

COMMENT LA VIOLENCE VIENT AUX IMAGES ?

Introduction

La question de la violence véhiculée par les médias et celle en particulier de ses impacts sur les enfants et les adolescents n'est pas nouvelle. Elle est concomitante de l'essor des médias de masse. Ainsi, presse, radio, cinéma et télévision ont-ils toujours suscité craintes et interrogations. Aujourd'hui, les jeux vidéo, Internet avec ses réseaux sociaux, le Smartphone, la tablette et leurs diverses applications sont également au centre des préoccupations adultes quant aux risques encourus par les jeunes exposés à des images de violence.

Néanmoins cette thématique de la violence des images et de ses incidences sur la santé des jeunes est sujette à des confusions qui induisent immédiatement des biais dans la démarche réflexive. Une première erreur est celle qui consiste à confondre contenants et contenus. Ainsi il n'est pas rare d'évoquer les multiples écrans d'aujourd'hui sans se préoccuper de ce qui transite par leur biais. Un autre partage se fait alors entre les partisans des dits écrans catalogués de technophiles et ceux qui sembleraient les craindre jugés technophobes. Une sous catégorie a été inaugurée par l'Académie des Sciences en 2013 entre les écrans passifs et les écrans actifs¹, la télévision, le cinéma, seraient au nombre des premiers, tandis que ordinateurs, Smartphones et tablettes numériques compteraient parmi les seconds. Une autre impasse de cette pensée dichotomique, consiste en un partage assez rudimentaire entre les bienfaits des écrans et les risques potentiels qu'ils représentent pour les jeunes utilisateurs.

Cadre théorique général

A la suite de la thèse de doctorat que j'ai réalisée sous la direction d'Armand Mattelart (soutenue en 1998), j'essaie de développer un modèle qui tienne compte des différents acteurs et partenaires impliqués dans les processus de communication sous-tendus par les médias et autres technologies numériques. Je m'intéresse à la dimension relationnelle de la communication, quel qu'en soit le canal ou le support. Cette approche m'a été inspirée par

¹ J.F. Bach, O. Houdé, P. Léna, S. Tisseron, L'enfant et les écrans, Un Avis de l'Académie des sciences, Editions Le Pommier, 2013.

Serge Daney. Dans un ouvrage posthume intitulé *Persévérance* il explique à propos du cinéma à son interlocuteur Serge Toubiana « Le cinéma n'est pas une technique d'exposition des images, c'est un art de montrer. Et montrer est un geste, un geste qui oblige à voir, à regarder. Sans ce geste, il n'y a que de l'imagerie. Mais si quelque chose a été montré, il faut bien que quelqu'un accuse réception. »² C'est ce qu'il dit être son approche tennistique du cinéma. Ainsi, le tennis ne se résume pas à une affaire de technique. Il en est de même pour le cinéma, sur un écran de salle de cinéma il y a des choses à voir que quelqu'un a choisi de montrer.

Dans ce même ouvrage S. Daney insiste sur les sujets en jeu dans la relation induite par la situation filmique. A propos de *Nuit et brouillard* il développe sa pensée en ces termes : « Je sentais que les distances mises par Resnais entre le sujet filmé, le sujet filmant et le sujet spectateur étaient [...] les seules possibles. » Et c'est grâce à un article écrit par Rivette sur le film *Kapo* que ce "cinéfils" et théoricien du cinéma découvre ce qu'il appelle avec Godard la dimension morale du cinéma : « Ainsi, un simple mouvement de caméra pouvait-il être le mouvement à ne pas faire ». Nous relevons cette dimension de « sujet » qu'est aussi le spectateur de film, chez Carole Desbarats lorsqu'elle écrit en 1996 : « [...] le cinéaste pense le spectateur comme sujet et lui ménage cette place dans l'organisation de son film. »³ C'est encore ce souci de l'autre qui fait écrire à Dominique Ottavi à la suite de Dany-Robert Dufour à propos de la télévision : « Si cette dernière véhicule du langage oral, il s'agit d'un langage « non adressé » déconnecté de la relation à autrui.»⁴ pour ne citer que ces auteurs.

Une place est-elle ménagée aux enfants et aux adolescents par les productions audiovisuelles qui s'adressent à ce public spécifique ? Si oui laquelle ? Rendre compte de ce qui se joue entre les sujets communicants par le biais des images cinématographiques suppose une phase de déconstruction et d'analyse du contenu filmique. C'est ce que je propose à travers les études de cas suivantes.

« Il n'existe aucune méthode d'analyse des films »⁵, je fais mienne cette affirmation de J. Aumont de et de M. Marie. Chaque film est un objet singulier nécessitant une approche particulière. En outre l'approche en question sera fonction de l'angle retenu par l'analyste. Les études de cas proposées dans le cadre de cette contribution sont construites autour d'un double questionnement : de quelle manière prend forme la représentation de la violence, par quelle construction narrative, quel acte de monstration ? Qu'en est-il des deux films dont nous allons parler *Scream 2* et *Only God forgives* relativement à un public de préadolescents ou d'adolescents ? L'aptitude à la distanciation est fonction du degré de maturité du spectateur, de son histoire personnelle, de son environnement familial et socioculturel, du contexte dans lequel se produit la rencontre avec le film cinématographique. Toutefois, il revient au cinéaste d'octroyer une certaine place au spectateur. Celui-ci adopte délibérément une façon de conter qui permettra ou non au spectateur d'être dans la double croyance, c'est-à-dire adhérer au récit fictif, c'est la

² S. DANEY, *Persévérance*, entretien avec Serge Toubiana, P.O.L., 1994.

³ C. DESBARATS, *Violences du cinéma*, Association des cinémas de l'Ouest pour la recherche, 1996.

⁴ D. OTTAVI, *L'enfant face aux médias. Quelle responsabilité sociale et familiale ?* Editions Fabert, Bruxelles, mars 2011.

⁵ J. AUMONT, M. MARIE, *L'analyse des films*, Nathan Université, 1997.

condition pour que « ça marche », et dans le même temps, savoir pertinemment que « c'est du cinéma ». Nous nous référons en cela à Christian Metz qui interroge l'économie du fonctionnement psychique du sujet dans son rapport au film de fiction⁶. Il décèle chez ce dernier un double mouvement, celui de la croyance : il adhère à ce qu'il voit, il y croit et celui de la con-croyance, il est, dans le même temps, pourvu d'un savoir qui lui assure une distance face à ce qui lui est montré. Si certains effets spéciaux confortent cette double posture, qu'en est-il de constructions qui visent manifestement à déstabiliser le spectateur de film dans son savoir initial ?

Scream 2 : quelle frontière entre la réalité et la fiction ?

En 2003 j'ai eu l'occasion de réaliser un article pour les *Informations sociales*, publication de la CNAF, intitulé « Pour une interrogation des contenus de l'image »⁷. Je vais vous présenter brièvement les éléments qu'il m'avait semblé pertinent de retenir afin de mieux saisir les modalités de fonctionnement interne du film et la manière dont cela est susceptible d'éclairer le rapport au sujet spectateur.

Scream 2 est un des films d'une tétralogie réalisée par Wes Craven. *Scream*, *Scream 2*, *Scream 3* et *Scream 4* sont sortis respectivement en 1997, 1998, 2000 et 2011.

Scream 2 c'est l'histoire de Sydney, une étudiante dont la mère a été sauvagement assassinée par un tueur en série masqué un an auparavant dans une petite ville des Etats-Unis : Woodsboro. Le film dont nous parlons, s'ouvre sur une file d'attente devant un cinéma qui projette un film, *Stab*, inspiré des événements survenus à Woodsboro. On l'aura compris, *Stab* c'est *Scream*, le premier film de la tétralogie de Wes Craven.

Extraits

Dans une interview aux *Cahiers du cinéma* le réalisateur dit s'être interrogé sur ce qu'avait provoqué l'un de ses précédents films : *Freddy* : « Je m'interroge sur le fait que *Freddy* a influencé les gens, pour le meilleur et pour le pire, que nous faisons des films d'horreur tout en menant des vies de familles et sur le fait que les gosses adorent *Freddy*. Je voulais aussi répondre à la question : est-ce que faire des films violents pousse les gens et les enfants à devenir violents ? Ma réponse est que tout tient à la façon de conter, aux structures narratives. » Il termine sa phrase en prenant l'exemple de *Wes Craven's New* où il dit montrer que « rassembler les éléments d'une histoire d'horreur et de le structurer en conte est bénéfique pour l'être humain. » Mais à travers *Scream* c'est une autre interrogation qui semble le hanter : « La question que je pose (et qui vaut pour le spectateur) est : les gens peuvent-ils trouver dans le meurtre un moyen d'expression ? ». En vérité l'ambiguïté du réalisateur de la tétralogie est palpable tout au long de l'interview. Quoi qu'il en soit, tout

⁶ C. METZ, *Le signifiant imaginaire*, Editions Christian Bourgeois, 1993.

⁷ E. BATON-HERVE, *Pour une interrogation des contenus de l'image. A partir de l'analyse du film Scream 2*, in. *Informations sociales*, CNAF, n° 111, nov. 2003, pp. 50-61.

tiendrait, selon le réalisateur, à la façon de conter, à la structure narrative. C'est en effet ce que met en évidence l'analyse de *Scream 2*.

Ce film ne comporte pas de générique de début. Les deux premiers meurtres que nous avons vus sont commis avant l'apparition du titre du film. Les spectateurs réels sont d'emblée introduits dans une situation qui est la réplique exacte de celle décrite par la fiction. Rappelons les deux fonctions essentielles du générique :

- Une fonction de séparation. Le générique fait office de séparation entre le quotidien du spectateur et l'univers fictif dans lequel il va entrer (générique de début) et duquel il va sortir (générique de fin). Il signifie, en le matérialisant, le passage qu'implique tout acte de participation à un spectacle fictif en procurant une transition favorable à la participation à ce spectacle.
- Une fonction d'identification. Le générique informe le spectateur des conditions de réalisation du film (ou de l'émission,) qui va lui être projeté(e). Il répond à son interrogation légitime : qui a fait quoi ? Comment ? Avec qui ? etc.

Supprimer purement et simplement un générique n'est donc pas sans incidences sur les modalités de réception du spectacle audiovisuel. L'absence de cet élément peut avoir des incidences sur la faculté du spectateur à faire le départ entre la réalité et la fiction.

L'autoréférence est un des traits caractéristiques de Wes Craven. Selon son degré de connaissance de ce genre cinématographique et de leur auteur, le spectateur sera apte à les percevoir. Néanmoins lorsqu'il est inscrit dans des procédés rhétoriques de répétition ainsi que dans un effet de redoublement comme la mise en abyme, il a alors affaire à un troublant brouillage entre le réel et le fictionnel. Le film intégré dans le contenu diégétique de *Scream 2 (Stab)* est présenté comme tiré d'une histoire vraie. Ce brouillage est accentué par une synchronisation quasi parfaite entre ce qui se déroule dans la salle de cinéma (du film *Scream*) et sur l'écran où se trouve projeté le film *Stab*, brouillage encore renforcé par la répétition de la mise en abyme : une jeune étudiante sera également assassinée tandis qu'elle regarde un film d'horreur à la télévision.

Autre élément signifiant, à la suite de l'apparition du titre du film *Scream 2* le spectateur est invité à entrer dans le campus universitaire où il va retrouver Sidney. Suivra une séquence présentant ses camarades en cours de cinéma avec leur professeur, un cours qui porte précisément sur les films d'horreur. Des titres de films y sont mentionnés, non pas inventés pour l'occasion mais bien réels⁸. Or, s'ils font référence pour les personnages étudiants, ils font aussi référence chez les jeunes spectateurs amateurs de ce genre cinématographique. Ainsi le réel est-il à nouveau convoqué dans l'univers fictif. Pendant ce cours, la question de savoir si les actes perpétrés dans ce type de film conduisent à des actes similaires dans la réalité est en débat. Les arguments et objections avancés sont la réplique assez fidèle de ceux qui alimentent le débat social à ce sujet (les ligues de vertu, la vie qui imite l'art qui imite la vie...). Cette séquence interroge la question de la mise à distance du spectateur. Loin de favoriser une démystification comme nous pourrions le penser en premier lieu, elle nous

⁸ Terminator, Le parrain, Alien...

semble renforcer la confusion entre la réalité et la fiction. De plus elle fait entrave à la propre réflexion des jeunes spectateurs puisque celle-ci est déjà prise en charge par le film. D'autre par, suite à l'intervention du professeur qui soumet à la classe le débat sur la responsabilité des films dans la violence de la société, et devant le scepticisme d'un camarade, l'une des étudiantes s'exclame : « ça n'a rien d'hypothétique, j'étais en bio avec elle, on est en pleine réalité ! ». Les dialogues amplifient à l'occasion le trouble du spectateur de *Scream 2*. Lorsque la jeune femme afro-américaine sors de la salle de cinéma elle capte une conversation entre deux jeunes américaines qui se trouvent derrière elle : « *J'y retourne pas dit l'une, C'est qu'un film trouillarde ! s'entend-elle répliquer – Tiré d'une histoire vraie. Ces gosses ont été tués en Californie...* lui rappelle son amie. » Enfin, c'est aussi le mécanisme d'identification qui est pleinement favorisé par le choix de personnages jeunes évoluant dans un quotidien similaire à celui des adolescents et jeunes adultes d'aujourd'hui.

Nous ne pouvons pas non plus passer sous silence le merchandising qui a accompagné la sortie de chacun des films de Wes Craven et sa réplique exacte dans *Scream 2*. Selon les chercheurs canadiens Wendy L et Josephson PH. D.⁹ qui citent une étude australienne il semblerait que les enfants qui disposent de jouets assortis au dessin animé violent, manifestent sensiblement plus d'agressivité à l'encontre de leurs camarades que les autres, en est-il de même pour des adolescents disposant de lapanoplie du tueur en série de *Scream* ?

Only God Forgives : une monstration de violence extrême, pour quel regard ?

Only God Forgives est un film récent (2013) du réalisateur Nicolas Winding Refn. Le héros principal Julian, interprété par Rayan Glosling, vit à Bangkok après avoir fuit les Etats-Unis suite à un acte criminel. Il est, avec son frère Billy, à la tête d'un club de box thaïlandaise qui sert de couverture à un vaste trafic de drogue. Billy est tué après avoir sauvagement assassiné une prostituée de 16 ans. Sur ces entrefaites, leur mère arrive à Bangkok afin de venger son fils et de rapatrier son corps. Un ex-policier, Chang, « Une sorte de karma de la justice » précise le réalisateur, intervient dans cette histoire de famille pour rendre une justice aussi expéditive que tranchante.

Lors de sa présentation au Festival de Cannes en mai 2013 ce film a suscité de vives critiques pour sa violence démesurée et une classification jugée trop laxiste (interdiction aux mineurs de 12 ans assortie d'un avertissement). Le but de l'exercice du jour n'est pas de réanimer le débat mais de questionner d'étudier la construction narrative de ce film de fiction, de rechercher des signifiants les plus déterminants, et de s'interroger sur la place réservée au spectateur.

Un premier constat s'impose : les actes de violence sont nombreux tandis que les actes de parole y semblent distribués au compte goutte, les dialogues quant à eux sont le plus

⁹ WENDY L., JOSEPHSON, PH. D., *Etude sur les effets de la violence sur les enfants selon leur âge*, Santé Canada, février 1995.

souvent de courte durée. L'intrigue, simple, voire pauvre n'est ni vraiment étayée, ni sensiblement enrichie dans son développement filmique. C'est ce dépouillement qui va donner toute son ampleur à l'ambiance générale qui se dégage de ce film.

L'histoire se déroule principalement la nuit, les diverses scènes sont tournées dans le quartier chinois de Bangkok : quelques rues, le club de box thaïlandaise, des Night clubs et autres endroits obscurs de la ville. Il ne s'agit pas de décors construits, ces endroits existent vraiment explique Kristin Scott Thomas qui incarne le rôle de la mère de Julian¹⁰. Les couleurs dominantes (le rouge sang et le noir d'encre) jouent avec des lumières où dominent les zones d'ombres associées à un éclairage au néon ou distribué ça et là par des lampes d'ambiance, métaphore de l'état d'âme du héros principal de son environnement humain (c'est « sa part d'ombre » qui est donnée à voir au spectateur).

La bande sonore participe de ce climat glauque et envoutant : bruits sourds, aigus, stridents se mêlent à une musique pour laquelle le compositeur dit avoir privilégié la texture plutôt que la mélodie. Autant dire que cet ensemble de signes plastiques et iconiques se conjuguent pour délivrer une atmosphère enveloppante et tourmentée. C'est dans cette dimension esthétique que semblent se dire les liens troubles qu'entretiennent mère et fils. Leur relation faite de rejet, de parricide et très probablement d'inceste est extrêmement pathogène et mortifère. Cette femme, toute-puissante, a toujours rejeté son fils Julian lui préférant son aîné Billy. Le spectateur apprend que c'est elle qui a commandé à Julian le meurtre de son propre père (c'est pourquoi il a dû quitter les Etats-Unis et se réfugier en Thaïlande). Une scène le représente se lavant les mains quand l'eau en vient à se transformer en sang. A n'en pas douter ce personnage a « du sang sur les mains ». Enfin quelques éléments de la mise en scène et des dialogues tendent à penser que cette femme connaît ses fils dans leur intimité d'adulte¹¹.

La scène que j'ai sélectionnée se situe à la 52^{ème} minute du film dont la durée totale est de 1h27. Après avoir été la cible d'un attentat commandité par la mère de Julian, Chang, celui que je vais appeler « le justicier » exécute un à un tous les tueurs à gage impliqués dans cette tentative d'assassinat. Mais avant de les faire passer de vie à trépas il fait en sorte, avec les moyens qui lui sont propres, de leur soutirer des noms afin de remonter la filière vers l'ultime commanditaire.

Extrait

Nous retrouvons dans cette séquence les ingrédients classiques du film d'horreur et de certains thrillers :

- Les armes : principalement des armes blanches. La particularité de cet extrait par rapport à l'ensemble du film réside dans le fait que c'est la seule fois où Chang utilise autre chose que son sabre qu'il porte généralement caché dans le dos sous son polo

¹⁰ T. Sotinel, « Kristin Scott Thomas, la métamorphose », *Le Monde*, mardi 21 mai 2013

¹¹ L'un de ces éléments et le plus explicite est la connaissance précise qu'a la mère de la taille du sexe de chacun de ses fils.

bleu-marine à col blanc. Il se sert ici des instruments qu'il trouve dans des coupes de fruits : longues aiguilles avec lesquelles il va « embrocher » sa victime sur son fauteuil ou, pourrait-on dire, la « clouer sur place », puis un couteau qui lui servira à extraire le globe oculaire de l'homme sur lequel il s'acharne ;

- Le bruitage : l'extraction de l'œil aurait probablement eu moins d'effet si l'on n'avait pas insisté sur le bruit de la lame qui taille dans le vif ;
- Les cris, de douleur et d'effroi de la personne qui se fait martyriser ;
- La répétition des actes de violence tout au long du film et plus précisément dans cette séquence à l'encontre d'une seule et même personne ;
- La musique : au chant langoureux d'une des jeunes femmes succède une musique synthétique inquiétante.

Cette scène de torture se déroule dans un night club. Les jeunes femmes habillées de robes chatoyantes, telles des poupées sont invitées à fermer les yeux¹². Sans commentaires elles obéissent (aveuglement) à l'injonction du policier. Celui-ci joue en revanche un rôle plus important qu'il n'y paraît. Plusieurs plans le présentent dans une attitude de participation intense à la scène qui se déroule sous ses yeux, jouissant pleinement du plaisir sadique que lui procurent ces actes de torture et de la souffrance qui en résulte pour celui qui la subit. C'est lui qui aborde les victimes potentielles du justicier, les interroge, c'est ensuite lui qui assiste activement et de manière malsaine aux actes de violence perpétrés par Chang le justicier. De la sorte le spectateur se trouve inscrit dans une mise en abyme, il assiste passif, comme les personnages qui se trouvent dans l'environnement des deux protagonistes principaux de cette séquence, à cette scène d'une extrême violence. Face à cela deux attitudes lui sont suggérées ou il ferme les yeux et feint de ne rien entendre ou il regarde, mais il s'agit alors d'un regard d'où est absente toute forme d'empathie.

Ce récit filmique, et la présente séquence en particulier, mobilisent chez le spectateur une série d'identifications primaire et secondaires. Identification primaire en effet puisque le dispositif cinématographique renvoie le spectateur à une période de la vie où objet et sujet sont indifférenciés et où l'enfant privé de motricité est cependant doté d'une fonction visuelle prééminente. L'identification primaire est ici redoublée par la mise en scène de témoins non agissants. Identifications secondaires également, ces identifications prennent leur source dans la phase œdipienne et permettent au moi, par expériences successives, de se constituer. Les expériences culturelles comme le théâtre, le roman, le cinéma, sont dites à forte identification¹³. Le spectateur peut ainsi être amené à s'identifier au supplicié. « Ce qu'on veut voir sur son écran ce sont les autres » affirme le théoricien du cinéma Laurent Jullier¹⁴. De ce fait ce qui arrive à son semblable sur l'écran n'est pas indifférent au sujet spectateur. Ainsi, la mise en image d'actes qui portent atteinte à l'intégrité physique d'une

¹² Dans une scène similaire du précédent film de N. W. Refn *Drive*, il est également demandé aux femmes de fermer les yeux.

¹³ J. AUMONT, A. BERGALA, M. MARIE, M. VERNET, *Esthétique du film*, Nathan-Université, 1997, « Spectateur de cinéma et identification au film », pp.173-203.

¹⁴ L. Jullier, *Impression de réalité au cinéma*, Forum des images, 2009, <http://www.forumdesimages.fr/les-rencontres/toutes-les-rencontres/limpression-de-realite>

personne : corps troués, mutilés, membres découpés, déchiquetés, pourrait renvoyer le sujet spectateur à l'angoisse très primitive de morcellement ou de fragmentation¹⁵ ainsi qu'à celle qui prend sa source dans la phase œdipienne : l'angoisse de castration.

Comme il a été précisé plus avant, le film a reçu un accueil très mitigé de la part du public. Que l'on soit amateur de gore ou non, les qualificatifs et expressions relevés dans la presse sont révélateurs de la manière dont le spectateur a perçu ce film : « film noir ultraviolent », « univers paroxystique », « violence extrême », « film radical, glauque... », « bande originale hypnotique », « violence spectaculaire », « noirceur », « noir et dramatique », etc. Ce sont-là des termes énoncés par un public d'adultes. Dans ces conditions à quels éprouvés peut-on s'attendre chez un public de préadolescents et d'adolescents ?

Cela dit, c'est un film de genre. Le spectateur qui fait le choix de regarder ce type de film sait à quoi s'en tenir. La claire reconnaissance du genre cinématographique auquel on a affaire constituerait en quelque sorte une protection contre la force émotionnelle dégagee par l'image. Le genre serait un marqueur qui conforterait la division de la croyance chère à C. Metz. « La "loi" du genre est aussi inclusive qu'exclusive, explique Marc Vernet. Il ne saurait y avoir par exemple, dans un film policier, d'épisode chanté et dansé par le héros, ou, dans une comédie musicale, de mort violente particulièrement atroce »¹⁶. Néanmoins, force est de constater que le genre cinématographique est un concept aux contours flous dont les « lois » sont de plus en plus transgressées. Nicolas Winding Refn ne cache pas aimer rompre les codes classiques du cinéma : « J'adore le mélange des codes des films de genre » confit-il à Bruno Icher venu le rencontrer sur le tournage.¹⁷ Nous ne serons par conséquent pas étonnés de voir l'ex-policier, chang, se produire en karaoké dans un night club pour interpréter une chanson particulièrement romantique et cela après avoir abominablement massacré quelques malfaiteurs.

Outre ses nombreuses scènes d'ultra violence savamment distillées tout au long de l'axe diégétique, Au-delà de son atmosphère générale, pesante, glauque et envoutante, *Only God Forgives* est construit sur une série d'oppositions susceptibles de dérouter le spectateur :

- Les lenteurs (impression de temps dilaté), le côté « zen » du justicier et ses manifestations soudaines de sa violence ;
- La musique : chansons traditionnelles asiatiques (poétiques) qui cèdent la place à une musique synthétique aux sonorités perturbées ;
- Les silences imposants dans lesquels font irruption les règlements de compte, les actes criminels, etc. ;
- L'absence de compassion du justicier pour ses victimes contrairement à l'affection dont il entoure son enfant.

Enfin, un autre élément est à prendre en compte il s'agit du dénouement de l'histoire racontée. Est-il ouvert favorisant en cela un ensemble de possibles dans l'imaginaire du

¹⁵ H. Kohut, *Le Soi*, puf, Le fil rouge, 1991

¹⁶ M. VERNET, « Genre » in *lectures du film*, Editions Albatros, 1988, p. 110.

¹⁷ B. ICHER, Glosling-Refn, message thaïlandais, Libération, 28 mars 2012.

spectateur ? Ou au contraire se referme-t-il sur les personnages ne procurant, par la même occasion, aucune issue au spectateur ? Dans le présent film *Chang le justicier*, finira par retrouver la mère de Julian pour l'égorger. Julian arrive à l'hôtel, trop tard, il trouve sa mère gisant dans le salon de la suite d'hôtel qu'elle occupait. Ce sera le dernier face à face entre mère et fils. Après avoir observé le corps de sa mère Julian lui transperce le ventre avec une arme tranchante et y plonge la main pour retirer son utérus. Il se présentera ensuite au justicier pour se faire trancher les mains, scène qui n'est pas donnée à voir au spectateur.

Conclusion

L'analyse d'un film inévitablement non exhaustive gagne toujours à être complétée par l'examen d'autres sources de documentation. Les discours de l'instance émettrice et les informations que l'on peut collecter relatives aux différents acteurs du champ professionnel concerné sont aussi d'un grand intérêt. Dans un ouvrage paru en 2013¹⁸ Nicolas Winding Refn avoue devoir sa plus grande émotion à une séance de *Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hopper. Est-ce cette expérience enfantine qui a déterminé l'intérêt de cinéaste pour la représentation cinématographique de formes de violences extrêmes ? Quant à Ryan Gosling il explique à Frédéric Strauss, journaliste à *Télérama* qu'il ne faisait pas de sport, il regardait beaucoup de films et pouvait passer tout l'été devant la télévision. F. Strauss rapporte alors cette anecdote : « Un jour, sa mère le laisse regarder *Rambo*, parce qu'il est trop petit pour y comprendre quoi que ce soit. Le lendemain, il part à l'école avec sa mallette de magicien Fisher Price bourrée de couteaux de cuisine. Et prend ses petits camarades pour cible à la récré. » Ce qui lui a valu une expulsion de l'école.¹⁹

D'autres réalisateurs de films d'horreur ont eu l'occasion de raconter leurs premières expériences d'enfant spectateur. C'est le cas de Alan Jones : « La première œuvre graphique qui a eu un véritable impact sur ma conscience écrit-il a été celle du *Cirque des horreurs* [...] *J'ai perdu mon pucelage d'horreur grâce à ce film* »²⁰. Les impacts de la représentation d'actes de violence au cinéma ne se portent peut être pas uniquement sur la reproduction de ces actes dans le réel ou sur une augmentation de l'agressivité, mais pourraient aussi passer, comme dans une forme de déplacement, par la réalisation de films de genre (thrillers, horreur, gores, etc.). C'est une hypothèse qu'il serait probablement très intéressant d'explorer.

Nous retiendrons de cette investigation quelques uns des facteurs qui viendront perturber la position spectatorielle décrite ci-avant et bousculer les repères du spectateur.

- Certains cinéastes brouillent volontairement les frontières entre la réalité et la fiction ainsi que les codes spécifiques aux genres cinématographiques ;

¹⁸ B. ICHER, *Conversations avec Nicolas Winding Refn*, Sonatine éditions, 2013, <http://www.lireoumourir.com/pages/news/sortie-de-livres/par-collections-editeurs/news-parutions-sonatine.html>

¹⁹ F. STRAUSS, « Les machos sont une plaie au cinéma », *Télérama* n° 3304, 8 mai 2013.

²⁰ A. JONES, *Le Rough guide des films d'horreur*, éditions Tournon, 2009, p. 8.

- La fréquence et la répétition des actes de violence dans un même film de fiction peuvent conduire à la saturation ;
- L'intensité de la violence et le réalisme des détails à la limite de l'insoutenable ;
- L'absence de mise en sens de la représentation de la violence ;
- L'absence de toute justice ou un fonctionnement aberrant de cette justice ;
- L'ambiance générale d'où il peut être difficile de s'extraire ;
- Les fins tragiques qui n'offrent aucune issue.

« Comment les histoires que nous racontons nous aident-elles dans notre perception de nous-mêmes et des autres ? » s'interroge Alberto Manguel dans l'introduction de son ouvrage *La cité des mots*²¹. Cette question intéresse aussi bien les cinéastes que les écrivains. Lorsque la représentation de la violence n'est pas accompagnée de mise en sens qui permet de la supporter, lorsqu'elle délaisse l'énonciation verbale, elle conduit à une sidération de la pensée et prive le spectateur de son sens critique.

Elisabeth BATON-HERVE

²¹ A. MANGUEL, *La cité des mots*, Actes Sud, 2009, p. 17.