en quelque sorte, dans un idéal d'inertie. […] Or, le changement, on l'a vu, se traduit souvent par le « passage » d'un système à un autre. La sortie et l'entrée d'un élément mouvant dans chaque système constituent, pour celui-ci, un véritable traumatisme. […] Ce sont là des événements que l'on subit. Mais en les répétant symboliquement, le primitif peut se donner l'illusion qu'il les maîtrise. Par là même, il en annule les effets inquiétants, il les transfigure. Ainsi, en mimant lui-même le passage, il le rend supportable[173].

Si la psychanalyse a théorisé la sublimation du traumatisme psychologique dans les circonstances extrêmes de la guerre et de l'art, une lecture anthropologique de ces mêmes phénomènes nous amène donc à considérer le traumatisme comme un procédé quasiment quotidien[174]. On parlerait, si l'on le doit, non pas de traumatisme psychologique (censément assez grave) mais plus simplement de traumatisme spirituel, partagé par le nombre, à chaque décès, chaque mariage, chaque entrée d'un enfant dans la vie des adultes… Dans ce contexte, le lecteur l'aura compris, le rite apparaît, à l'instar de la création artistique quand y réfléchit Freud, comme moyen de sublimation, ou stratégie de *coping*.

Mais naturellement, en tant qu'expérience collective, la sublimation rituelle doit procéder elle-même par d'autres moyens que la sublimation psychanalytique, éminemment individuelle. La multiplicité des sujets et la variété des statuts, toutes deux nécessaires au rite, posent en effet la question des attitudes respectives face à celui-ci. Cependant, là encore, l'idéal d'inertie dont Cazeneuve dit qu'il anime la vie du primitif rappelle fortement le *principe de plaisir* freudien et son rejet de l'excitation[175], principe dont le traumatisme abolit la domination, laquelle est restaurée par la sublimation.

Comment s'étonner, donc, que si l'individu recherche à asseoir ses certitudes et à occulter ses doutes, la société autour de lui, animée par de semblables aspirations, institutionnalise la sublimation au cœur de la vie quotidienne ? Et déterminer qui, lors d'une cérémonie funéraire, est plus apaisé par les mots du guide spirituel, n'a rien d'aisé : les proches du morts sont rassurés par l'avenir qui lui est promis par ce guide ; les moins

proches, rassurés par avance quant aux morts qu'ils connaîtront ; mais au guide spirituel, au chamane, au sorcier, à l'oracle, à tous ceux-là que nous nous apprêtons à comparer aux auteurs de nos films, la fonction occupée par la mise en scène du rite nous reste à éclaircir, alors même que, là plus qu'ailleurs, la psychanalyse parle de sublimation.

3 – Statuts des participants au rituel cinématographique

Si la comparaison entre les traditions rituelles et l'utilisation institutionnelle du médium cinématographique dans son ensemble constitue un sujet méritant à lui-seul, sans doute, plusieurs ouvrages, nous qui centrons notre étude sur les récits de souffrance trouvons le plus de similitudes entre nos films et les rites dits « de passage », parmi lesquels en particulier les rites d'initiation. Sous-catégorie des rites commémoratifs « spectaculaires », ces traditions s'apparentent le mieux à nos films par l'usage, précisément, qu'elles réservent à la souffrance. Celle-ci ne s'y retrouve pas seulement dans l'angoisse que tout rite vise à apaiser, mais est jetée au cœur de la cérémonie comme épreuve, symbole d'un rempart à franchir avant de pénétrer l'ordre des initiés. Le marquage du corps par cicatrices ou amputations, ou plus symboliquement par tatouages, implants, accessoires, devient alors la preuve d'un changement ontologique.

Comprenons bien que cette promesse de changement ontologique correspond le mieux, dans le cadre anthropologique, à notre recherche des conséquences (éventuellement positives) de la souffrance, soit le « caractère didactique » de celle-ci. Mais cette notion de changement ontologique, en tant que promue par des sociétés qui se maintiennent à travers elle, doit naturellement être acceptée moins comme vérité scientifique que comme conception institutionnelle. En d'autres termes : l'initié n'est jamais autre chose que par la modification chez autrui du regard sur lui, ce dont s'assurent efficacement les modifications corporelles décrites. Autant dire que l'initié ne connaît de changement qu'à travers l'image de lui-même que la société lui renvoie : on parlera donc moins de changement intrinsèque que de modification de l'image de soi, permise par le rite, et qui déjà nous a aidés à penser le traumatisme psychologique et sa sublimation.

Guidés vers l'étude des récits de souffrance par un premier travail sur l'altération des corps, ce facteur ne nous apparaît pas que comme donnée de base, mais soulève le problème de la place de l'*émule*. Si dans un rituel d'initiation standard comme celui de l'entrée dans l'âge adulte (décliné sous des formes nombreuses mais riches de constantes) le rite procède comme portail s'ouvrant à un individu appartenant au monde de l'enfance

(généralement associé à celui des femmes) et menant vers celui des adultes (et des hommes), soit d'un corps social humain vers un autre corps social humain, alors comparer le cinéma au rituel ne va pas sans poser le problème du caractère infranchissable de son écran.

Nous l'avons déjà dit à propos du héros d'action hollywoodien : ces personnages appartenant au mythe n'ont pas leur place dans la réalité. Luc Boltanski critique lui-même la capacité fantasmée du « sauveur » à nous sauver, et le sadisme qu'il y a à s'émouvoir du dépérissement de belles femmes. Mais le caractère très humain des récits étudiés en deuxième partie ne nous permet pas non plus de penser la comparaison entre cinéma et rites de passage sans d'importantes précisions.

Nous ferons l'hypothèse que si le cinéma procède un tant soit peu comme les rites de passage des sociétés primitives, la place réservée à l'émule se trouve en fait diluée, répartie parmi chacun des spectateurs, tandis que le protagoniste « prétend », en quelque sorte, l'occuper. Par cela, nous n'avançons pas seulement que le protagoniste à la fois *est* et *n'est pas* le véritable émule – car sans lui le récit et le rite n'ont pas de raison d'être – mais également et surtout que le spectateur se trouve dans une posture qui correspond à un mélange, peut-être original, de la posture traditionnelle du spectateur initié, du non-initié, et de celui qu'on initie, c'est-à-dire de l'émule.

La notion de *délégataire d'intérêt* nous a précédemment servi à déterminer le rapport du spectateur au personnage et se retrouve ici également utile : créature non-humaine faite seulement de lumière, le protagoniste traverse les épreuves *pour nous*, et parvient *pour nous* au changement final de statut ontologique. Ce n'est donc pas *à sa place* mais *avec lui* que le spectateur chemine à travers les motifs que nous étudierons bientôt, exposé donc *lui aussi* à ces symboles « numineux ». Dès-lors que le spectateur lui délègue son intérêt particulier, le protagoniste existe donc en relation avec lui, de l'autre côté de la barrière que plus tôt nous disions naïvement « infranchissable ».

Il va de soi que l'écran ne s'en trouve pas pour autant aboli : sa première caractéristique, nous l'avons tôt mentionnée, est toujours de préserver le spectateur de la pleine souffrance, de la pleine expérience des événements dépeints. À ce titre, il est légitime de demeurer sceptique quant aux vertus initiatiques du médium, et nous nuancerons bientôt nous-mêmes

ces notions. Il persiste cependant que, par sa possible présence en tant que non-initié, le spectateur marque une différence entre le cinéma et les rites d'initiation standards, auxquels généralement seuls assistent l'émule et les initiés. Ce point n'a, à nos yeux, pas d'autre fonction que de faire persister le cinéma comme instance rituelle (faut-il dire « postmoderne » ?), en faisant glisser les statuts des participants, car si le spectateur est, lui, aussi émule, l'émule-protagoniste apparaît pour sa part comme marionnette ectoplasmique de ses auteurs, conférant à ceux-ci un statut équivalent à celui du guide spirituel (en tant que *metteur en scène*).

Solution sécuritaire offerte par la technologie aux angoisses congénitales de l'humanité, le cinéma nous paraît donc bien occuper une fonction similaire dans la vie contemporaine à celle qu'occupaient les rites dans la vie primitive. Les similitudes n'ont en effet rien d'hasardeux, tant l'art s'est fait le relais de la culture orale, et tant le cinéma s'inspire du théâtre, de la littérature, de la bande dessinée, etc. Si l'analogie avec le rite nous semble donc généralisable à l'ensemble de ces médiums, nous ne présumerons tout de même pas de la validité de ces réflexions au-delà de nos récits cinématographiques de souffrance.

II – Souillure et purification

Puisqu'il s'agit maintenant de discuter de la fonction sociale du récit sous un autre lexique que précédemment, il nous paraît opportun de revenir tout d'abord sur les récits à grand public que nous avons étudiés dans un premier temps. Nous l'avons dit et répété : les films d'action, que la topique de la dénonciation nous a aidés à éclairer, de même que les mélodrames conditionnés par la topique du sentiment, tous fonctionnent par l'éveil d'une forme d'angoisse liée à la souffrance du protagoniste, et visent le soulagement de cette angoisse par le traitement narratif réservé à cette souffrance. L'angoisse à laquelle est exposé le spectateur survient donc non seulement dans l'espace sécurisé du spectacle, mais au cœur même de celui-ci, introduction et épilogue en étant communément débarrassés. On pourrait parler de double enveloppe protectrice, qui vise par sa double épaisseur à contenir cette angoisse, à la retenir de déborder le cadre du spectacle et de contaminer la vie politique. L'analogie doit donc moins se faire avec une armure réservée au spectateur qu'avec une coque de pétrolier.

Cette démarche d'endiguement de l'angoisse nous apparaît typique de la dimension rituelle du cinéma, ou plus particulièrement de son aspect cérémoniel. C'est uniquement parce qu'elle est convoquée dans ce cadre cérémoniel spectaculaire que l'angoisse liée à la souffrance peut prendre une valeur positive : elle est ce Mal dont on se débarrasse ; qu'on le vainque ou qu'on y succombe, il doit finir derrière nous, ce que les protagonistes s'efforcent de satisfaire. La souffrance se trouve ainsi vidée de toute caractéristique bénéfique ou ambivalente pour concentrer des qualités inacceptables. La fédération du public face à ces récits n'est donc pas à prendre à la légère : leur simplicité archétypale est la raison de leurs vastes succès au *box-office*, qu'ils dominent mondialement. De tous les récits de souffrances que nous pouvons envisager, ceux-là sont donc les plus populaires, et ce dans les deux sens du terme.

Ce qui nous intéressera maintenant, dans ce chapitre et dans le suivant, sera d'observer à quel point la trame suivie par les protagonistes de ces films est à l'image du cheminement proposé aux spectateurs, soit en d'autres termes la concomitance du fond et de la forme. Nous nous pencherons d'abord sur les motifs en jeu avant d'étudier leurs implications

en termes rituels, afin de parvenir à clarifier les articulations entre les différents participants au rituel cinématographique (la triade auteur-protagoniste-spectateur). À cette fin, nous recourrons à la classification proposée par Gilbert Durand dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire* qui, croisées à la *Sociologie du rite* de Jean Cazeneuve, constitueront ensemble nos piliers de réflexion dans cette dernière partie de notre travail.

Plus particulièrement, nous examinerons la manière dont le thème de la contamination (que nous retrouverons plus tard utilisé inversement) soutient un idéal de pureté. Le héros, en effet, débarrasse le peuple d'un ennemi concret ou métaphorique ; l'héroïne, quant à elle, s'affranchit dans la mort d'un monde corrompu par l'égoïsme et la bassesse. Leurs opposants, comme nous le verrons, caractérisent le protagoniste négativement, incarnant dans leur ridicule horreur tout ce à quoi le héros et l'héroïne refusent de correspondre. Il est difficile ici de ne pas penser au cliché dans lequel l'antagoniste dit au héros quelque chose de l'ordre de « nous sommes pareils, toi et moi », que le héros s'empresse de contredire, ou à l'injonction à l'œuvre dans le mélodrame à se conformer à la société oppressive dont l'héroïne aspire à s'émanciper.

La première caractéristique positive de ces protagonistes se trouve donc toujours dans la noblesse de l'idéal auquel ils se rattachent, aussi bien pour eux-mêmes que pour autrui (surtout dans le cas du héros). Cette « noblesse » (terme ironique à employer dans ce contexte) de l'idéal se détermine elle-même par sa possibilité de généralisation : ce que le héros et l'héroïne visent – que ce soit pour eux-mêmes ou pour autrui – doit frapper le spectateur comme censément bon pour lui-même. Ici, le processus d'actualisation des mythes du héros victorieux et de l'héroïne tragique utilisent les mœurs contemporaines à la production afin de s'assurer de cette adhésion du public. Mais cet idéal lui-même ne se construit que dans un rapport négatif à celui qu'incarnent les opposants. Nous l'avons dit lorsque nous nous penchions sur ces films : les protagonistes à l'ouverture du récit n'ont que rarement déjà le statut qui les consacrera sur le plan héroïque, et ce n'est que dans cette opposition aux valeurs de leurs antagonistes qu'ils revêtent un caractère emblématique auprès du peuple.

Ce caractère emblématique de la figure héroïque est atteint dans sa forme la plus complète au cours des phases finales du récit dans lesquelles Jean Ungaro a raison de voir un processus de *sacrifice*. Mais si sa réflexion

sur le héros hollywoodien tend à s'attarder sur le sens courant du terme de sacrifice (soit une forme d'offrande, quelque chose que l'on accepte de perdre), les apports de Jean Cazeneuve mettront bien l'accent sur le facteur d'accession au statut de sacré. Cette notion de sacrifice, à l'œuvre dans le registre culturel chrétien dans ces films, devra donc être approfondie sur le plan anthropologique, tout particulièrement dans le rapport qu'elle entretient avec la notion de purification, laquelle implique quant à elle directement celle de souillure.

Comprenons bien alors que le héros et l'héroïne se rencontrent autour d'un même idéal, qui est celui, pour le dire très simplement, dans lequel les uns et les autres savent se laisser tranquilles, un idéal de paix. Il s'agit non-seulement d'une paix politique mais aussi et surtout spirituelle (laquelle découle de la première, conçue comme sa condition), qui rejoint très directement l'idéal d'inertie décrit par Cazeneuve, et que l'auteur met lui-même en rapport avec le principe de plaisir freudien.

Là où les notions mêmes d'opposant et d'antagoniste, donc, tendraient à nous faire croire que voilà face à nous les personnages caractérisés par leur opposition, il faut bien rappeler que ces termes servent à désigner la fonction narrative de ces personnages et non pas leurs caractéristiques identitaires. À l'endroit de l'antagoniste, nous trouvons en effet un ensemble de caractéristiques gravitant autour de l'égoïsme, comme la cruauté, la vénalité, le désir de pouvoir, et tout ce qui pousse les hommes à une concurrence mutuelle, à la traîtrise. Tel est en effet l'essence de ce que rejette toute civilisation qui, sans nécessairement prêcher l'altruisme avec autant de vigueur que la Chrétienté, nécessite une équivalence des hommes afin de pouvoir se bâtir de manière durable, soit tout simplement une loi. Tel est, de même, l'idéal imposé avec force par le héros, et tel est l'idéal auquel l'héroïne aspire et qu'elle trouve dans l'au-delà : c'est un idéal de pureté, au sens où il pense la convoitise d'autrui comme souillure, comme élément contaminant, parce qu'aspirant par nature à déborder son cercle initial, donc cause de changement, de trouble, et de dérangement d'une société aspirant, justement, à être bien rangée.

1 – Motifs liés à l'impureté

La démarche de Gilbert Durand, qui s'inspire le plus des méthodes de Jung et de Lévi-Strauss, tout en s'assimilant directement à la phénoménologie (Durand est disciple de Bachelard), procède donc par la recherche d'archétypes. Si les images commentées se trouvent ainsi polarisées autours de thèmes universels, à la notion d'archétype faut-il tout de même adjoindre celle de *constellations symboliques*. Suivant cette notion, les implications symboliques de différents motifs trouvent une cohérence mutuelle qui justifie la cohérence globale des ensembles complexes de motifs – comme il en va typiquement des récits – aussi bien à travers les continents que les millénaires.

Son travail visant une compréhension générale de l'imaginaire, l'auteur commence donc par rechercher l'origine de l'imagination, dans les stades les plus primitifs du développement humain que sont la vie intra-utérine et la petite enfance. Il distingue de la sorte trois « dominantes réflexes », bagage de la vie proprioceptive et des premières sensations, notamment visuelles et auditives. Sans que Durand ne s'attarde particulièrement sur ce point, il nous semble commode (à fin de concision) de faire remarquer que ces trois dominantes réflexes couvrent de manière presque mutuellement exclusive l'ensemble du champ sensoriel du nourrisson. La dominante digestive fait appel aux sensations de la bouche, de la gorge et du reste du tube digestif, s'assimilant de plus près au goût et à l'odorat ; la dominante rythmique concernera directement le sens du toucher et l'audition ; la dominante posturale quant à elle se trouve d'abord acquise par la vue. Naturellement, nous l'avons dit, proprioception et intéroception jouent à plein dans l'assimilation spirituelle de ces données sensorielles, dans lesquelles Durand voit les trois racines de l'imaginaire.

Tout enfant normal fera donc l'expérience de ces trois dominantes réflexes dans le plus grand nombre des activités de ses premiers mois : la dominante rythmique sera activée dès la vie utérine par les pas de la mère, les battements de son cœur, et toute l'horlogerie organique, puis sera plus tard à l'œuvre dans l'exercice de la tétée, de l'activité sexuelle. La dominante digestive concerne non seulement l'acte de nutrition mais également toute les sensations relatives à la digestion et à l'excrétion, dont Freud a bien fait remarquer l'importance dans le développement de la

psychologie enfantine. La dominante posturale quant à elle se constituerait d'abord par l'observation de parents bipèdes et tout l'exercice qui mène à s'y apparenter. C'est sur cette dernière que nous nous pencherons dans ce chapitre, en l'utilisant comme clé de lecture des récits de souffrance à grand public, les deux autres dominantes réflexes trouvant une cohérence mutuelle qui nous sera plus utile dans le chapitre suivant.

La dominante posturale en effet se distingue des deux autres en ceci qu'elle est bien la dernière des trois à se voir activée dans la vie sensorielle. Ainsi, elle procède elle-même par distinction avec un acquis antérieur relevant de la vie intra-utérine. Marquée dès son origine par cette distinction, elle serait d'après Durand centrale et primordiale à tout le champ symbolique du progrès et de la progression, en étant à la base de leur opposition constitutive avec regrès et régression. Le lecteur doit déjà donc apercevoir comment le bagage commun des deux autres dominantes réflexes (digestive et rythmique) pourra nous faciliter la lecture des films que la notion de « régression à un état primitif de l'appareil psychique » nous a déjà si bien aidés à éclaircir. De la sorte, la dominante posturale (qui rejette l'assimilation à ces deux autres dominantes réflexes) peut-t-elle procéder seule et sans parasitage dans un « régime » de l'imaginaire que Durand qualifie de *diurne*.

Ce *Régime Diurne*[176] de l'image (que plus tard Durand et nous-mêmes comparerons à son alter-ego le *Régime Nocturne*) sera donc celui qui portera la notion de progrès et toutes ses facettes dialectiques : vertu et vice, progression et régression, bien et mal. Il est conditionné dès son origine par la dominante posturale aspirant au redressement, et refusant l'horizontalité en tant que symptomatique d'un état d'incapacité et de dépendance envers autrui que constituent les premières semaines de la vie, un état d'*absence de contrôle*.

Par constellations symboliques, ce régime conditionne-t-il donc non seulement la pensée et les outils dont elle croira choisir de s'équiper, mais également un jeu de motifs observables dans les mythologies et les arts. Au centre de l'aspiration au redressement et à l'élévation, la posture inatteignable de l'astre solaire rejoint la perception post-natale de la figure parentale, ce que Durand illustre par quantités d'exemples de divinités ouraniennes régnant quasi-systématiquement sur les autres divinités. Nous qui nous intéressons sur ce thème essentiellement aux symboles des

cultures chrétiennes trouvons là bien sûr notre aliment, le patriarche qui règne sur le royaume des cieux apparaissant alors (à l'instar d'un vaste pourcentage de la mythologie chrétienne) comme récupération des motifs de multiples cultures païennes, simplifiées en dichotomies de manière à élargir le territoire d'un culte monothéiste. Mais le Dieu unique lui-même ne semble pas parvenir à exister seul dans sa perfection : sa compréhension ne devient aisée qu'à l'apparition du Diable, de la distinction, de l'antithèse. Ici réside à nos yeux un caractère clé du monothéisme, qui parvient à la domination de vastes territoires en affinant sa mythologie autour d'un archétype universel, et plus encore : primordial.

Ainsi, « Selon Rougemont, ce dualisme d'inspiration cathare structurerait toute la pensée de l'Occident, irrémédiablement platonicienne. […] Et Guiraud remarque cette force de polarisation que possèdent ces images axiomatiques : autour du mot "pur" gravitent "ciel", "or", "jour", "divin", "dur", "doré" etc., tandis que près de "l'ombre" se tiennent "amour", "secret", "songe", "profond", "mystérieux", "seul", "triste", "pâle", "lourd", "lent[177]" ». Et autant peut-on dire que les dominantes rythmiques et digestives sont plus primordiales encore, autant leur activation imaginaire positive exige-t-elle maturation, là où la dominante posturale joue à plein dans le développement de la conscience enfantine, dans la prise de conscience de soi-même en tant qu'individu et plus largement du monde, appelée donc à perdurer dans sa compréhension. N'oublions pas en effet, nous qui travaillons sur des films, que les yeux sont chez l'homme des organes plus développés que chez la plupart des espèces du règne animal.

Et Durand d'avancer : « [ce] premier geste, la dominante posturale, exige les matières lumineuses, visuelles, et les techniques de séparation, de purification dont les armes, les flèches, les glaives sont les fréquents symboles[178]. » Ici nous retrouvons un point d'une grande importance dans notre réflexion, et dont nous avons été contraints jusqu'ici de repousser l'analyse. Mais de la même manière que Luc Boltanski disait sans s'attarder la topique de la dénonciation plus « spontanée » que les autres, Durand laisse ici bien entendre que la dominante posturale s'imposerait sur les autres de manière presque systématique. C'est que « Le schème ascensionnel, l'archétype de la lumière ouranienne et le schème diaïrétique semblent bien être le fidèle contrepoint de la chute, des ténèbres et de la compromission animale ou charnelle. Ces thèmes correspondent aux grands

gestes constitutifs des réflexes posturaux : verticalisation et effort de redressement du buste, vision d'autre part, enfin tact manipulatoire permis par la libération posturale de la main humaine[179]. »

Le *Régime Diurne* de l'image nous apparaît donc clairement, suivant notre propre lexique, comme un régime aspirant à la prise de contrôle appelée à perdurer comme *sentiment de contrôle*. Nous reviendrons plus tard en détail sur le travail de Jean Cazeneuve mais le lecteur doit ici déjà remarquer le trajet parallèle dans la recherche de l'*ordre*[180], pensé comme bien commun.

L’antagoniste déterminant

Le Régime diurne de l’image vise donc la valorisation positive des images relatives à l’idéal de pureté décrit plus tôt, et procède à cette fin par valorisation négative paroxystique des images liées à la souillure. Cela pourrait paraître paradoxal si ce système de pensée ne magnifiait pas la puissance du numineux tout en se réservant, en dernière instance, la victoire sur celui-ci. À la manière de Jules César, vantant l’effrayante puissance de ses ennemis vaincus, le Régime diurne gonfle-t-il artificiellement la source de ses peurs afin d’en triompher avec gloire et panache.

Ces peurs n’ont rien d’aléatoire ; ici les pensées de Cazeneuve et Durand suivent un même parcours en désignant comme source primordiale de l’angoisse le Temps et le Changement, qui vont main dans la main. Faisons d’ailleurs remarquer que la crainte éprouvée face à la mort se présente dans leurs réflexions moins comme source de l’angoisse que réquisitionnée par celle-ci dans son fonctionnement symbolique, par association, assimilation. La conscience de sa mortalité en effet est lointaine à celui qui n’en est qu’à connaître ses premières expériences du trauma psychique : la mort ne vient se présenter comme effrayante que des années plus tard, à sa prise de conscience, où elle s’inscrit très naturellement dans une crainte du changement alors longtemps acquise.

Dans leur valorisation négative par le Régime diurne, qui privilégie lumière et clarté, temps et changement trouvent leur représentation dans les formes inquiétantes des ténèbres et de tout ce qui remue. Car « La noirceur, c’est “l’activité” même, et toute une infinité de mouvements est déclenchée par l’illimitation des ténèbres dans lesquelles l’esprit quête aveuglément[181]. » Ainsi « Le schème de l’animation accélérée qu’est l’agitation fourmillante, grouillante ou chaotique, semble être une projection assimilatrice de l’angoisse devant le changement, l’adaptation animale ne faisant dans la fuite que compenser un changement brusque par un autre changement brusque. Or, le changement et l’adaptation ou l’assimilation qu’il motive est la première expérience du temps. Les premières expériences douloureuses de l’enfance sont des expériences du changement : que ce soit la naissance, les brusques manipulations de la sage-femme puis de la mère, et plus tard le sevrage. Ces changements

convergent vers la formation d'un engramme répulsif chez le nourrisson[182]. »

On retrouve ces motifs liés à la multitude dans l'ennemi à mille visages qui oppresse l'héroïne de mélodrame : c'est un ennemi qui toujours se dérobe à la contre-attaque, et qui blesse par traîtrise. On les retrouve aussi dans le peuple sceptique que le héros doit surmonter avant d'imposer sa victoire. Dans un cas comme dans l'autre, l'opposition se construit sur le combat entre l'unique, le défini, l'identifié, et l'agrégat débordant de volontés multiples, qu'elles soient entre elles convergentes ou divergentes.

Revenons en détail sur les films que nous avons convoqués. Une marque de fabrique de la série *Die Hard* réside dans le fait que les conspirateurs au centre de l'intrigue, qui se prétendent terroristes, sont en fait d'ambitieux cambrioleurs utilisant la menace terroriste comme diversion, par trop familiers de l'empressement du public à perdre tout sens critique en la présence de terroristes. Comme les terroristes, ils utilisent la terreur, mais contrairement à eux ils le font à des fins parfaitement égoïstes (ce que l'appât du gain rejoint dans la quête de vengeance du troisième opus). Ce sont des manipulateurs sans scrupules, de machiavéliques prestidigitateurs qui espèrent faire disparaître les richesses d'autrui dans la fumée et les cendres de leurs méfaits. Ils s'incluent donc aisément dans une catégorie plus large de figures néfastes qui se caractérisent par leur tendance à la tromperie et à la dissimulation, propriétés éminentes du monde des ténèbres.

Nous espérons avoir fait sentir notre enthousiasme critique en commentant plus tôt le premier et le dernier volet de la saga *Rocky*, et retrouvons ici l'occasion de faire remarquer le sens des priorités remarquable des scripts de Sylvester Stallone. Nous l'avons en effet déjà pointé du doigt : l'ennemi de Rocky dans ces deux opus est le déterminisme, d'abord social puis biologique. Autant dire que ces films savent d'une certaine manière sauter l'étape du motif inquiétant pour convoquer directement la crainte liée à la dégradation. La compétence de Rocky à la boxe est d'abord, en 1976, remise en question par son entraîneur qui lui reproche de manquer d'exercice, mais Rocky doit péniblement gagner sa vie tandis qu'Apollo Creed dispose de son ring privé et d'une équipe chargée de le maintenir en forme. En 2006, c'est l'âge lui-même qui fait penser à tous que Rocky n'a plus sa place sur le ring. Dans l'un et

l'autre cas, les capacités même du personnage sont moins mises en question que ses limitations sociobiologiques. Et en renversant l'équation pour lui-même, Rocky la renverse pour tous. Voilà ce que nous appelons aller à l'essentiel, sens aigu des enjeux.

Et pourtant, là aussi, faut-il faire remarquer que l'adversaire du héros est, dans les deux cas, noir de peau. S'il serait bien tentant de laisser de côté ce sujet moralement douteux, renvoyons tout de même le lecteur aux mots de Gilbert Durand sur ce thème : « L'antisémitisme n'aurait peut-être pas d'autre source que cette hostilité naturelle pour les ethnies sombres[183]. » Là où nous avançons que la couleur de peau d'Apollo Creed et de Mason Dixon importe, il faut donc bien préciser (au risque de rendre notre propos plus polémique encore) que nous ne prétendons pas y voir une tentative d'éveil d'une crainte consciente et socialement reconnaissable, mais plutôt d'un frisson instinctif que la conscience civilisée se fera un devoir d'enfouir, *à juste titre*. Mais il est déjà plus dur de l'enfouir quand – notamment dans *The Hurt Locker* – cette symbolique que l'imaginaire diurne associe aux couleurs sombres rejoint la figure moderne du terroriste musulman.

Dans le film de Kathryn Bigelow, l'antagoniste du héros est bien omniprésent, doté de mille visages. La mise en scène joue remarquablement de cette impossibilité à pointer du doigt les coupables parmi les innocents : à chaque opération, des civils innombrables observent la scène depuis divers points de vue, dotés de caméras et téléphones portables dont n'importe lequel pourrait faire détonner la charge explosive, seule identifiée. La scène d'ouverture exemplifie cet aspect à merveille tandis que le spécialiste Eldridge hésite à tirer sur un homme souriant, téléphone à la main, à l'instant ou son chef d'escouade est réduit en bouillie. Plus tard il semblera presque persuadé d'avoir eu en joue le coupable, mais pour le spectateur le doute reste intact. Cette perspective nous offre un point de contact avec le soldat américain en territoire étranger, dans laquelle la victime innocente et l'ennemi mortel se rencontrent dans l'indétermination, comme plus tard dans la scène de l'homme harnaché malgré lui à une bombe. Il n'est de là pas difficile de comprendre le caractère traumatique de la situation qui a laissé tant de vétérans terrifiés par un ennemi invisible.

Dans ce contexte où le Sergent Sanborn est un allié noir-américain, on comprend que l'archétype relatif aux ténèbres peut s'effacer derrière les motifs de tromperie et dissimulation qui en justifient habituellement la

présence. Ça n'est pas tant la couleur de peau des locaux qui importe que leur catégorisation, à travers elle, en une masse indéfinie à laquelle s'opposent les soldats en uniforme, bien blancs ou bien noirs (pas d'hispanique dans l'escouade). Il en allait de même pour les conspirateurs de *Die Hard*, tous dotés de caractéristiques aryennes elles-mêmes ambivalentes. Il est donc permis d'avancer qu'également dans les cas de Mason Dixon et d'Apollo Creed, la couleur de peau de ces antagonistes doit être considérée d'abord pour sa valeur normative (les champions poids lourd sont plus souvent noirs), cette norme fataliste même à laquelle s'oppose Rocky, et qui est condamnation au déclin. Il faut en effet bien entendre que la noirceur n'importe au Régime diurne aucunement pour elle-même, mais pour le jeu de contraste qu'elle offre avec la blancheur, ce même contraste qu'on retrouve lorsque John McLane tue des criminels à l'accent allemand, ou quand Rocky affronte le champion russe interprété par Dolph Lundgren. C'est la recherche d'oppositions qui prime, parce qu'elle sert la définition de soi à celui qui endosse le Régime diurne de l'image, à savoir le grand nombre : on aperçoit donc facilement à travers nos exemples comment Régime diurne et topique de la dénonciation peuvent s'articuler. Si celui contre lequel je me dresse est si mauvais et si différent de moi, il va de soi que je suis bon – réflexion simpliste entre toutes, mais rassurante parce qu'elle affranchit de toute culpabilité. Ainsi fonctionne la *diabolisation*.

L'usage de ce même jeu de contraste entre noir et blanc a déjà été commenté autour des figures de deuil et de « belle au linceul » que nous avons utilisées pour parler du mélodrame. Mais on voit bien alors comment ces deux figurations, loin de se répartir simplement entre protagoniste et antagoniste, se rejoignent dans la caractérisation de l'héroïne elle-même. Telle est bien la condition d'engagement de la topique du sentiment « qui, pour déclencher la pitié doit profiler la figure du persécuteur, puis, renonçant à la poursuivre, déplacer l'attention vers les émotions douces qui remuent le malheureux et émeuvent le spectateur[184]. » On peut en déduire que la figuration du deuil de l'héroïne (deuil, rappelons-le, généralement métaphorique de son abandon de l'espoir) procède comme contamination ou souillure : c'est le désir néfaste de la société patriarcale qui s'impose à elle, qui ternit ses propres aspirations et entache l'espoir d'une émancipation purificatrice. La figure hagarde d'Anna Karenina vêtue de

noir et dressée, impassible, sur le bord du quai avant son suicide rejoint à ce titre parfaitement l'enveloppe désincarnée d'Adèle H. arpentant les rues de la Barbade : le spectateur n'observe que le corps oppressé, pas l'esprit libre qui s'est, à ce stade, libéré du corps même. L'émancipation purificatrice ne sera ainsi atteinte que dans une mort plus ou moins symbolique, et la figure de l'héroïne s'est-elle déjà absentée *avant* la chute d'Anna Karenina sur les rails, laquelle n'est que confirmation de cette absence de l'âme immatérielle, détachée enfin de ses ancrages à un réel souillé par les intérêts d'une masse à mille visages.

La forme insidieuse de torture sociale à laquelle Anna Karenina est soumise rejoint d'ailleurs assez directement les méthodes douteuses des adversaires de John McLane. Manipulée par son cercle familial, qui prétend accepter ses désirs d'émancipation tout en retenant toujours les clés de son avènement (à travers entre autres le fils et l'homme aimé), l'héroïne s'épuise, elle est progressivement usée, limée, réduite par le désespoir, laissant un vide intérieur que l'opium (poison offert par le patriarcat) viendra combler. Il y a bien contamination, empiétement d'une volonté sur une autre qui en cause la souffrance et dont le vêtement noir est manifestation.

Wuthering Heights joue de l'opposition de manière plus flagrante. Le récit s'ouvre sur la découverte inquiétante, par un voyageur solitaire au cours d'une nuit d'orage, du château ténébreux dressé au bord d'une falaise, château peuplé de figures masculines d'allure médiévale et que le voyageur découvrira hanté par le spectre effrayant de Catherine. L'épilogue du film, au contraire, advient dans une blancheur immatérielle qui nous représente ce même monde des esprits sous un jour contraire. Le fantôme de Catherine en effet hante la demeure au sens où il en est prisonnier, retenu comme le veulent les légendes par un désir inassouvi. La blancheur éthérée de la lande brumeuse, au cours de l'épilogue entre Hareton Earnshaw et la jeune Catherine Linton (fille de l'autre), représente la pureté du désir authentique, que les pressions sociales n'ont pas encore converti aux codes du roman gothique. C'est le même amour que Heathcliff et la première Catherine entretenaient au même âge, celui de l'entrée dans l'âge adulte, où le respect des normes sociales devient un devoir. Cet amour pur, encore platonique bien qu'aspirant à une forme de concrétisation, est bien la caractéristique première de l'héroïne de mélodrame, identique en essence à l'amour des contes merveilleux en dépit de leurs issues narratives contraires.

L'amour réciproque de Marguerite Gautier et d'Armand Duval peut sans difficulté être rangé dans cette même catégorie, mais là encore la société empiète sur ce désir respectable : la dame est courtisane, et les galants s'amoncellent sur le chemin qui mène à elle, faisant douter Armand de son propre enthousiasme et limitant les possibilités d'avènement d'un amour purifié de ces obligations. Toutefois, il est bon d'ajouter maintenant que les causes du décès de l'héroïne, commentées plus tôt pour leur représentation d'une figure désincarnée, sont dans le récit d'origine très identifiées. La syphilis qui tue Marguerite en effet, littéralement maladie contagieuse transmise par son mode de vie, soit par sa soumission à la société patriarcale, signe mieux qu'ailleurs la présence du motif de la contamination, et son caractère déterminant dans ce type de récits.

Love Story prend la trame du mélodrame par un angle original en se centrant plus sur le devenir du protagoniste masculin que sur celui de l'héroïne. Pourtant les poncifs du genre restent à l'œuvre et, lorsqu'elle meurt de leucémie, Jennifer laisse Oliver en proie aux mêmes démons du patriarcat qui hante le cœur de tout personnage masculin dans ces récits. L'ennemi est bien intérieur à des personnages comme Heathcliff (*Wuthering Heights*), le comte Alexei Vronsky (*Anna Karenina*), aussi bien qu'à Rhett Butler (*Gone with the wind*, 1936) ou Baptiste Deburau (*Les Enfants du paradis*, 1945). Les personnages féminins ne sont d'ailleurs pas épargnés, à l'exception toujours de l'héroïne qui demeure seule à résister jusqu'à la fin à sa pression normative. Tel est le mode d'attaque retors du patriarcat dans toute cette catégorie de films : une méthode qui ne blesse jamais frontalement, mais toujours de manière détournée, dissimulée et inattendue, caractéristique là encore du royaume des ténèbres. La souillure touche ainsi l'héroïne indirectement par le biais de l'amant qui y succombe avant elle.

Enfin et pour en revenir à notre réflexion, *L'Histoire d'Adèle H.* ajoute à ces motifs celui de la jeune sœur noyée à laquelle Adèle s'identifie notoirement. Dans ses rêves fiévreux où elle visualise la noyade, c'est la même actrice (Isabelle Adjani) qui interprète la noyée, livide sur fond d'eau sombre, non sans ressemblance avec l'image fantomatique de Catherine dans *Wuthering Heights*, happée par la nuit. Adèle est littéralement en fuite devant la crainte de sa propre dévoration par le Changement, ce que sa quête d'un amour transcendant les frontières vise précisément à combattre. Nous avons là, offerte à la contemplation, une représentation presque totale de l'objet des craintes du Régime diurne de l'image, à savoir l'eau

ténébreuse qui figure aussi bien l'obscurité, la chute, l'animation accélérée que la gueule dévorante. Tels sont en effet les grands motifs par lesquels Durand analyse la valorisation négative des symboles nyctomorphes, ce qui lui fera dire que « le sens tout entier du *Régime Diurne* de l'imaginaire est pensée "contre" les ténèbres, est pensée contre le sémantisme des ténèbres, de l'animalité et de la chute, c'est-à-dire contre Kronos, le temps mortel[185]. »

Mais rappelons combien cette exagération négative des symboles relatifs à l'obscurité, elle-même symbolique de changement, sert premièrement la caractérisation de la figure d'exception qu'incarnent héros et héroïnes. Par opposition, leur « clarté » correspond à leur caractère incorruptible, statique face à la souillure du temps et la compromission par les intérêts privés d'autrui. En maintenant pour le spectateur cette figure impérissable – car l'héroïsme surmonte même la barrière de la mort – ces films alimentent une croyance rassurante en la transcendance de l'esprit.

> Aux schèmes, aux archétypes, aux symboles valorisés négativement et aux visages du temps, l'on pourrait opposer point par point le symbolisme symétrique de la fuite devant le temps ou de la victoire sur le destin et la mort. Car les figurations du temps et de la mort n'étaient qu'excitation à l'exorcisme, qu'invitation imaginaire à entreprendre une thérapeutique par l'image. C'est ici que transparaît un principe constitutif de l'imagination et dont cet ouvrage ne sera que l'élucidation : figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà, par la maîtrise du *cogito*, les dominer. Toute épiphanie d'un péril à la représentation le minimise. À plus forte raison toute épiphanie symbolique. Imaginer le temps sous son visage ténébreux, c'est déjà l'assujettir à une possibilité d'exorcisme par les images de la lumière. L'imagination attire le temps sur le terrain où elle pourra le vaincre en toute facilité. Et pendant qu'elle projette l'hyperbole effrayante des monstres de la mort, en secret elle aiguise les armes qui terrasseront le Dragon. *L'hyperbole négative n'est qu'un prétexte à antithèse*[186].

Notre analyse de ces récits nous amène à ne pas douter que ceux-ci soient conditionnés par les constellations symboliques étudiées par Durand dans sa description du Régime diurne de l'image. Nous nous attarderons plus tard sur les symboles de l'élévation en étudiant divers rituels dans lesquels le phénoménologue verrait certainement la domination du Régime diurne. Mais plutôt que de chercher à imbriquer les réflexions de Durand et Cazeneuve l'une dans l'autre, nous préférerons nous limiter à observer leurs respectives affinités avec notre corpus de films et sa mise en spectacle. En effet, si le caractère archétypal des images étudiées par Durand nous est aisément admissible, la méthode de Cazeneuve qui se retient de rechercher l'origine de ces symboles n'en reste pas moins pertinente. Situer l'origine

de l'imaginaire dans la vie sensorielle a donc beau nous apparaître comme une déduction parfaitement légitime, il ne faudrait pas pour autant se laisser aller à sous-estimer l'empreinte sociale millénaire de ces grands motifs archétypaux. Et dans la mesure où il nous est impossible de quantifier les influences respectives de l'histoire des mythes et de leur origine proprioceptive, nous trouvons plus pertinent d'étudier parallèlement ces deux pistes de réflexion plutôt que d'en subsumer l'une à l'autre dans une réflexion faillible. Avant d'en revenir à Cazeneuve, donc, nous devons compléter nos propos sur les vertus sociales des récits conditionnés par le Régime diurne de l'imaginaire.

Confort de la dichotomie

Résumons : « Le *Régime Diurne* est donc essentiellement polémique. La figure qui l'exprime est l'antithèse […] C'est donc contre les visages du temps affrontés à l'imaginaire en un hyperbolique cauchemar que le *Régime Diurne* rétablit par l'épée et les purifications le règne des pensées transcendantes[187]. » Dans ce contexte, les mythes ont fonction d'homogénéiser les repères symboliques d'un peuple, d'en permettre la cohésion, et les mythes « diurnes » en particulier d'établir un système de représentation asseyant la domination de l'esprit désincarné sur la chair périssable. Directement ou par l'entremise de la norme sociale, cette famille archétypale de récits vise donc l'apaisement de l'angoisse de chacun face au changement, et face au temps dont celui-ci est bras armé.

Les récits à grand public que nous avons étudiés dans la première partie de cet ouvrage, dont nous avons établi qu'ils sont des productions de l'Occident moderne, dont nous avons également mis en évidence les affinités avec le Régime diurne de l'image, nous amènent à approfondir les relations qu'entretient l'Occident avec ce Régime diurne. Peut-être est-ce parce que là est la culture dans laquelle nous résidons, peut-être faut-il donc confesser un biais, mais les tendances dichotomiques de l'Occident nous semblent aisément déborder de très loin la fiction. Durand fait lui-même le pas, en commentant la manière dont l'imaginaire se situe à la source de toute réflexion philosophique ou scientifique, composant une structure complexe du Régime diurne institutionnalisé, qui touche les strates les plus abstraites de la vie comme les plus simples, présent entre les deux dans un jeu de représentations instauré par le langage. Chaque dialecte contient ainsi quantité de notions implicites à son régime de pensée[188], mais quand nous parlons de langage nous entendons plus largement tout ce qui se situe entre les hommes à fin de communication dont l'art, en premier lieu, s'impose comme forme emblématique.

Suivant ces notions, il semblerait que les récits que nous avons étudiés constituent certes un symptôme de la domination du Régime diurne en Occident, mais également et surtout la matière de ce Régime, dont philosophie et vie politique découleraient comme par conditionnement. Il nous importe peu, à vrai dire, d'avancer que nos objets d'étude soient la

poule ou l'œuf. Il nous importe au contraire d'observer la synergie d'un système de pensée qui se maintient par tautologie, en incluant dans son langage des valeurs morales respectivement négatives et positives à la bassesse et la hauteur, « un régime d'expression et de raisonnement philosophiques que l'on pourrait taxer de rationalisme spiritualiste[189]. »

> Il n'est pas difficile de voir comment ce *Régime* philosophique de la séparation, de la dichotomie, de la transcendance se retrouve dans l'histoire de la pensée occidentale : […] statisme de la transcendance opposé au devenir temporel, distinction de l'idée fine et précise, manichéisme originaire du jour et de la nuit, de la lumière et de l'ombre, mythes et allégories relatives à l'ascension solaire. [Et] comment ne pas remarquer au passage que ce régime de la représentation structure deux des plus grandes pensées de l'Occident, à savoir celle de Platon et celle de Descartes[190] ?

Les exemples les plus extrêmes de cette tendance au dualisme conditionné par la crainte du changement, Durand les puise dans les cas pathologiques de l'autisme et de la schizophrénie. Les psychologues parlent ainsi notamment de « dysmorphophobie » au sein des symptômes positifs de la schizophrénie, soit littéralement la peur des modifications corporelles. Mais plus généralement ces deux pathologies se caractérisent chacune par le retranchement de l'esprit loin du champ de l'expérience sensorielle, troublant la frontière entre individualité et altérité, au point de concevoir le monde ambiant comme projection de l'esprit (dans le cas de l'autisme), ou le corps du sujet lui-même comme un autre (dans la schizophrénie).

Mais ces exemples pathologiques ne sont utilisés par Durand que pour illustrer, par le témoignage des malades, les motifs auxquels l'imaginaire recourt spontanément lorsqu'animé par la crainte du changement. Ainsi, le Régime diurne « ne se confond pas avec la modification caractérielle apportée par la maladie, car ce régime n'a rien en lui-même de pathologique, sous-tendu qu'il est par les grands gestes naturels qui gravitent autour des réflexes posturaux dominants et de leur conditionnement normaux. Les structures schizomorphes ne sont donc pas la schizophrénie, elles demeurent et subsistent dans des représentations dites normales[191]. »

À cet endroit, le lecteur devra bien relever l'accent discrètement mis sur la notion de *norme*. En effet, si Durand comme Boltanski décrivent dans leurs premiers chapitres ce qui apparaît dans leurs réflexions comme mouvements premiers de l'esprit, et si ni l'un ni l'autre n'accorde grande importance à insister sur ce point, nous devons quant à nous traiter la

question. Ayant déjà mis en corrélation la tendance dichotomique du Régime diurne et la propension à l'opposition qui anime topiques de la dénonciation et du sentiment (jeu de contrastes blanc/noir), il paraît à la fois pertinent et guère audacieux de réunir toutes ces notions en une seule proposition.

L'imaginaire « normal » dirons-nous, est un imaginaire conscient, qui se construit lui-même par distanciation avec tout le bagage des expériences intra-utérines et de la petite enfance, bagage complexe et difficile à ordonner car antérieur à la maturation de la raison, mais qui demeure pleinement à l'œuvre dans le subconscient (préverbal), soit particulièrement dans les rêves nocturnes. Dans le même mouvement où l'enfant cherche à atteindre la posture verticale, il apprend à parler, deux éléments essentiels à son assimilation aux parents, laquelle procède par *modification de l'image de soi*. Dès qu'un enfant, donc, atteint l'âge du langage, son image de soi est conditionnée par cette posture verticale et cette aptitude au langage. Tous deux lui apparaissent comme à la fois contraires et supérieurs à un état antérieur dont le souvenir conscient est rapidement perdu. Et le petit enfant d'avancer « je ne suis pas un bébé » et de manier le terme auprès de ses camarades comme une insulte, désireux de se distinguer de cet état larvaire dans lequel il ne voit qu'absence de contrôle sur sa destinée.

Ainsi le jour, en tant que période d'éveil de la conscience, se présente à celle-ci comme territoire du contrôle, ce que la lumière renforce en augmentant les capacités visuelles de l'homme (nous ne discuterons pas de la vie imaginaire des mammifères nocturnes). Au contraire la nuit, territoire de l'invisible dans lequel le subconscient fait rejaillir tout ce que le jour a permis d'enfouir, la nuit est effrayante, et quel enfant normal n'a pas peur du noir ? Plus tard à l'âge adulte, cette tendance à la dichotomie, devenue fondamentale à l'exercice de la conscience, rejaillit à tous les niveaux de la vie politique, de l'appréhension de la figure de l'étranger à la science et la philosophie.

Les exemples de l'Occident, de l'autisme ou de la schizophrénie ne doivent donc pas limiter le champ d'application de ces réflexions censées les déborder. En effet « tous les dualismes ont opposé la verticalité spirituelle à la platitude charnelle ou à la chute. […] Gueule, gouffre, soleil noir, tombe, égout et labyrinthe sont les repoussoirs psychologiques et moraux qui mettent en évidence l'héroïsme de l'ascension[192]. » Il n'est donc pas hasardeux que ce soit la figure du héros qui centralise tous les

récits étudiés dans la première partie de notre travail. Le héros en effet, originellement mi-homme mi-dieu, incarne au mieux la fuite du changement par l'entremise de la mythologie qui le consacre à la fois comme exemplaire dans le monde diachronique, monde des hommes voué à la dégradation, et dans le monde synchronique des figures éternelles. D'une manière donc très similaire aux rites que nous étudierons maintenant, le héros sert de pont entre la condition mortelle et celle de l'immortel.

2 – L'envers du rituel

Nous venons de voir de quelle manière l'imaginaire « diurne » détermine la disposition de celui qui l'endosse face au changement, c'est-à-dire face aux circonstances les plus à même de lui causer souffrance : le sujet laisse alors bourgeonner sa terreur de la dégradation, laissant à une mythologie de l'esprit pur le soin de vaincre cette crainte. On pourrait parler d'économie de la peur. Cette disposition, conditionnée par le redressement du buste, la libération de la main et les capacités visuelles, polarise les représentations liées au progrès dans un jeu de représentations plaçant la pureté désirable en haut, près du soleil et du ciel dégagé, et la souillure redoutable du côté de la terre et de l'obscurité.

> Il est donc naturel que ces schèmes axiomatiques de la verticalisation sensibilisent et valorisent positivement toutes les représentations de la verticalité, de l'ascension à l'élévation. C'est ce qui explique la grande fréquence mythologique et rituelle des pratiques ascensionnelles : que ce soit le *durobana*, la montée difficile, de l'Inde védique, que ce soit le *climax*, échelle initiatique du culte de Mithra, ou encore l'escalier cérémoniel des Thraces, l'échelle qui permet de « voir les dieux » dont nous parle le *Livre des morts* de l'ancienne Égypte, que ce soit l'échelle de bouleau du chamane sibérien. Tous ces symboles rituels sont des moyens pour atteindre le ciel. Le chamane, écrit Eliade, en escaladant les marches du poteau, « étend les mains comme un oiseau ses ailes » […] et arrivé au sommet s'écrie : « J'ai atteint le ciel, je suis immortel », marquant bien par là le souci fondamental de cette symbolisation de cette échelle verticalisante, avant tout échelle dressée contre le temps et la mort[193].

Ainsi, que l'on parle de réaction imaginaire (donc intérieure), ou que l'on se penche sur les réactions sociales observables, le propos reste le même : « Aux schèmes, aux archétypes, aux symboles valorisés négativement et aux visages du temps, l'on pourrait opposer point par point le symbolisme symétrique de la fuite devant le temps ou de la victoire sur le destin et la mort[194]. » S'il faut alors bien comprendre que ces deux mouvements vont main dans la main, participant conjointement à l'établissement d'une société ordonnée, ils n'en conditionnent pas moins deux familles de rituels aux fonctions sociales complémentaires car différentes. En effet, « la fuite devant le temps » ne concerne que l'entretien et la préservation d'un état pensé comme pur dans un système où la menace de la souillure est omniprésente ; à l'inverse, « la victoire sur le destin et la

mort » implique l'éradication de cette souillure, soit l'extinction permanente de la menace qu'elle représente.

Les relations que ces notions entretiennent avec les films étudiés dans ce chapitre devraient donc déjà apparaître au lecteur attentif. Poursuivant notre comparaison entre récits de souffrance et rites, nous articulerons bientôt, dans un premier temps, les actions de « fuite devant le temps » et le parcours des héroïnes, avant de lier les héros de l'endurance à « la victoire sur le destin et la mort ».

La purification institutionnalisée

Dans le premier chapitre de cette dernière partie, nous avons établi que les rites et pratiques assimilées (parmi lesquelles nous proposons le cinéma), ont pour fonction sociale première d'asseoir des certitudes sur des doutes, une mythologie sur l'angoisse, une définition sur la condition humaine essentiellement mystérieuse. Ici le mythe et son support social, le rite, trouvent leur articulation dans la confirmation auprès du peuple des suppositions indémontrables contenues dans le propos mythologique. Dans la mesure où nous nous intéressons à présent aux rites conditionnés par des mythologies dont nous accepterons qu'elles soient elles-mêmes conditionnées par le Régime diurne, nous puiserons nos exemples à venir parmi les pratiques purificatoires et les rites de passages normatifs, soit les rites d'intronisation à un *ordre*.

Mais il faut alors bien comprendre que les rites comportent eux-mêmes plusieurs étapes dont les pratiques purificatoires, certes nombreuses et variées, ne sont jamais qu'une des multiples composantes. Le parallèle que nous proposerons entre les films et ces pratiques n'est donc pas un simple système d'équivalence voulant relier tel type de rite et tel genre de récits. Là n'a jamais été notre intérêt. Toutefois, la fonction sociale du rite, dans la pensée de Cazeneuve, rejoint très directement celle du Régime diurne proposé par Durand (qui utilise lui-même d'autres travaux du sociologue), à savoir : l'apaisement de l'angoisse relative au changement. Ce que le rite permet à la société est ainsi la normalisation d'une croyance en la transcendance de l'humain, elle-même constitutive du mythe où elle est laissée à l'appréciation du sujet. Il n'est donc ni facile ni très judicieux de vouloir comparer l'emploi du cinéma dans nos sociétés aux mythes ou aux rites très distinctement.

En d'autres termes nous ne chercherons pas à démontrer que le spectacle cinématographique *est* un rite, mais bien plutôt qu'il en récupère les fonctions dont la première, commune aux mythes, a toujours été le traitement de l'angoisse congénitale à l'humain. Plus particulièrement, les pratiques purificatoires, ascensionnelles et sacrificielles, nous semblent relever de la mise en pratique des notions relatives au dualisme caractéristique du Régime diurne, soit l'attisement de la terreur éprouvée

face au changement, en vue d'un apaisement supérieur par l'entremise de l'imaginaire. Ainsi réapparaît chez Cazeneuve la notion d'impureté :

> S'il est vrai que l'homme éprouve son propre mystère dans l'angoisse, il est naturel, d'abord, de chercher à éclairer le sens du rituel en étudiant pour commencer ceux des rites qui correspondent à une réaction de répulsion contre le principe angoissant ou ses symboles. La forme la plus spontanée de la défense contre ce qui est inquiétant, c'est vraisemblablement le mouvement qui consiste à s'écarter ou même à fuir.
>
> Les rites qui sont conformes à cette tendance font apparaître le numineux sous son aspect d'impureté, c'est-à-dire sous un seul de ses attributs antithétiques, l'autre étant celui de la puissance, qui apparaîtra […] lorsque seront étudiés les rituels magiques. […] l'impureté et la puissance magique, objets de pratiques diamétralement opposées, ne sont que les deux faces d'un seul et même principe, à savoir le numineux. […] Il se trouvera défini, par l'analyse même des rituels, comme le principe qui s'oppose à l'idéal d'une condition humaine définie par les règles, c'est-à-dire, comme l'inconditionnel. Ce qui est repoussé en tant qu'impureté, et ce qui est recherché en tant que puissance magique, ce sont les symboles de tout ce qui menace les règles : d'abord les règles sociales, humaines, mais aussi les règles et les lois de toutes choses. Car l'ordre naturel est le symbole de l'ordre humain. Et, en matière de rite, ce qui vaut pour une réalité vaut aussi pour son symbole, et inversement[195].

Si l'on garde à l'esprit que lorsque Cazeneuve parle du rapport du primitif au numineux, nous entendons un rapport semblable à ce que l'individu contemporain éprouve face à la souffrance (la sienne propre comme celle d'autrui), on aperçoit bien ici de quelle manière la souffrance a perdu en valeur une fois vidée de signification religieuse. Perdant sa puissance, elle n'est plus que souillure. Les articulations qu'elle entretient avec l'angoisse transparaissent assez bien dans l'extrait ci-dessus. La démarche normale aujourd'hui face à la souffrance est bien celle « qui consiste à s'écarter ou même à fuir ». La souffrance est bien le dernier avatar du « principe qui s'oppose à l'idéal d'une condition humaine définie par les règles », et ses apparitions choquent toujours en tant que « symboles de tout ce qui menace ».

Cela n'a bien sûr rien d'hasardeux, et s'il serait tentant de voir dans cette valorisation de la souffrance un fait historiquement récent, tout nous incite à croire au contraire que de tous temps la souffrance s'est articulée avec l'angoisse dont parle Cazeneuve. Il n'est toutefois pas évident de déterminer leurs rapports, tant la souffrance semble à la fois contenir et causer cette angoisse. En effet, s'il n'est pas absurde de dire que, vidée d'angoisse la souffrance ne serait que douleur, rien ne permet de nier combien elle multiplie l'angoisse liée au devenir, dès lors qu'elle s'en présente comme pinacle. Mais là n'est pas le premier mouvement synergique que nous rencontrons dans notre étude et une fois de plus il ne

semble pas pertinent de vouloir accorder la primauté à l'un ou l'autre parti. Nous l'avons mentionné très tôt : pour s'exercer pleinement, la souffrance requiert une forme de participation du sujet, qui procède par l'abandon de ses défenses automatiques : c'est bien pourquoi on dit qu'elle ronge, car elle réquisitionne tout ou partie de la libido. On dira donc simplement que l'angoisse liée au changement déborde le cadre de la souffrance (tout en y restant symboliquement associée), mais que celle-ci la requiert comme condition nécessaire, et en décuple la violence.

De là à sa mise en récit il n'y a qu'un pas, identique à celui que le rite franchit vis-à-vis de l'angoisse sous ses nombreux visages : domestiquer la crainte par l'exercice de l'imaginaire. Les rites seraient ainsi normatifs pour les mêmes raisons que le cinéma est divertissement de masse : expériences avant tout pensées pour être collectives, fédérer leurs participants dans l'apaisement et permettre la perpétuation d'une société ordonnée.

Dans le cadre anhistorique où nous placent ces réflexions, nous pouvons maintenant mettre en parallèle mélodrames, films d'action, et pratiques sacrificielles. Ces dernières, comme nous le verrons, peuvent en effet être pensées comme piliers de soutien d'une mythologie de la transcendance.

L’héroïne comme victime sacrificielle

« On va donc voir pour commencer, comment l’impureté, que certains rites ont pour objet d’éloigner de l’homme, se ramène en définitive à l’exceptionnel, à l’anormal, à l’insolite. Cela apparaîtra aussi bien dans l’étude des tabous portant directement sur les principes de désordre manifestes que dans l’analyse des tabous justifiés par les principes d’inquiétude que sont les conflits dans l’inconscient[196]. » Ainsi le contexte du mélodrame joue-t-il de la notion d’impureté de manière tendancieuse, étant lui-même présenté comme retors : en imposant à l’héroïne, seul élément pur au cœur du récit, une remise en question qui la présente à elle-même comme facteur « exceptionnel », « anormal », « insolite », par là-même symbole « de tout ce qui menace les règles », il la pousse à concevoir sa propre pureté comme impureté. Tels sont bien les enjeux du contraste blanc/noir dans l’habillement de l’héroïne : donner à voir au spectateur que la pureté du personnage sombre sous l’influence du Mal ambiant, que l’emprise de l’héroïne sur sa propre image de soi peu à peu lui échappe, de manière vraisemblablement à attiser chez le spectateur une forme d’indignation qui redouble sa propre aspiration à exister comme individu, donc « pur » de l’influence d’autrui. En termes de changement, on dira donc que c’est le changement d’une héroïne aspirant au statisme qui renforce le statisme du spectateur, que c’est la dissolution de sa détermination qui calcifie celle du public.

Nous l’avons formulé dès le départ : l’héroïne de mélodrame est victime, et en tant que telle passive. C’est ainsi que la société la manipule comme un objet dont elle dispose pleinement. Mais de quelle société parlons-nous ? La société intra-diégétique, bien sûr, utilise l’écrasement de l’aspiration à l’émancipation comme confirmation de sa propre puissance institutionnelle. En foulant l’héroïne du pied, le patriarcat exerce sa suprématie, et en la démontrant s’assure de la perpétuer. Mais quel rapport la société extra-diégétique du spectateur entretient-elle avec cette victime exemplaire ? Voilà une question plus embarrassante.

Naturellement, la figure de l’opposant que la topique du sentiment brandit avant de l’escamoter se trouve parfaitement incarnée dans l’hydre patriarcale. Et il n’est pas anodin que le genre mélodramatique favorise les

contextes du dix-huitième et du dix-neuvième siècle. Car la première et la seconde guerre mondiale ont servi un mouvement (certes inachevé) d'égalisation des sexes, revenir sur une époque encore récente mais toujours marquée par la domination tyrannique du genre masculin facilite la comparaison, accentue le contraste. La notion même de progrès social est-elle ainsi essentielle à l'appréciation du genre mélodramatique, qui nous vend un attendrissement envers des victimes que l'Histoire de devrait plus produire.

De la sorte, le refus de l'héroïne de se conformer au patriarcat bénéficie d'être pensé pour ses vertus libératrices. Nous l'avons déjà dit à propos du contenu « mythologique » du genre : l'héroïne elle-même trouve une libération dans la mort plus ou moins symbolique, qui l'affranchit de sa dépendance à l'égard d'autrui. C'est maintenant en tant que spectacle, donc auprès du spectateur, que nous pouvons penser la libération comme apaisement de l'angoisse, soit libération *temporaire*.

> Quelles solutions le rituel pourrait-il apporter à cette perpétuelle menace du numineux contre l'idéal d'une existence pleinement définie par les règles ? Elles peuvent être de deux sortes.
>
> Premièrement, le primitif peut traiter la souillure du temps comme n'importe quelle autre impureté dont il n'aurait pu éviter le contact, c'est-à-dire tenter de s'en délivrer par des purifications. Aussi bien ce genre d'impuretés est-il naturellement compris dans les cérémonies annuelles […] et qui, sous la forme du bouc émissaire ou par quelque autre expulsion symbolique du même genre, chassent en bloc toutes les souillures accumulées pendant l'année. Ce sont des cérémonies, dont Frazer a donné des descriptions dans *Le Bouc émissaire*, et dont R. Caillois a bien montré qu'elles ont pour objet de « renouveler » l'univers, de le « rajeunir » en luttant contre l'usure, c'est-à-dire contre la souillure du temps lui-même[197].

La mythologie dans laquelle évolue l'héroïne de mélodrame se rattache-t-elle ainsi, comme toutes celles étudiées dans ce chapitre, à la vaste famille des récits à caractère « diurne ». À ce titre, elle entretient la croyance en la transcendance de l'esprit humain, elle permet de maintenir une impression de statisme. Mais remarquons bien dans cet extrait l'accent mis sur les limites temporelles de cet apaisement de l'angoisse : les traditions parmi lesquelles s'inscrit celle du bouc émissaire impliquent des « cérémonies annuelles » et plus largement cycliques, donc répétées. Toutes les démarches visant à débarrasser le peuple des souillures accumulées se rejoignent-elles donc ici : du bouc émissaire à la confession, le rejet du péché prétend restaurer un état initial de pureté.

La cérémonie elle-même n'est donc que libération temporaire de « la souillure du temps », jusqu'à l'avènement d'une nouvelle purification. Mais la programmation cyclique de ces purifications, elle, vise bien le maintien d'une condition humaine apaisée. *La règle contient ainsi la condition de son propre maintien*. Quel rôle ces réflexions réservent-elles à l'héroïne ? Comme le bouc émissaire, l'héroïne est victime sacrificielle : elle est celle aux vêtements de qui l'on accroche les symboles de son propre rattachement au monde diachronique afin de se faire croire que l'on s'en émancipe. Elle est celle qui subit tout ce que nous-mêmes refusons de subir et celle qui, loin de tous, emporte nos terreurs pour nous en délivrer.

La transcendance à forme humaine

Mais la purification n'est bien sûr pas toujours immédiatement collective. En effet, « outre ces cérémonies de purification générale (qui finissent souvent par revêtir un caractère nettement religieux), on trouve des rites purificatoires s'appliquant à chaque changement particulier. C'est ainsi que des purifications par l'eau, le feu, le sang accompagnent la plupart des rites de passage[198]. » Suivant ces traditions, le caractère collectif de la cérémonie ne transparaît que dans le temps, dans le fait que chaque membre de la société connaît un jour l'avènement de son propre passage. Nous retrouvons ces motifs de la purification par le feu dans le goût des héros d'action pour la pyrotechnie, par le sang dans celui de leurs ennemis vaincus qui macule leurs visages, et par l'eau sans que certes celle-ci n'abonde dans notre corpus personnel (inondations et chutes dans des cascades sont des poncifs du genre – motif du baptême).

Cette démarche de purification, que Cazeneuve rattache à la première pour leurs similitudes de principe, trouve ainsi son application la plus commune dans l'instant qui précède le changement ontologique dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent, ce même changement ontologique que le rite officialise : ainsi « le rituel peut s'appliquer à atténuer le déséquilibre produit par l'entrée d'un élément nouveau dans le système, où l'arrachement à un autre système. Tandis que les purifications portent sur la souillure du devenir lui-même, les rites d'entrée et de sortie dont il est maintenant question portent sur le résultat du changement. Par exemple, quand un homme meurt, on procède à des purifications, mais on accomplit aussi certaines pratiques ayant pour effet de le détacher du monde des vivants, et de l'agréger au monde des morts[199]. » Ainsi procède le sacrifice du héros, qui ne l'agrège pas tant au monde des morts qu'à celui, voisin, des immortels.

Tout comme les purifications cycliques, qui ont pour fonction de « renouveler l'univers », c'est-à-dire d'offrir des moyens à « la fuite devant le temps » de s'exercer non pas en tant que fuite mais sous la forme d'un acte contrôlé d'entretien, les rites de passage utilisent la purification de façon à entériner la notion d'une humanité transcendante.

> [Car] à supposer même que les règles ne comportassent point d'exceptions, que tout ce qui arrive pût être pleinement saisi dans leur système, et que tous les symboles d'impureté fussent écartés par les tabous ou éliminés par les purifications, il resterait encore une sorte d'impureté congénitale dans la condition humaine, du fait qu'elle se situe dans le temps. Mircea Eliade a fortement montré que le devenir constitue un élément d'angoisse pour la conscience primitive, pour laquelle l'histoire est un principe de malheur. Comment, en effet, le changement peut-il se présenter dans un monde où la condition humaine fixée par des règles, où chaque chose, chaque être, chaque acte a sa place marquée ? Comment, sinon par le fait que tout ce qui évolue sort d'un système pour entrer dans un autre ? Par exemple, l'individu, en naissant, entre dans la catégorie des vivants ; puis il pénètre dans la classe des adultes en quittant celle des enfants ; il sort ensuite de la société des hommes célibataires pour entrer dans celle des hommes mariés ; enfin, il abandonne le monde des vivants pour celui des morts. Dans chacun de ces états successifs, tout est réglé, chaque être a sa place. Mais le passage d'une situation à une autre fait intervenir le numineux.
>
> En effet, quand un être quitte une catégorie, celle-ci se trouve déséquilibrée par une amputation. Et celle où il va s'agréger sera déréglée elle-même par l'adjonction d'un membre supplémentaire, qui, lui-même, y fera figure de nouveauté. De plus, cet être, entre l'un et l'autre état, flotte en dehors de toute règle, il est « en marge ».
>
> De même, quand on bâtit une hutte, quand on construit une maison, quand une moisson arrive à maturité, ce sont autant de nouveautés, donc d'impuretés, qui surgissent dans un monde qu'on avait enfermé sur lui-même. Enfin, malgré tout leur conservatisme, les sociétés primitives ont une histoire, leur vie subit des vicissitudes, leurs mœurs se transforment à la longue. Partout, le temps déborde la règle ; partout l'homme s'évade de la condition humaine où l'on voudrait le cerner[200].

Et par « on » bien sûr, Jean Cazeneuve entend l'humanité elle-même, qui perçoit dans la dégradation d'autrui l'influence du temps sur soi, instaurant donc une mythologie du statisme qui vise à convaincre soi-même par l'entremise d'autrui. *Contre la peur du changement, l'image de soi joue à plein régime* car le changement du monde et le changement de soi doivent s'accompagner pour permettre au sujet de contourner l'angoisse. Nous retrouvons ici un mouvement qui nous a aidés à penser le *coping* dans les cas pathologiques des traumatisés de guerre, et que nous avons assimilé à une maxime d'Épictète[201] ou aux propos bouddhistes de Le Ly dans *Heaven and Earth*.

Mais en tant que structure institutionnelle, les rites de passage au même titre que les cérémonies cycliques de purification visent un apaisement pensé comme efficace par l'entremise de la norme sociale, et peuvent à ce titre être jugés différemment de nos autres exemples en ceci qu'ils préparent mentalement le sujet au changement, dans une démarche relevant de la prévention. Les rites de passage peuvent ainsi être vantés pour les vertus d'adaptation qu'ils enseignent à des cultures refusant *a priori* le changement. Bien entendu, là encore, l'imagination joue à plein

dans la mesure où l'image de soi se définit par l'image que le sujet se fait du monde ambiant, lesquelles, en tant qu'images, résident bien dans l'imagination.

Ces caractéristiques du rite de passage semblent réapparaître à l'endroit du récit héroïque et de sa mise en film. En particulier, le « passage du flambeau », que nous avons accusé plus tôt d'être inapplicable dès lors que le héros fait figure d'exception, peut être repensé. Si une approche politique de la question, en effet, ne permettait pas d'accepter que le citoyen spectateur adopte le *comportement* du héros, traiter la question par l'entremise de l'imaginaire permet bien de voir comment le sujet peut s'inspirer de l'image pour penser sa propre condition comme inaltérable et transcendante.

La position complexe du spectateur face au film, qui comparée au rite l'assimile à la fois au non-initié, à l'initié et à l'émule, le met bel et bien dans un rapport au film qui lui permet (s'il le veut) de le vivre comme rite de passage. Le triomphe du héros sur les forces caricaturales du Mal, *tout en étant fiction*, nourrit alors l'imagination d'une manière qui déborde de loin le territoire du rêve.

Ainsi typiquement, les récits héroïques d'Hollywood veillent à s'assurer d'être diffusables, au pire, aux plus de douze ans, de manière à attirer des groupes de spectateurs intergénérationnels. Le rapport du héros à sa vie familiale nous a ainsi déjà aidés à le définir comme figure. Plus particulièrement, ce sont les discours des pères à leurs fils qui nous ont permis de penser en premier lieu ce « passage du flambeau », qui nous apparaît maintenant comme passage du monde des enfants vers le monde des adultes – pensé pour ses vertus guerrières –, c'est-à-dire : mondes des hommes.

3 – Purification spectaculaire

Les traditions mythologiques et rituelles nous aident donc à penser l'activité spectaculaire du cinéma en tant qu'instance sociale visant à perpétuer, entre autres choses, une mythologie apaisante de la transcendance de l'esprit. Cela n'est bien sûr pas un hasard si les exemples qui nous mènent à ces réflexions sont, premièrement, les films de notre corpus dotés des plus grosses recettes au box-office, soit en un mot les plus populaires ; deuxièmement, deux des genres cinématographiques les plus emblématiques du cinéma occidental et plus particulièrement d'Hollywood ; troisièmement enfin, des familles de récits dont la mise en spectacle remonte jusqu'à l'aube de l'humanité.

Concernant notre recherche des éventuelles « vertus didactiques » de la souffrance, nous trouvons donc dans ces exemples matière à réflexion. Les motifs liés à la purification, qui abondent dans ces films, seraient bien à l'image du mouvement proposé au spectateur, de la même manière qu'« en matière de rite, ce qui vaut pour une réalité vaut aussi pour son symbole, et inversement[202]. » Il ne paraît guère contestable que, s'appuyant sur des notions qualifiables de mythologiques et plaçant le spectateur en position de récepteur, nos films puissent être conçus comme des rites postmodernes. Mais contrairement aux traditions rituelles réelles, chaque film réécrit telle ou telle mythologie. Si l'on tient donc à plaquer un parallèle, il semble plus pertinent de comparer diverses projections d'un même film aux répétitions d'un même rite, que la similarité des films à cette répétition. Ces similarités en revanche, conditions de l'appartenance aux genres en question, peuvent être rapprochées des similitudes rencontrées entre divers rites d'une même culture, ou des rites semblables appartenant à diverses cultures. Durand et Cazeneuve s'accordent bien sur la question : toute tradition perpétuant les motifs de la transcendance de l'esprit a pour but de combattre l'angoisse liée au devenir.

La possibilité d'un contrôle se fait ainsi non par le rite ou le mythe en eux-mêmes, mais par l'imaginaire qui réside à leur source. Dans cette équation, l'image de soi fait figure de variable déterminante : la transcendance de l'esprit doit en effet être acceptée comme caractéristique de soi par le sujet, pour que survienne l'apaisement face à l'angoisse. En un

mot (peut-être surexploité) : il faut *identification*. Nous avons déjà dénoncé la manière dont l'héroïne de mélodrame se trouve définie négativement et avons récemment élargi cette réflexion au cas du héros d'action. Le recours conventionnel dans ces films au « mâle blanc moyen » (*average white male*) trouve bien son équivalent féminin dans l'héroïne de mélodrame. D'une manière assez redoutable, ces genres aspirent ainsi, en termes d'identification, à demeurer accessibles aux plus larges publics, de façon à s'assurer de la transmission des propositions mythologiques sur lesquels ils se construisent. Ils peuvent donc être taxés de *dogmatisme populaire*, et à ce titre comparés à la religion.

Magie et religion

Les cérémonies purificatoires collectives et cycliques que nous avons comparées aux mélodrames, nous disait Cazeneuve, « finissent souvent par revêtir un caractère nettement religieux[203] ». Jean Ungaro lui-même dénonçait bien la récupération à l'envi des motifs christiques dans le parcours du héros hollywoodien. Et s'il ne semble pas nécessaire ou systématique que le cinéma possède des caractéristiques para-religieuses, il est difficile de ne pas observer combien son apparition coïncide avec le mouvement couramment désigné comme « déclin du religieux ». Là réside en effet notre impression, bien difficile à démontrer, à savoir que les fonctions occupées par le rite et le mythe à travers les âges trouvent dans le cinéma, fruit de l'époque industrielle et du progrès scientifique, le moyen de perdurer en tant qu'instance non-religieuse. Et dans les cas extrêmes où le propos religieux est sur le devant de la scène, comme dans *The Passion of the Christ*, ou bien même face aux films *de fiction* produits par des évangélistes, on ne pourra toujours pas parler d'instance religieuse à l'endroit de la salle de spectacle. Le cinéma dont nous parlons est *de fiction* pour la même raison qu'il est *de divertissement* : le rapport qu'il entretient à la purification par le soulagement déborde de fait la question religieuse.

Il persiste cependant que, par l'instauration d'un contexte assimilable au rite, on observe dans le cinéma un mouvement de transmission idéologique des auteurs aux spectateurs. Les genres de films que nous venons d'étudier font-ils ainsi le choix de s'inscrire dans une tradition antédiluvienne de récits héroïques dont la fonction perdure à travers eux. Cette fonction qui peut, et doit, être rapprochée de la religion la déborde également. Elle est celle de permettre, « par la maîtrise du *cogito* », un apaisement qui découle du *conditionnement* de l'angoisse liée à l'inconditionnel. L'anthropologie parle de *magie*.

Par *magie* nous entendons en fait l'effort produit par le guide spirituel pour apaiser l'angoisse éprouvée par le peuple face au changement. Dans la pensée de Cazeneuve, la magie procède bien par l'application de l'ordre synchronique aux éléments diachroniques de désordre. Tous les rites que nous avons mentionnés jusqu'ici la requièrent-ils donc : de la purification collective visant à « renouveler l'univers », aux rites de passage d'un âge à

un autre, d'un ordre à un autre, tous utilisent la magie pour convaincre le peuple de la perpétuation de l'ordre synchronique. Comme la religion donc, la magie requiert la *foi* : le sujet doit accepter pour lui-même les règles proposées à l'ensemble, suivant une démarche que nous avons rapprochée de l'identification au protagoniste blanc moyen. Et c'est bien parce qu'il y a magie que l'on retrouve, omniprésents dans ces films, les motifs liés à l'impureté. Pour se présenter comme rassurante, la magie doit bien convoquer la souillure en vue de la supprimer. Après tout, « l'impureté et la puissance magique, objets de pratiques diamétralement opposées, ne sont que les deux faces d'un seul et même principe, à savoir le numineux. »

Mais que le cinéma fonctionne comme forme postmoderne de magie, cela ne nous éclaire pas tant que de remarquer le mouvement par lequel la magie semble historiquement investir la religion, aussi bien que toute pratique susceptible de l'accueillir. Ici, la dimension anthropologique de notre travail est plus importante qu'ailleurs : il s'agit d'observer, à travers les âges, une forme de nécessité sociale muer d'une enveloppe à une autre, suivant les préférences du peuple. Cette tendance sociale à la purification, dont on voit maintenant que le rite s'assure de la faire perdurer, s'est très tôt imposée dans notre travail comme incontournable, notamment lorsque nous avons brièvement mentionné la *Poétique* d'Aristote.

Catharsis et rituel

Déjà envisagée pour expliquer le mélodrame, la notion de *catharsis* nous a posé quelques problèmes dans une approche politique moderne. Mais l'approche anthropologique ne va pas elle-même sans dévaluer quelque peu la primordiale étude de l'art dramatique. En effet la notion de *purgation des passions* est difficile, dans notre contexte, à ne pas penser comme elle-même découlant de la tendance au dualisme de l'imaginaire diurne. Et plutôt que de nous contenter à trouver dans ce concept historique une clé de lecture, nous n'y voyons qu'une autre manifestation de ce régime de pensée. Au lieu, donc, de penser la fonction sociale de ces récits à travers la notion de *catharsis*, nous préférons voir dans celle-ci l'empreinte d'un mouvement plus général, qui lui est également antérieur. Gilbert Durand avançait bien l'influence du Régime diurne de l'image sur la pensée platonicienne, dont hérite Aristote.

Mais notre parallèle entre les travaux de Jean Cazeneuve et le septième art nous offre également un point de vue tangent sur le rapport qu'entretien le spectacle à la purgation des passions. La rencontre de ces points de vue nous permet donc d'avancer des réflexions qui dépassent la fonction sociale de la tragédie exposée dans la *Poétique*, en mettant en évidence moins la tendance à la purification dans le spectacle seul que dans l'imaginaire qui en déborde le terrain. Et si Aristote lui-même disait bien des passions entretenues et expurgées dans le théâtre qu'elles risquaient de contaminer la vie politique, il le faisait dans un discours visant à vanter de cette dernière les vertus de pureté.

De plus, malgré notre approche anhistorique, appliquer la *catharsis* à la fiction contemporaine ne va toujours pas sans soulever les vastes différences de contenu des récits dont il est question. À propos de *catharsis* Aristote ne parle pas du héros, dont le territoire de choix est l'épopée, mais du héros tragique éminemment faillible, auquel il demeure difficile de rattacher l'héroïne de mélodrame. Le concept de *catharsis* se trouve ainsi historiquement daté et difficile à généraliser au-delà de son contexte d'origine. Appliquer le concept à des films, ou même à des pièces de théâtre modernes, ne semblent donc pas pertinent à moins de tordre la notion jusqu'à la profaner entièrement.

Il demeure cependant que, dès lors que nous acceptons que la notion de *catharsis* soit une conception découlant du dualisme désireux de purification, nous observons une filiation entre la fiction contemporaine à Aristote et les films que nous venons d'étudier. La démarche de recourir au spectacle vingt-trois siècles auparavant semble avoir déjà contenu le désir d'éprouver un soulagement émotionnel par l'entremise de l'imaginaire, tendance dont nous ne doutons pas que le théâtre a su perpétuer les manières à travers les siècles, jusqu'au cinéma dont certains aiment à dire qu'il en est le rejeton.

Toutefois cette démarche, nous l'affirmons, n'apparaît pas avec le théâtre mais avec le rite, son ancêtre millénaire. La particularité du théâtre ou du cinéma vis-à-vis du rite, donc, c'est que l'on ne s'y rend pas par obligation sociale mais par désir. Ainsi ce mouvement, que nous avons qualifié de conditionnement, dont nous avons décrié les tendances grégaires, demeure-t-il toujours et avant tout le fruit d'une décision. Ici, il nous semble bien retrouver le caractère universel de l'angoisse face au devenir, qui pousse de tous temps les hommes et les femmes à la représentation publique en vue de son apaisement.

Topiques de la purgation

Il s'impose donc maintenant de revoir la théorie de Luc Boltanski sous un même éclairage. Peut-on avancer que topiques de la dénonciation et du sentiment, voire éventuellement la topique esthétique, sont elles-mêmes des conceptions découlant de l'imaginaire diurne ?

Du fait qu'il commence bien par préciser le cadre politique de ses réflexions, au lieu de suggérer l'idéal de celui-ci et donc le caractère intemporel de ses propos (à la manière d'Aristote, qui renvoie *implicitement* à ses autres travaux), Luc Boltanski évite prudemment les accusations de subjectivisme. Ceci étant dit, les politiques de la pitié dont il étudie les divers rapports à la souffrance témoignent bien, avant tout, d'un héritage culturel chrétien qu'il n'a pas été difficile de classer parmi les mythologies diurnes. De la sorte, on peut avancer que les réflexions du sociologue, sans s'assimiler elles-mêmes à des propositions idéologiques, relèvent (comme le veut la discipline) de l'observation des tendances populaires, lesquelles conservent en effet une propension à la purification émotionnelle par le spectacle.

Cela n'est donc pas un hasard si les deux tiers de la réflexion de Luc Boltanski ne nous ont aidés à éclairer qu'une petite moitié de notre corpus. Nous l'avons dit à plusieurs reprises : si les films étudiés dans notre première partie présentent les plus gros succès au *box-office*, ceux étudiés dans la deuxième partie présentent quant à eux les plus gros succès critiques. Nous demeurons donc bien dans une réflexion sur les tendances de la *majorité*, laquelle est normative. Dans la recherche de la norme sociale, conçue comme apaisante, mythes et rites servent l'uniformisation des représentations du peuple autour de l'imaginaire diurne. Que cette majorité aspire à la purification en vue de maintenir une impression de statisme elle-même rassurante face à l'angoisse, cela ne semble donc plus permettre le doute. Que l'on parle du primitif qui par le rite s'assure de la cohésion du peuple, que l'on parle du postmoderne qui trouve au cinéma l'aliment de mêmes conceptions, le propos reste valide à travers continents et millénaires.

Il nous intéresse tout de même d'observer, dans les notions de *topique de la dénonciation* et de *topique du sentiment*, le processus détaillé par lequel l'angoisse est de nos jours attisée par le spectacle, en vue de son

apaisement par l'imaginaire. Cette « double négation » de la souffrance, dont nous disions d'abord qu'elle ne permet pas à elle seule de révéler la génération d'un plaisir, trouverait ainsi d'après nos dernières sources le moyen d'instiller un *sentiment de contrôle* par « la maîtrise du *cogito* ». Et si Augustin Besnier parle quant à lui de *maîtrise du moi*, nous avons bien vu la manière dont l'image de soi détermine l'apaisement de l'angoisse.

La topique esthétique en revanche, qui refuse aussi bien la pitié que l'engagement politique, et qui caractérise celui qui regarde la souffrance en face et voit l'horreur, ne paraît pas s'inscrire dans la démarche de fuite devant le temps qu'induit l'imaginaire diurne. Les films qu'elle conditionne, au lieu de traiter l'angoisse à des fins d'apaisement, semblent délibérément l'attiser et la faire déborder le cadre de la salle de spectacle. On comprend déjà qu'ils manient la souillure du temps de façon presque contraire.

III – Le visage de l'horreur

Là où le corpus de films de notre première partie cultive l'opposition entre protagoniste et antagoniste en vue de laisser leur conflit guider le fil du récit, les films convoqués ensuite tendent comme on l'a vu à effacer la dichotomie entre victime et bourreau. Cette démarche dans laquelle deux apparents contraires sont amenés à se rencontrer à mi-chemin de leurs conditions respectives, établissant un continuum entre ces deux conditions, ne va pas sans impliquer la possibilité d'un basculement d'un statut à un autre, d'un pôle à un autre.

On conçoit dans ce contexte deux couples de notions opposées permettant d'examiner divers rapports à la souffrance. Un premier axe désigne l'attitude factuelle du sujet face à la souffrance, où la passivité correspond au statut de victime et l'activité au statut de bourreau (en tant qu'auteur de souffrances) ; un second axe distingue l'attitude spirituelle du sujet, qui parvient ou non à s'emparer de l'expérience et à l'accommoder à son système habituel de représentations. De cette grille de lecture, les films de notre seconde partie tendent à indiquer que seuls les protagonistes capables de s'approprier leur souffrance, de façon temporaire ou pérenne – et ce indistinctement de leurs statuts de victime ou bourreau –, « combattent » efficacement la souffrance. Mais on voit d'ores et déjà combien l'idée d'un combat paraît contradictoire avec l'attitude décrite. Nous nous chargerons donc maintenant de décrire plus en détail le processus psychologique par lequel *la souffrance se trouve surmontée*. À cette fin, nous nous pencherons à nouveau sur les travaux de Durand et Cazeneuve, qui établissent eux-mêmes dans leurs objets d'étude respectifs des distinctions comparables à celles décrites entre nos films.

L'étude de la topique esthétique nous a bien sûr aidés à penser le rapport du spectateur à ces spectacles en même temps que l'on analysait plus en détail les attitudes des protagonistes, dont la topique esthétique implique qu'elles présentent un parallèle avec les postures des auteurs et des spectateurs. La particularité récurrente de ces films à exiger de l'ensemble des participants le refus de l'engagement politique et le rejet de la pitié nous a efficacement permis d'observer les procédés par lesquels ces récits tendent à nous révéler l'horreur dans sa plus totale nudité. Libérée un par un de ses voiles inquiétants qui lui sont comme des pétales, par des

films dont l'effort consiste précisément en ce méthodique effeuillage, l'horreur se révèle toujours, au climax de ces films, comme intimement corrélée à la souffrance dont elle est à la fois symptôme et cause. Si le Colonel Kurtz, en effet, nous disait que l'horreur a un visage et qu'il faut s'en faire une amie, cette horreur dont il parle lui est bien révélée dans la souffrance d'autrui et son amitié le pousse à s'en faire l'auteur.

Dans la mesure où notre méthode de travail consiste en l'analyse des représentations mentales à l'œuvre dans la réalisation de nos films, nous observerons maintenant le jeu de symboles par lequel la souffrance s'y trouve en quelque sorte dépouillée de ses caractéristiques les plus inquiétantes. Entre autres choses, la disposition particulière des protagonistes vis-à-vis de la souffrance sert leur cheminement jusqu'au cœur des ténèbres, permettant ainsi au spectateur la contemplation de l'abysse. Mais dans aucun de nos exemples cette disposition particulière n'est dissociable de la réaction à l'horreur dont elle se présente comme conséquence la plus évidente. Tous les personnages amenés vers les tréfonds de la nature humaine que sont les situations traumatiques voient ainsi leurs chemins converger et victimes, bourreaux, survivants traumatisés, tous se rencontrent à la limite de leurs conditions, capables de se reconnaître dans l'autre et par là-même d'objectiver leur propre condition.

Ici encore, donc, l'image de soi fonctionne à plein régime dans les mécanismes dépeints, tout particulièrement chez les protagonistes soumis à des altérations corporelles et identitaires qui symbolisent ensemble les deux composantes de cette image de soi. Nous avions également vu la manière dont elle constitue le pivot de statut du protagoniste, dans la mesure où elle détermine son rapport à autrui, en lutte ou capable d'accueillir la souffrance subie et causée. Dans ce « renoncement » à la lutte, au combat, à l'opposition et à l'antithèse, l'image de soi de celui qui embrasse l'horreur comme constitutive de sa biographie correspond à une altération salvatrice de soi qu'il n'a pas été difficile de relier au rapport du spectateur à ces protagonistes. Il apparaît ainsi que si les films étudiés dans le chapitre précédent exigent, établissent et attisent l'opposition et l'antithèse, ceux sur lesquels nous nous pencherons maintenant à nouveau procèdent avant tout par l'union de ces prétendus contraires.

Le vaste éventail d'atrocités qui nous a servi d'exemples dans la seconde partie de ce travail se rejoint ainsi en dépit de toutes leurs différences, et l'auteur d'électrochocs y rencontre le témoin de massacres, la victime de viol s'apparente au violeur, le détenu au geôlier. L'influence du registre fantastique est ainsi souvent palpable dans les films dont il est question. En effet, tous se caractérisent par le franchissement de frontières supposées infranchissables, le renversement de la norme et la confrontation à l'horreur. Plus généralement, c'est une structure symbolique relativement constante qui transparaît de ces exemples, laquelle s'inscrit en rupture avec celle étudiée dans le chapitre précédent.

Nous avons jusqu'ici exercé une distance critique avec la notion de « régression à un état primitif de l'appareil psychique », dans la mesure où le terme de régression jette le développement de l'esprit sur un plan unidimensionnel, soit relevant d'un dualisme dont nous avons dénoncé les travers. Malgré cela, la réflexion freudienne nous a bien aidés à analyser nos exemples au point qu'il est permis d'admettre que les conceptions à l'œuvre dans l'une et les autres fonctionnent en concomitance. Il ne faudrait tout de même pas se leurrer quant à l'influence de la psychanalyse sur le cinéma, depuis les essais des surréalistes aux « thrillers psychologiques » contemporains, en passant par les films d'Hitchcock : la théorie freudienne a modelé la production au moins autant qu'elle permet de l'analyser.

Il demeure que nous acceptons d'établir un parallèle nuancé entre l'état d'esprit du spectateur de films, celui du sujet rêvant, et ceux de nos protagonistes soumis à des situations traumatiques. La rencontre de ces perspectives se ferait en effet dans l'influence sur ces personnes de leur psychisme primitif, à propos duquel nous suivons Freud qui le qualifie explicitement d'« impérissable », et dont notre étude nous amène à considérer le caractère universel. En effet, si le lecteur désire contester l'idée selon laquelle l'humanité partage une base psychologique commune, il ne lui sera pas difficile de déconstruire notre réflexion. Même si, plutôt qu'un postulat de départ, ce parallèle se présente à nous comme une déduction, il reste permis de supposer que ce qui est pour nous déduction est pour nos sources postulat. Ici, bien entendu, nous touchons à la matière de notre travail dont les objets d'études abstraits que sont les représentations mentales nous retiennent toujours d'asseoir des certitudes sur nos interrogations.

Mais à ces réflexions psychanalytiques, une approche phénoménologique influencée par l'œuvre de C.G. Jung apporte un éclairage non-négligeable. En effet, si l'idée d'une régression à un état primitif de l'appareil psychique implique littéralement un retour en arrière dans le développement du sujet, Gilbert Durand classe les symboles relatifs à la régression dans un régime de représentations qui se présente dans sa réflexion comme *niveau second* dans le développement de l'imaginaire. Cette disposition altérée, ce second regard que nous recherchons, correspond en effet assez directement à la description qu'il donne du Régime nocturne de l'image.

Ainsi, que l'on parle du mouvement actif de rejet de la pitié dans la topique esthétique, du Régime nocturne de l'imaginaire, ou plus tard des rites de consécration, tous nécessitent d'abord la connaissance approfondie d'un mouvement premier, fondé sur le dualisme. Ce qui se traduit en fin de compte comme un rejet du dualisme même, dans la représentation, emprunte comme nous le verrons les symboles de la régression à l'état utérin, aussi connue sous son nom latin de *regressus ad uterum*. Mais si la notion comprend bien l'idée d'un retour à un état antérieur, le sujet et l'objet, tous deux depuis altérés, ne se rencontrent pas comme la première fois : le dualisme a laissé des traces inquiétantes à l'endroit des symboles de l'intimité. La caverne, la jungle, la nuit, toutes métaphores du ventre maternel, se dotent de lugubres ruissellements et d'une atmosphère de mort. La confrontation qui en découle n'est donc jamais celle espérée. Le retour à l'insouciance n'est pas permis.

On voit dans ce contexte rejaillir les images de tout ce qui a été enfoui, visites guidées du subconscient torturé des protagonistes (on pense au train fantôme de *The Machinist*), et c'est alors *l'impossibilité du retour* qui frappe. Même si Freud, donc, avance que la régression est quelquefois sans retour, ce que l'on accepte pour des personnages comme Jeanne (*Vinyan*), Steve Butler (*Heaven and Earth*) ou le Colonel Kurtz (*Apocalypse Now*), il ne peut en être dit autant de tous nos exemples. Nous avons en effet réunis dans la seconde partie de notre travail un éventail de récits dont les protagonistes atteignent au terme de leur cheminement dans l'horreur un état qui les prémunit contre elle, un état délibérément laissé par la mise en scène à l'appréciation du spectateur, un état mystérieux qui se présente comme éventuellement supérieur.

L'emprunt des motifs relatifs au *regressus ad uterum* se trouve alors servir la représentation d'un mouvement intérieur qui se présente d'abord comme régression morbide, avant de se révéler comme *passage*. Moins qu'une systématique régression donc, nous avons là *résurgence* des symboles liés à l'imagination primitive. Assimiler le cheminement spirituel de ces protagonistes à une simple régression constituerait ainsi un grave contre-sens. En effet, cette résurgence de l'imaginaire primitif qui est le siège de l'imagination pré-verbale et le territoire de l'intuition (résurgence notamment active dans le rêve, dans le traumatisme psychologique, dans la salle obscure), dès lors qu'elle survient dans nos films après un état « normal » et mène à *autre chose*, peut tout à fait être envisagée en tant qu'étape intermédiaire d'une réelle *progression*. Qu'on envisage une régression à un état primitif qui mène à un autre embranchement du développement psychologique, ou que l'on voit plutôt la résurgence de l'imaginaire primitif comme un stade ultérieur du développement, il est bien toujours question de *devenir*.

1 – Rêveries assimilatrices

Nous laisserons donc maintenant derrière nous l'étude des symboles relatifs à l'élévation, à la lumière et à la purification, dans la mesure où nos cas d'étude abandonnent eux-mêmes ces thèmes au profit de ce que l'on pourrait qualifier de « philosophie de la contamination salvatrice ». Ainsi, « après avoir montré que le *Régime Diurne*, le régime de l'antithèse, était nettement caractérisé par des structures schizomorphes que l'on pouvait étudier démesurément grossies à la loupe par la maladie, il nous reste à montrer comment l'imagination peut renverser les valeurs attribuées aux termes de l'antithèse. Comment l'esprit peut se guérir de l'exclusive schizomorphe qu'est la schizophrénie, comment il peut passer d'un régime à l'autre et convertir sa vision philosophique du monde, c'est ce que nous allons maintenant étudier en la constitution des grands thèmes du *Régime Nocturne* de l'imaginaire[204]. »

> [Ce] second geste, lié à la descente digestive, appelle les matières de la profondeur : l'eau ou la terre caverneuse, suscite les ustensiles contenants, les coupes et les coffres, et incline aux rêveries techniques du breuvage et de l'aliment. Enfin, les gestes rythmiques, dont la sexualité est le modèle naturel accompli, se projetant sur les rythmes saisonniers et leur cortège astral en annexant tous les substituts techniques du cycle : la roue comme le rouet, la baratte comme le briquet, et finalement surdéterminent tout frottement technologique par la rythmique sexuelle[205].

De la sorte, le Régime nocturne de l'imaginaire se construit dans la résonance entre les constellations symboliques conditionnées respectivement par les dominantes digestive et rythmique. Nous avons précédemment insisté sur le fait que ces deux dominantes réflexes, activées dès la vie intra-utérine, sont rapidement passées sous silence par un imaginaire conscient conditionné par la dominante posturale. Le Régime nocturne ne désigne ainsi pas l'imagination archaïque du nourrisson mais celle des individus qui outrepassent une pensée fondée sur le dualisme, réactivant des mécanismes imaginaires ayant depuis la petite enfance maturé dans le subconscient. Telle est bien la raison de la semi-morbidité des symboles alors convoqués : à la fois accueillants et repoussants, séduisants et inquiétants, « *tremendum* et *fascinans* », ambivalents par nature, ils traitent le numineux sans lui dérober sa puissance.

Le monde alors dépeint, qui dans une vision totalisatrice déborde le cadre de l'intrigue, prend la forme d'intérieurs aveugles, de la grotte à la jungle en passant par la nuit qui n'est jamais bien loin, et les récits particuliers prennent une dimension universelle. Il ne saurait être question d'héroïsme, de principe d'exception, dans des films qui dénudent la nature humaine à fin d'en révéler l'essence commune à toute l'espèce. Le spectateur à mille visages lui-même, à condition qu'il ne détourne pas les yeux, est invité à se reconnaître dans ces protagonistes aux biographies qu'on aimerait souvent croire exceptionnelles mais dont la mise en scène nous révèle l'effrayante probabilité.

Et tandis que se dessine en toile de fond la conception d'un monde en quelque sorte composé d'une seule matière, dont les hommes ne seraient que moulages, tandis, en d'autres termes, que l'indifférencié recouvre toutes choses, la conception du Temps n'est pas épargnée. Nous parlons bien du grand Temps, celui-là même qui attise toutes les frayeurs dans le Régime diurne ; celui-là que toute représentation publique, tout mythe, vise à contrôler. Dans le renversement des valeurs du Régime diurne, le temps jusque-là envisagé de manière linéaire, prend la forme d'un cycle. Ce faisant, il abandonne ses attributs terrifiants pour devenir lui-même règle, de sorte que la régulation du monde par les hommes ne s'impose plus à l'esprit. L'inconditionnel lui-même est pensé comme réglé, véritable théorie du chaos.

Les motifs de la transmission que nous étudierons, version acceptable de la contamination, font ainsi se rencontrer ces deux tendances du Régime nocturne, lorsqu'au terme d'un dangereux cheminement les opposés se réunissent en un être capable d'accepter sa propre dualité. À la fois parachèvement de cette « vision philosophique » et promesse d'une forme étrange de félicité, ce statut encore énigmatique guidera notre analyse.

Ainsi donc, si le Régime nocturne se présente dans la réflexion de Durand comme mouvement de réaction aux limites du dualisme, à ce titre comparable aux réactions de nos personnages face à la souffrance, il reste à déterminer ses conditions d'engagement, au sujet desquelles l'auteur nous laisse spéculer. Il est intéressant par exemple de relever que Freud nous disait dans son introduction aux actes du colloque « Sur les névroses de guerre », à propos des rescapés de situations traumatiques, que les sujets d'étude ayant été blessés étaient plus à même de surmonter le traumatisme

psychologique que ceux laissés physiquement indemnes par la même expérience. Sans confondre symptôme et cause, Durand rejoint cette idée : « On pourrait dire que la prise en considération du corps est le symptôme du changement de régime de l'imaginaire[206] ». Nous sommes ainsi amenés à considérer que toute expérience charnelle intense puisse fonctionner comme élément déclencheur d'une « prise en considération du corps », amenée à perdurer comme indice de l'activation du Régime nocturne. Nos exemples en tous cas nous poussent à considérer qu'au moins la souffrance le permet.

Il n'est pas non plus aisé de déterminer ce qui dans ce Régime relève de l'instinct ou bien de la culture, soit de se prononcer sur l'influence des formes culturelles sur l'imagination instinctive. Mais de la même manière qu'avec le Régime diurne, dont les racines sont proprioceptives et les rameaux hautement spirituels, la culture sait se faire le relais des intuitions populaires ou individuelles actives dans le Régime nocturne. Le caractère archétypal des récits rejaillit de la sorte. Hautement référencés aussi bien que capable de concerner le spectateur néophyte, ils relèvent d'une tradition dont tout nous porte à croire qu'elle précède largement le cas du cinéma.

Il n'est notamment pas hasardeux que les grandes philosophies asiatiques que sont Bouddhisme et Taoïsme présentent d'étroites concomitances avec le Régime nocturne de l'image. Le goût pour les symboles de l'eau et de la terre dont témoigne le *Tao-Te-King* n'est qu'un mince exemple par rapport aux conceptions du temps à l'œuvre dans ces philosophies, en totale opposition avec la pensée platonicienne. Ce point nous amène à considérer que le Régime nocturne de l'image peut avoir dominé culturellement sur des territoires entiers pendant des siècles, aussi bien que nous l'avons vu du Régime diurne. Mais qu'est-ce à dire exactement de la perspective de ces peuples vis-à-vis du monde, de la souffrance et d'eux-mêmes ?

Ici le cas de *Heaven and Earth* nous propose une réponse assez satisfaisante, en nous montrant Steve Butler succomber au traumatisme tandis que Le Ly surmonte une par une les atrocités. Nous l'avons déjà dit alors : ce serait parce que dès l'enfance sa vision philosophique a été modelée par le Bouddhisme moniste que Le Ly parvient à objectiver sa propre condition. Faut-il pour autant contester le caractère universel du Régime diurne ? Il paraît toujours valide d'avancer que les enfants d'une culture moniste transitent un temps par ce mode de pensée, avant que la

culture ne leur enseigne cette forme particulière de renoncement. On observe alors qu'une domination du Régime diurne de plus longue durée teinte tous les motifs actifs paisiblement dans ces philosophies d'inquiétantes couleurs. De la sorte, Steve Butler, finalement exposé à ce mode de pensée, ne parvient pas à s'approprier ses vertus salvatrices.

Plus généralement, tout en recourant à des symboles similaires, nos auteurs occidentaux peignent des récits plus terribles que ceux observables par exemple dans *Tropical Malady* (2004). Ce film du réalisateur thaïlandais Apichatpong Weerasethakul réunit tigre divin et homme faillible dans un face à face nocturne, jouant également des symboles de la caverne, de l'altération corporelle etc., qui nous ont fait hésiter à l'étudier au côté des autres films. En fin de compte, c'est l'étrange difficulté à localiser la souffrance dans ce récit qui nous a retenus de ce faire, ce qui dans le présent contexte est loin d'être anodin.

Ce serait en effet dans la conversion tardive au Régime nocturne que la souffrance serait la plus vive. Bien que celui-ci se présente pratiquement comme bouclier universel contre l'angoisse, on observe dans nos exemples que seuls des protagonistes ayant épuisé les recours offerts par le dualisme parviennent à endosser le Régime nocturne et son cortège d'ambivalence. Ainsi ce n'est que dans la mort que Steve Butler est présenté au spectateur (par le moine bouddhiste) comme ayant outrepassé sa vision philosophique dualiste. Ou plutôt faut-il dire : *plus long est le délai avant la conversion au Régime nocturne, plus grande doit être la souffrance permettant de l'effectuer*.

C'est que la pensée tautologique de l'ordre dualiste s'assied année après année, et que plus le temps passe plus il faut de violence pour briser cette carapace psychologique afin de réveiller le primitif, et plus le primitif alors est sauvage, plus l'expérience est pénible. Dans les spiritualités de l'instinct et pas de la raison que sont celles orientales (qu'on pardonne la formulation), dont les philosophes sont également des moines et pratiquent à ce titre la méditation, dont la philosophie elle-même se transmet moins par les livres que par l'oralité et l'exercice physique et spirituel, on conçoit qu'il en aille différemment : le « primitif » y semble éduqué, embrassé, au lieu d'être nié et refoulé. Ce n'est en effet pas un hasard si nos exemples pourtant internationaux présentent *a minima* des affinités avec les codes du cinéma occidental. Ces récits ne sont pas tant modelés dans leur entièreté par le Régime nocturne qu'ils ne sont le produit du basculement d'un

régime à un autre, comme le thème du traumatisme psychologique l'a si bien illustré. Les réminiscences du Régime diurne y sont donc à ce titre omniprésentes, dans l'ambivalence des symboles de l'intimité que nous étudierons maintenant plus en détail.

Le ventre de la nuit

Dans la mesure où le Régime nocturne de l'image traite les mêmes angoisses liées au devenir que le Régime diurne, recourant simplement à des méthodes presque opposées, il n'est pas étonnant qu'il procède premièrement par l'inversion des valeurs relatives aux symboles de la « compromission charnelle ». Ainsi, là où le Régime diurne prépare les défenses psychologiques en opposant l'ascension à la chute, cette dernière alors conçue comme régressive et dangereuse, le Régime nocturne qui rejette l'antithèse et méprise les symboles du jour se contente d'apaiser les angoisses relatives à la chute en la pensant comme *descente*.

Telle est bien la méthode d'action de ce Régime philosophique, méthode que Durand désigne comme *euphémisation* : dès lors que les symboles nocturnes de tout ce qui éveille la terreur cessent de l'éveiller, leur contrepoint dans le jour perd toute utilité. En effet « la nuit ayant une existence symbolique autonome[207] » pour la simple raison qu'y résident les causes de toute mythologie, de toute tentative de maîtrise par le *cogito*, de toute angoisse, le Régime nocturne, plutôt que de fuir et combattre, admire et apprivoise.

On voit ainsi dans les exemples de la chute et de la descente que, si la première est la conséquence d'une peur développée par l'enfant s'efforçant de rester debout (la chute est cause de souffrance) et amenée à perdurer comme crainte de la régression, pleinement conditionnée par la dominante posturale qui fait taire les deux autres, l'imagerie de la descente correspond quant à elle à une activation de la dominante digestive. L'imaginaire conditionné par celle-ci, qui puise ardemment dans les souvenirs confus d'une existence post-natale, trouve dans la résurgence du symbole de la descente la même félicité que le nourrisson consacré à téter. Chez l'être dont la bouche est l'organe sensoriel le plus développé, la descente du lait maternel dans l'œsophage s'accompagne d'une satiété éminemment jouissive.

Le ventre de la nuit, lui-même ambivalent, que pénètrent nos protagonistes, généralement pensé comme gynécologique, est ainsi également et surtout un ventre digestif. Qu'on médite un instant sur l'image d'un utérus capable de digérer, et l'on comprend très vite le caractère

morbide de cette imagerie, au point facilement d'oublier combien il est alors question d'aise et de plénitude. Mais on reconnaît bien aussi le sentiment de malaise qui peut s'emparer du spectateur face à des personnages comme le Colonel Kurtz : ils vont rechercher dans la jungle nocturne une félicité qui les ronge doucement.

Tel est également le cas des protagonistes de Fabrice du Welz, qui dans leurs appartements obscurs, leurs auberges, leurs jungles, trouvent dans la mise à l'écart l'occasion de librement halluciner les spectres de ceux dont l'absence est comme une amputation. Tels sont encore Oh Dae-su et Lee Geum-ja dans les films de Park Chan-wook, que la séquestration laisse marqués de cicatrices psychologiques d'apparence insurmontable, et tel en va-t-il pour Tarek Fahd dans *Das Experiment*. L'arrivée des aspirants aux examens de sélection du BOPE, dans *Tropa de Elite*, qui se déroule de nuit au milieu de la jungle, convoque encore ces symboles bien qu'à des fins dissuasives : c'est la résistance à la compromission aussi bien que l'aptitude à s'y exposer qui sont alors examinés chez les recrues potentielles. Et l'on voit dans ces exemples se dessiner un continuum entre le Colonel qui succombe et les aspirants qui surmontent, auxquels ont peut alors rattacher le Capitaine Willard. La nuit n'est ainsi pas également destructive pour tous. Ce sont les caractéristiques de ceux qui en réchappent qui nous intéressent, parce que le ventre de la nuit semble pour eux plus utérin que stomacal, c'est-à-dire qu'il leur permet une seconde naissance au lieu de les anéantir.

Comparables au héros de lumière capable de se confronter à l'horreur tout en résistant à la compromission, ces personnages laissés gravement marqués par leur confrontation s'en démarquent tout de même en tant qu'effectivement compromis. Nous ne parlons pas alors d'une compromission morale dans les actes, dont le héros est capable tout en demeurant profondément incorruptible, mais d'une compromission réellement identitaire parce que concernant l'image de soi. Ces « champions » de la nuit (le terme de héros serait hors-propos) se sont bien reconnus dans leurs antagonistes.

Ainsi, ce qui distingue avant tout Kurtz de Willard, ce sont les réminiscences du Régime diurne qui conçoivent encore la nuit comme gueule dévorante. Pour un personnage comme Willard, le long trajet qui mène à Kurtz s'apparente à la descente de l'avalement. Ainsi le film glisse-t-il de l'horreur à la sensualité débridée, de la cacophonie à l'harmonie,

d'un Régime de l'image à un autre, dans le mouvement lent et humide à contre-courant du bateau. Plus le fleuve déploie l'imagerie gynécologique du retour, plus il active également l'imagerie digestive. Ainsi à 52'55'' Willard remplit sa gourde de Whisky, et l'équipage ingère au long du parcours toutes sortes de psychotropes. Ce faisant, leur perception du temps semble se dilater, la coloration du monde prend une allure irréelle, le bateau pénètre progressivement la substance de toute chose.

Si dans ce contexte l'intimité de la nuit peut être conçue comme apaisante, ce n'est donc qu'après le renoncement aux constellations symboliques du Régime diurne, et l'activation de celles conditionnées par la dominante digestive. Cette « prise en considération du corps » dans l'imaginaire se retrouve effectivement dans la convocation du toucher par les films de notre second corpus, qui en jouent de manière variable mais dont les exemples les plus prononcés sont sans doute les films de Park Chan-wook et de Fabrice du Welz. Les styles photographiques comparables des chefs opérateurs Chung Chung-hoon et Benoît Debie servent efficacement la mise en évidence des textures, et le recours fréquents à des intérieurs aveugles aux parois humides faiblement illuminées par des sources colorées donnent aux décors de ces films une allure souvent organique et systématiquement intime.

On observe toujours, dans un film comme *Calvaire* d'évidente influence chrétienne, une hostile forêt au sol bourbeux, cette auberge qui dans les derniers instants devient réellement infernale, et autres réminiscences du Régime diurne. Toutefois, dans l'échange final comme plus tôt au long du film, la faible (voire nulle) résistance de Marc, élément à sa manière le plus inquiétant du récit, est également la condition de la paix silencieuse qui règne sur l'épilogue. Ici la conversion au Régime nocturne n'est que donnée en aperçu comme possiblement apaisante. Le cri qui ponctue le générique de fin s'assure de sceller son ambiguïté. Mais elle est bien aperçue, et plus tard développée dans *Vinyan* : c'est une paix dans la confusion, dans l'embrassement de l'inconditionnel en tant que tel, parce qu'on voit à son endroit quelque chose de bénéfique – et l'objet halluciné, en fin de compte, importe peu.

Quand Jeanne voit son fils dans tous les enfants sauvages, elle convertit efficacement une pensée basée sur la division en une autre fondée sur l'*assimilation*. Cette fois la paix qui règne sur l'épilogue, toujours

teintée d'ambivalence, conserve sa poésie jusqu'à la clôture du récit. Par sa posture de génitrice (les enfants sauvages caressent avec insistance ses seins nus, les enduisant également de boue), on peut même avancer que Jeanne finit par s'assimiler elle-même à ce ventre de la nuit qu'est l'inconditionnel, prenant en effet dans le dernier plan une allure de déité.

On voit dans cet exemple agir le *sentiment de contrôle* qui nous sert à penser l'extinction de la souffrance. Lorsque la pensée dualiste « normale » ne permet plus aux protagonistes d'assouvir leurs désirs, lorsqu'elle les maintient en souffrance, c'est cette philosophie toute entière et son cortège de symboles avec elle qui sont finalement rejetés au profit d'une vision philosophique permettant la satisfaction. Mais ce procédé n'est naturellement pas sans risque, comme s'assurent de nous en persuader tous nos protagonistes aux épilogues énigmatiques.

Le Régime nocturne doit être endossé pleinement pour mener à l'apaisement, car la moindre réminiscence de son pendant diurne garantit la valeur morbide de tout ce qui est bénéfique dans l'assimilation. Comme nous le verrons plus en détail en nous penchant sur les rites de consécration, dont il est nettement question à l'issue d'un film comme *Vinyan*, nous avons bien ici affaire à un rapport particulier au numineux, ou plus exactement à un remaniement de sa valeur.

Un monde sans fin

La dominante digestive rentre ainsi, comme nous disions, en résonance avec celle rythmique dans la constitution des constellations symboliques du Régime nocturne. Là où l'imagerie digestive de la nuit se consacre plutôt à la voûte céleste[208], l'imagination conditionnée par la dominante rythmique trouve un symbole de choix dans la Lune. Celle-ci n'est pas qu'un contrepoint du soleil, engagés tous deux qu'ils sont dans une danse qui a tant fait spéculer, elle est aussi et surtout l'astre cyclique par excellence : guidant le calendrier des récoltes, celui des marées, longtemps associée à la fertilité des femmes pour l'équivalence de leurs cycles respectifs, l'imagerie de la Lune place effectivement le caractère cyclique du monde du côté de l'humanité. Elle est métronome céleste, qui ordonne la vie des mortels mieux qu'aucun rite de contrôle.

L'imagerie de l'assimilation dans l'intimité nocturne entre ainsi en résonance avec le symbole d'une Lune tantôt noire, tantôt blanche, ambivalente par essence, dans le motif couramment étudié de *l'union des contraires*. La pertinence de ce symbole vis-à-vis de notre corpus a déjà été commentée, mais l'imagerie lunaire nous aide bien à comprendre le mouvement intérieur de nos protagonistes. Généralement considérés comme *a priori* bons par le spectateur en début de récit, ils se révèlent progressivement comme des créatures obscures, dans un trajet à la destination elle-même souvent trouble. À cet endroit, la reconnaissance dans l'antagoniste permet de penser sa compromission, soit son origine comparable à celle du protagoniste[209]. Au-delà, l'imagerie lunaire soutient la croyance en un éclaircissement postérieur, sans jamais qu'il ne soit question d'éradiquer où même de fuir l'obscurité découverte.

Tel est le motif que Durand baptise « promesse d'aurore ». La logique du cycle instaurée, le retour constant du jour et de la nuit se trouvent garantis. Nulle question alors de fuir l'un ou l'autre, même si l'imaginaire nocturne n'a cure de traiter les images relatives au jour. On observe ainsi simplement des épilogues dans la blancheur aussi bien dans *Das Experiment, The Machinist, Calvaire, Oldboy*, et autres, dans lesquels des touches de noir ou de rouge viennent rappeler la « prise en considération du corps » sur laquelle il ne saurait être question pour les protagonistes de

revenir. L'ambivalence des personnages est ainsi symbolisée par le bagage nocturne qui est dorénavant le leur dans le jour. Le retour à l'insouciance, disions-nous, n'est-il ainsi pas permis, mais en lieu et place de l'insouciance une autre forme de félicité a pris place – laquelle se présente en effet comme félicité soucieuse.

Nous reviendrons plus en détail sur le contenu de cette « félicité soucieuse » lorsque nous examinerons les rites de consécration. Pour l'heure, le parcours qui y mène doit encore être examiné. Les constellations symboliques conditionnées par la dominante rythmique réunissent donc tous les motifs de la répétition sous un auspice favorable. On est ainsi tenté de voir dans la compulsion de répétition ou dans le rêve récurrent, conséquences du traumatisme psychologique, des tentatives instinctives d'activer l'imagination rassérénante du cycle. Remarquons d'ailleurs que tant que ces tentatives demeurent inefficaces, il n'est pas absolument incorrect de parler de *régression*, puisque l'inaptitude du sujet à traiter l'angoisse correspond bien à l'impuissance du nourrisson.

Mais dans l'imagination du cycle, la répétition est gage de maturation : elle est *fertile*. Ainsi donc que la compulsion de répétition vise à maîtriser les excitations passées, l'imagerie du retour dans notre corpus pave la route à des récits d'apprentissage. Il est effectivement question de réapprendre le primitif, d'un retour aux origines armé de l'expérience de l'âge, c'est-à-dire de revenir aux fondamentaux de la condition humaine.

Les motifs du double, abondants dans nos films, sont-ils également le fruit de la dominante rythmique. Comme la lune à deux facettes, les êtres dans ces films semblent se dédoubler en des couples d'allure contraire mais contenant chacun la condition d'une révolution. Le couple protagoniste/antagoniste n'est ainsi plus guère applicable dans des récits qui mettent en parallèle leurs moteurs de l'action, ou comme le diraient les scientifiques de *Das Experiment* : les facteurs dynamiques de l'expérience.

Cette expression employée au sujet de Tarek et Berus désigne en effet ce qui dans la fiction se présente comme un couple protagoniste/antagoniste. Mais du fait que les circonstances de l'expérience les réduisent tous deux à l'état de cobaye, en quelque sorte privés de libre-arbitre, la question de leurs motivations respectives devrait logiquement être exclue du problème. Persistent évidemment des difficultés à ce faire,

dans l'humanisation par la mise en scène des différents personnages, qui justifie la construction d'un récit autour d'une expérience réelle.

En effet, cette « humanisation » de ce que, trop souvent, la conscience prend plaisir à qualifier d'inhumain, correspond bien à la direction générale de tous les films que nous avons convoqués dans notre seconde partie. Plus qu'aucun autre à nos yeux, c'est *Death and the Maiden* qui illustre cette tendance à merveille, quand dans leur dernier échange le docteur et Paulina se révèlent tous deux, l'un à l'autre et à nous, comme victimes d'un gouvernement abusif dont ils n'auront été, un temps, que les pantins – avant de recouvrer un libre-arbitre rendu par ces abus profondément angoissant.

Le motif de la transmission, que nous avons plus tôt étiqueté « version acceptable de la contamination » dès lors que l'inversion des valeurs du Régime diurne est à l'œuvre, n'a cependant pas besoin d'être mutuel (trace du zèle génial de Polanski). Dans la plupart de nos exemples, seul les « protagonistes » semble parvenir à l'assimilation à l'autre, qui souvent se limite à leur *part obscure*, condamnée à une exclusive aussi mortifère que dans la schizophrénie. Le cas du Colonel Kurtz est-il ainsi emblématique, mais on retrouve dans tout le triptyque de Park Chan-wook des couples similaires dont le « mentor obscur » finit toujours par périr. Il en allait de même pour les films de Sono Sion, et Fabrice du Welz puise également volontiers dans ces symboles de la gémellité.

À cet endroit, il semble important de distinguer le symbole lunaire des jumeaux et le couple de frères ennemis coutumier des récits héroïques. Là où ces derniers, par leur origine commune, connaissent bien un mouvement relevant du plus total dualisme, signe de la domination du Régime diurne, les jumeaux dont nous parlons se rencontrent tardivement et peinent à se reconnaître dans l'autre. Les chemins qui les ont menés là ont été tortueux et bien souvent contraires, mais lorsqu'ils se retrouvent face à face, ce n'est pas leurs oppositions qui les guide.

Nous nous sommes ainsi déjà tôt penchés sur le mouvement d'objectivation du moi dont protagonistes, spectateurs et, naturellement, auteurs des récits conditionnés par la topique esthétique doivent faire preuve. Nous voyons maintenant que cette expérience est permise au protagoniste (c'est-à-dire également à tous les participants), par le face à face d'égal à égal avec ce que la fiction nous présente comme antagoniste, avant d'en renverser la valeur. Cette capacité d'objectivation se trouve ainsi acquise par le protagoniste grâce à l'assimilation du « mentor obscur », du

jumeau, c'est-à-dire plus généralement de l'*autre*, que le passage du temps lui-même, sous la domination de l'imaginaire rythmique, permet. Ainsi, *Vals Im Bashir* complète notre éventail de l'altérité en proposant le *moi* passé en lieu et place de cet « antagoniste » dont l'appellation perd encore une fois en pertinence[210].

On aperçoit ici de manière assez limpide la synergie qui unit les symboles de la dominante digestive et de celle rythmique. Là où les rêveries conditionnées par la première préparent une pensée de l'assimilation dans son sens transitif direct (on assimile *quelque chose*), l'imagination du rythme favorise quant à elle le sens transitif indirect (s'assimiler *à* quelque chose). Mais la nuance est assez mince dès lors qu'on s'intéresse surtout au personnage principal, qui en s'assimilant à l'autre semble également en intégrer la valeur.

Il n'est ainsi pas question dans ces films d'assimiler n'importe quelle altérité, mais avant tout celle extrême de ce que la conscience rejette de prime-abord. Dans l'humanisation de « l'inhumain », la conscience fait l'effort d'accepter l'inacceptable, elle déplace ses propres frontières en repoussant la limite de son individualité jusqu'à ce que celle-ci englobe tout, c'est-à-dire jusqu'à l'assimilation du contraire qui lui est le plus éloigné.

Ce faisant, le sujet renonce bien à un mode de pensée dualiste dont la fonction relative à l'image de soi semble le fruit d'un narcissisme maladroit, qui rejette hors du champ de l'expérience acceptable tout ce dont il se prétend innocent. Comme le héros d'action, comme l'héroïne de mélodrame, le sujet qui endosse le Régime diurne se définit ainsi négativement, au contraire du mouvement d'assimilation qui tend à englober toutes caractéristiques imaginables.

Si la notion d'intégrité morale et psychologique nous a ainsi aidés à penser le traumatisme psychologique, la résistance à celui-ci aussi bien que ses conséquences, elle nous apparaît maintenant elle-même comme production de l'imagination diurne. En s'assimilant à l'obscurité, à l'inconditionnel, à l'horreur, nos protagonistes ne font pas que renverser leur valeur, mais abolissent effectivement toute pensée de l'intégrité. On pourrait aussi bien dire que leur nouvelle intégrité est totale, et ne bénéficie plus de penser ses propres limites : ce n'est pas un acte, une pensée, un propos moralement répréhensible qui les compromettra. Ils atteignent à ce

titre un statut qualifiable d'incorruptible dès lors qu'il comprend toutes les caractéristiques relatives à la compromission. Disons qu'ils ne peuvent être *plus compromis*, et que la valeur morbide de cette compromission a elle-même été renversée.

La conversion au Régime nocturne se présente sous cette lumière comme un mouvement de renoncement qui témoigne de la mise en berne d'une tendance narcissique essentielle : celle de se protéger contre l'inconnu. L'apprentissage de cette « pragmatique humilité » nous a lui-même aidés à penser la sublimation du traumatisme psychologique, si bien qu'il est permis de mettre en parallèle le processus de sublimation et la conversion d'un Régime de l'image à un autre.

Mais nous voyons aussi maintenant combien l'imagerie du cycle permet la valorisation positive des images relatives à la compromission, en domestiquant la terreur face au devenir et en caractérisant le sujet par la même ambivalence qui consacre l'astre lunaire. Comme Jeanne Bellmer prenant une allure de fertile déesse, comme le Colonel Kurtz en congrès avec les puissances de la jungle, Ari Folman, Ron Kovic, Roman Polanski, tous nos auteurs, leurs personnages, et leurs éventuels spectateurs, se rencontrent dans la représentation d'une humanité dépassant ses limites.

Il est donc bien question de transcendance ici, mais pas une transcendance des limites humaines empiriques : la transcendance offerte dans ces récits correspond à l'acte de renverser les barrières imaginaires qui définissent le *soi*, pour englober tous les possibles. Tel est le « renoncement aux intérêts privés » prôné par le Tao-Te-King, qui dans sa forme parachevée caractérise le sage s'identifiant au principe universel. Telle est également la posture du dandy baudelairien, d'un Sade ou bien d'un Nietzsche réunis par L. Boltanski autour de leur rejet des règles de la norme,dans leurs embrassements respectifs de la conscience primitive.

Ainsi peut-on conclure ce tour d'horizon du Régime nocturne et sa mise en parallèle avec notre corpus, soit « l'inventaire des valorisations archétypales positives qui, issues d'une insurrection polémique contre les visages du temps, d'une révolte "essentielle" et abstraite, aboutit à une transcendance incarnée dans le temps, qui, partie d'une suzeraineté statique sur le temps par le glaive et le symbolisme géométrique du "fuir d'ici", nous conduit à une collaboration dynamique avec le devenir qui fait de ce dernier l'allié de toute maturation et de toute croissance[211] ».

Il n'est donc pas hasardeux que ce soit la souffrance qui nous mène à ces réflexions : l'effort de maintenir actives les règles de la norme dans un contexte qui les dépasse (comme par exemple le contexte de guerre, ou celui de séquestration) s'apparente en effet à un effort rapidement vain. Que l'esprit nécessite des circonstances extrêmes pour renverser la pensée de la normalité, cela n'a rien de bouleversant : les stratégies psychologiques ne s'imposent pas à l'esprit après l'examen averti de toutes ses possibilités mais par tâtonnements prudents et paresseuse habitude. Il est donc bien logique que le contexte de paix mène à la normalisation conservatrice et que, de tous temps, la guerre ait porté à la fois le progrès technologique en avant et le développement psychologique vers le Régime nocturne. Dans les sociétés primitives, le guerrier n'est jamais pur : maculé de sang dans le combat et dans divers rituels, il incarne effectivement cette ambivalence semi-divine de l'homme également observable chez les sorciers et autres magiciens.

Cette « transcendance incarnée dans le temps », dont l'un des visages renommés est la notion de *Nirvāṇa*, soit littéralement « extinction » d'une flamme ou d'une fièvre[212], comprend toujours l'idée d'un renoncement conçu comme apaisant. Ainsi, tout en nous penchant bientôt sur les mécanismes à l'œuvre dans les rites de consécration, nous entrevoyons déjà le basculement des valeurs relatives à tout ce qui suscite l'angoisse, c'est-à-dire au numineux. Au-delà de la disposition du sage, se dessine une mythologie du devenir permanent, qui se présente comme effort direct de domestication de la terreur face au passage du temps et à la mort.

2 – Synthèse et sorcellerie

Nous avons précédemment proposé un parallèle entre les pratiques purificatoires offertes par divers rituels et les films de notre corpus premier. Plus particulièrement, il nous a semblé observer une filiation entre le genre mélodramatique et l'antique pratique du bouc émissaire. Les récits héroïques dans leur ensemble nous ont frappés par leur utilisation des motifs liés à l'impureté, qui soutiennent un modèle mythologique de transcendance désincarnée. À ce titre, il a paru judicieux de comparer les films d'action aux rites d'entrée dans l'âge adulte.

Il pourrait donc être perturbant pour le lecteur que nous nous apprêtions à mettre en parallèle les films de notre second corpus et diverses pratiques initiatiques sans revenir une dernière fois sur les récits héroïques. Ce qui est apparent dans ceux-ci, moins que leur utilisation industrielle qui permet une portée rituelle collective, ce sont les symboles de la norme sociale qui les criblent, tout en demeurant remarquablement absents de notre corpus secondaire.

Indépendamment, donc, des questions relatives au caractéristiques para-rituelles du dispositif cinématographique, les motifs de l'intimité, de la mise à l'écart et de l'introversion, ainsi bien sûr que celui du changement ontologique, nous poussent à concevoir les récits maintenant étudiés comme *mises en scènes d'initiations*. Leur fonction sociale peut bien, elle-même, être conçue comme initiatique, là où le récit héroïque est mise en scène de *sacrifice*, nos films « nocturnes » ne s'embarrassent pas de cette notion à laquelle ils préfèrent celle de *consécration*, qui soutient quant à elle la croyance en une transcendance incarnée.

.Là où le sacrifice peut être décrit comme l'évasion du monde diachronique, c'est-à-dire l'abolition de la soumission aux lois entropiques du devenir, la pénétration de l'ordre, l'idée même de consécration implique un mouvement inverse. Ce n'est pas l'homme qui se soustrait aux lois du monde mortel au profit des lois du monde synchronique, mais le synchronique lui-même qui déborde son propre terrain pour marquer l'individu et en transformer la nature. Dans cette nuance on retrouve bien le rapport synthétique au numineux observé dans le Régime nocturne de l'image.

> En effet, si le numineux se présente comme angoissant, l'attitude qui consiste à le fuir n'est pourtant pas la seule qu'il suggère. Le *mysterium*, comme le dit Otto, est à la fois *tremendum* et *fascinans*. Le *tremendum* caractérise l'élément inquiétant du numineux ; il provoque le sentiment d'effroi qui fait qu'on s'en écarte. Le *fascinans*, c'est ce qui fait, au contraire, qu'il est désiré pour lui-même, qu'on est attiré vers lui et qu'on cherche parfois à s'y identifier. Dans ce qui échappe à la règle, dans ce qui déborde la condition humaine définie par l'ordre absolu, l'homme peut, en effet, voir la marque de la puissance. Ce qui menace les normes, ce qui les bouleverse, c'est aussi ce qui est plus fort. Les symboles inquiétants sont donc en même temps ceux qui paraissent évoquer des possibilités illimitées. Aussi est-il naturel que certains rites, à l'inverse des précédents, soient des actions symboliques permettant de capter et de manier la force numineuse. Mais ces rites impliquent le renoncement à la condition humaine définie ; ils laissent l'homme insaisissable à lui-même ; ils le mettent en question[213].

L'intégration de l'individu à l'ordre social se trouve ainsi contrebalancée par le pouvoir alors acquis. L'un et l'autre s'excluent. Si ce cas de figure est observable pleinement dans le statut extrême de la sorcellerie, nous qui ne cherchons pas à jeter un calque univoque sur ces questions commenceront par voir de quelle manière la captation de la force numineuse est déjà observable dans l'exercice acceptable de la magie et plus répandue encore dans l'initiation de l'homme religieux.

La puissance du secret

À travers la notion d'« homme religieux » nous entendons, avec Jean Cazeneuve, le cercle d'initiés participant à l'entretien de la croyance des profanes en ces forces numineuses contre lesquelles la religion se dresse. Nous sommes bien alors du côté de l'entretien des normes sociales. Il est donc non seulement question de participer aux rituels en tant qu'exécutant et organisateur, mais également de maintenir en dehors d'eux une attitude inspirant le respect de la religion et l'effroi vis-à-vis du grand Temps. Tout ceci invite naturellement à comparer ces postures à celle des divers auteurs auxquels nous nous sommes rapportés, que ce soit de nos films ou de nos sources textuelles. La détention du secret caractérise alors l'homme religieux, et la recherche de celui-ci l'initié potentiel.

Il n'est bien sûr ici plus question d'une religion en particulier ou même d'une entité nécessairement religieuse : notre travail nous pousse à considérer l'équivalence de toutes les écoles de pensées et de tous les médiums porteurs d'un discours visant à apaiser l'angoisse face au devenir. La religion alors n'est pour nous qu'exemple anthropologique répandu et donc facilement observable, sans pour autant qu'il ne nous intéresse réellement de tirer des conclusions à son sujet.

Nous distinguerons encore, avant de poursuivre, l'homme religieux standard du guide spirituel, détenteur de plus grands secrets et manipulateur unique des forces numineuses. En tant qu'initié, l'homme religieux peut en effet manipuler *les symboles* de la force numineuse mais pas celle-ci directement. L'absence du numineux ne lui est révélée que dans les artefacts qui servent à l'entretien du culte. Il y a bien, pour les initiés et pour eux seuls, euphémisation de la puissance numineuse à l'endroit de ces artefacts.

> Par cette révélation […], l'initiation est en effet un des rituels où la vie religieuse se présente avec le plus de clarté comme le fruit d'une sublimation. Pour l'homme religieux, la force numineuse dangereuse n'est plus que mensonge ; la vraie puissance surnaturelle est désormais celle qui garantit l'ordre humain auquel lui-même vient de s'intégrer par l'initiation et à laquelle il participe si bien qu'il en peut toucher les symboles. Les non-initiés, eux, restent dans le mensonge[214].

La puissance de ces ustensiles auprès du peuple est ainsi relative à la fédération de ceux qui détiennent le secret de leur inefficacité, lesquels sont quant à eux apaisés par d'autres moyens. On retrouve bien ici, inhérent à

notre sujet d'étude, le problème de l'*artifice*. Plus particulièrement, c'est le degré de conscience de cet artifice dont le spectateur témoigne ou non qui détermine son positionnement face à l'image en tant qu'initié ou non-initié, en tant que « religieux » ou en tant que profane.

À propos d'objets comme des films, ce degré d'initiation s'apparente donc aisément aux connaissances des diverses techniques de production (de l'écriture à la diffusion). À propos des spectateurs, nous avons vu que la topique esthétique, dès lors qu'elle implique sympathisation avec les auteurs, relève de cette initiation à l'utilisation des symboles numineux. C'est ainsi que l'on peut penser le regard de l'initié sur des récits ne visant pas son apaisement propre mais celui des profanes comme l'exercice de l'objectivation caractéristique de la topique esthétique.

En termes plus concrets, pour avoir déjà appuyé sur le fait que les auteurs de récits héroïques ne relatent pas des expériences personnelles, on voit dans l'entretien du culte par celui qui a été initié aux secrets une forme d'hypocrisie manipulatrice. L'ordre social établi et maintenu par cette forme religieuse de spectacle relève bien à nos yeux de la conspiration. Même s'il est question d'initier un par un les profanes, ce n'est qu'à condition de filtrer leur accès au secret par l'assurance préalable de son maintien. Dans la mesure où notre propre démarche consiste en la révélation de ce type de secrets, on répugne à considérer le fait pourtant évident que seuls des initiés liront avec attention ces lignes. Relativement à celles que nous étudions, notre approche se trouve ainsi teintée d'un inévitable fatalisme, relevant de l'idée selon laquelle les intentions individuelles ne sauraient en aucun cas suffire à altérer l'ordre social, limitant la pertinence de notre travail à l'analyse de celui-ci.

Il paraît difficile, arrivé à ce stade, de ne pas confesser un biais dans cette recherche qui depuis le départ s'évertue à intégrer dans son argumentaire des récits grand public dont la fonction sociale ne nous intéresse guère. Qu'on examine par exemple la quantité de pages accordées par Luc Boltanski ou Jean Cazeneuve à des formes de discours relatifs à l'angoisse auprès du grand public, et l'on constate rapidement un écart immense avec celles accordées aux cas exceptionnels. Il ne faudrait pas se plaindre que la sociologie s'efforce avant tout de comprendre le plus grand nombre, mais on est alors forcé de manier des pincettes en examinant ce que ces auteurs ont à dire au sujet des exceptions.

Revenant donc aux récits conditionnés eux-mêmes par la topique esthétique, il devrait apparaître au lecteur que les motifs de l'assimilation, au contraire de ceux relatifs à la purification, jouent la carte de la révélation du secret. C'est à ce titre qu'il nous est permis de les penser comme récits et mises-en-scènes d'initiation « religieuse », dans un dispositif relevant de la même pratique. Au contraire de tous les récits visant à entretenir chez les profanes la crainte du changement, fût-ce en l'apaisant de manière temporaire, les films conditionnés par la topique esthétique et la conversion au Régime nocturne de l'image prêchent une philosophie qu'ils embrassent eux-mêmes.

Pouvoir synthétique de la magie

Le cas de figure du magicien, chamane ou prêtre[215], guide spirituel de la communauté parce qu'en contact direct avec les forces numineuses, est plus aisé encore à rapporter à la posture d'auteur. C'est ainsi que nous nous intéresserons maintenant aux rites par lesquels on accède à ce statut. La première caractéristique du magicien, au regard des autres individus formant la communauté, est donc son contact direct et permanent avec les forces que la société rejette pour elle-même. Son statut est *privilégié*.

> [Car] dans ce qu'il écarte ainsi, le primitif voit un élément de puissance. En dehors de la règle, il y a tout ce qui est possible. En dehors de la condition humaine bien définie, il y a tout ce qui est supérieur aux règles, ce qui est extraordinaire. Le magicien choisit de manier ces forces surnaturelles. Il renonce à la condition humaine, accepte l'angoisse et puise sa force dans le contact avec les symboles numineux.
>
> Ce sont donc les mêmes principes qui sont repoussés dans le tabou et captés par la magie. Entre ces deux types de rites, il y a un renversement complet des valeurs. Les mêmes symboles sont objets de répulsion ou de désir[216].

Dans la pensée dualiste en effet, l'inconditionné qui déborde la règle – pensé donc comme contagieux – est bien tenu à l'écart des individus profanes *comme des initiés*. L'homme religieux lui-même ne manie de cette force que les symboles dont on lui a révélé le caractère inoffensif, mais il le fait toujours sous la direction d'un plus initié que lui. C'est que l'initiation a multiples facettes et multiples fonctions, qui se recoupent souvent avec le sacrifice et la consécration d'une manière qui complique l'analyse. Pour l'heure, contentons-nous d'observer que le contact avec le numineux n'a pas besoin du rite pour se manifester : dans toutes les altérations du quotidien, à chaque manifestation du changement, la conscience primitive réveille l'angoisse liée au devenir, dont Cazeneuve nous dit bien que le magicien l'« accepte ».

Qu'est-ce à dire exactement ? On trouve ici le signe de ce que plus tôt nous avons mis en parallèle avec Tao et Nirvāṇa sous l'étiquette lancée plus ou moins à la légère de « félicité soucieuse ». Dès lors qu'elle est « acceptée », en effet (et plus fuie), on peut proposer que l'angoisse se trouve dénaturée, euphémisée, réduite à un maîtrisable souci. Tel est bien à nos yeux le statut de celui qui entre en contact direct avec les forces numineuses, qui s'en trouve « souillé », altéré, amené à connaître un

changement ontologique d'une manière pouvant tout à fait se passer de l'initiation rituelle.

> [Ainsi] l'individu qui viole un tabou est lui-même un symbole numineux, il est impur, son contact est dangereux. Mais celui qu'on fuit n'est pas déchu moralement. Dans le cas des guerriers, l'impureté va de pair avec la gloire. De même, le chef, s'il est tabou, est cependant vénéré. La mise en quarantaine qui frappe le violateur de tabou est une conséquence directe du trouble apporté dans le monde des règles, et qui menace de se répandre par contagion[217].

On comprend déjà mieux l'importance de la guerre et autres contextes exceptionnels dans notre corpus secondaire lorsqu'on examine la posture du magicien relativement à celle du guerrier. Tous deux sont en contact direct, soit par l'exercice spirituel, soit par l'immersion physique, avec la part de l'homme que toute civilisation rejette instinctivement. Il n'est donc guère étonnant que de tous temps ces deux postures se soient rencontrées dans celle, suprême[218], du guerrier-mage. Dans notre corpus, c'est évidemment la figure de Willard après l'assassinat de Kurtz qui renvoie le plus ouvertement à ce symbole universel, tandis qu'il quitte le temple avec à la main l'arme qui lui a servi à tuer et l'essai testamentaire du mentor, signe de consécration totale. Il est intéressant qu'il laisse aussitôt tomber l'arme, pour prendre la main de Lance, s'illustrant ainsi comme mage et guide spirituel, alors que le chemin qui l'a mené ici est bien la voie du guerrier. Contrairement à Kurtz, ce serait donc ce renoncement à l'arme, soit à la condition de guerrier et d'assassin, c'est-à-dire au conflit, qui permet à Willard une conclusion favorable.

Dans une société émancipée de la logique des castes, l'impureté du guerrier pourrait ainsi mener à l'expérience spirituelle propre aux rites de consécration. Rien dans notre analyse en effet n'impose que l'accès au numineux permettant l'apaisement ne se fasse dans un cadre social formateur. Tout nous pousse au contraire à voir dans les rites magiques, religieux, cinématographiques, un accompagnement qui s'assure de permettre à l'individu d'atteindre la destination proposée, quand tant de chemins à travers l'inconnu également y mènent.

Le propre de ces chemins à travers l'inconnu étant leur caractère indéterminé, on regrettera quelque peu que la sociologie nous laisse à cet endroit repartir bredouille, mais tel est bien l'intérêt de croiser ces notions à la psychologie et l'analyse de films. Nous nous sommes attardés sur la manière dont les films de notre second corpus laissent le soin au spectateur de juger moralement de l'issue ambivalente du récit. Il ne nous est donc

guère permis d'y vanter un systématique accès au statut ontologique supérieur dont l'initiation nous parle, autant qu'il serait absurde d'y trouver des conclusions pessimistes. Ces récits, donc, qui sont des parcours d'obstacles, s'arrêtent sur le seuil du portail vers le numineux, laissant au spectateur le soin de tendre la main pour en rechercher le contact. En d'autres termes : ils testent la détermination, la croyance, la foi.

Telles sont bien les conditions de l'initiation magique qui requiert au préalable l'accoutumance aux cérémonies purificatrices et aux rites de passage, avant d'effectuer le bond à travers l'inconnu auquel correspondent nos films. La foi doit être acquise avant d'être mise à l'épreuve. Le processus par lequel l'individu accède à la consécration nécessite ainsi d'abord les motifs sacrificiels participant aux initiations ordinaires. « La purification et la répétition symbolique des rites de passage écartent ou atténuent le numineux en tant qu'il est souillure. La consécration attire la puissance numineuse en tant qu'elle est une garantie de l'ordre[219]. » Le sujet doit abandonner le profane et pénétrer l'ordre social (c'est-à-dire renoncer au libre jeu des symboles de l'inconscient, accepter le Régime diurne de l'image comme seul garant de l'ordre sur Terre), avant de reconquérir le terrain du primitif armé de l'expérience qui seule permet l'euphémisation des symboles nocturnes. À ce titre, son statut social s'impose bien comme effectivement supérieur, en ceci que le magicien se fait la synthèse humaine des valeurs propres au peuple et de celles qui lui sont extérieures.

> En effet, [de l'initiation magique] les magiciens sortent marqués comme des êtres échappant à l'humanité ordinaire, soit qu'ils aient perdu leur personnalité pour acquérir celle d'un démon qui les possède, soit qu'ils portent dans leurs corps des substances provenant d'un autre monde, telles les pierres atnongara. Et ils font leur possible pour donner à croire que cette initiation fait d'eux des êtres qui ne sont pas comme tout le monde. Au contraire, l'initiation ordinaire ramène tous les êtres humains à un type unique, leur donne une sorte de marque de fabrique (prépuce coupé, dent arrachée, doigt amputé, etc.), qu'ils sont fiers de porter pour être, dans leur groupe, des hommes comme tout le monde. […] En somme, c'est exactement l'inverse de ce qu'on observe dans l'initiation magique[220].

Contrairement au sorcier que nous étudierons bientôt, le magicien ne renonce pas entièrement aux valeurs de la norme : il les surpasse. C'est dans le seul contexte ou le pouvoir qu'il incarne se fait le garant de l'ordre social qu'il conserve auprès du peuple une posture privilégiée. Pourtant,

comme nous le voyons, son pouvoir ne relève pas éminemment de forces différentes que le sorcier manipule ou que le profane fuit.

La particularité du magicien, en effet, n'est pas tant sa capacité à manipuler le numineux qu'à intervenir auprès de lui. Son contact avec celui-ci est-il ainsi avant tout verbal : il lui permet d'implorer le sacré et d'être entendu par celui-ci, sans que son intervention ne perturbe l'ordre synchronique pensé par le peuple comme immuable. En un mot, le premier pouvoir du magicien est l'incantation, qui vise à amener dans l'ordre diachronique la régulation des principes éternels. La consécration à l'œuvre dans l'initiation magique est-elle ainsi la finalité du développement du magicien *seul*. Son rôle dans la société n'est alors plus celui d'obéir aux lois des hommes mais de les maintenir, au nom des forces supérieures avec lesquelles il est seul en contact.

> Ainsi, par la vertu de la consécration que représente l'initiation, le numineux cesse d'être angoissant et s'identifie avec le fondement de la condition humaine qu'incarnent les ancêtres. La synthèse est faite entre la puissance surnaturelle et l'ordre naturel.
>
> […] C'est pourquoi, partout où la sublimation religieuse s'étend, les rites de consécration se superposent ou se substituent aux rites de passage dont le seul but était d'éliminer l'impureté du changement. Les deux sortes de rites peuvent se mêler dans une même cérémonie, car le rite de passage prépare la consécration, de même que les purifications préparent l'initiation[221].

« Mais cela ne signifie pas que les rites de passage et les rites de consécration puissent se confondre. Ils ont, en fait, des buts bien distincts[222] » que nous avons déjà clarifiés. Pour en revenir au dispositif cinématographique, nous sommes ainsi amenés à comparer la posture du magicien, posture ambivalente à souhait de celui qui entretient chez profanes et initiés une croyance qu'il a lui-même surmontée, à celle des auteurs de films à grand public mettant en scènes des récits de souffrance. On reconnaît dans l'exagération caractéristique de ces récits la marque de l'artifice, de l'intervention consciente de celui qui (magicien ou homme religieux) ne croit pas aux symboles qu'il manipule auprès du peuple.

Il est ainsi plus compliqué d'analyser les films de notre corpus secondaire sous l'éclairage de ces notions relatives à l'entretien de la norme. On a clairement observé dans les motifs de l'assimilation la trace d'un mouvement imaginaire rattachable aux rites de consécration, en tant qu'ils prônent tous les vertus d'un renoncement au dualisme. Mais on trouve dans le rapport de leurs auteurs à ces récits d'autres différences encore avec notre corpus primaire. Ce rapport particulier, nous l'avons

pensé tantôt en termes biographiques, tantôt en termes compulsifs, mais toujours il se fait la marque d'un engagement personnel dans le traitement des angoisses mises en jeu dans ces films.

Là où il est aisé de comparer les *blockbusters* hollywoodiens à des rites religieux ou à des actes magiques, puisqu'ils invoquent l'ordre éternel dans un monde souillé, on trouve donc dans les films de notre second corpus plus de similitudes avec les initiations religieuses et magiques elles-mêmes. À ce titre, il est permis d'avancer que, comme elles, ces films proposent l'accès à un statut ontologique supérieur, à un second Régime de l'image qui subsume le premier, un état comparable à celui du chamane.

Spécificité de la sorcellerie

Est-ce à dire que le spectacle de l'horreur à l'œuvre dans notre corpus secondaire a pour fonction de changer le spectateur en pilier de la religion et de la communauté ? Le paradoxe est flagrant. S'il est donc admissible que l'initiation aux techniques de production positionne les auteurs des récits à grand public en tant que garants de l'entretien d'une mythologie de la transcendance désincarnée, à l'instar des mages et hommes religieux, on voit plutôt dans notre second corpus le type d'exceptions qui confirme la règle. En effet, le désengagement du politique impliqué par la topique esthétique se rapproche aisément de la position sociale du sorcier : magie dont la pratique ne vise pas l'intervention du numineux mais son incursion dans le monde des hommes, la sorcellerie (ou « magie noire ») procède par bouleversement de la norme. L'art du sorcier *dérange*.

Il est donc amusant d'observer qu'historiquement la pratique de la sorcellerie se présente comme l'ancêtre de toute magie ou religion. La « sublimation religieuse » résiderait effectivement dans l'euphémisation à divers degrés des forces mises en jeu dans ces pratiques, en vue tout simplement de les rendre acceptables, de généraliser leur emploi, en intégrant le contact avec le numineux dans les gestes de la vie quotidienne au lieu de lui laisser conserver un unique caractère de puissance, à ce titre inquiétant.

> Il est évident que certaines considérations d'ordre social et professionnel ont amenés les magiciens, pour échapper à la réprobation qui pèse sur les sorciers avérés, à estomper le caractère inquiétant de leurs fonctions, de sorte que les forces qu'ils manient ressemblent presque autant aux puissances sacrées qu'aux effluves magiques, puisque, comme nous le soutenons ici, le sacré est une notion synthétique où le numineux magique se réconcilie avec la condition humaine. Que le magicien cherche à se distinguer du sorcier, qu'il veuille se faire accepter comme un être presque anodin tout en conservant sa puissance, cela suffit pour qu'il réalise en somme le début d'une sublimation religieuse et devienne presque un prêtre [c'est le cas, notamment, dans le shamanisme] [223].

La relation que la sorcellerie entretient avec la magie peut ainsi être mise en parallèle avec la relation de la magie à la religion. Subdivision spécialisée du contact avec le numineux, elle se présente également comme pratique d'une puissance plus grande encore. Il ne fait par exemple guère de doute à nos yeux que le motif du savant fou, qui prolifère au cinéma après

la maîtrise de l'atome, n'est qu'actualisation de la figure du sorcier, laquelle se caractérise avant tout par le fait de manipuler des puissances dont on doute que l'intervenant les domine. La puissance numineuse attirée dans le monde diachronique par le sorcier est ainsi contagieuse pour les mêmes raisons que l'expérience interdite échappe au contrôle du savant : en attirant le numineux (et pas son intervention) dans le monde des hommes, le sorcier menace d'en abolir les règles, il apporte le chaos et le désordre là où régnait un jour l'ordre.

Les forces à l'œuvre dans la sorcellerie ne sont donc pas en elles-mêmes pensées comme plus puissantes que celles à l'œuvre dans la magie, et l'opposition de ces deux pratiques a conditionné plus d'un récit. La spécificité de la sorcellerie ne repose en effet pas dans les forces qu'elle manipule mais dans le fait même de les manipuler : la puissance attirée est brute de forme, à la fois plus dangereuse mais aussi et surtout capable de réordonner le donné, d'altérer les règles elles-mêmes. À ce titre, elle ne sert pas l'établissement et le maintien de la norme, mais le traitement institutionnel des circonstances exceptionnelles, de tous les cas de figure dans lesquels la magie et la religion ne suffisent pas à apaiser.

> [Ainsi] l'initiation aux sociétés secrètes […] constitue parfois un cas particulier de l'initiation ordinaire, la société en question formant en somme un groupe autonome ayant sa propre conception de la condition humaine qu'il sacralise ainsi à part […]. Parfois aussi, comme c'est le cas chez les Zuñis, les sociétés secrètes sont des confréries de magiciens-sorciers-guérisseurs et l'initiation est du même genre que celle du magicien en général, bien que ces confréries aient réussi à s'intégrer dans la religion officielle[224].

La sorcellerie entretient ainsi avec le secret un rapport qui n'est pas sans ressemblance avec celui de l'homme religieux : la mise à l'écart et l'entretien du mystère entourant ses pratiques servent bien l'entretien de la croyance du peuple en la puissance de celles-ci. Faut-il expliciter le parallèle avec notre corpus secondaire ou est-il apparent au lecteur combien les films qui s'efforcent de repousser leur public présentent des affinités avec ce positionnement social de la sorcellerie ? Seul l'individu pour qui les pratiques normatives ne parviennent plus à apaiser l'angoisse liée au devenir a de bonnes raisons de se tourner vers la sorcellerie, vers les récits macabres et le contexte de guerre, sans alors détourner les yeux.

> C'est que la guerre est une phase de l'existence qui se situe en dehors de la condition humaine normale, en dehors des règles habituelles. […] La guerre, comme l'écrit R. Caillois,

s'oppose aux « phases de stabilité et de mesure », elle se caractérise par un « renversement des normes ». Le meurtre, le vol, le mensonge y sont permis[225].

Lui seul qui ne trouve plus dans le contexte de paix la satisfaction libidinale à laquelle il aspire, le sentiment d'un contrôle sur sa destinée, refuse de maintenir active la croyance en une transcendance désincarnée qui exige l'obéissance aux règles, leur entretien et leur maintien auprès de tous. « À l'idéal de la personnalité purement libre, qui s'auréole d'angoisse, s'oppose celui de la détermination et de la stabilité[226]. » En d'autres termes, la distinction qui file notre travail entre deux perspectives sur la souffrance, deux régimes philosophiques, se réduirait à deux tendances libidinales, l'une aspirant à un idéal d'inertie qui n'est pas sans ressemblance avec le principe de plaisir, et l'autre qui est *pure volonté de puissance*[227].

Ici réside bien l'aspiration du sorcier : à manipuler directement les puissances numineuses, il s'identifie à celles-ci. Nous en revenons à ce que la *Sociologie du rite* désigne sous l'appellation plus ou moins cryptique de « renoncement à la condition humaine » au sens où celle-ci est pensée en soumission aux principes universels et non pas en accord avec ceux-ci. « La différence, au fond, est bien celle qui existe entre l'immanence et la transcendance. La puissance magique est immanente à la pratique magique, et c'est pourquoi le sorcier ne peut la capter qu'en brisant les barrières du tabou qui protègent la stabilité de l'ordre humain[228]. »

La crainte de l'impuissance face au devenir dans laquelle repose l'angoisse est ainsi abolie : dans la consécration le sorcier, qui s'est fait l'allié du temps en lequel il voyait autrefois l'horreur, trouve une puissance qui le prémunit contre la peur du changement. Mais cette nouvelle perspective ne se limite pas à lui, et par son art il en communique la puissance à quiconque se tourne vers lui en recherchant des défenses face à l'angoisse.

3 – De la marginalité

Nous avons rapproché les récits de souffrance à grand public des cérémonies purificatoires et des rites magiques, en ceci que comme eux ils ont pour fonction sociale d'apaiser de manière collective l'angoisse face au devenir. Nous observons maintenant que la pratique des arts obscurs parvient à proposer une solution rassérénante à ceux que magie et religion ne suffisent pas à apaiser.

D'un côté, donc, nous observons se réunir en une seule tendance un désir de stabilité et de paix, idéal d'inertie ou principe de plaisir, qui utilise les motifs sacrificiels et les structures antithétiques pour soutenir une mythologie de la transcendance désincarnée, une philosophie dualiste. De l'autre, c'est la volonté de puissance qui promeut les motifs de l'assimilation, de la consécration, et les structures synthétiques dans une mythologie moniste de la transcendance incarnée.

Ces deux tendances parviennent respectivement à contenir et à désamorcer l'angoisse. La première n'est que contenant au sens où elle laisse en possession de sa pleine puissance tout ce dont l'esprit se détourne, amplifiant même sa grandeur à la seule condition de faire ultimement triompher les forces désincarnées. À ce titre, les cérémonies relevant de cette approche doivent être répétées. Au contraire la sorcellerie, qui pratique elle-même le changement auquel la magie s'oppose, procède par actions ponctuelles et déterminantes. Les modifications qu'elle induit sont durables.

Si l'angoisse est crainte de l'impuissance face au devenir, le Régime diurne comme celui nocturne parviennent à l'apaiser en repensant les termes de l'impuissance et du devenir, offrant dans un premier cas la protection d'une puissance supérieure, dans le second cas la collaboration avec le devenir même. Il ne paraît ainsi guère utile de commenter encore les raisons pour lesquelles la sorcellerie est tenue à l'écart d'une société recherchant l'ordre par la magie ou la religion. Là où celles-ci visent l'application sur Terre de l'ordre transcendant, l'art du sorcier a pour unique fonction de repenser cet ordre, c'est-à-dire de l'altérer. Il se présente de cette manière comme nécessairement exceptionnel, ne pouvant intéresser qu'une minorité ne trouvant pas l'apaisement mais l'angoisse elle-même

dans le maintien d'un ordre alors jugé comme faillible (ce qui constitue en soi un tabou, ou sacrilège).

Par son accession aux secrets, l'initié aux pratiques magiques voit sa foi mise à l'épreuve, et celui chez qui elle persiste peut trouver dans la posture de magicien une place sociale acceptable. En revanche, chez celui que la révélation du mensonge ne satisfait pas, chez lui qui dans la manipulation du peuple par une élite trouve hypocrisie, conspiration, et terrifiant relativisme des propos voulus universels, chez lui que le maintien de cet ordre perçu comme arbitraire n'intéresse plus, nulle place dans la société n'est permise sinon celle, marginale, d'intervenant exceptionnel.

C'est ainsi que, toujours, le sorcier a vécu à l'écart du village, comme on met à l'écart ceux dont l'initiation est en préparation, comme on tient à distance tout symbole numineux. C'est ainsi, également, que toujours le sorcier a accepté cela, son intégration réelle à la société n'étant possible qu'à condition d'effectuer une sublimation religieuse qui dénature ses pouvoirs. En se tenant lui-même à l'écart, il conserve toute sa puissance, car pour qui se tourne vers lui celle-ci est relative à l'horreur dont elle s'auréole.

Faut-il là encore expliciter la manière dont les films de notre second corpus embrassent toutes ces notions ? Le succès critique de ces films nous semble le meilleur témoin du fait qu'ils intéressent plus une minorité d'initiés aux secrets du regard que la masse profane, adepte des récits héroïques. Les réalisateurs de ces films eux-mêmes semblent le plus souvent se complaire dans une posture marginale au sein de la communauté des fabricants de films. Le caractère compulsif de ces récits nous renvoie très directement à une volonté de puissance qui recherche la maîtrise directe de l'angoisse, et place les filmographies entières de ces réalisateurs dans une catégorie distincte des films à grand public. Il semble en deux mots tout indiqué d'y voir une *contre-culture*.

Articulation des deux tendances

Humaniser l'inhumain, accepter l'inacceptable, donner un visage à l'horreur et s'en faire une alliée tandis que l'on pénètre le ventre de la nuit, telles sont les solutions offertes par la sorcellerie aux cas de figure dans lesquels la pensée normale et normative ne parvient pas à susciter la satisfaction face à la contingence. C'est ainsi que la contre-culture ne combat pas la culture mais plutôt la complète, en comblant de solutions exceptionnelles ses failles insatisfaisantes. Si magiciens et religieux se font les piliers de soutien de leur mythologie, le sorcier en serait ainsi la clé de voûte, soit littéralement ce qui la retient de s'effondrer sur elle-même.

Et c'est également ainsi que les films de notre second corpus s'inscrivent en rupture avec ceux du premier, sans pour autant invalider totalement les notions à l'œuvre dans ceux-ci. En posant une règle sur l'exception, ils ne renversent pas réellement son statut d'exception. Certes, ils mettent la règle normale en question, et ce faisant incitent leurs spectateurs à élargir cette mise en question, dans un mouvement qui relève effectivement de l'initiation aux secrets. Mais ils le font en prenant garde de mettre à distance le spectateur qui n'est pas préparé à cette révélation, ils le poussent à se rattacher à des croyances que ces récits aspirent à surmonter : ils l'excluent de la cérémonie.

En effet, « L'homme moderne, comme celui de la société archaïque, a besoin de sécurité, de limitation même, et sa vocation n'est cependant pas de s'y enfermer, car il lui faut se dépasser sans cesse. Sa vie sociale et sa vie intérieure sont une quête perpétuelle de la sublimation qui le ferait approcher de l'inaccessible synthèse[229]. » Plus important, nous avons vu combien la conversion à ce que nous appelons « second regard » nécessite auparavant l'accoutumance à la pensée normative. Pour pouvoir exister comme exception à la règle, le sorcier doit avoir circonscrit scrupuleusement le champ d'action de celle-ci. De la même manière, on l'a vu, les films de notre second corpus situent leur action au-delà des frontières de la société.

On entrevoit alors que si la pensée normale soutient une conception du progrès humain par l'amélioration collective[230], le progrès permis par une « collaboration dynamique avec le devenir » est avant tout individuel. Dans

un cas de figure, l'action répréhensible d'un individu est interprétée comme une régression de la société toute entière, dans l'autre l'action de l'un n'influe guère que sur lui-même et ceux qui y participent (dans le cas de l'acte de sorcellerie, l'individu qui se tourne vers le sorcier viole lui-même un tabou, mais le fait en secret).

Les deux dispositions philosophiques que nous étudions, donc, manifestations de tendances libidinales contraires, coexistent dans la société comme elles coexistent en tout homme. La première, élémentaire, permet la communication entre les individus et l'existence même de la société : elle est le fondement de toute collaboration et à ce titre permet objectivement le progrès scientifique, philosophique, humanitaire. Ce faisant, elle apparaît aussi comme la cause de toute opposition entre les hommes. La seconde tendance, pure volonté de puissance, parvient à l'apaisement tout en rejetant l'intégration au plus grand nombre. Car l'apprentissage du second regard exige d'abord la maîtrise du premier. Mais même s'il s'inscrit en opposition, ce second regard subsume le premier : il en absorbe les qualités et les complète. Toutes les valeurs positives en sont simplement déplacées vers des jeux de motifs qui répugnent à l'antithèse, répondant à toute angoisse par des principes universels. Cette disposition philosophique ne pense ainsi pas l'exception qu'elle représente elle-même pour la norme sociale, et dont elle embrasse le caractère de manière à y trouver un *privilège*[231].

Le troisième œil

Il nous reste donc à examiner la nature de ce privilège, au regard du fait que les films de notre second corpus semblent bien y offrir l'accès. Il paraît fort prétentieux d'en venir à conclure que ces films pavent la route vers le Nirvāṇa pour le spectateur, et pourtant telle est bien la réflexion à laquelle notre documentation nous amène. Sans doute doit-on l'aspect pompeux et excessif de cette proposition à la mise côte à côte d'une marchandise industrielle (certes artistique) et d'un statut quasi-mythologique. En d'autres termes, c'est la concomitance du profane et du sacré qui choque la conscience. Pour réduire la chose à une proposition logique, il faudra dévaluer le Nirvāṇa lui-même. Pour la gonfler en un pur propos mystique, il faudra consacrer les films sur le même plan. Mais pour tout avouer, il semble plus pertinent encore de ne faire ni l'un ni l'autre.

En effet, si avancer de manière scientifique qu'un produit de la logique permet une déduction philosophique ne nous intéresse pas plus que d'avancer poétiquement qu'un produit de la foi permet un remaniement de l'imagination, nous trouvons dans notre conclusion brute une formulation bien plus évocatrice. Dire qu'un produit artistique industriel, travail collaboratif soumis aux lois du marché, permet à ses fabricants aussi bien qu'à son public un mouvement intérieur de sublimation si fort qu'il concerne aussi bien le champ émotionnel que celui des représentations mentales et tout leur cortège de conséquences dans la vie politique, voilà qui nous intéresse nettement plus. Ce que de tous temps des sages à travers le monde ont qualifié de statut ultime de l'existence – non sans enrober le tout de mystère et d'un caractère prétendument inaccessible que même Jean Cazeneuve ne conteste pas –, ce statut nous paraît, au moins, rendu aussi accessible par nos films que par les rites de consécration.

Comme le sorcier fraîchement initié au secret, nous voilà en possession d'un objet sacré dont alors plus aucune émanation magique ne transpire. L'extinction de la flamme se révèle ainsi : dans les coulisses du magicien, la magie est absente. Tel est le privilège, exception supérieure, réservé à l'Empereur de Chine sous la plume de Lao-Tseu : l'être le plus puissant est aussi celui qui, pour exercer sa pleine puissance, doit être le plus humble.

Le principe d'exception, parce qu'il aliène le sujet qui l'embrasse, ne peut être embrassé que par le sujet désireux d'exister en tant qu'individu. C'est à ce titre que cette condition est comparable à celle du héros, aussi bien qu'à celle du bourreau conservant intacte l'horreur de son action lorsqu'en parle Michel Teretschenko. Le sorcier ne peut être exemplaire qu'à condition de ne pas se donner en exemple, de ne pas rechercher la généralisation et la normalisation de ses pratiques d'essence exceptionnelle. Tout comme le dandy, il est par essence marginal, dépolitisé, reclus, et tout comme le sage c'est par l'exercice de cette humilité, cet art du « non-agir », qu'il exerce l'action suprême. Nous parlons après tout d'une philosophie n'aspirant pas au statisme mais à une collaboration dynamique avec le devenir. N'importe donc pas que le sage atteigne ou n'atteigne pas le statut ultime : *importe seulement qu'il y tende*.

C'est ainsi que l'on peut penser la conversion à ce second regard comme l'ouverture du troisième œil ou l'acquisition du don de double-vue, symboles répandus de consécration effectuée. Le spectateur qui quitte bouleversé la salle de projection des films de notre second corpus, en effet, est amené à voir sa vision du monde entier basculer progressivement ; peu à peu se révèlent à lui, tendues à tous endroits de l'activité humaine, les ficelles de marionnettes que le cas particulier lui a révélées : il devient l'un des rares témoins de l'influence perpétuelle du psychisme primitif, impérissable et universel, dont il reconnaît la domination jusque dans son cas personnel. Son « troisième œil » en effet, n'est pas tant celui qui perçoit l'invisible mythologique, que celui dont le regard traverse la surface polie et maniérée des hommes, le filtre comportemental que la civilisation propose en substitut à la satisfaction pulsionnelle brute, le conformisme de l'ignorant. Le sorcier, le dandy, le guerrier, le sage, voient à travers tout cela.

De l’approche anthropologique

Conserver pour la fin de notre étude l’approche anthropologique directe des représentations mentales nous a permis de proposer au lecteur un parallèle approfondi entre de multiples discours sur la souffrance. Plus explicitement, nos sources les plus récentes puisant leurs réflexions dans la sociologie aussi bien que dans la psychologie, il nous a paru important de familiariser le lecteur avec ces disciplines avant d’en tirer nos propres conclusions. Cela nous a également permis de filer un parallèle entre de nombreux films, à la recherche de constantes débordant le cadre de la fiction.

Centrale à cette approche, *l’angoisse face au devenir* congénitale à l’humain nous apparaît comme élément décisif du caractère inquiétant de toute « régression » du psychisme. À celle-ci cependant, la société aurait, aussi loin que l’on puisse observer, opposé des constructions mentales visant à la maîtriser. De la fresque murale au jeu vidéo, en passant par le mythe, le rite, le théâtre, la littérature, le cinéma, tous les médiums se rejoignent dans la formation d’un monde imaginaire qui s’oppose par nature à l’angoisse. Plus spécifiquement, les récits de souffrance suivraient deux antiques tendances visant respectivement à contenir l’angoisse et à la surmonter.

Cette division de notre corpus de films en deux familles complémentaires, qui s’est proposée à nous sans qu’on tienne particulièrement à l’appliquer, paraît maintenant incontournable. Dépassant largement le cadre du cinéma, cette opposition philosophique entre dualisme et monisme se présente surtout, dans notre cadre de travail, comme manifestation de deux tendances libidinales opposées mais inséparables. Insistons bien sur cette complémentarité en termes de fonction sociale, tant les oppositions qui caractérisent ces deux perspectives philosophiques invitent à voir un conflit là où il y a en fait recherche d’équilibre dans le déséquilibre. La pensée dualiste de la norme sociale aspirant à une domination majoritaire, et la pensée moniste du privilège à une posture exceptionnelle, chacune semble dans une certaine mesure se satisfaire de leurs popularités respectives.

Cependant, là où la sociologie nous indiquait un rejet du politique, là où la psychologie parle de régression, l’anthropologie voit résurgence des

tendances enfouies, dans une reconquête de l'humanité totale. Cette démarche d'émancipation des règles de la norme, parcours individualisant, est donc également solitaire. Il est ainsi frappant d'en observer les manifestations dans un médium de masse comme le cinéma. Culture de la contre-culture, que nous avons rapprochée de la sorcellerie, cette subsistance des rites de consécration dans l'art du vingt-et-unième siècle paraît révélatrice du caractère impérissable du psychisme primitif.

Mener cette étude autour de l'objet artistique complexe qu'est le cinéma nous a ainsi permis d'observer les manifestations esthétiques de ces deux visions philosophiques successivement à travers la photographie, l'emploi du son ou le montage, la trame narrative étant demeurée l'outil le plus à même de nous renseigner sur la destination des parcours ainsi relatés. De la sorte, nous avons pu tenir des propos qui semblent entièrement applicables à tous les « arts du temps », du ballet à la littérature, sans qu'il ne semble nécessaire de penser les particularités du cinéma en la matière.

Conclusion

En nous penchant sur les récits fictifs de souffrance, nous avons suivi – bien que dans l'analyse – un parcours voisin de celui de leurs protagonistes. D'une première représentation de la souffrance comme obstacle infranchissable, jusqu'à l'imagerie intestinale impliquant une traversée, le cheminement a certainement été plus ou moins tortueux. Au terme de cette recherche, se trouve ainsi derrière nous déployé un éventail élargi de discours sur la souffrance. De la fiction au témoignage, de la sociologie à l'anthropologie, pourtant, toutes les propositions nous semblent converger.

Il ne s'agit en aucun cas de ramener tous les types de récits de souffrance à un seul, ou de donner la primauté à telle ou telle théorie sur le sujet. De fait, chacun des discours que nous avons étudié frappe par son infirmité. C'est que le caractère subjectif de la souffrance appelle le témoignage comme un cas toujours particulier. De même, la prudence scientifique ne permet jamais à chaque discipline que de jeter sur la souffrance un éclairage fort partiel. Le cas le plus flagrant auquel nous avons recouru est probablement l'ouvrage collectif *Violence Workers*, fer de lance de notre étude des conséquences psychologiques de leurs actes sur les bourreaux. Proposer côte à côte les souffrances éprouvées par la victime et celle éprouvées par le bourreau ne va pas, en effet, sans brutaliser les exigences sociales de pitié à l'œuvre dans les sociétés occidentales. L'examen critique et apolitique en revanche, qui procède avec nuance, parvient très bien à surpasser cette dichotomie pour observer dans ces exemples les multiples manifestations d'un seul et unique phénomène.

En effet, notre approche articulant psychologie et sociologie dans une anthropologie du cinéma, nous sommes en toutes circonstances amenés à articuler la souffrance avec *l'angoisse face au devenir*. Il ne faudra cependant pas les confondre car l'angoisse face au devenir déborde largement le territoire de la souffrance. Nous proposons plutôt qu'une fois purgée de cette angoisse, la souffrance cesse d'être pathogène, c'est-à-dire qu'elle cesse d'être en tant que telle. Elle revient à ses seules causes, qui sont aussi variables que les sujets susceptibles d'y réagir. Là où la douleur physique, le processus de deuil, la pitié, nous ont tous aidés à penser la souffrance, chacun de ces facteurs ne s'est ainsi jamais présenté que comme facultatif à son avènement. Au contraire, l'angoisse face au devenir se

présente comme *seul élément constitutif de la souffrance de manière systématique*. À ce titre, elle conditionne entièrement le rapport intime que la souffrance entretient avec sa mise en récit, ou plus généralement en discours.

Il ne s'agit heureusement pas ici d'enfoncer des portes ouvertes en disant que tout discours sur la souffrance cherche à lui donner un sens. Il s'agit bien plus de parvenir à comprendre pourquoi cette démarche de donner sens mène en fin de compte à l'apaisement. On entend bien qu'indépendamment d'un concept, la souffrance est d'abord un sentiment, par nature irrationnel donc, et que toute rationalisation de ce sentiment n'en fait jamais autre chose qu'un sentiment. Ainsi, en face de la souffrance en tant que cœur de tout ce qui est refusé, nous avons proposé *le sentiment de contrôle*.

Telle est en effet la réflexion à laquelle nous amène notre étude, réflexion d'autant plus embarrassante qu'elle paraît tout à fait simpliste, sans qu'aucune de nos sources ne la formule en ces termes : la souffrance est sentiment d'« incontrôle ». Mieux que le couple douleur/plaisir si répandu et si fallacieux, opposer la souffrance au sentiment de contrôle nous permet de l'articuler avec l'angoisse face au devenir comme suit : la souffrance serait sentiment d'absence de contrôle éprouvé au présent, c'est à ce titre qu'elle contient l'angoisse face au devenir comme condition de sa résolution.

La nature est bien faite : l'être à qui le donné ne convient pas cherche immédiatement à rectifier ce donné. Il n'y a pas à convoquer la psychologie ou les neurosciences, tant le règne végétal lui-même démontre déjà ces capacités d'adaptation propres à tout ce qui vit. On ne dira bien sûr pas qu'une plante en manque de lumière souffre (à moins d'anthropomorphisme). Car la souffrance est d'abord et ultimement un sentiment, elle ne réside ni dans le champ de la sensation ni dans celui de l'idée, mais dans l'imaginaire qui fait pont entre ces deux domaines. C'est ainsi qu'elle appelle plus directement la représentation que la sensation (de douleur) ou l'étude conceptuelle. Par la métaphore, le récit, la peinture, le souffrant prend le contrôle de sa souffrance, parvenant à en limiter les effets.

En effet, le concept de sublimation, qui nous a été fort utile sur le plan de la psychologie individuelle comme de celle des foules, nous incite à

toujours voir dans les discours sur la souffrance un remède. Que l'on s'intéresse aux auteurs, chez qui souvent la compulsion de répétition donne lieu à la réécriture à l'envi d'un même schéma narratif ; que l'on s'intéresse au spectateur, qui voit son angoisse attisée en vue d'être soulagée ; que l'on s'intéresse à la société, qui à travers ces récits para-mythologiques se préserve de la fragmentation, tout converge en effet. Époque après époque, de continent en continent, on accorde et a accordé à la souffrance une quantité de significations toutes plus arbitraires les unes que les autres, non pas par erreur ou bêtise, mais simplement par nécessité sociale.

Il serait donc bien absurde de notre part de vouloir asseoir un sens unique ou même un sens tout court sur la souffrance, de nature insensée, tout comme il serait absurde de dévaluer chacune des significations qui lui ont été accordées à travers l'Histoire. Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que la signification arbitraire elle-même a moins d'importance que le fait de la conférer. Tel est bien l'effort mental apaisant : non pas de « savoir » ce que la souffrance signifie, mais plutôt de le découvrir ; c'est-à-dire : de le déterminer ; c'est-à-dire : de le décider. Par cette détermination, la conscience se libère du doute dans lequel réside l'angoisse, et ce faisant se libère de l'angoisse, neutralisant la souffrance.

Plus important : que l'on s'intéresse à des films faisant l'effort de proposer une signification ou à ceux révélant la vacuité de cette démarche, cela revient au même, car déterminer que la souffrance n'a pas de signification apaise pour les mêmes raisons que toute détermination d'une signification particulière, si ce n'est mieux. Ainsi, c'est dans la détermination que survient le sentiment de contrôle, qui contrebalance le sentiment d'absence de contrôle par lequel la souffrance se manifeste, et dont elle se nourrit tout en l'entretenant.

Cette proposition explique en effet l'attrait (certes variable) du public pour les différentes familles de récits que nous avons étudiées : le spectateur, qu'il recherche ou non face au film l'apaisement d'une souffrance personnelle, doit toujours quitter la salle armé plus qu'auparavant de moyens de contrôler la souffrance présente aussi bien que celles à venir. Chacun des récits que nous avons étudiés, malgré leur diversité, se réunit bien ici. La mise en film de récits de souffrance semble ainsi toujours suivre le proverbe « mieux vaut prévenir que guérir ». On pourra objecter dans le cas des auteurs que le traitement artistique relève plus de la guérison (sublimation) que de la prévention, mais là encore,

guérir l'angoisse face au devenir s'apparente à une démarche de prévention des angoisses à venir.

Plus particulièrement, notre recherche des enrichissements offerts par les récits de souffrance s'est heurtée à une séparation prévisible. Autant il nous semble incontestable que les récits héroïques modèlent le jeu de références de leur public suivant un dualisme par essence confortable pour le narcissisme (prompt à la distinction), autant les leçons qu'ils ont à donner sur la souffrance nous paraissent-elles toutes plus inapplicables les unes que les autres. Seul alors le sentiment immédiat et fugitif de contrôle suscité par ces films en justifie la popularité. À l'inverse, les « voyages au bout de la nuit » étudiés dans un second temps, se retenant tous de retirer à la souffrance son caractère éminemment ambivalent, nous semblent bien les seuls à proposer un enrichissement durable de nature philosophique.

Cet enrichissement n'est autre que celui que nous essayons maintenant (et avec une certaine maladresse) de mettre en mots. La tâche est loin d'être aisée, faut-il dire, tant les formules se multiplient à travers les siècles sans se contredire pour autant. Dire que la signification de la souffrance est arbitraire, voilà qui est bien différent du mouvement intérieur par lequel on le réalise. Ces films, nous l'avançons, communiquent une telle réalisation au spectateur sans s'encombrer des mots qui sont autant d'obstacles à une opération avant tout affective. Le sens des mots devient l'obstacle même à la livraison du message. La conscience humaine trouve ainsi constamment des formules consensuelles qui la retiennent de tout examen critique (il s'agit bien sûr des dictons), comme si le mot avait toujours priorité sur le ressenti, comme s'il l'empêchait même d'advenir.

Ici réside à nos yeux la cause des innombrables silences de notre second corpus qui, confrontant le spectateur à son intériorité, lui laissent loisir d'effectuer l'opération – d'une grande solitude – par laquelle la réalisation totale du caractère insensé des sentiments est possible. De la même manière que l'on ne dispose jamais que du temps que l'on prend, les sentiments n'ont jamais de sens que celui qu'on leur donne. Les films dont il est question, précisément, prennent le temps de cette réalisation, mais se retiennent de donner sens à la souffrance. Ce faisant, ils créent un vide, sorte de dépression (au sens physique) que la conscience envahit, comme elle s'efforce de combler de certitudes et de réponses tout ce qui lui apparaît comme doute ou question.

À cet endroit réside l'horreur, en tant que domaine auquel la conscience ne parvient pas à accéder. Nos « voyages au bout de la nuit », disons-nous, offrent cette horreur à la contemplation sans lui porter atteinte, sans l'articuler dans un récit visant à l'éradiquer, à la combattre ou à la fuir. Au contraire, le spectateur est invité à s'éloigner du film en emportant avec lui cette expérience de l'insensé, qui l'aidera ultérieurement dans toute confrontation à la souffrance.

Dans ce contexte, nous avons soigneusement évité les films couramment étiquetés « d'horreur », qui méritent mieux l'appellation vieillie de films d'épouvante. En effet, ces récits caractérisés par leurs protagonistes maléfiques, auxquels s'opposent des personnages éminemment creux (Freddy Krueger ou Jason Voorhees sont mieux connus que tous les personnages qui les ramènent à la tombe), suivent mieux qu'aucun autre la logique de l'antagoniste déterminant, enracinant les postulats sur lesquels ils s'appuient dans le plus total dualisme. Il n'y est jamais question d'autre chose que de voir le Mal vaincu, contournant l'éventualité d'une horreur par-delà bien et mal.

C'est ainsi que le problème de la souffrance, fût-ce à travers sa mise en récit, recoupe des considérations éthiques et morales très directement. On parlera de morale à l'endroit des récits grand public univoques sur la question, qui contiennent plus ou moins malgré eux les confirmations du consensus contemporain associant la souffrance au Mal. Du côté des voyages au cœur des ténèbres au contraire, auteurs et spectateurs se rencontrent autour de propositions philosophiques soutenues par une idéologie émancipée de la morale, émancipée du consensus, dans lesquelles la détermination individuelle prime – c'est-à-dire une éthique.

De cette distinction découle une seconde, qui se rapporte aux questions d'entretien de la société et de progrès de celle-ci, soit de conservatisme et progressisme, aspirations respectives à la sécurité et à la puissance. En effet, les films de notre corpus primaire, en réchauffant des ficelles narratives remontant à la Grèce antique, et en les saupoudrant allègrement d'un dualisme judéo-chrétien, s'inscrivent dans la continuité d'une « théorie des moules » platonicienne aspirant au statisme sécuritaire. À l'inverse, influencés qu'ils sont par les philosophies asiatiques embrassant le changement comme principe universel, les films de notre second corpus promeuvent une pensée du dynamisme éminemment salvatrice. Il n'y est

pas question de combattre la souffrance elle-même ou bien ce qui s'en fait la cause, mais bien plutôt de la neutraliser en éteignant l'angoisse qui est en son cœur.

À les mettre dans le même panier, nos récits de souffrance ont ainsi tous beaucoup à perdre. En cherchant à déterminer les fonctions sociales des récits de souffrance extérieurement à l'époque courte et récente dans laquelle le septième art s'inscrit, nous sommes amenés à voir chez nos deux familles de récits deux fonctions bien distinctes. Là où nous avons rapproché les grands succès commerciaux des idéologies dualistes (à travers le recours aux motifs sacrificiels) dans une démarche d'uniformisation des représentations du peuple, l'éthique individuelle derrière les grands succès critiques contribue pour sa part à forger des individus, dans la marginalité ou la totale contre-culture.

De la sorte, notre recherche des vertus relatives au spectacle de la souffrance fictive nous mène à des conclusions sur plusieurs terrains. Il ne fait guère de doute que la purification collective de l'angoisse à l'œuvre au cinéma reprend des traditions antiques dont l'âge suffit à prouver l'efficacité. Il est plus intéressant de relever que nous avons surtout retrouvé ces tendances dans un cinéma fidèle aux traditions du classicisme hollywoodien. Parallèlement, nous avons longuement critiqué les tendances dogmatiques des représentations alors en jeu.

C'est ainsi que les films convoqués dans un second temps manifestent à nos yeux une supériorité philosophique importante vis-à-vis des récits grand public. Loin de chercher à apaiser leurs spectateurs de manière collective, ils éveillent l'angoisse de manière si redoutable que le spectateur n'a guère de choix qu'entre détourner les yeux et altérer son point de vue. Dans le renoncement à la satisfaction de pulsions sociales, dans l'abandon du consensus, il peut alors s'emparer de la souffrance sans en craindre les émanations. Il ne subit plus malgré lui ses réactions instinctives, il les observe et les contrôle.

Il ne faudrait tout de même pas se leurrer et croire que cette disposition philosophique est entièrement distincte de l'autre : le monisme se présente au contraire à nous comme version maturée du dualisme. Il n'y a donc aucune lutte réellement à l'œuvre entre ces deux dispositions, qui sont pourtant très en conflit, dans la mesure où le dualisme est inquiété par le monisme, sans que la réciproque ne s'applique.

Demeure à traiter la question de l'apparent désengagement politique qui caractérise la perspective philosophique révélée par notre corpus second. En abordant notre analyse par une approche sociopolitique, nous avons ouvert la voie à une critique de la posture du dandy, que nous avons ensuite rapprochée de celles des sages et autres sorciers. En effet, tous se caractérisent par leur retrait face à l'agitation des foules. Cela suffit-il à parler de total désengagement ? Certes non.

Dans un premier temps, nous avons bien vu combien le fait même de tenir un discours sur la souffrance qui ne lui confère nulle valeur morale constitue en soi un acte politique d'engagement. Qu'y a-t-il de politique en effet sinon l'échange de propos lui-même ? Au-delà, nous apercevons maintenant combien le fossé qui oppose nos deux corpus de films mène à la constitution d'une société complexe et riche. Le caractère pédagogique de l'ensemble des récits de souffrance que nous avons étudiés relève ainsi très directement de l'action politique, une action dirigée vers le public lui-même. Le prétendu désengagement de celui qui a assimilé les enrichissements que nous étudions se manifeste en fin de compte comme science de l'action parcimonieuse, lui conférant une posture de sage.

Héritier d'une philosophie plus ou moins impossible à étendre à toute l'humanité, mais incapable de revenir sur le chemin du conformisme, cet individu ne se dégage du débat public que pour être mieux entendu dans les silences où la société abandonne les questions qui la dépassent. Ainsi les cinéastes dont nous avons vanté les travaux parviennent tous par des moyens différents à donner à voir l'horreur qui réside en chacun de nous. On y retrouve une souffrance qui se présente comme agglomérat de cas tous particuliers, cependant, sous le prisme des auteurs, chaque cas particulier prend une valeur générale.

À une humanité coutumière des miroirs déformants, ces récits tendent son véritable reflet, dans lequel elle peine à se reconnaître, si habituée qu'elle est à la vue de ses portraits les plus flatteurs. Ce faisant, ils lui rappellent le caractère impérissable de sa nature pulsionnelle, non pour forcer l'ensemble à se regarder en face, mais pour permettre à l'individu désireux une émancipation salvatrice. Ils taillent, pour ainsi dire, une porte de sortie à la cellule capitonnée que constitue le consensus et, de la sorte, comblent les failles de la morale.

Remerciements

Pour avoir longuement participé, par la discussion, à l'établissement des réflexions développées dans ces pages, j'aimerais remercier Julie Mangematin ; pour leur soutien et leur complicité au fil des ans, Benjamin Riado, Cécile Mahiou, Bruno Trentini et Vangelis Athanassopoulos. De même, je salue ma famille.

Pour l'éducation hors norme que leurs écrits m'ont tôt proposée, le divin Marquis, Charles Baudelaire et Friedrich Nietzsche méritent d'être remerciés. Plus généralement, pour l'inspiration qu'ils peuvent susciter, chacun des auteurs convoqués dans cette thèse doit être salué, dans la distance infime et grande des communications par œuvre interposée.

Pour m'avoir fait découvrir l'existence des recherches en cinéma et m'en avoir donné le goût, je tiens à chaleureusement remercier Pascale Risterucci ; pour ses clairvoyantes remarques lors de ma soutenance de master, Nicole Brenez : la thèse ici présente est bel et bien celle alors entrevue.

Pour m'avoir offert la chance de passer de l'autre côté du miroir de l'enseignement des sciences de l'art, je tiens à exprimer ma reconnaissance aux deux successifs directeurs de l'UFR 04 ayant validé ma candidature : Bernard Darras et José Moure. Enfin, pour sa supervision souple, confiante et érudite, un profond merci à Dominique Chateau.

Filmographie

- ANDERSON Brad
  - *The Machinist* (2004)
- AVILDSEN John G.
  - *Rocky* (1976)
- BATISTA André
  - *Tropa de Elite* (2007)
- BIGELOW Kathryn
  - *The Hurt Locker* (2008)
- BROWNING Tod
  - *The Blackbird* (1926)
  - *The Unknown* (1927)
  - *West of Zanzibar* (1928)
- CIMINO Michael
  - *The Deer Hunter* (1978)
  - *Year of the Dragon* (1985)
- COPPOLA Francis Ford
  - *Apocalypse Now redux* (2001)
- CUKOR George
  - *Camille* (1936)
- DE PALMA Brian
  - *Casualties of War* (1989)
- DU WELZ Fabrice
  - *Quand on est amoureux, c'est merveilleux* (1999)
  - *Calvaire* (2004)
  - *Vinyan* (2008)
- FOLMAN Ari
  - *Vals Im Bashir* (2008)
- GIBSON Mel
  - *The Passion of the Christ* (2004)
- IRVIN John
  - *The Dogs of War* (1980)
- HANEKE Michaël
  - *Der siebente Kontinent* (1989)
  - *Funny Games* (1997)

    - *La Pianiste* (2000)
- HARLIN Renny
    - *Die Hard 2* (1990)
- HICKENLOOPER George, BAHR Fax, COPPOLA Eleanor
    - *Hearts of Darkness : a Filmmaker's Apocalyse* (1991)
- HILLER Arthur
    - *Love Story* (1970)
- HILLYER Lambert
    - *The Shock* (1923)
- HIRSHBIEGEL Oliver
    - *Das Experiment* (2001)
- KOSMINSKY Peter
    - *Emily Brontë's Wuthering Heights* (1992)
- KUBRICK Stanley
    - *Full Metal Jacket* (1987)
- MCTIERNAN John
    - *Die Hard* (1988)
    - *Last Action Hero* (1993)
    - *Die Hard with a Vengeance* (1995)
- PARK Chan-wook
    - *Boksuneun naui geot* (2002) titre international : *Sympathy for Mr. Vengeance*
    - *Oldboy* (2003)
    - *Chinjeolhan geumjassi* (2005) titre international : *Lady Vengeance*
- POLANSKI Roman
    - *Death and the Maiden* (1994)
- ROSE Bernard
    - *Anna Karenina* (1997)
- SCHUMACHER Joel
    - *Falling Down* (1993)
- SCORCESE Martin
    - *Taxi Driver (1976)*
- *SCOTT Ridley*
    - *Thelma & Louise (1991)*
- SJÖSTRÖM Victor
    - *He – who gets slapped* (1924)

- SONO Sion
  - *Tsumetai nettaigyo* (2010) titre international : *Cold Fish*
  - *Koi no tsumi* (2011) titre international : *Guilty of romance*
- STALLONE Sylvester
  - *Rocky Balboa* (2006)
- STONE Oliver
  - *Platoon* (1986)
  - *Born on the Fourth of July* (1989)
  - *Heaven and Earth* (1993)
- TRUFFAUT François
  - *L'Histoire d'Adèle H.* (1975)
- WEERASETHAKUL Apichatpong
  - *Sud pralad* (2004) titre international : *Tropical Malady*
- WISEMAN Len
  - *Live Free or Die Hard* (2007)
- WORSLEY Wallace
  - *Satan – The Penalty* (1920)

Bibliographie

- AMÉRY. Jean, *Par-delà le crime et le châtiment : essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud, 2010.
- ARISTOTE, *La Poétique* (trad. M. Magnien), Paris, Le Livre de Poche, 2008
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Le Livre de Poche, 2005.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 2004.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Pléiade, 1975.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Pléiade, 1976.
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (trad. L. Duvoy), Arles, Allia, 2003.
- BESNIER Augustin, La contemplation de la douleur : une émancipation du spectateur, thèse de doctorat sous la direction de Dominique Chateau, 2010.
- BOLTANSKI Luc, *La souffrance à distance*, Paris, Gallimard, 2007.
- BRISSENDEN Robert Francis, *Virtue in distress. Studies in the novel of sentiment from Richardson to Sade*, Londres, MacMillan, 1974.
- BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau* (trad. B. Saint Girons), Paris, Vrin, 2009.
- BUUNK B. P. et YBEMA J. F., « Social comparisons and occupational stress : The identification-contrast model », dans *Health, coping, and well-being* (dir. B. P. Buunk & F. X. Gibbons), Londres, Psychology press, 1997, p. 359-388.
- CAZENEUVE Jean, *Sociologie du rite*, Paris, P.U.F., 1971.
- DESPRATS-PÉQUIGNOT Catherine, *Roman Opalka : une vie en peinture*, suivi de *Création et trauma*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- DOUGLAS Mary, *De la souillure : essais sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La découverte, 2001.
- DURAND Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- ÉPICTÈTE, *Manuel* (trad. E. Cattin), Paris, Flammarion, 1997.
- ÉPICURE, *Lettres, maximes, sentences*, (trad. J.-F. Balaudé), Paris, Le Livre de Poche, 2009.

- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2008.
- FREUD Sigmund, *Considérations actuelles sur la guerre et la mort* (trad. P. Cotet, A. Bourguignon et A. Cherki), dans *Essais de psychanalyse* (dir. A. Bourguignon), Paris, Payot, 2009.
- FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* (trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis), dans *Essais de psychanalyse (dir. A. Bourguignon), Paris, Payot, 2009.*
- *FREUD Sigmund, « Deuil et mélancolie » (trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis), dans Métapsychologie, Paris, Gallimard, 1968.*
- GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 2002.
- GIRARD René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Le Livre de Poche, 1986.
- HANUS Michel, « Le travail de deuil », dans *Le deuil*, (dir. N. Amar, C. Couvreur et M. Hanus), Paris, P.U.F., 1994.
- HEDGES Chris, *War is a Force That Gives Us Meaning*, Harpswell, Anchor, 2002.
- HUGGINS Martha K., HARITOS-FATOUROS Mika et ZIMBARDO Philip G., *Violence Workers : Police torturers and murderers reconstruct brazilian atrocities* (dir. M. K. Huggins), Los Angeles, University of California Press, 2002.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 2007.
- LAO-TSEU, *Tao-te-King* (trad. S. Julien), Paris, Librio, 2005.
- LAVELLE Louis, *Le Mal et la souffrance*, Poitiers, Dominique Martin Morin, 2000.
- LEBRETON David, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailier, 1995.
- MACHIAVEL, *Le Prince* (trad. M. Gaille-Nikodimov), Paris, Le Livre de Poche, 2008.
- MATOT Jean-Paul, « Notes de lecture : L'âge et le principe de plaisir », *Cahiers de psychologie clinique* février 2002 (no 19), p. 181-184.
- NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà bien et mal* (trad. C. Heim), Paris, Gallimard, 2007.
- NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la morale* (trad. É. Blondel, O. Hansel-Løve, T. Leydenbach et P. Pénisson), Paris, Flammarion, 2002.
- NOWELL-SMITH Geoffroy, « Minnelli and melodrama », dans *Imitations of Life : A Reader on Film & Television Melodrama* (dir. M. Landy), Detroit, Wayne State University Press, 1991.
- OTTO Rudolph, *Le Sacré* (trad. A. Jundt), Paris, Payot, 1949.

- RICŒUR Paul, *Philosophie de la volonté*, tome I, Paris, Aubier, 1988.
- SADE (de) Donatien Alphonse François, *Œuvres*, tome I, Paris, Pléiade, 1990.
- SADE (de) Donatien Alphonse François, *Œuvres*, tome II, Paris, Pléiade, 1995.
- SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 2008.
- SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 2008.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986.
- SCHELER Max, *Nature et formes de la sympathie*, (trad. M. Lefebvre), Paris, Payot, 2003.
- SCHILLER Friedrich von, *Du sublime*, (trad. A. Régnier), Cabris, Sulliver, 2005.
- SCHURMANS Daniel, *L'Homme qui souffre*, Paris, P.U.F., 2010.
- SHARP Lauriston R., « Notes on northeast australian totemism » dans *Studies in the anthropology of Oceania and Asia* (dir. C. S. Coon et J. M. Andrews IV), Cambridge Massachussetts, Harvard University Press, 1943.
- SHUSTERMAN Richard, *Body Consciousness*, New York, Cambridge University Press, 2008.
- STOCKDALE James B., *A Vietnam Experience*, Stanford, Hoover Institution Press, 2006.
- TERETSCHENKO Michel, *Du bon usage de la torture*, Paris, La Découverte, 2008.
- UNGARO Jean, *Américains héros de cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- VERBITSKY Horacio, *El Vuelo : la guerre sale en argentine* (trad. A. Muchnik), Paris, Dagorno, 1995.

Notes

- 1 – « Dans la tradition biblique, la maladie et la douleur apparaissent après que Adam et Ève ont cédé à la séduction du serpent et mangé le fruit de l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal » Lebreton David, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailier, 1995, p. 82.
- 2 – LAVELLE Louis, *Le Mal et la souffrance*, Poitiers, Dominique Martin Morin, 2000, p. 60.
- 3 – Exception faite, peut-être, du traitement comique de la souffrance qui tout en ne s'inscrivant guère de manière explicite dans nos propos se rattache tout de même aux théories sur la distanciation. Sur le sujet, voir par exemple Pasquet Laetitia, « Comment l'horreur peut-elle nous faire rire ? » *Proteus* no2 Le rire, septembre 2011 (consulté le 1/1/2014).
- 4 – En pensant la posture du spectateur en termes sociologiques, nous devons d'ores et déjà préciser que nous n'envisageons ni un individu particulier ni la masse globale de l'humanité devant l'écran, mais un « spectateur statistique » sortant satisfait de la salle obscure. Les trois topiques énoncées par Boltanski recoupent assez directement la notion de pacte spectatoriel, aussi pourrait-on résumer ce « spectateur » à celui qui a accepté le pacte narrateur-spectateur. Par la suite, lorsque nous convoquerons la psychologie et l'anthropologie, nous resterons fidèles à cette acception.
- 5 – « On sait en effet que la mise en scène de la souffrance est l'un des ressorts principaux de la fiction et que son spectacle a donc été considéré comme l'une des causes du plaisir du spectateur, ce fait étant d'ailleurs tenu pour paradoxal et énigmatique. » BOLTANKI Luc, *La souffrance à distance*, Paris, Gallimard, 2007, p. 52-53.
- 6 – BOLTANKI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 21-24.
- 7 – « une politique de la pitié se distingue nettement de ce que l'on pourrait appeler une politique de la justice. Soit une action menée d'en haut, par des dirigeants, dans le cadre d'un État et visant à promouvoir la justice. Cette action pourra être qualifiée, en première approximation, de méritocratique […] une cité orientée vers la justice ne met pas en avant l'opposition entre des gens heureux et des gens malheureux, mais celle entre des grands et des petits […] les qualités

de grands et petits ne sont pas attachées définitivement aux personnes […] Il n'existe donc pas, au moins formellement, de classes de grands et de petits. [En outre,] une politique de la justice apaise les disputes en activant la convention d'équivalence dans une épreuve […] dans cette logique, que le petit soit heureux ou qu'il soit malheureux n'est pas ce qui importe. Car quel que soit son état de bonheur, il a ce qu'il mérite […] Dans l'équité, c'est toujours, finalement, le point de vue de la justice qui l'emporte. Or pour une politique de la pitié, la considération de ce qui importe est inverse. » BOLTANKSI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 22-23.

- 8 – BOLTANKSI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 114-115.
- 9 – *Ibid.*, p. 56.
- 10 – UNGARO Jean, *Américains héros de cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- 11 – BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (trad. L. Duvoy), Arles, Allia, 2003.
- 12 – UNGARO Jean, *Américains héros de cinéma, op. cit.*, p. 79.
- 13 – MCTIERNAN John, *Die Hard* (1988).
- 14 – AVILDSEN John G., *Rocky* (1976).
- 15 – STALLONE Sylvester, *Rocky Balboa* (2006).
- 16 – BIGELOW Kathryn, *The Hurt Locker* (2008).
- 17 – UNGARO Jean, *Américains héros de cinéma, op. cit.*, p. 86-87.
- 18 – UNGARO Jean, *Américains héros de cinéma, op. cit.*, p. 83.
- 19 – MCTIERNAN John, *Last Action Hero* (1993).
- 20 – « I can't beat him. […] it really don't matter if I lose this fight, it really don't matter if this guy opens my head, cause all I wanna do is go the distance. Nobody's ever gone the distance with Creed. And if I can go that distance, if that bell rings and I'm still standing, then I'll know for the first time in my life, y'see, that I weren't just another bum from the neighbourhood. » AVILDSEN John G., Rocky (1976), 93'00'' – 95'00'', traduction de l'auteur.
- 21 – UNGARO Jean, *Américains héros de cinéma, op. cit.*, p. 87.
- 22 – « when things got hard, you started looking for something to blame, like a big shadow. Let me tell you something you already know : the world ain't all sunshine and rainbows, it's a very mean and nasty place and I don't care how tough you are, it will beat you to your knees and keep you there permanently if you let it. You, me or

anybody ain't gonna hit as hard as life, but it ain't about how hard you hit, it's about how hard you can get hit, and keep moving forward ; how much you can take, and keep moving forward. » Stallone Sylverster, *Rocky Balboa* (2006), 60'38'' – 61'40'', traduction de l'auteur.

- 23 – UNGARO Jean, *Américains héros de cinéma, op. cit.*, p. 59.
- 24 – *Ibid.*, p. 63.
- 25 – *Ibid.*, p. 82-83.
- 26 – UNGARO Jean, *Américains héros de cinéma, op. cit.*, p. 50.
- 27 – « The rush of battle is often a potent and lethal addiction, for war is a drug. », Hedges Chris, *War is a Force That Gives Us Meaning*, Harpswell, Anchor, 2002, cité en exergue de *The Hurt locker*.
- 28 – « Fuck you Will. Really, fuck you. Thanks for saving my life, but we didn't have to go out looking for trouble, to get your fucking adrenaline fix », BIGELOW Kathryn, *The Hurt Locker* (2008), 104'56'' – 105'06'', traduction de l'auteur.
- 29 – UNGARO Jean, *Américains héros de cinéma, op. cit.*, p. 81.
- 30 – *Ibid., p. 76.*
- *31 – TERETSCHENKO Michel, Du bon usage de la torture, Paris, La Découverte, 2008.*
- 32 – *Ibid.*, p. 78.
- 33 – *Ibid.*, p. 11-12 et 80.
- 34 – UNGARO Jean, *Américains héros de cinéma, op. cit.*, p. 63.
- 35 – TERETSCHENKO Michel, *Du bon usage de la torture, op. cit.*, p. 84 et 101.
- 36 – *Ibid.*, p. 13.
- 37 – Notion empruntée à la psychologie (*upward identification*) et développée soigneusement, par exemple, dans l'article de B. P. Buunk et J. F. Ybema : « Social comparisons and occupational stress : The identification-contrast model », dans *Health, coping, and well-being* (dir. B. P. Buunk & F. X. Gibbons), Londres, Psychology press, 1997, p. 359-388.
- 38 – BOLTANKSI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 177-178.
- 39 – BRISSENDEN Robert Francis, *Virtue in distress. Studies in the novel of sentiment from Richardson to Sade*, Londres, MacMillan, 1974.
- 40 – BOLTANKSI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 175-177.
- 41 – *Ibid.*, p. 176-177.

- 42 – Maître Maurice André, *Anna Karenine* (1911) ; Gardin Vladimir, *Anna Karenina* (1914) ; Edwards J. Gordon, *Anna Karenina* (1915) ; Goulding Edmund, *Love* (1927) ; Brown Clarence, *Anna Karenina* (1935) ; Duvivier Julien, *Anna Karenina* (1948) ; Lukashevich Tatyana, *Anna Karenina* (1953) ; Zulficar Ezzel Dine, *Nahr al-Hob* (*River of Love*, 1960) ; Zarkhi Alexander, *Anna Karenina* (1967) ; Pilikhina Margarita, *Anna Karenina* (1976) ; Langton Simon, *Anna Karenina* (1985) ; Rose Bernard, *Anna Karenina* (1997) ; Wright Joe, *Anna Karenina* (2012).
- 43 – Bramble A. V., *Wuthering Heights* (1920) ; Wyler William, *Wuthering Heights* (1939) ; Buñuel Luis, *Abismos de Pasión* (1954) ; Kumar Abdul, *Dil Diya Dard Liya* (1966) ; Fuest Robert, *Wuthering Heights* (1970) ; Rivette Jacques, *Hurlevent* (1985) ; Yoshida Yoshishige, *Arashi ga oka* (1988) ; Siguion-Reyna Carlos, *Hihintayin Kita Sa Langit* (1991) ; Kosminsky Peter, *Emily Brontë's Wuthering Heights* (1992) ; Tuviera Mike, *The Promise* (2007) ; Arnold Andrea, *Wuthering Heights* (2011).
- 44 – Larsen Viggo, *Kameliadamen* (1907) ; Calmettes André, *La Dame aux Camélias* (1911) ; Negroni Baldassarre et Serena Gustavo, *La Signora delle Camelie* (1915) ; Capellani Albert, *Camille* (1915) ; Edwards J. Gordon, *Camille* (1917) ; Smallwood Ray C., *Camille* (1921) ; Molander Olof, *Damen med kameliorna* (1925) ; Niblo Fred, *Camille* (1926) ; Gance Abel et Rivers Fernand, *La Dame aux Camélias* (1934) ; Cukor George, *Camille* (1936) ; Soria Gabriel, *La dama de las camelias* (1944) ; Bernard Raymond, *La Dame aux Camélias* (1953) ; Gavaldón Roberto, *Camelia* (1954) ; Arancibia Ernesto, *La mujer de las camelias* (1954) ; Metzger Radley, *Camille 2000* (1969) ; Bolognini Mauro, *La Dame aux Camélias* (1981) ; Antczak Jerzy, *Dama Kameliowa* (1994).
- 45 – « Doing and suffering, action and passion are co-present in classical tragedy, and indeed in most art forms up to the romantic period. Then there is a split, producing a demarcation of forms between those in which there is an active hero, inured or immune to suffering, and those in which there is a hero, or more often a heroine, whose role is to suffer. Broadly speaking, in the American movie the active hero becomes protagonist in the Western, the passive or impotent hero or heroine becomes protagonist of what had come to be

known as melodrama. The contrast active/passive is, inevitably, traversed by another contrast, that between masculine and feminine. Essentially the world of the Western if one of activity/masculinity, in which women cannot figure except as receptacles (or occasionally as surrogate males). The melodrama is more complex. It often features women as protagonists, and where the central figure is a man there is regularly an impairment of his "masculinity" – at least in contrast to the mythic potency of the hero of the Western. » Nowell-Smith Geoffroy, « Minnelli and melodrama », dans *Imitations of Life : A Reader on Film & Television Melodrama* (dir. M. Landy), Detroit, Wayne State University Press, 1991, p. 270-271. Traduction de l'auteur : « Minnelli et le mélodrame », *Proteus*, septembre 2011 (no 2), p. 50-55.

- 46 – « To describe as patriarchy the law which decrees suffering and impairment (if only as motors of dramatic action) and decrees them unequally for men and for women is also to raise the problem of generations. The castration which is at issue in the melodrama (and according to some writers in all narrative forms) is not an a-historical, a-temporal structure. On the contrary it is permanently renewed within each generation. […] In addition to the problems of adults, particularly women, in relationship to their sexuality, the Hollywood melodrama is fundamentally of the child's problems of growing into a sexual identity within the family, under the aegis of a symbolic law which the Father incarnates. » Nowell-Smith Geoffroy, « Minnelli and melodrama », *loc. cit.*, p. 271. Traduction de l'auteur : « Minnelli et le mélodrame », *Proteus*, septembre 2011 (no 2), p. 50-55.
- 47 – Freud Sigmund, « Deuil et mélancolie » (trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis), dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 148.
- 48 – Hanus Michel, « Le travail de deuil », dans *Le deuil*, (dir. N. Amar, C. Couvreur et M. Hanus), Paris, P.U.F., 1994, p. 16.
- 49 – *Ibid.*, p. 16.
- 50 – Besnier Augustin, La contemplation de la douleur : une émancipation du spectateur, thèse de doctorat sous la direction de Dominique Chateau, 2010, p.74.
- 51 – Hanus Michel, « Le travail de deuil », dans *Le deuil*, op. cit., p. 16.

- 52 – BAYLE G., « Métapsychologie et devenir des deuils pathologiques », dans *Le deuil*, op. cit., p. 109.
- 53 – BESNIER Augustin, La contemplation de la douleur : une émancipation du spectateur, *op. cit.*, p.74-75. L'auteur cite successivement divers textes extraits de l'ouvrage collectif *Le deuil, op. cit.*.
- 54 – Troisième scène de linceul : 67'50'' – 68' 57''.
- 55 – BOLTANKSI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 178.
- 56 – Paul Ricœur affirme bien la difficulté logique à opposer douleur et plaisir. Bien que cette étude de la douleur soit à différencier de l'objet particulier qu'est la souffrance à distance, son raisonnement conserve dans ce cas l'essentiel de sa pertinence : « bien que contraires ces deux motifs restent incomparables ; le plaisir a son propre contraire qui est la privation ; la douleur a son propre contraire qui est le zéro de douleur : – qui n'a joui d'un bon repas ou d'un spectacle agréable en souffrant d'un furoncle, d'un mal de dent ou d'un corps au pied ? Le plaisir et la douleur ne sont pas des contraires au sein d'un même couple actif homogène : aussi nulle arithmétique affective ne peut me dire si le plaisir qui mettra fin à telle privation vaut la peine que coûtera son obtention. Le plaisir négatif de cesser de souffrir d'une dent que le froid irrite vaut-il la peine de renoncer au plaisir de prendre une boisson glacée par une chaude après-midi d'été ? Le plaisir et la douleur ne font pas partie de la même sériation qui permettrait un classement homogène. Ils sont qualitativement autres. La quantification d'une échelle d'intensité dont ils représenteraient les deux pôles opposés est elle-même exclue. » Ricœur Paul, *Philosophie de la volonté*, tome I, Paris, Aubier, 1988, p. 105.
- 57 – UNGARO Jean, *Américains héros de cinéma, op. cit.*, p. 80.
- 58 – BOLTANKSI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 213-216.
- 59 – « Soit un spectateur qui regarde un malheureux. Il n'est pas disposé cette fois à sympathiser avec le ressentiment de celui qui souffre et, par là, à le suivre dans l'accusation. Il réfrène donc ce qui en lui, à titre de premier mouvement, pourrait le porter à l'indignation. Il a en effet retenu la leçon des critiques auxquelles – nous l'avons vu – une topique de la dénonciation se trouve confrontée : en sympathisant avec le ressentiment du malheureux et en accusant un tiers, le spectateur ne fait, en fait, qu'assouvir son propre désir de

persécution » BOLTANKSI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 213.

- 60 – « Mais il n'est pas disposé non plus à sympathiser avec la gratitude du malheureux pour le bienfaiteur et à verser, à sa suite, des larmes d'attendrissement. Il a en effet écouté les critiques qui ont mis en cause l'authenticité d'une topique du sentiment : dans l'attendrissement hypocrite, le bienfaiteur ne recherche, en fait, qu'à obtenir le genre de plaisir que peut seul lui procurer le spectacle de la souffrance. » *Ibid.*, p. 213-214.
- 61 – BOLTANKSI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 219-220.
- 62 – *Ibid.*, p. 239-241.
- 63 – SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 371, cité par CHATEAU Dominique dans *L'esthétisation de l'art : Art contemporain et cinéma*, à paraître chez l'Amandier.
- 64 – BOLTANKSI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 239-241.
- 65 – *Ibid.*, p. 265.
- 66 – Grand prix du festival de Cannes, 2001 ; prix d'interprétation masculine et féminine.
- 67 – Bien que les recettes de chaque version de *Funny Games* n'atteignent certes pas des records, le choix des producteurs hollywoodiens invite à penser que *Funny Games* a été considéré comme le film de Haneke le plus rentable à re-produire pour le public des États-Unis, une fois la renommée du cinéaste advenue (*ie* : postérieurement au festival de Cannes 2001).
- 68 – La seule explication vraisemblable de cet émoi soudain relève de l'état dépressif d'Alex, lié au décès de sa mère, lesquels ne sont tous deux mentionnés que dans la première lettre d'Eva à ses beaux parents au début du film. Bien que satisfaisante, cette explication n'est pas nécessairement présente à l'esprit du spectateur lorsque la scène débute, vingt minutes plus tard.
- 69 – Mentionnée dans la première lettre, parmi les premiers mots intelligibles du film, de même que l'état dépressif d'Alex qu'elle justifie, cette mort ne sera pas une seconde fois évoquée, ne marquant la mémoire du spectateur que de façon très fugitive.
- 70 – BOLTANKSI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 265.
- 71 – BESNIER Augustin, La contemplation de la douleur : une émancipation du spectateur, *op. cit.*, p. 459-464.

- 72 – BOLTANKSI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 241.
- 73 – « Il est apparu au cours de nos recherches que ce détachement ne procédait pas de l'usage d'un médium, ni d'une extériorité physique. Ni l'art, ni la sécurité ne peuvent donc, à eux seuls, l'expliquer. C'est bien plutôt par ce que la douleur opère en l'homme que le détachement se comprend : la douleur – qui confronte le moi à sa propre matérialité, lui fait subir son enchaînement à lui-même – manifeste un déficit insupportable de liberté et indique, de ce fait, un besoin de détachement de soi. Ce détachement – qui apparaît en creux aux yeux du moi-souffrant – s'offre alors, si les conditions le permettent, « en relief » au moi-spectateur, qui en tire un sentiment de « maîtrise » (ontologique) essentiel au contentement de soi. » Besnier Augustin, La contemplation de la douleur : une émancipation du spectateur, *op. cit.*, p. 464.
- 74 – BOLTANKSI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 265.
- 75 – BESNIER Augustin, La contemplation de la douleur : une émancipation du spectateur, *op. cit.*, p. 459-464.
- 76 – *Ibid.*, p. 465-466.
- 77 – *Ibid.*, p. 438.
- 78 – BESNIER Augustin, La contemplation de la douleur : une émancipation du spectateur, *op. cit.*, p. 465-466.
- 79 – BOLTANKSI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 264.
- 80 – *Ibid.*, p. 262.
- 81 – BESNIER Augustin, La contemplation de la douleur : une émancipation du spectateur, *op. cit.*, p. 66 : « Tenir la douleur pour un "impensable" relève du fourvoiement : la douleur est certainement ce qui monopolise le plus intensément la pensée, en s'imposant aux facultés de connaissance et en monopolisant leur exercice… » ; l'argumentaire est long, et l'on préférera renvoyer le lecteur intéressé par la question vers l'ouvrage en question.
- 82 – *Ibid.*, p. 438.
- 83 – *Ibid.*, p. 416.
- 84 – *Ibid.*, p. 439.
- 85 – BOLTANKSI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 265.
- 86 – RICŒUR Paul, *Philosophie de la volonté, op. cit.*, p. 105.
- 87 – LAVELLE Louis, *Le Mal et la souffrance, op. cit.*.
- 88 – *Ibid.*, p. 19-20.

- 89 – *Ibid.*, p. 20-21 et 24.
- 90 – « L'état psychique initial peut bien, des années durant, ne pas se manifester ; il n'en subsiste pas moins, tant et si bien qu'il peut un jour redevenir la forme d'expression des forces psychiques, voire la forme unique, comme si tous les développements ultérieurs avaient été annulés, ramenés en arrière. Cette extraordinaire plasticité des développements psychiques n'est pas illimitée quant à sa direction. On peut la désigner comme une capacité particulière au retour en arrière – régression – car il peut arriver qu'un stade ultérieur et plus élevé de développement, qui a été abandonné, ne puisse pas être de nouveau atteint. Mais les états primitifs peuvent toujours être réinstaurés, le psychique primitif est, au sens le plus plein, impérissable. […] Ainsi, le remaniement pulsionnel sur lequel repose notre aptitude à la civilisation, peut lui aussi être ramené en arrière – de façon durable ou transitoire – par les interventions de la vie. » Freud Sigmund, *Considérations actuelles sur la guerre et la mort* (trad. P. Cotet, A. Bourguignon et A. Cherki), dans *Essais de psychanalyse* (dir. A. Bourguignon), Paris, Payot, 2009, p. 25-27.
- 91 – En fait de simple dépersonnalisation (notion impliquant un sentiment de perte de sens de la réalité) on observe ici aussi ce que les scientifiques de Stanford ont appelé « désindividualisation » des membres de chacun des deux groupes.
- 92 – FREUD Sigmund, *Considérations actuelles sur la guerre et la mort* (trad. P. Cotet, A. Bourguignon et A. Cherki), dans *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 20-21 et 23.
- 93 – « les hommes à l'esprit le plus aiguisés se comportent soudain avec aussi peu de jugement que des simples d'esprit, dès que le jugement qu'on attend se heurte en eux à une résistance affective » Freud Sigmund, *Considérations actuelles sur la guerre et la mort* (trad. P. Cotet, A. Bourguignon et A. Cherki), dans *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 28.
- 94 – *Ibid.*, p. 25-27.
- 95 – « Des formations réactionnelles contre certaines pulsions nous donnent l'illusion d'un changement du contenu de celles-ci, comme si, de l'égoïsme provenait l'altruisme et de la cruauté, la pitié. Ce qui favorise ces formations réactionnelles, c'est que certaines motions pulsionnelles se présentent dès le début par couples d'opposés –

phénomène très remarquable, étranger à la conscience populaire et que l'on appelle l'"ambivalence affective". » Freud Sigmund, *Considérations actuelles sur la guerre et la mort* (trad. P. Cotet, A. Bourguignon et A. Cherki), dans *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 19-20.

- 96 – DESPRATS-PÉQUIGNOT Catherine, *Roman Opalka : une vie en peinture*, suivi de *Création et trauma*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 86. L'auteur poursuit en note : « Voir S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, en particulier chap. III et IV. En témoignent aussi les symptômes répétitifs (tels les rituels obsessionnels) et plus généralement la formation de symptôme ou encore les phénomènes de transfert dans la situation analytique. Voir notamment S. Freud, « Remémoration, répétition et élaboration », dans *La Technique psychanalytique* (trad. A. Berman), Paris, P.U.F., 1967.
- 97 – LAVELLE Louis, *Le Mal et la souffrance, op. cit.*, p. 25-26.
- 98 – Les chansons interprétées par Laurent Lucas dans Calvaire sont des reprises de Marc Aryan, vedette populaire en Belgique et dont l'œuvre est fort difficile à ne pas apprécier au second degré. « La frénésie Marc Aryan », comme le dit Fabrice du Welz, lui a été communiquée par ses relations avec Benoît Poelvoorde et autres acteurs de la scène culturelle belge. C'est ainsi à cet artiste que l'on doit le titre du court métrage Quand on est amoureux, c'est merveilleux, dans une scène clé duquel la voix du chanteur consacre l'ambiguïté du récit.
- 99 – « Tout est matière, c'est-à-dire que tout est corps. Rien n'est fantôme aérien, tout est charnel ; tout est sang et chair. […] *L'Exorciste* de Friedkin est un film qui m'obsède depuis toujours parce que tout est corps et chair, et c'est ça qui est vraiment flippant. » Fabrice du Welz, entretiens de 2008 autour de la réalisation de *Calvaire* et de son travail alors inachevé sur *Vinyan*.
- 100 – « Cette fin te laisse avec un sentiment d'abandon ; et c'est te faire quitter la salle avec une vraie impression, avec quelque chose qui perdure, avec des images. C'est pour ça que les gens qui l'ont vu – enfin ils ne sont pas très nombreux – se souviennent du film. C'est un film qui continue à vivre dans leur esprit, parce que tu les as amputés de quelque chose. […] Plus que d'impliquer le spectateur, j'essaie de le mettre mal à l'aise. » Fabrice du Welz, entretiens.

- 101 – La chanson de Marc à Bartel est ainsi : « Même une colombe, heureuse au nid, parfois s'envole à jamais vers l'infini… » 30'40''; la cohérence d'éléments de ce type avec le déroulement de l'intrigue participe de l'aspect de fable que les films de F. du Welz revêtent par moments plus qu'à d'autres.
- 102 – DU WELZ Fabrice, *Calvaire* (2004), version commentée présente sur le DVD distribué par Studio Canal, 30'40''.
- 103 – FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* (trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis), dans *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 46 et p. 52-53.
- 104 – « [Cette hallucination de plaisir] "mérite d'être protégée au lieu d'être combattue par des arguments contradictoires ou des prescriptions de psychotropes". Quant à "l'hallucination d'angoisse", elle cède facilement à une présence bienveillante, qui permet la "réapparition" d'un bon objet interne. »
- 105 – « Notes de lecture *L'âge et le principe de plaisir* », § 20. < http://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2002-2-page-181.htm> (consulté le 4/7/2012), Jean-Paul Matot cite G. Le Gouès, *L'âge et le principe de plaisir*, Paris, Dunod, 2000, p. 148-149.
- 106 – STEVENSON Robert Louis, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, publié pour la première fois en 1886 et adapté pas moins de trente-deux fois sur petit et grand écran, non sans remaniements.
- 107 – Cette assertion doit être tempérée tant la période suivante, connue à Hollywood comme celle du « cinéma classique », est également celle qui connaît la plus sévère autocensure, sous l'égide du code Hays. On observe tout de même dans cette fin du muet une multiplication de récits tous plus obscurs les uns que les autres, aux fins tragiques desquelles les producteurs substituent souvent au dernier moment un *happy ending* plus ou moins opportun.
- 108 – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, lexicographie : intégrité (consulté le 25/1/2014).
- 109 – DESPRATS-PÉQUIGNOT Catherine, *Roman Opalka* : une vie en peinture, suivi de *Création et trauma, op. cit.*, p. 84-85.
- 110 – « The one thing I came to realize was that if you don't lose your integrity you can't be had and you can't be hurt. » Stockdale James B., *A Vietnam Experience*, Stanford, Hoover Institution Press, 2006, p. 35, traduction de l'auteur.

- 111 – « Some people are psychologically, if not physically, at home in extortion environments. They are tough people who instinctively avoid getting sucked into the undertows. They never kid themselves or their friends ; if they miss the mark they admit it. But there's another category of person who gets tripped up. He makes a small compromise, perhaps rationalizes, and then makes another one ; and then he gets depressed, full of shame, lonesome, loses his willpower and self-respect, and comes to a tragic end. Somewhere along the line he realizes that he has turned a corner that he didn't mean to turn. All too late he realizes that he has been worshiping the wrong gods and discovers the wisdom of the ages : life is not fair. » STOCKDALE James B., *A Vietnam Experience, op. cit.*, p. 32, traduction de l'auteur.
- 112 – HUGGINS Martha K., HARITOS-FATOUROS Mika et ZIMBARDO Philip G., *Violence Workers : Police torturers and murderers reconstruct brazilian atrocities* (dir. M. K. Huggins), Los Angeles, University of California Press, 2002.
- 113 – Sur la question, Jean Ungaro met bien en avance l'affinité des héros américains de cinéma pour les professions militaires.
- 114 – Les raisons de cette assertion sont multiples, incluant aussi bien l'âge des soldats américains engagés dans le conflit, la présence de drogues, les conséquences psychologiques du dépaysement… que l'aspect hautement médiatisé de cette guerre.
- 115 – La scène finale quant à elle nous montre les silhouettes des soldats arpenter une terre de feu en chantant à la gloire de Mickey Mouse, jouant sur l'ambiguïté nourrie tout au long du film entre le caractère enfantin des protagonistes et leur statut de soldat.
- 116 – Littéralement « porc de luxure », ou « goinfre de luxure ». L'escouade Lusthog est une escouade fictive originaire des romans de Gustav Hasford *The Short-Timers* et *The Phantom Blooper*, parus respectivement en 1979 et 1990, soit avant et après la réalisation de *Full Metal Jacket*. À noter que les personnages de l'escouade ne sont, eux, pas constants d'un récit à l'autre.
- 117 – « Hey I hope they're just fucking with us, I ain't ready for this shit. » Kubrick Stanley, *Full Metal Jacket* (1987), 55'20'', traduction de l'auteur.
- 118 – « He… [had] a mean, scowling face – very macho, very much the man. He starts out by saying that he is better than everyone else,

demonstrating that he has authority, showing that he has the power and that we must submit to it… to do whatever he wants to us within the legal limits. After that, everyone's ego is hurt ; everyone feels belittled. » Huggins Martha K., Haritos-Fatouros Mika et Zimbardo Philip G., *Violence Workers : Police torturers and murderers reconstruct brazilian atrocities, op. cit.*, p. 147, traduction de l'auteur.

- 119 – « I remember being disappointed about a month after I was back when one of my young friends, a prison mate, came running up after a reunion at the Naval Academy. He said with glee, "This is really great, you won't believe how this country has advanced. They've practically done away with plebe year at the Academy, and they've got computers in the basement of Bancroft Hall." I thought "My God, if there was anything that helped us get through those eight years, i twas plebe year, and if anything screwed up this war, it was computers !" » Stockdale James B., *A Vietnam Experience, op. cit.*, p. 37, traduction de l'auteur.
- 120 – « Fernando asserts his masculinity like an institutional functionary, arguing that through training, a man's passions and fragility are shaped into "courage", whick he defines as dispationately exercising professional control in violent situations. Describing his Shock Battalion, Fernando explains that he admired his men because they "had backbone" : they were "determined people, well-trained and friends with each other." Fernando believes that the Shock Battalion was strong because "we suffered [together]." Yet although Fernando respected his men's dtermined commitment to the goal of ridding Rio's streets of political protesters, he maintains that "it doesn't do any good to have systems [or] plans if the man is fragile… There's no use in giving orders if [men] don't know how to follow them." The only way to break that fragility is through "professional training", including using violent hazing to promote "value building" and "humility". » Huggins Martha K., Haritos-Fatouros Mika et Zimbardo Philip G., *Violence Workers : Police torturers and murderers reconstruct brazilian atrocities, op. cit.*, 2002, p. 110-111, traduction de l'auteur.
- 121 – An unprofessional policeman will end up "the victim of his very own stupidity." Believing that professionalism moderates a man's basest impulses, Fernando argues that "when a man does not feel like a professional, he's vulnerable to corruption, […] to deserting his post,

[…] to getting killed.” If a man is “frightened and doesn’t want to die, during the first gun battle, he’ll take off shooting and kill someone who doesn’t have anything to do with anything.” » Huggins Martha K., Haritos-Fatouros Mika et Zimbardo Philip G., *Violence Workers : Police torturers and murderers reconstruct brazilian atrocities, op. cit.*, p. 111, traduction de l’auteur.

- 122 – Chronologiquement : deuil (frère), torture, viol, opprobre, amour brisé, compassion pour son père torturé et sa mère ayant frôlé l’exécution, deuil (père), séparation, deuil (époux). Plus qu’un éventail élargi, une expérience quasi-totale de toutes les formes de souffrance, conférant à Le Ly Hayslip une réelle expertise.
- 123 – « Job burnout is a prolonged response to chronic interpersonnal stress at work […]. The three defining dimensions of this psychological response are feelings of being overextended and depleted of emotional resources (emotional exhaustion) ; a negative, cynical, or excessively detached response to other people and the job (depersonalization) ; and a decline in feelings of competence and productivity at work (a sense of ineffectiveness and failure). The experience of burnout has been linked to several negative outcomes, including problems at work (e.g., employee turnover, absenteeism, interpersonal conflict) ; troubles with family life (e.g., emotional distancing, interpersonal conflict, violence, divorce) ; and reduced physical and mental well-being (e.g., insomnia, alcohol and drug abuse, depression). » Huggins Martha K., Haritos-Fatouros Mika et Zimbardo Philip G., *Violence Workers : Police torturers and murderers reconstruct brazilian atrocities, op. cit.*, p. 210-211, traduction de l’auteur.
- 124 – Anglicisation de *Dien cai dau* : littéralement « tête folle », expression familière répandue entre soldats locaux pour des raisons relativement simples à comprendre.
- 125 – « You don’t know the half of it. You don’t. […] I’m a killer. I killed so many over there. I got so good at it they assigned me to the projects. Black Ops. We killed sometimes three or four a night. All kinds. Rice farmers. Rich fat cats bankrolling the VC. It was a complete mind fuck. Psy Ops, knives, rip a man’s guts out, drop his liver on his chest so he won’t get to Buddha heaven. Leave him lying on the road. Cut his nuts off, stuff them in his mouth, sew up his lips,

leave him lying in bed. Blame the VC. I didn't care. Drugs, running guns, slavery. You name it. One time this guy killed a gook girl I was shacking with. We weren't supposed to fraternize with any Viet nationalists, so they killed her. Cut her throat from ear to ear. I was in hell, baby. I was in pure hell. And maybe I went dinky dau over there. Maybe I am nuts. Who the fuck knows? The more I killed, the more they gave me to kill. You know what it's like? It's like being eaten alive by sharks. You must keep hitting, you must keep moving, because if you stop, the sharks will eat you alive. One day, they cut me off. Then one day I found you. And it all changed, I thought. But, baby, nothing ever changes. » Stone Oliver, *Heaven and Earth* (1993), 103'20'' – 105'30'', traduction de l'auteur.

- 126 – « Are you sure it was Steve? He was such a strong christian. » Stone Oliver, *Heaven and Earth* (1993), 117'06'', traduction de l'auteur.
- 127 – « I, too, was a soldier in past lives. I hurt many people. I lied, I stealed, I hate. Now I pay. Soldiers try to kill my life. Long time, I have no man love me. No respect. It's my fate. We're the same, Steve. We have made bad karma. And our soul debt will come due, if not in this life, then in another. But we can't give up. We must try. Different skin, same suffering. » Stone Oliver, *Heaven and Earth* (1993), 106'10''. Les fautes d'anglais (d'origine) correspondent au fait que quand Le Ly est censée parler vietnamien son anglais est impeccable mais qu'elle est ici censée parler un anglais approximatif et diégétique. Nous ne les avons pas traduites.
- 128 – « When we resist our fate, we suffer. When we accept it, we are happy. We have time in abundance, an eternity to repeat our mistakes. But we need only once correct our mistake and at last hear the song of enlightenment with which we can break the chain of vengeance forever. In your heart you can hear it now. It's the song your spirit has been singing since your birth. If the monks were right and nothing happens without cause, then the gift of suffering is to bring us closer to God, to teach us to be strong when we are weak, to be brave when we are afraid, to be wise in the midst of confusion and to let go of that which we can no longer hold. Lasting victories are won in the heart… not on this land or that. » Stone Oliver, *Heaven and Earth* (1993), 129'04'' – 130'05'', traduction de l'auteur.

- 129 – ÉPICTÈTE, *Manuel* (trad. E. Cattin), Paris, Flammarion, 1997, p. 67.
- 130 – « The path to Nirvāṇa is never being safe but tricky and steep. And if you walk only on sunny days you'll never reach your destination. » Stone Oliver, *Heaven and Earth* (1993), 113'42'', traduction de l'auteur.
- 131 – Nous travaillerons sur la version remontée de 2001 : *Apocalypse Now redux* (F.F. Coppola).
- 132 – Conrad Joseph, *Heart of Darkness*, publié pour la première fois en 1899. Il est intéressant de savoir qu'Orson Welles a compté un temps en tirer son premier long métrage sans finalement y parvenir. Le texte matriciel de Joseph Conrad, tout en ayant influencé moult films et récits divers, semble de fait considéré comme l'un des grands inadaptables de la littérature et ne trouve d'équivalents que dans des portages remaniés. Le plus emblématique d'entre eux pour le cinéma est ainsi *Apocalypse Now*, mais on tient à faire connaître leur cousin dans le domaine du jeu vidéo, le très acclamé *Spec Ops : The Line* qui a surpris la critique en 2012, en plaçant le joueur au cœur d'atrocités avec un talent artistique jusqu'ici inégalé. Actualisations d'un récit immortel, ces réécritures en véhiculent l'héritage.
- 133 – Soit généralement : dépersonnalisation, distanciation émotionnelle, conflit interpersonnel, violence ; et dans le cas de Willard : divorce, insomnie, abus d'alcool – nombre des personnages à travers le film boivent et consomment des drogues.
- 134 – « There's a place in the [Ohio] river… I can't remember… Must've been a gardenia plantation or a flower plantation at one time. It's all wild and overgrown now. But for about for about five miles you'd think that heaven just fell on the earth in the form of gardenias. » Coppola Francis Ford, *Apocalypse Now redux* (2001), 158'57'', traduction de l'auteur.
- 135 – Respectivement l'empire britannique dans la nouvelle d'origine et le corps militaire des États-Unis dans le film de F. F. Coppola.
- 136 – Thème abordé par Freud notamment dans *Das Unheimliche* (trad. M. Bonaparte), Paris, Interférences, 2009.
- 137 – Willard narre par voix over : « Sur la rivière, je pensais que dans la minute ou je poserais le regard sur lui, je saurais comment agir. Mais ce n'est pas arrivé. […] Si les généraux à Nha Trang pouvaient voir ce

que j’ai vu, voudraient-ils toujours que je le tue ? Plus que jamais, probablement. Et que voudraient ses proches au pays s’ils savaient à quel point il s’était éloigné d’eux ? Il avait rompu ses attaches à eux… puis ses attaches à lui-même. Je n’ai jamais vu un homme aussi brisé et… lacéré. » Coppola Francis Ford, *Apocalypse Now redux* (2001), 177’23’’. « On the river, I thought that the minute I looked at him I’d know what to do. But it didn’t happen. (…) If the generals back in Nha Trang could see what I saw would they still want me to kill him? More than ever, probably. And what would his people back home want if they ever learned just how far from them he’d really gone? He broke from them… and then he broke from himself. I’d never seen a man so broken up and… ripped apart. », traduction de l’auteur.

- 138 – « I’ve seen the horrors… horrors that you’ve seen. But you have no right to call me a murderer. You have a right to kill me. You have a right to do that. But you have no right to judge me. It’s impossible for words to describe what is necessary to those who do not know what horror means. Horror. Horror has a face. And you must make a friend of horror. Horror and moral terror are your friends. If they are not… then they are enemies to be feared. They are truly enemies. I remember when I was with Special Forces. Seems a thousand centuries ago. We went into a camp to inoculate some children. We’d left the camp after we had inoculated the children for polio. And this old man came running after us, and he was crying. He couldn’t say. We went back there… and they had come and hacked off… every inoculated arm. There they were, in a pile… a pile of… little arms. And I remember… I-I… I cried. I wept like… some grandmother.II wanted to tear my teeth out. I didn’t know what I wanted to do. And I want to remember it. I never want to forget it. I never want to forget. And then I realized… like I was shot… like I was shot with a diamond… a diamond bullet right through my forehead. And I thought, "My God, the genius of that. The genius." The will to do that. Perfect, genuine, complete, crystalline, pure. And then I realized… they were stronger than me because they could stand it. These were not monsters. These were men… trained cadres. These men who fought with their hearts… who have families, who have children… who are filled with love…that they had the strength… the strength… to do that. If I had ten divisions of those men… then our troubles here would be over very quickly. You

have to have men… who are moral, and at the same time who are able to… utilize their primordial instincts to kill… without feeling, without passion… without judgment… without judgment. Because it's judgment that defeats us. » Coppola Francis Ford, *Apocalypse Now redux* (2001), 178'22" – 183'14", traduction de l'auteur.

- 139 – « Unsound method ».
- 140 – « …and all the children are insane. All the children are insane. » Coppola Francis Ford, *Apocalypse Now redux* (2001), 3'26".
- 141 – (consulté le 4/2/2013).
- 142 – Avant d'en venir à des exemples externes à la réalisation du film, on préfèrera renvoyer le lecteur vers le documentaire de 1991 sur la réalisation d'Apocalypse Now, composé à partir de matériaux accumulés pendant le tournage : *Hearts of Darkness, a Filmmaker's Apocalypse*, Hearts of Darkness, George Hickenlooper, Fax Bahr, Eleanor Coppola. On y voit l'équipe entière du film, plus spécifiquement les auteurs et acteurs, plonger progressivement et de manière variable dans une forme de délire tout à fait comparable à celle affligeant les personnages du récit. La confection de la fiction, elle-même bien réelle, sert aisément de pont vers des situations externes au domaine de l'art.
- 143 – VERBITSKY Horacio, *El Vuelo : la guerre sale en argentine* (trad. A. Muchnik), Paris, Dagorno, 1995.
- 144 – Phénomène notamment reproduit dans *Heaven and Earth*, lorsque Le Ly prend conscience dans un rêve de la mort de son frère.
- 145 – VERBISTKY Horacio, *El Vuelo : la guerre sale en argentine, op. cit.*, p. 175.
- 146 – *Ibid.*, p. 179.
- 147 – « I worry that my son might not understand what I've tried to be. And if I were to be killed, Willard… I would want someone to go to my home… and tell my son everything. Everything I did. Everything you saw. Because there's nothing that I detest more than the stench of lies. And if you understand me, Willard, you… you will do this for me. » Coppola Francis Ford, *Apocalypse Now redux* (2001), 183'14".
- 148 – « Ensemble des pensées et des actes développés par une personne pour résoudre les problèmes auxquels il est confronté et ainsi de réduire le stress qu'ils engendrent » (consulté le 7/2/2013) ; « L'étymologie du verbe anglais *to cope* (affronter, faire face, venir à

bout, s'en tirer, etc.) trouverait son origine dans le vieux français : coup, couper (frapper) ; et au-delà le latin *colpus, colaphus*, et le grec *kolaphos* : frapper de façon vive et répétitive, en particulier avec la main. Cela souligne le caractère actif et conscient du processus, qu'il convient donc de distinguer des mécanismes de défense. Le terme anglo-saxon *coping strategy* est traduit dans la littérature scientifique française par stratégie de faire face ou stratégie d'ajustement. À notre sens, faire face ne convient pas car il souligne le caractère confrontatif du processus, or parmi les stratégies de *coping* il en est qui consistent à éviter le problème. Ajustement ne convient pas davantage, car il n'est pour nous qu'une forme particulière de *coping* dans la finalité même de son action directe sur la situation. Nous conserverons donc le terme de "*coping*" pour éviter toute connotation non appropriée. » (consulté le 7/2/2013).

- 149 – « These are all his children, man, as far as you can see. Hell, man, out here we're all his children. » dit l'arlequin de Dennis Hopper à 150'40".
- 150 – « Ne cherche pas à faire que les événements arrivent comme tu veux, mais veuille les événements comme ils arrivent, et tu seras heureux. » Épictète, *Manuel, op. cit.*, p. 67.
- 151 – « Quand nous résistons à notre destin, nous souffrons. Quand nous l'acceptons, nous sommes heureux. » Stone Oliver, *Heaven and Earth* (1993), 129'04".
- 152 – « Everybody wanted me to [kill him]. Him most of all. I felt like he was up there… waiting for me to take the pain away. He just wanted to go out like a soldier… standing up. Not like some poor, wasted, rag-assed renegade. Even the jungle wanted him dead. And that's who he really took his orders from anyway. » Coppola Francis Ford, *Apocalypse Now redux* (2001), 185'33" – 186'07".
- 153 – Sur la question, voir notamment *Green Zone* de Paul Greengrass (2010).
- 154 – Dans la mesure où le Ron Kovic du film semble plus dévasté par le meurtre accidentel de l'un des siens que par les familles entières fauchées par les mitrailleuses de son équipe, il est difficile de se passer d'une remarque narquoise.
- 155 – Que nous révèle cette curieuse lacune du langage ? N'est-ce pas là un indice du fait que l'âme française vit toute forme d'imposition de

l'humilité comme humiliation ? Être humble, relèverait-ce nécessairement du choix ? Kovic, dans le film, semble bien mené sur ce chemin pratiquement malgré lui.

- 156 – « Le massacre de Sabra et Chatila — deux camps de réfugiés palestiniens de Beyrouth-Ouest — a été perpétré du 16 au 18 septembre 1982 par des phalangistes libanais chrétiens, sur ordre de leur chef Elie Hobeika, afin de venger l'assassinat du président libanais, Bachir Gemayel, commis deux jours avant par un chrétien pro-syrien, Habib Tanious Chartouni. Des troupes mixtes musulmanes et chrétiennes commandées par le Général Saad Haddad auraient aussi pris part à ce massacre. Ces camps étaient encerclés par l'armée israélienne, qui y envoya les phalangistes afin d'en extraire 2 000 combattants palestiniens présumés tout en les mettant en garde de ne pas s'attaquer à la population civile, des tirs nourris ayant été tirés en provenance de ces camps lors de l'invasion de Beyrouth-Ouest par l'armée israélienne. Le nombre de victimes varie suivant les sources entre 700 et 3 5006. » source : (consulté le 25 janvier 2014).
- 157 – FOLMAN Ari, *Vals Im Bashir* (2008), 9'28'' – 10'35''.
- 158 – *Ibid.*, 62'45''.
- 159 – *Ibid.*, 11'10'' – 11'30''.
- 160 – DESPRATS-PÉQUIGNOT Catherine, *Roman Opalka : une vie en peinture*, suivi de *Création et trauma, op. cit.*, p. 92-93, l'auteur cite Ferenczi « fragment du 26 oct. 1933 », dans *Œuvres complètes, Psychanalyse*, Tome IV, Paris, Payot, 1982.
- 161 – À l'écriture de ces lignes on songe au film *The Cell* (Tarsem Singh, 2000).
- 162 – La nature exacte du pays n'est jamais précisée.
- 163 – Si l'on doit se préoccuper du réalisateur, ici réside apparemment le caractère le plus sublimatoire de la démarche.
- 164 – POLANSKI Roman, *Death and the Maiden* (1994), 52'30''.
- 165 – BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Pléiade, 1975, p. 134.
- 166 – DEJEAN Gary, L'altération des corps : motifs et motivations, mémoire de master sous la direction de Nicole Brenez, 2008.
- 167 – Freud Sigmund, Au-delà du principe de plaisir (trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis), dans *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 46 et p. 52-53.

- 168 – Cf. OTTO Rudolph, *Le Sacré* (trad. A. Jundt), Paris, Payot, 1949.
- 169 – CAZENEUVE Jean, *Sociologie du rite*, Paris, P.U.F., 1971, p. 31-34.
- 170 – SHARP Lauriston R., « Notes on northeast australian totemism » dans *Studies in the anthropology of Oceania and Asia* (dir. C. S. Coon et J. M. Andrews IV), Cambridge Massachussetts, Harvard University Press, 1943, p. 71.
- 171 – CAZENEUVE Jean, *Sociologie du rite, op. cit.*, p. 28.
- 172 – *Ibid.*, p. 28.
- 173 – *Ibid.*, p. 124-125.
- 174 – Sur l'utilisation de la notion de traumatisme par la sociologie, cf. CAZENEUVE Jean, *Sociologie du rite, op. cit.*, p. 124.
- 175 – À prendre au sens freudien, l'excitation est dérangement d'un système aspirant à la constance. Cazeneuve établit lui-même le parallèle entre idéal d'inertie et principe de plaisir.
- 176 – Dans la mesure ou Durand orthographie toujours *Régime Diurne et Régime Nocturne* ainsi, il ne nous a pas semblé pertinent de conserver la seconde majuscule et l'italique dans nos propres emplois de ces notions.
- 177 – DURAND Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 69.
- 178 – *Ibid.*, p. 55.
- 179 – *Ibid.*, p. 136.
- 180 – Il est difficile de ne pas faire remarquer au passage que le mot d'ordre contient deux sens *a priori* distincts mais trouvant ici une remarquable synergie, à savoir : le caractère rangé, mais aussi l'injonction, le *commandement*.
- 181 – DURAND Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 99.
- 182 – *Ibid.*, p. 77.
- 183 – DURAND Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 99. Plus généralement, pour le contexte, cf. « les symboles nyctomorphes », p. 96-122.
- 184 – BOLTANKSI Luc, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 176-177.
- 185 – DURAND Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 213.
- 186 – *Ibid.*, p. 135.

- 187 – *Ibid.*, p. 202-203.
- 188 – L'auteur du présent texte prend ainsi grand plaisir à trouver dans la signification du mot « parfait » la notion de finitude, témoignage précieux d'une culture qui s'attache à fuir le temps et le changement. Mais les exemples s'étendent à l'infini et on préférera renvoyer le lecteur aux innombrables exemples déployés par Durand dans son livre.
- 189 – DURAND Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 203.
- 190 – *Ibid.*, p. 204.
- 191 – *Ibid.*, p. 215.
- 192 – *Ibid.*, p. 141.
- 193 – *Ibid.*, p. 140.
- 194 – *Ibid.*, p. 135.
- 195 – CAZENEUVE Jean, *Sociologie du rite, op. cit.*, p. 41-42.
- 196 – *Ibid.*, p. 42.
- 197 – *Ibid.*, p. 117-118.
- 198 – *Ibid.*, p. 118.
- 199 – *Ibid.*, p. 118.
- 200 – *Ibid.*, p. 116-117.
- 201 – « Ne cherche pas à faire que les événements arrivent comme tu veux, mais veuille les événements comme ils arrivent, et tu seras heureux. » ÉPICTÈTE, *Manuel, op. cit.*, p. 67.
- 202 – CAZENEUVE Jean, *Sociologie du rite, op. cit.*, p. 42.
- 203 – *Ibid.*, p. 118.
- 204 – DURAND Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 215.
- 205 – *Ibid.*, p. 55.
- 206 – *Ibid.*, p. 229.
- 207 – *Ibid.*, p. 79.
- 208 – Il est d'ailleurs très amusant de retrouver dans tant de cultures l'imagerie du ciel bleu ouvert et de la « voûte céleste » nocturne conçue comme refermée, quand l'astronomie nous indique au contraire que le bleu du ciel est réfraction de la lumière solaire dans l'atmosphère, et que seule la nuit nous révèle l'espace. Sans qu'il nous intéresse de donner tort aux cultures en question, on comprend bien ici que c'est à son noir que la nuit doit avant tout cette imagerie.

- 209 – Ainsi Kurtz et Willard échangent-ils quelques mots à propos de la rivière Ohio, et le reste de notre corpus est truffé d'exemples comparables.
- 210 – Le Ly Hayslip également fait mention de ses vies antérieures. Plus généralement, l'imagination rythmique prouve être à l'œuvre en faisant souvent dans nos films se rencontrer à nouveau des personnages à l'issue d'une longue séparation, après qu'ils se soient tous deux altérés. Assez étonnamment, le film de Disney *Tron : Legacy* (2010) suit une trame de ce type, démontrant au passage la pertinence de ces thèmes auprès d'un public même très jeune.
- 211 – DURAND Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 399.
- 212 – « étymologiquement "ex-spiration", et par extension "apaisement" puis "libération". Ce mot est devenu, en […] tibétain *myang-'das ou myan-ngan 'das-pa* (litt.: *passer au-delà la souffrance*) […] Dans le langage familier, nirvāṇa désigne un "bonheur suprême", un plaisir des sens atteint notamment par la sexualité, des objets ou des situations hautement agréables. Il s'agit alors d'un sens dévoyé, à peu près synonyme de plaisir intense, assez éloigné de la notion de paix intérieure. » source : (consulté le 4/10/2013).
- 213 – CAZENEUVE Jean, *Sociologie du rite, op. cit.*, p. 34.
- 214 – Ibid., p. 278. L'auteur poursuit : « Dans les îles Murray du détroit de Torres, on montre aux initiés le *Bull-roarer* dont le bruit effrayait les femmes et les enfants, et on leur révèle que le vrai nom du héros des mythes de création n'est pas Malu, comme le croient les non-initiés, mais Bomai. » D'autres exemples similaires suivent.
- 215 – La mise en parallèle de statuts historiquement si différents ne doit pas choquer le lecteur : Jean Cazeneuve accorde de longues pages à établir les distinctions et filiations entre cérémonies et rites, magie et religion… mais pour nous qui nous penchons sur des pratiques postérieures à toutes celles-là, dans une approche transdisciplinaire visant à réunir les concepts hérités de méthodes et perspectives variées, la religion ne se présente guère que comme forme élaborée de magie. Le cinéma, comme nous l'avons dit, en récupérerait les fonctions dans un dispositif areligieux.
- 216 – CAZENEUVE Jean, *Sociologie du rite, op. cit.*, p. 205.
- 217 – *Ibid.*, p. 53.

- 218 – Figure d'essence divine observable chez Odin, Horus, Zeus, et autres divinités régnantes souvent borgnes – *ie* : dotées de double vue –, ce statut est aussi et surtout celui du chef de la communauté dans son sens le plus large, en tant qu'il est de droit divin, c'est-à-dire descendant des forces numineuses.
- 219 – CAZENEUVE Jean, *Sociologie du rite, op. cit.*, p. 280.
- 220 – *Ibid.*, p. 263.
- 221 – *Ibid.*, p. 280.
- 222 – *Ibid.*, p. 280-281.
- 223 – *Ibid.*, p. 310.
- 224 – *Ibid.*, p. 262.
- 225 – *Ibid.*, p. 86.
- 226 – *Ibid.*, p. 321.
- 227 – « Il y a comme une lutte entre deux tendances opposées : l'une qui va vers l'inertie et l'autre qui est volonté de puissance. On peut dire que chez presque tous les penseurs, dans des théories pourtant bien différentes, ont vu ces deux forces se rencontrer dans le comportement humain. » *Ibid.*, p. 208. En utilisant avec Cazeneuve la notion de « volonté de puissance » on pense bien sûr à Nietzsche que Boltanski rattache aux auteurs de la topique esthétique, et que nous rapportons à une démarche philosophique proche de la sorcellerie, soit favorisant la recherche de la puissance relativement au maintien de l'ordre.
- 228 – *Ibid.*, p. 313.
- 229 – *Ibid.*, p. 321.
- 230 – L'exemple le plus saisissant à travers l'histoire de la philosophie est certainement le mouvement dit des « Lumières », dont l'idéologie est incontestablement traversée d'un progressisme procédant par l'éducation de tous.
- 231 – Le sentiment de supériorité qui peut en découler correspond bien à la récompensassions d'une quête de puissance.