

PRÉ-TAÏ PRÉ-VENTAÏNCE



ANTHROPOLOGIE DE L'AILLEURS

PRÉSENCE DE LOUIS-VINCENT THOMAS

ANTHROPOLOGIE DE L'AILLEURS

PRÉSENCE DE LOUIS-VINCENT THOMAS

ICI-BAS	<i>JEAN-MARIE BROHM</i>	Présence de Louis-Vincent Thomas
	<i>PATRICK BAUDRY</i>	Lire Louis-Vincent Thomas
	<i>LUCE DES AULNIERS</i>	« Claptog ». Fasse que je marche
	<i>MARIE-THÉRÈSE DEKONINCK</i>	La mort en question
	<i>GABRIEL RINGLET</i>	Guérir de la mort. L'Ultime secret
	<i>CLAUDE JAVEAU</i>	Plaidoyer pour l'homme universel
	<i>CHRISTINE BERGÉ</i>	Louis-Vincent Thomas ou le défi anthropologique
	<i>GEORGES BERTIN</i>	Louis-Vincent Thomas : la rencontre, le bocage
	<i>HÉLÈNE BRETIN</i>	Un parcours... entre autres
	<i>ANNIE THÉBAUD-MONY</i>	« Nouvelles » formes d'emploi ou l'esclavage à l'aube du XXI ^e siècle
	<i>VICENTE SANCHEZ-BIOSCA</i>	Anthropologie de la mort et récits de psychopathes au cinéma
	<i>NADIA VEYRIÉ</i>	Le deuil aujourd'hui
	<i>JEAN-DIDIER URBAIN</i>	La mort et l'infra-ordinaire
LÀ-BAS	<i>PIERRE FOUGEYROLLAS</i>	Louis-Vincent Thomas et l'Afrique
	<i>JACQUELINE TRINCAZ</i>	Afrique au cœur
	<i>LOUIS-VINCENT THOMAS</i>	Le pluralisme cohérent de la notion de personne en Afrique noire traditionnelle
	<i>LOUIS-VINCENT THOMAS</i>	Réflexions sans titre au sujet des Mythes Africains
	<i>JACQUELINE ANDOCHE</i>	Désordre mental et médecine des guérisseurs réunionnais
	<i>LOUIS-VINCENT THOMAS</i>	Cannibalisme sauvage et cannibalisme occidental
AU-DELÀ	<i>LOUIS-VINCENT THOMAS</i>	La Thanatologie ?
	<i>JEAN-MARIE BROHM</i>	Ontologie de la mort
	<i>LOUIS-VINCENT THOMAS</i>	La mort, objet anthropologique
	<i>PATRICK BAUDRY</i>	La thanatologie ou l'exigence de transversalité
	<i>LOUIS-VINCENT THOMAS</i>	Mort et langage en Occident
	<i>MIGUEL BENASAYAG</i>	La mort comme simulacre d'absolu
	<i>EVELYNE-SARAH MERCIER</i>	L'expérience au seuil de la mort
	<i>LOUIS-VINCENT THOMAS</i>	Utopie, science-fiction et fantasmes
	<i>JEAN-MARIE BROHM</i>	Un chien se meurt...
		Œuvres de Louis-Vincent Thomas

Octobre 1997

Anthropologie de la mort et récits de psychopathes au cinéma

Vicente Sánchez-Biosca

À Louis-Vincent Thomas, pour son récit

Le narrateur, c'est l'homme qui pourrait laisser la mèche de sa vie se consumer tout entière à la douce flamme de sa narration.

Walter Benjamin

DANS SON ŒUVRE magistrale *La Mort de la tragédie* (1) George Steiner fait remonter au XVII^e siècle le déclin inexorable de l'art tragique. Lasse de la cruauté humaine, la divinité – imagine l'auteur – se serait réfugiée en un coin de l'univers si éloigné que même ses messagers seraient demeurés hors d'atteinte. C'est le nouvel esprit scientifique qui l'aurait ainsi invitée à l'exode, jugeant son existence inutile ; pour quelque obscur motif, la tragédie est l'un des fruits que la divinité aurait emporté avec elle dans ce voyage. Quoiqu'il en soit, il ne fait aucun doute que la tragédie sous toutes ses formes exigeait comme condition première l'intolérable fardeau de l'existence des dieux. Depuis que la raison règne toute puissante sur l'Occident et que

l'ombre des dieux ne pèse plus sur nos têtes, les Lumières l'ont asphyxiée. Il est toutefois une conséquence inattendue de la décadence du drame tragique : au fur et à mesure que la tragédie perdait son statut privilégié dans notre univers moderne, et que la raison s'emparait de l'avenir, la pensée philosophique moderne se révélait profondément tragique, comme en témoigne l'évolution des systèmes philosophiques depuis la Révolution française, de Hegel à Nietzsche, de Kierkegaard à Heidegger, de Schopenhauer à Freud (2). Un siècle à peine après l'agonie de l'art tragique dans le théâtre classique français, la pensée philosophique s'en révèle l'héritière. Qui pourrait en douter ?

C'est ainsi que la pensée philosophique prenait la relève de l'art tragique et se substituait à la tragédie. À l'instar de la Grèce

(1) George Steiner, *La Mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1993.

(2) Encore une fois, c'est George Steiner qui fit l'examen de ce phénomène étrange dans *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986.

classique qui vit le *logos* remplacer le *mythos*, les derniers siècles de notre ère sont le lieu d'un singulier déplacement : alors que la tragédie incarnait l'expression la plus radicale du savoir narratif mythique, elle en est venue à inspirer la douleur de la réflexion philosophique, sa plaie, le sceau qui frappe les systèmes philosophiques du *logos* de notre modernité. En d'autres termes, le récit le plus extrême et terrifiant que l'on connaisse – l'art tragique – a laissé un vide avec la naissance de la science moderne, vide dont hérite la réflexion rationnelle comme d'une maladie congénitale, dont elle tire ses forces et ses modèles.

Ce paradoxe n'est sans doute pas étranger à l'évolution du récit depuis l'époque de la raison ; le discrédit jeté sur l'art tragique aurait entaché du même coup un mode sublime de confrontation de l'indicible à travers le conflit narratif. La tragédie grecque peut ici nous servir d'exemple, car elle serait l'obscur moyen de combler le fossé qui sépare deux formes de pensée, la pensée mythique et la pensée rationnelle, elle se serait transformée en l'envers du discours juridique, et plus encore, elle se serait imposée au cœur de la fracture entre nature et culture, au sens où Claude Lévi-Strauss entend ces termes. De nos jours, le panorama n'est pas moins surprenant : les récits philosophiques eux-mêmes s'essouffient, tandis que ceux des arts et des médias s'en vont à la dérive. Autrefois tragique, la pensée s'oriente maintenant vers la faiblesse (*pensiero debole* italien) ; les récits ne sont plus vecteurs d'expérience, véhicules de l'indicible ; ils se sont mécanisés, sérialisés, fossilisés, et qui sait s'ils n'ont pas même perdu jusqu'à leur légitimité.

Que racontent nos récits ?

Nous ne suggérons certes pas ici la fin des récits eux-mêmes ; ils sont plus nombreux que jamais : le cinéma, et surtout, la télévision, les ont multipliés en série, les feuilletons et les romans roses nous attendent dans les gares et les aéroports ; les ordinateurs sont amplement équipés pour faire de tout un chacun un programmeur d'histoires. Il serait en

effet ridicule de prétendre que les récits se font rares : ils n'ont au contraire jamais connu une telle prolifération. Il convient toutefois de dissiper le malentendu que pourraient susciter ces propos. La multiplication des histoires n'est en rien garante de leur vigueur. Le fait est que le XX^e siècle, comme le signalait Peter Brooks (3), adopte une attitude contradictoire vis-à-vis du récit : conscient de son artifice, il ne peut plus y croire aveuglément, sans pour autant échapper à son influence et à sa domination, ce qui revient à dire qu'il ne peut capitonner sa propre existence sans avoir recours au fil de la trame narrative. Mais ce recours revêt le caractère d'une compulsion, d'une hypertrophie, et finit par envahir toutes les sphères du quotidien. On pourrait dire que l'abondance asphyxiante de récits signe leur manque de valeur anthropologique.

Voilà le débat qui sous-tend toute considération sur ce que la philosophie, à l'instar de Jean-François Lyotard (4), a nommé la crise des métarécits émancipatoires, situation d'épuisement qui caractérise la période de démission des affirmations modernes : « Par métarécit ou grand récit, j'entends précisément des narrations à fonction légitimante. Leur déclin n'empêche pas les milliards d'histoires, petites et moins petites, de continuer à tramer le tissu de la vie quotidienne » (5). Quelle que soit notre réponse à la question de la perte de densité anthropologique du récit, cette idée n'est pas, elle non plus, nouvelle. Ce fut Walter Benjamin qui perçut que l'art de la narration touchait à sa fin, agonie qu'il envisageait comme le corollaire d'une autre transformation : le déclin de la faculté d'échanger des expériences (6). Si la modernité affiche

(3) Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1992, p. XII.

(4) Jean-François Lyotard a consacré à ce phénomène son très célèbre *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

(5) Jean-François Lyotard, *La Postmodernité expliquée aux enfants : correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1988, p. 34.

(6) Walter Benjamin, « Le narrateur » (1936) in *Écrits Français*, Paris, Gallimard, 1995. Benjamin date très précisément ce phénomène de la première Guerre mondiale : les gens revenaient du champ de bataille frappés de mutisme et plutôt qu'enrichis de leur expérience vécue, ils en revenaient appauvris.

STARRING MORTICIA MUERTE AS 'LA PUTA' & SKELETOR MORTIS AS 'HER LOVER'

NOMINATED 13

PHOTO: MEMORABILIA & ERIK HANSEN

LA PUTA BARCELONA

THE CRITICS AGREED:

MORE CLOTHES
LESS RAPE,
LESS BLOOD
& LESS SEX
THAN EVER

A CONFLICTO M+20 & M+21 CENTURIES PRODUCTION

1 JOHNSTRUPS ALLÉ DK-1923 FRB. C. COPENHAGEN DENMARK TEL +45 31350380 FAX + 45 31350382

Affiche publicitaire danolse, *La Puta Barcelona*.

un tel mutisme à l'égard de la transmission de l'expérience à travers le récit, ce n'est sans doute pas étranger à l'*hybris* de la raison, car elle aspire à tout pouvoir dire, voire épuiser. Toutefois, Walter Benjamin fait un lien qui mérite d'être suivi entre l'expérience du récit et la mort. Cette dernière considérée comme le point aveugle du temps, le récit s'articulerait sur elle pour aussitôt l'occulter. Ceci nous mène à l'affirmation suivante : la mort confère au récit sa véritable et tragique dimension anthropologique ; la silhouette du moribond fournit au récit sa charpente idéale. Par conséquent « la mort est la sanction de tout ce que le narrateur peut raconter. Son autorité, c'est à la mort qu'il l'emprunte » (7). Si ceci est vrai, la place réservée à la mort dans notre société ne serait donc pas étrangère à la situation de nos récits.

Le sens de la fin du récit

D'un point de vue philosophique, la présence de la mort dans le récit nous semble prendre la forme de la fin. Frank Kermode (8) oppose une conception rectiligne et apocalyptique (téléologique) du récit à une conception cyclique. Si l'on peut retrouver cette dernière dans *La Poétique* d'Aristote, l'Apocalypse de Saint Jean fournit, selon Frank Kermode, le modèle et la source de la première (9). Pour l'homme inscrit dans le *mediis rebus*, la fiction représente le lien à une fin, signe l'origine et offre une image intégrée du récit. Et Frank Kermode ne manque pas de constater l'abondance de récits d'apocalypse de nos jours : Pound, Sartre, Yeats, Iris Murdoch, Muriel Sparks, Joyce, Robbe-Grillet, ainsi que maintes œuvres littéraires et plastiques des avant-gardes de début de siècle.

Or, ce qui frappe bien davantage, c'est de constater la présence de ce thème au cœur de récits qui collent de beaucoup plus près aux tendances inconscientes de notre époque, formules mécanisées de valeur douteuse, tant du point de vue artistique qu'intellectuel. C'est le cas de certaines productions cinématographiques d'horreur surgies dès la fin des années soixante-dix pour se prolonger

ger dans la décennie suivante. De nombreux exemples confirment la résurgence de ce thème dans la filmographie récente : les thèmes d'« Armageddon » dès *L'Exorciste* et *La Malédiction*, la science-fiction et ses paysages postnucléaires, le constant appel à un nouvel *Âge du Mal*, le film à catastrophe, entre autres. Cependant, nous ancrerons notre propos sur une manière plus indirecte de traiter de la fin du récit où l'on retrouve la constellation d'éléments évoqués jusqu'ici : la fin ou son impossibilité, la mort ou son impossibilité quoique les conjonctions disjonctives doivent être également entendues comme copulatives.

En effet, les récits auxquels nous faisons allusion se révèlent incapables d'en arriver à une conclusion. Ce phénomène revêt ici une dimension inusitée, car ces récits se présentent comme interminables après avoir tenté à plusieurs reprises une fin qui s'avère soit inefficace, soit invraisemblable, soit impossible. De plus, ils renaissent sous la forme de suites virtuellement inépuisables. On peut ici parler de mort et de résurrection, d'autant plus que ces films sont explicitement reliés à la mort, et qui plus est à une double mort : mort impossible du psychopathe, support du récit, et mort omniprésente, le dit psychopathe jonchant la scène de cadavres par le biais de crimes sanglants et expéditifs. En somme, la mort est doublement convoquée : sous une forme d'abord littérale, puis sous une forme métaphorique où le récit annonce l'épuisement de son souffle. Les deux phénomènes sont étroitement imbriqués, le psychopathe dans son infinitude paradoxale (10) entraînant l'immortalité avariée d'un récit qui consacre

(7) Walter Benjamin, « Le narrateur », *op. cit.*, p. 215.

(8) Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, London, Oxford University Press, 1967.

(9) Comme on le sait, le discours historique privilégie également l'apocalypse et les moments de transition, de crises, les catastrophes et l'espoir qui l'entourent. Un témoignage exemplaire est ce qui s'est produit durant le célèbre an mille. Voir le texte de Georges Duby, *L'An mille*, Paris, Gallimard, 1980.

(10) Paradoxale parce que ces récits mettent tous leurs efforts à se soustraire au surnaturel, où l'immortalité serait admissible.

toutes ses énergies à se consumer sans pouvoir y parvenir. La forme que revêtent ces enchaînements sera tissée au fil de l'angoisse.

Nous nous limiterons ici à l'étude de deux séries qui mettent en évidence de façon systématique le phénomène en question : *La Nuit des masques* (*Halloween*, John Carpenter, 1978), *Vendredi 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1979) avec leurs séquelles respectives. La grammaire du genre de « traque » est vite établie par *Halloween* : l'assassin dépersonnalisé, soustrait à la vue du spectateur, la caméra mobile illustrant le point de vue du psychopathe, la bande de jeunes pécheurs voués indifféremment au sort de victimes, l'assassinat converti en substitut sanglant des rites de passage de l'adolescence, la lutte ultime de l'héroïne, ou « final girl », pour survivre au-delà de toute valeur morale ou civique, etc. (11). Pour sa part, *Vendredi 13* est à l'origine de la grande polémique à propos des films de carnage (« splatter films ») où la représentation graphique de la violence est abondante, tandis que son objet privilégié est le sexe féminin (12). Alors que dans les années soixante et la quasi-totalité des années soixante-dix la terreur était faite de révolusion, étroitement liée à une contre-esthétique et à la marginalisation des circuits de production et de distribution (*La Nuit des morts-vivants*, de George A. Romero en 1968, et *Massacre à la tronçonneuse*, de Tobe Hooper en 1974), vers la fin des années soixante-dix un virage industriel et esthétique survient, imposant des critères éthiques réactionnaires : prohibition de la promiscuité, violence faite aux femmes, etc. (13), dont l'expression par excellence se retrouve dans les films que nous nous proposons d'examiner.

Halloween : la fin et l'échec du fantastique

Commençons donc par ce long métrage qui fonde l'archétype des films de « traque », soit *Halloween*. La première séquence, entièrement tournée à l'aide d'une caméra mobile subjective, s'ouvre sur la filature, le suspense et le poignardage d'une adoles-

cente aux mains de son jeune frère dont la caméra remplace le regard, quelques secondes à peine après la consommation de l'acte sexuel. L'usage de la *steady cam* (caméra légère et maniable) permet d'incarner en mouvement continu le point de vue du psychopathe tout au long de la préparation de son crime jusqu'à sa perpétration. La séquence se termine sur une vue en contre-champ réalisée à l'aide d'une grue, qui révèle l'identité de l'enfant assassin tout en le reléguant à un passé lointain, quasi mythique. Quinze années plus tard, le récit nous ramène à lui, alors qu'il a grandi et s'est transformé en une véritable incarnation du mal – mais le spectateur ne le verra plus tout au long des événements qui vont suivre. Voilà l'une des clés du genre.

Dans les faits, Michel Myers s'est échappé de l'asile où il avait été enfermé, et se retrouve le soir de l'Halloween aux abords de sa ville natale, lieu chargé d'infâmes souvenirs. Soudainement en proie à une inexplicable compulsion de répétition, il se lance sans raison apparente dans une série de crimes systématiques qui le mèneront à un affrontement ultime avec une jeune fille, la seule du film à être sexuellement pure, et qui causera sa perte. Cette « ultime jeune fille » (14) est appelée à consommer la fin du récit sans cesse ajournée par l'effet du

(11) Ces thèmes furent isolés et identifiés par Vera Dika dans un texte qui, en vertu de sa date de publication, manquait de perspective : « The Stalker Film 1978-1981 » in Gregory A. Waller (ed.), *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1987, pp. 86-101.

(12) Voir John McCarty, *Splatter Movies. Breaking the Last Taboo of the Screen*, New York, St. Martin's Press, 1984.

(13) Ce thème occupe Robin Wood dans son ouvrage classique : *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press, 1986. Selon cet auteur, la vie américaine depuis le scandale du Watergate et la contestation de l'intervention américaine au Vietnam a souffert une transformation que l'écran cinématographique reflète de façon palpable.

(14) Voir Carol J. Clover, « Her Body, Himself, Gender in the Slasher Film » in James Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema*, Londres, BFI, 1989, qui analyse les caractéristiques de cette figure du point de vue sexuel, en la traitant de garçonne (*boyish*).

suspense, délai occupé par la chute régulière d'autres victimes. Après avoir été soumise à la vue du cadavre de chacun des autres jeunes, Laurie est à son tour la victime d'une poursuite angoissante à travers les rues désertées de la ville endormie. Elle réussit toutefois à se barricader chez elle, échappant, du moins temporairement, à son funeste destin... Vaine espérance qui s'évapore lorsqu'elle découvre que le meurtrier a réussi à pénétrer dans la maison et est à l'affût quelque part dans le salon. Presque vidée de ses forces, Laurie s'effondre sur un divan, s'étant saisie d'une énorme aiguille en guise d'arme improvisée. Soudain, de derrière le dossier, Michael brandit son poignard et semble sur le point de faucher la vie de la jeune fille, mais celle-ci d'un geste sûr enfonce son arme dans le cou de l'assassin qui s'écroule, mort. Mort ? C'est du moins ce que croit Laurie, qui gravit en sanglotant les escaliers pour implorer les enfants d'aller chercher du secours. C'est alors, comme par enchantement, qu'un cri annonce que le criminel ressuscité est en train de monter les escaliers à sa poursuite, le terrible couteau de cuisine à la main. Mais arrêtons-nous ici.

Nous voici confrontés à la première des incertitudes quant au décès de l'énigmatique assassin. Cette incertitude n'invalide pas la vraisemblance du récit mais la déjoue plutôt, en la suspendant momentanément grâce à une incursion dans le registre des contes enfantins. Le hiatus ainsi opéré est aussitôt recouvert par le retour du suspense. Le siège recommence et Laurie, terrée dans une garde-robe, se fabrique une nouvelle arme avec un cintre, blesse son agresseur, lui arrache son arme homicide et la retourne contre lui jusqu'à ce que les coups répétés paraissent en venir à bout. Cette seconde mort vient rétablir, dans l'univers du récit, la vraisemblance menacée plus tôt. Elle semble également suggérer l'imminence d'une autre mort associée à celle du psychopathe, soit la mort du récit. Cependant, lorsque les enfants sortent de la maison en criant et que Laurie apparaît transie à l'avant-plan, on aperçoit en toile de fond un phénomène insolite qui démolit toute vraisemblance : le corps de Michael Myers se relève comme propulsé par un ressort, faisant entrer

la narration de plein pied dans l'univers du surnaturel. Lentement, il s'approche de la jeune fille, et, se précipitant sur elle, tente de l'étrangler avec le fil du téléphone. Au moment où il la domine, Michael nous laisse entrevoir un instant son visage dans l'obscurité de la nuit, ayant perdu dans l'ardeur du combat le masque qu'il porte en souvenir de la sinistre soirée d'Halloween. À cet instant même, le docteur Loomis (celui qui l'a traité depuis son enfance) fait irruption dans la maison et décharge le contenu entier de son revolver sur le corps de son patient.

Le corps du psychopathe passe par-dessus la balustrade du balcon et tombe inerte sur la pelouse du jardin. Une fin s'annonce qui paraîtrait maintenant bien faible, insuffisante en tous cas pour pallier toutes les absurdités auxquelles nous venons d'assister. C'est alors que le médecin se penche à nouveau au balcon pour observer le cadavre et ne voit plus rien à l'emplacement où le corps avait atterri. L'escamotage du cadavre ne doit rien cette fois à des procédés relevant du surnaturel. Il est clair cependant qu'on ne saurait conclure à un démenti de la mort, dans la mesure où nous n'avons pas été témoins de la résurrection et ne pouvons en être sûrs. Que s'est-il passé ? Carpenter a recouru à un mécanisme fantastique, au sens de la suspension momentanée de la vraisemblance (dans la conception de Todorov), mais ce recours se produit après avoir emprunté des voies qui en invalidaient la possibilité. Le film se termine de façon surprenante, en suggérant une continuation immédiate : au rythme du leitmotiv musical du film et d'une bande sonore exaltant un effet de respiration humaine, on voit défiler divers lieux déserts qui ont été le site des traques de Myers tout au long du film. De nouveau on sent sa présence toute proche, même lorsque l'image demeure vide : les lieux s'imposent comme les scènes de crimes déjà commis. Sa présence s'est égarée mais son apparition semble imminente (pour ne pas dire immanente). Le film s'abîme ainsi dans une continuité impossible, mais inévitable.

Mais il y a plus. L'atmosphère de guet produite par ces plans et la respiration toute

proche de l'assassin nous révèlent le trait fondamental de la mise en scène du film, et que nous désignerons comme le paradoxe du point de vue. Sous l'effet de la subjectivité excessive de la séquence initiale, le spectateur ressentira à tout moment la proximité du psychopathe. Autrement dit, le moindre plan réunissant certaines conditions de mise à distance et de dissimulation de la caméra par rapport aux personnages est susceptible d'être pris pour un emplacement subjectif. Cette éventualité nous est régulièrement rappelée et confirmée tout au long du film chaque fois qu'un plan apparemment descriptif se voit soudainement transformé en regard subjectif de l'assassin. Voilà qui explicite quelque peu le nom donné au genre, soit celui de *Stalker Films* ou films de « traque » : en effet, l'assassin peut se dissimuler dans le moindre recoin sombre du champ de la caméra, et à plus forte raison, n'importe où en contrechamp – la menace y est omniprésente. Ceci nous dévoile un dernier aspect inattendu : plus nous adoptons physiquement le point de vue du psychopathe, moins nous en savons sur son compte en tant que personnage. La question du point de vue échappe dès lors pour de bon au savoir narratif. Nous nous trouvons à regarder à travers les yeux qui nous terrorisent.

Les séquelles inévitables de ce film apporteront une réponse boiteuse et mécanisée. C'est donc avec les mêmes moyens, mais dans le flottement de la contingence, que *Halloween* recommence après avoir rebroussé chemin. Le film vacille, privé d'armature, et se décompose, en l'absence de structure, en une succession de moments agressifs du point de vue scopique, provoquant le choc émotionnel. Nous nous retrouvons donc devant une série de meurtres spectaculaires qui s'accumulent sans hiérarchie ni structure aucuné. Ils ne servent qu'à poser un canevas qui doit s'achever par la persécution et l'assassinat ou le sauvetage définitif de la principale victime. Les actions ne possèdent aucune charpente solide, elles se limitent à remplir un vide a-phénoménal. Il faut donc que quelque chose vienne remédier à ce manque de tension qu'accuse la structure. C'est ici qu'intervient le suspense : un suspense extrême, reporté sans cesse, et qui

débouche à chaque fois sur une action non pertinente – du point de vue narratif –, à savoir un assassinat.

L'attraction sanglante

John McCarty, lorsqu'il tente de définir la célèbre expression « splatter movie » (film d'éclaboussure), évoque une scène de *Vendredi 13*, où l'on voit un psychopathe armé d'un couteau engagé dans une lutte à mort avec une jeune fille qui, s'emparant du couteau, brandit l'arme tranchante et le décapite d'un seul geste. C'est le réalisme jouissif avec lequel la décapitation est mise en scène qui contribue à l'élever au-delà de la sphère cinématique : « Nous avons droit à une exquise prise de vue rapprochée, filmée au ralenti qui plus est, ce qui permet d'apprécier dans ses moindres détails la sanguinolence éclaboussante des muscles et des tendons brutalement exposés » (15). Encore une nuance : la préférence de ce genre n'est pas du côté des gros plans dans les séquences de choc, mais bien plutôt pour les plans moyens (sans coupure au montage), « de sorte que le public ne peut que se demander, comme au Grand Guignol, comment diable ont-ils pu exécuter la scène sans y faire passer les acteurs » (16). *Vendredi 13* incarne ainsi un modèle non pas tant de récit que de vocation scopique, demeurant cohérent avec les affirmations avancées à propos des séquelles de *Halloween*. Néanmoins, *Vendredi 13* dépasse en termes de spectacle sanglant les autres films du genre.

Arrêtons-nous maintenant à la séquence initiale : il fait nuit sur le campement de Crystal Lake. Soudain, le mouvement agile de la caméra signale l'adoption d'un point de vue. Un couple d'adolescents monte au grenier pour s'adonner à des pratiques érotiques. C'est à ce moment que la caméra amorce un mouvement d'ascension des escaliers et se dirige vers les jeunes qui

(15) John McCarty, *Splatter Movies. Breaking the Last Taboo of the Screen*, op. cit., p. 1.

(16) *Ibid.*, p. 2.



Jane Alexander, *Butcher Boys*, 1985-86.

s'interrompent en s'excusant. À cet instant, le contrechamp révèle la présence d'une arme tranchante qui transperce d'un formidable coup de couteau le ventre du jeune garçon et se lance ensuite à la poursuite de la jeune fille, laquelle est « sauvée » in extremis par l'arrêt sur image de la caméra. Sur le modèle de *Halloween*, cette première séquence apparaît comme suspendue dans le temps, enfouie dans le passé, signalant de façon explicite que le retour au passé se manifestera tel une compulsion de répétition. Il n'est désormais plus question d'évolution, de progrès, nous sommes plutôt confrontés à une fastidieuse répétition de scènes violentes, aucune n'ayant plus de poids que la précédente ou la suivante : les assassinats sont interchangeable, on peut les multiplier ou les réordonner à volonté sans que le récit en soit le moins affecté. L'unité de lieu quasi rigoureuse (le campement de Crystal Lake) et l'unité de temps (à peine une journée) confèrent au film

son homogénéité, de même qu'une étrange monotonie que seuls les crimes viennent briser à intervalles réguliers.

À la différence de *Halloween*, *Vendredi 13* voit s'estomper la rhétorique du point de vue, laquelle était indissolublement liée à l'incertitude sur l'identité du psychopathe. L'idée même de la traque se dilue, le suspense est mis de côté : ne reste que la brutalité scopique des crimes. Mais ce qui caractérise davantage *Vendredi 13* c'est l'incertitude sur le personnage à l'origine des crimes commis tout au long de l'épisode. La déshumanisation du personnage le réduit à une main démiurge reliée à un œil qui traque. La main armée d'un couteau, d'une hache, d'une lance ou d'une flèche nous permet d'assister aux moments spectaculaires de violence graphique, tandis que l'œil nous contraint à faire le guet et à traquer les victimes. Évidemment cette affirmation sous-entend la désanthropomorphisation du démiurge. Il

n'est plus que la somme d'un regard et d'un bras que rien ne relie à un corps humain. Le résultat de ses actions vient d'ailleurs confirmer cette conclusion, en le dotant d'une force surhumaine : personne, ni homme ni femme, qu'il soit sur ses gardes ou pris au dépourvu, jeune ou vieux, robuste ou chétif, ne sera en mesure d'opposer la moindre résistance à cette force épique et démesurée qui ne cherche pas tant à vaincre qu'à exterminer.

Nous évoquons avec ces paroles une entité elle-même morcelée, constituée d'un œil et d'un bras. Apparemment, il n'en faut pas plus pour le film de « traque » (un œil qui épie) ou pour le film de « carnage » (la main qui poignarde). Pourtant, le film à l'origine d'une telle conception, soit *Halloween*, liait ces deux aspects à une énigme précaire, continuellement mouvante et de portée à peine crédible, mais pour le moins formulée, à savoir : l'identité de Michael Myers. Ses mobiles étaient sans doute confus et changeants à chaque chapitre, mais son nom indiquait un *nec plus ultra* de l'imagination : c'était lui qui assiégeait depuis le contrechamp, c'était son regard qui épiait et son bras puissant qui poignardait. Le cas de *Vendredi 13* est tout autre, comme le montre le premier chapitre. En effet, le bras expéditif du psychopathe ne fait pas de quartier, il extermine sans que rien ni personne ne lui oppose la moindre résistance : coups de hache magistraux, corps littéralement transpercés par des armes effilées, crânes défoncés, etc. Et pourtant, vers la fin du film, c'est une femme ordinaire qui s'avère être le redoutable assassin et c'est elle que la jeune fille affronte en un combat singulier et équilibré. Rien ne pourrait être plus éloigné du portrait fragmentaire que nous venons de dépeindre du démiurge psychopathe que l'anatomie anodine et frêle de Madame Voorhees – la façon sans appel dont l'assassin fauchait ses victimes suffit à battre en brèche une affirmation aussi douteuse. Le peu de vraisemblance que l'on aurait pu accorder au récit disparaît tout à fait. Cet écart narratif inconcevable est significatif dans sa désinvolture : le démiurge expéditif a été conçu sans aucun égard quant à une éventuelle incarnation narrative ; autrement dit, le démiurge se construit indépendamment de toute identité, quelle qu'elle soit. De fait, les épisodes suivants de *Vendredi 13* vont intensifier ce

décalage en faisant varier constamment l'identité de l'assassin, laquelle bien sûr n'est dévoilée qu'à la fin du chapitre. Ce qui s'accentue ici, c'est la disparité systématique des critères entre l'imagerie qui régit les attractions et le suspense, et la simple justification d'une identité quelconque à la fin du film. En d'autres termes, la fin n'est rien d'autre que le prétexte à l'ouverture d'un nouveau chapitre.

La mort interdite et son cadavre visible

Nous aboutissons à un système de paradoxes narratifs qui ne saurait être dû au hasard. La mort est conviée de façon littérale et métaphorique, déniée bien qu'omniprésente, à la fois nécessaire et impossible. Le phénomène compulsif que nous avons dépeint à l'aide de quelques exemples significatifs ne peut être entendu comme indépendant du statut que revêt la mort dans notre monde moderne. Nous nous emploierons dès maintenant à expliciter ces liens, en démontrant comment les récits légitimés par la mort expriment à travers les métaphores de celle-ci un mode de civilisation, une façon d'envisager notre rapport aux symboles et aux mythes que Louis-Vincent Thomas n'a cessé d'interroger dans son œuvre.

Au terme d'une brillante étude historique examinant les images, les métaphores et les expériences de la mort en Occident à travers son iconographie, sa littérature et son imagerie, Philippe Ariès (17) en vient à la conclusion qu'il s'est opéré de nos jours un renversement de ce qu'on pouvait appeler jusqu'au Moyen-âge la « mort apprivoisée » : la société actuelle rejette la mort, en fait subrepticement disparaître les signes dans la vie des hommes et ne lui permet pas de faire irruption dans le rythme social quotidien. Il donne à ce phénomène le nom de « mort sauvage » ou « mort inversée ». D'autres anthropologues

(17) Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977. Du même auteur, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.

et historiens ont diagnostiqué le phénomène en employant des termes équivalents : qu'il s'agisse de mort escamotée, expulsée (Louis-Vincent Thomas) ou de mort pensée par les technocrates la conclusion, aussi bien empirique que dramatique, vers laquelle tous convergent est que « l'homme occidental [...] meurt inégalement, meurt mal et ne sait plus mourir » (18). Après avoir été un élément fondamental et familier de la vie quotidienne des hommes, la mort se tait subitement vers la fin du XIX^e siècle, devient l'obscénité par excellence, au point que l'on n'ose même plus prononcer son nom. La mort semble avoir succédé au sexe dans le régime des interdits et des tabous de notre époque. Cette surprenante « interdiction de la mort » s'accompagne depuis quelques années d'une résurgence non moins significative de sa problématique au cœur des enquêtes anthropologiques, historiques et sociologiques, ainsi que dans les revues d'actualité, les programmes de télévision, de radio, et les expériences pseudo-scientifiques de tout genre (19). En extrapolant une référence établie au début de ce travail, nous pourrions dire que de la même façon que la tragédie est passée de l'art à la réflexion philosophique dans l'histoire de l'Occident, la mort est passée de sa familiarité dans la vie quotidienne à ce curieux symptôme du *Logos* que représente la réflexion anthropologique moderne, désertant ainsi les rues, les familles et les rites anciens.

Ce n'est pas le moment de nous étendre sur les manifestations de cet escamotage de la mort, mais il convient néanmoins d'affirmer que sa décadence est indissolublement liée à l'émergence du discours scientifique et à la raison illustrée qui la sous-tend. En accord avec ce que nous signalions au début de cet article, il semble y avoir une interaction indéniable entre « l'échec des conduites symboliques » (20) et la médicalisation, l'hospitalisation et la « technicisation » de la mort. Comme le signale Ivan Illich : « La médicalisation de la mort a mis fin à l'ère de la mort naturelle. L'homme occidental a perdu le droit de présider à l'acte de mourir [...]. La mort technique est victorieuse du trépas. La mort mécanique a conquis et annihilé toutes les autres morts » (21). La mort,

autrefois objet de l'eschatologie, située au cœur même des grandes visions du monde (la mythologie et la religion), se retrouve aux mains d'un discours qui tend à la nier, le discours scientifique notamment, qui juge les conduites rituelles et symboliques désuètes ou impertinentes, mais qui retombe constamment dans l'imaginaire à son insu : conception technicisée du corps humain, la mort dans cette optique étant assimilée à une panne. De même, le mythe identifié par Foucault depuis la constitution de la médecine moderne (progrès inexorable, abolition de la maladie) se transforme aujourd'hui en l'espérance tacite et informulée de l'abolition de la mort, car, on le sait, dans notre inconscient nous sommes persuadés de notre immortalité (22). Un autre effet imaginaire produit par la médicalisation de la mort se manifeste dans la construction de la « belle mort », mort rapide, indolore, dont on n'a pas conscience et à laquelle il n'y a pas lieu de se préparer, contrairement à ce qu'éprouvaient les chevaliers du Moyen-âge. Il faut encore y ajouter l'espoir d'une mort hygiénique, dépourvue de signes mortifères. Nous découvrirons bientôt que la mort idéale ainsi formulée, avec son caractère pudique, discret et indolore, témoigne au grand jour de notre incapacité moderne à tolérer la douleur (23).

C'est dans ce contexte imaginaire relevé par l'anthropologie de la mort que s'inscrivent certains films de terreur modernes. Cela fait longtemps que les films de science-fiction et de terreur s'inspirent de la science, mais depuis quelque temps ils puisent avec une singulière intensité dans la médecine, la

(18) Trinh Van Thao, « Avant-propos » in *La Mort aujourd'hui*, Paris, Anthropos, 1977, p. 11.

(19) Louis-Vincent Thomas, *La Mort en question. Traces de mort, mort des traces*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 23.

(20) Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort. Pour la paix des vivants*, Paris, Fayard, 1985, p. 121.

(21) Ivan Illich, *Némésis médicale. L'expropriation de la santé*, Paris, Seuil, 1975, p. 201.

(22) Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et la mort » (1915) in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1988.

(23) C'est Ivan Illich qui a qualifié notre société d'analgésique, incapable de supporter la douleur et de la gérer, puisque cela n'a plus aucune valeur de rédemption.

biologie et la génétique. Nous pouvons observer par le biais de ces récits les dérives corporelles de la technologie reproductive, des découvertes de l'ADN, des malformations fœtales, mais ces films débordent du cadre où s'ancre leur imagerie pour rêver la condition du monstrueux et du normal, redéfinir les frontières entre masculin et féminin, humain et animal (24), vivant et mort (25), ainsi que d'autres matrices de notre culture aujourd'hui en crise et en transformation. Nous sommes convaincus que le statut de la mort dans les films que nous avons analysés n'est pas indifférent à cette situation.

En dernière instance, il peut paraître insultant de comparer Sophocle au dernier des épigones des « slasher films ». Cependant, au-delà de la qualité esthétique, l'anthropologie ne peut ignorer ce qui accable nos

contemporains. Il est bien possible que ce qui nous atterre aujourd'hui dans ces films soit éphémère, comme il est certain en revanche que les tragédies grecques si lointaines continuent à susciter en nous la terreur. Malgré tout, rien n'ébranle notre certitude quant à un point précis : l'esthétique, l'anthropologie, la philosophie doivent interroger les productions contemporaines sous peine de manquer à l'éthique. Seule la paresse nous ferait renoncer à la nécessité impérieuse de procéder à un tel examen. Ces productions de terreur nous parlent de façon criante de notre époque, à travers leurs trames signifiantes, leurs métaphores et leurs silences, leurs sous-entendus et leurs évidences. Ce sont ces silences que nous pouvons faire résonner. En tentant de nommer le nœud inextricable de la mort, les films de terreur révèlent à la fois leur ingénuité et leur vocation. Devant cette impossibilité, la scène se peuplera de simples cadavres, c'est-à-dire des restes de la mort, mais qui ne nous dévoilent rien d'elle. Le cinéma de terreur a peut-être cru qu'il pourrait représenter l'insaisissable de la mort. C'est dans cette prétention et dans cette aventure que s'impriment au fer rouge son châtiment et son témoignage.

(24) Voir à ce propos notre texte « La métamorphose dans le cinéma moderne : de l'animisme à la chute du corps (*The Fly*, David Cronenberg, 1986) » in *La Licorne*, à paraître.

(25) Les films portant sur les morts-vivants sont un modèle exemplaire pour traiter du thème de la mort dans un sens complémentaire à celui adopté ici.

Vicente SANCHEZ-BIOSCA

Professeur en théorie
et histoire du Cinéma
Université de Valencia

Bibliographie