

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

COMMENT COMPRENDRE LE DISCOURS CINÉMATOGRAPHIQUE  
DE LA VIOLENCE?

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN SCIENCE POLITIQUE

PAR  
ANNE-ELIZABETH CÔTÉ

FÉVRIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord remercier ma directrice, Isabelle Lasvergnas. Elle a été pour moi une source d'inspiration autant qu'un appel constant à la rigueur intellectuelle. Merci aussi à Micheline de Sève, co-directrice, qui a accepté de reprendre ce projet en cours de route. Je salue également André Corten et le travail du GRIPAL qui a largement contribué à nourrir ma réflexion. Enfin, merci à Benoit Gagnon pour son soutien indéfectible dans la longue et périlleuse aventure que fut ce projet.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PRÉAMBULE POUR QUALIFIER LA VIOLENCE.....	6
1.1 Les études empiriques sur l'influence des images de la violence.....	7
1.2 Cerner la violence : la difficulté d'une définition objective et universelle.....	7
1.3 Le noyau dur de la violence.....	10
1.4 Wolfgang Sofsky : en deçà du social, la violence absolu.....	13
1.5 La violence bête selon Jean-Luc Nancy.....	18
CHAPITRE II	
REPRÉSENTATION ACTUELLE DE LA VIOLENCE : CONSTAT.....	20
2.1 Beaucoup à voir.....	22
2.2 Cinéma de la sensation.....	25
2.3 Entre le réel et le fictionnel.....	27
2.4 L'absence d'extériorité.....	29
CHAPITRE III	
LES IMAGES UNIVOQUES.....	34
3.1 Jean-Luc Nancy : l'irreprésentable et l'image fermée.....	34
3.2 Roland Barthes : l'image unaire et la banalisation de la violence.....	36
3.3 Marie-José Mondzain : l'écart salvateur de la parole.....	39
CHAPITRE IV	
POURQUOI REGARDER DES FILMS DE VIOLENCE?	
LA CATHARSIS COMME PURGATION DE L'AFFECT.....	44
4.1 Un court détour par la théorie freudienne : une lecture pulsionnelle de la catharsis.....	45
4.2 Michel Maffesoli : une lecture socio-politique de la violence.....	50
CHAPITRE V	
ESPACE POLITIQUE ET CATHARSIS.....	54
5.1 Une perspective politique.....	55

5.2 Tragique et politique.....	62
5.3 Validité exemplaire.....	64
CONCLUSION.....	69
BIBLIOGRAPHIE.....	79

## RÉSUMÉ

L'actuel traitement cinématographique de la violence préoccupe. Une violence « pure » envahirait nos écrans. Quel sens attribuer à cette inflation d'images de la violence? Le visionnement de certaines images de la violence stimule-t-il la propagation de la violence, ou bien opère-t-il une forme de catharsis? Quelle est la fonction du spectacle de la violence dans la culture qui est la nôtre?

Soutenant l'hypothèse selon laquelle on ne peut ignorer que les spectacles qu'une société se donne à elle-même sont indissociables de celle-ci, nous soutiendrons que les images de la violence participent d'une « économie plus générale de la violence », spécifique de surcroît aux sociétés occidentales. Cet essai est une superposition de trames interprétatives, nous cherchons à rendre compte des positions de plusieurs penseurs, créateurs, psychanalystes ou hommes de théâtre qui ont abordé la question de la violence et notre rapport à l'image et à la fiction, ce qui nous permet de construire notre réflexion personnelle sur la représentation de la violence au cinéma et ses effets.

Nous présentons d'abord brièvement plusieurs études portant sur la violence au cinéma et ses effets sur le spectateur. La conclusion qui s'en dégage est qu'il n'existe pas de critères objectifs pour juger des films de violence et qu'il est impossible de postuler un rapport clair entre la violence perpétrée par des individus et l'exposition aux images télévisuelles et cinématographiques de la violence. Sept films récents particulièrement représentatifs du genre « films de violence » actuels sont ensuite analysés. On verra que si l'on ne peut parler de violence « pure », on assiste toutefois à un accroissement des scènes cinématographiques de violence qui laissent peu de place à l'ambiguïté et à la polysémie des messages. Un bref retour sur la lecture freudienne du lien social, qui suppose un « reste » devant faire l'objet d'une purgation, et la présentation de la perspective politique de Myriam Revault D'Allonnes, impliquant que l'on ne peut éradiquer le mal du lien social et que le rôle du tragique est de nous le rappeler, nous permettent de cerner la place que pourraient occuper ces productions fictionnelles dans « l'économie de la violence » des sociétés occidentales.

Si les productions cinématographiques ne peuvent être conçues comme des « corps étrangers », ce spectacle non seulement témoigne de l'impossibilité de vaincre la violence au cœur du vivre-ensemble, mais met également à jour notre impossibilité contemporaine de croire sans voir, d'imaginer en dehors du support visuel.

Mots clés : violence, spectacle de la violence, vivre-ensemble, catharsis.

## INTRODUCTION

Il fut un temps où, le film *M. Le Maudit* de Fritz Lang (Allemagne, 1931) en témoigne, l'expression de la violence au cinéma se présentait sous un mode essentiellement onirique. La violence est donnée à voir aujourd'hui sous un aspect narratif fort différent. Le nouveau traitement des images cinématographiques vise la surenchère dans ce qui est donné à voir et à entendre au spectateur. L'acte est rarement rejeté dans la bande son, le cadrage permet d'observer la scène au plus près et le hors-champ n'est plus de mise. L'aspect démesuré de certaines productions contemporaines résulte d'une accumulation de coups de feu, de cris, de sang, de craquements d'os, de scènes proches de l'intolérable pour le regard.

Un constat semble s'imposer : la violence au cinéma revêt le caractère d'une violence qui serait à elle-même sa propre fin. Surenchère qui choque certains, mais qui excite d'autres. Serait-ce le désir d'un public voyeur qui surdéterminerait le contenu de telles images? En répondant directement à ce désir, comme à un « désir du marché », la loi du profit et de la rentabilité aurait-elle remplacé des choix plus proprement moraux? En effet, les critères de l'économie de marché font de la violence un choix de marketing. Devrait-on s'inquiéter de la place des images de la violence sur nos écrans?

Plusieurs s'inquiètent de ce que cette représentation de la violence serait en train de devenir banalisée. On va jusqu'à se demander si elle n'aurait pas pour effet de propager la violence : « aujourd'hui, note Marie-José Mondzain, vient s'ajouter une étrange inquiétude : la force de l'image serait de nous pousser à l'imiter<sup>1</sup> ». Le contenu narratif de l'image désensibilisée pourrait exercer une violence d'une autre nature en « faisant faire ». Le spectacle de la violence est-il le reflet d'un monde violent ou en est-il l'accélérateur?

Quelques tristes faits alimentent sporadiquement la méfiance que l'on peut entretenir à l'égard du cinéma contemporain. Mars 2002, mairie de Nanterre, Richard Durn abat 8 membres du conseil municipal. Le meurtrier déclarera aux enquêteurs s'être inspiré du film de Martin Scorsese, *Taxi Driver* (États-Unis, 1976), dans lequel le héros projette d'assassiner

---

<sup>1</sup> M.-J. Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard Éditions, 2002, p. 16.

un candidat à la présidence. En 1981, sous l'emprise apparemment de ce même film, l'Américain John Hinckley avait tenté d'assassiner le président Ronald Reagan. Dernièrement, aux États-Unis comme en France, le film *Scream* de Wes Craven (États-Unis, 1996) semble avoir entraîné plusieurs individus à prendre l'apparence du meurtrier de la fiction pour passer à l'acte. En prétendant combattre le feu par le feu, les producteurs du septième art ne contribuent-ils pas à la propagation de la violence qu'ils veulent dénoncer? Devient-on violent suite au visionnement d'images de la violence ou ces images s'offrent-elles plutôt comme une forme de réponse à une interrogation plus ou moins latente chez le spectateur? Peut-être vaut-il mieux en effet, se saisir de cette interrogation plutôt que de censurer ce qui pourrait éventuellement lui tenir lieu de support.

Curieuse sociologie qui donne comme explication ce qu'elle devrait normalement expliquer et qui s'en tient à des rationalisations a posteriori, justifiant tout par la rencontre entre une motivation et un matériel compensatoire, alors que c'est l'existence de cette motivation et la fonction sociale que la satisfaction par le matériel d'évasion remplit et dissimule à la fois, qu'il faudrait précisément expliquer.<sup>2</sup>

Au trop plein de la violence qui envahit nos écrans, il serait sans doute illusoire de répondre par la censure. Mais éventuellement l'absence de censure, au nom de la libre expression, ne semble pas non plus être une réponse satisfaisante. Le « tout est permis » et le tout montrer, ou au contraire le réflexe de censure, font dans les deux cas l'impasse sur l'analyse de la place qu'occupent ces images dans notre culture. En effet, le cinéma nous parle et il parle de nous. Ces images liées à des effets de montage et à des codes de langage cinématographiques que nous avons appris à lire sont la production de notre imaginaire. Monique Sicard affirme au sujet des images de violence retransmises par les nouvelles télévisées, qu'elles relèvent de la culture ambiante. « Nos appareils de vision occidentaux ne sont pas responsables des actes de violence commis lors des guerres ou des attentats, mais en en produisant des images et représentations mentales, ils façonnent un réel obéissant en partie aux désirs du spectateur occidental : ce que nous prenons naïvement pour la réalité<sup>3</sup>. »

---

<sup>2</sup> J-M. Piemme, *La télévision comme on la parle*, Paris, Labor, 1978, p. 89.

<sup>3</sup> M. Sicard, *Babette et Banania, Qu'est-ce qu'une image?* p. 147. Disponible à l'adresse suivante : [http://www.mediologie.org/collection/13\\_terrorisme/sicard.pdf](http://www.mediologie.org/collection/13_terrorisme/sicard.pdf).

Quel sens attribuer à cette inflation d'images de la violence? Les images de la violence sont-elles violentes? Le visionnement de certaines images de la violence stimule-t-il la propagation de la violence, ou bien opère-t-il une forme de catharsis? Quelle est la fonction du spectacle de la violence dans la culture qui est la nôtre?

Dans ce mémoire, nous nous attacherons à rendre compte des positions de plusieurs penseurs, créateurs, psychanalystes ou hommes de théâtre qui ont abordé la question de la violence et notre rapport à l'image et à la fiction. Le croisement de ces lectures nous permettra de construire notre réflexion personnelle sur la représentation de la violence au cinéma et ses effets. Notre objectif, modeste, est celui de couvrir un champ interrogatif sans prétendre apporter de réponses catégoriques. Nous appuyant sur les divers commentateurs que nous avons choisis comme sur autant de trames interprétatives, nous viserons à développer une lecture sensible<sup>4</sup>.

Dans un premier chapitre, nous présenterons brièvement plusieurs études portant sur la violence au cinéma et ses effets sur le spectateur. Une des principales difficultés conceptuelles est celle de la définition de la violence. Les écrits de Wolfgang Sofsky et de Jean-Luc Nancy nous offriront une certaine interprétation du noyau de la violence, cette sorte de violence « pure » que l'on croit voir à l'œuvre dans les films dits « violents ». Le second chapitre sera consacré à la présentation de sept films récents particulièrement représentatifs du genre « films de violence » actuels. Dans le troisième chapitre, la lecture de Jean-Luc Nancy, Roland Barthes et Marie-José Mondzain nous permettra d'aborder la question de notre rapport émotionnel à l'image..

Se pourrait-il que les images de la violence participent d'une « économie plus générale de la violence », spécifique de surcroît aux sociétés occidentales? C'est l'hypothèse que nous

---

<sup>4</sup> Nous n'emprunterons pas les chemins d'une sociologie de la réception, qui s'attache à l'activité interprétative du spectateur (voir à ce sujet : E. Ethis, *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2006). Si le contexte culturel et historique de la réception est primordial dans le processus de réception des œuvres, les critères d'interprétation sont multiples et l'on ne peut évaluer, dans le cadre du présent travail, les effets réels sur chaque spectateur singulier. Ce sont ces considérations qui nous poussent à opter pour une réflexion d'ordre philosoco-critique plutôt que pour une observation empirique.

tenterons de développer dans les deux derniers chapitres de ce mémoire où nous exposerons ce qu'une « économie de la violence » pourrait signifier et quel type de catharsis elle pourrait autoriser. Est-il possible que des images de violence extrême aient un effet libérateur, voire un effet moral? Répondre par l'affirmative suppose l'existence d'une violence au fondement même du vivre-ensemble, une violence inassimilable et irréductible qui devra toujours, d'une façon ou d'une autre, trouver un exutoire. Parce que la violence est, dans ses formes, intrinsèquement liée à la société qui la nomme et la représente, nous aborderons le phénomène de la représentation de la violence au cinéma à partir d'une certaine conception du vivre-ensemble.

Dans le quatrième chapitre, nous exposerons par un retour sur la lecture freudienne du lien social, une réflexion sur la place qu'occupent les productions fictionnelles, dont le cinématographique, dans l'économie « pulsionnelle » de la violence. La théorie psychanalytique postule, on le sait, un « reste » qui devra toujours faire l'objet de la purification, par-delà la sublimation des pulsions et des désirs. C'est de ce reste dont pourraient participer les nouvelles images de la violence.

Le cinquième et dernier chapitre sera principalement consacré aux travaux de Myriam Revault D'Allonnes. La perspective politique que développe cette philosophe du politique implique que l'on ne peut éradiquer le mal du lien social, le traitement des « fureurs originaires » étant toujours à renouveler et à réélaborer. Mais alors que pour Freud il n'y a aucune issue possible à un résidu pulsionnel qui, en tant que tel, ne peut subir de modifications, pour Myriam Revault D'Allonnes, le mal n'est que *potentiellement* présent car l'homme est libre et donc indéterminé. La philosophe ne mésestime pas le risque que ne ressurgisse la Terreur de 1793 et le mal radical de la Shoah, mais elle espère que puisse se dresser, dans l'instance du politique, l'écart salvateur du monde commun. Se fondant largement sur la pensée de Hannah Arendt, elle espère que le monde commun puisse malgré tout traiter la violence au fondement du lien social.

Les images de la violence ne sont aucunement exemptes de processus d'esthétisation, sans doute est-ce là une part de leur attrait pour nombre de grands réalisateurs. Mais pourquoi, cependant, un tel déferlement sur nos écrans? Pourquoi une telle abondance de ces

sortes d'images? Aucune réponse univoque ne peut être apportée. Nous supposons que quelque chose, à travers la représentation insistante du sang et des corps martyrisés, tente de se dire. S'agit-il de ce que Myriam Revault D'Allonnes nomme avec Kant « l'abîme de la socialité » ou « l'indicible socialité » de l'humain?

C'est finalement une réflexion d'ordre politico-éthique que nous proposerons au lecteur. Les films, en tant que symptômes du temps présent, seront considérés comme une sorte d'avant-propos à cette réflexion afin de saisir cette écriture cinématographique au-delà de la censure ou de la permission, au-delà du clivage entre le bien et le mal.

## CHAPITRE I

### PRÉAMBULE POUR QUALIFIER LA VIOLENCE

#### 1.1 Les études empiriques sur l'influence des images de la violence

L'influence des médias sur les comportements a fait l'objet de nombreuses études<sup>5</sup>, selon l'âge, le sexe, le milieu socio-économique, le lieu (quartier, ville, pays) ou encore les antécédents personnels. Les effets sur le long terme ont également été évalués : notons, en particulier, les travaux de Leonard D. Eron qui a étudié une même population de spectateurs sur plus de vingt ans (1962, 1972, 1981)<sup>6</sup>. Soulignons également les études de Bandura (1963) sur l'imitation des comportements agressifs diffusés par les médias, tout particulièrement chez les sujets « fragilisés », dont l'environnement familial est instable et la situation économique précaire<sup>7</sup>. De nombreuses expériences en laboratoire ont été menées pour vérifier si l'agressivité provoquée par certaines images se perpétuait ou s'estompait rapidement ou si l'exposition répétée à la violence entraînait une désensibilisation progressive du spectateur. Plusieurs chercheurs se sont intéressés aux symptômes physiologiques causés par l'observation de scènes de violence (analyse de l'excitation par la mesure du rythme cardiaque, de la pression sanguine ou du rythme respiratoire). Parce qu'elles se déroulent en marge du contexte réel, la fiabilité de ces études en laboratoire a toutefois été remise en question, notamment par Freedman<sup>8</sup> qui reproche à ces expériences d'être menées dans un climat d'acceptation tacite d'images de la violence : ceci ayant pour

---

<sup>5</sup> Voir notamment les synthèses d'Andrea Martinez, *La violence à la télévision : état des connaissances scientifiques*, Direction de la programmation télévisée du CRTC, Canada, 1990 et de Monique Dagnaud, *Médias et violence. L'état du débat*, Paris, La Documentation française, 2003.

<sup>6</sup> L. D. Eron, « Interventions to mitigate the psychological effects of media violence on aggressive behavior », *Journal of Social Issues*, vol. 42, n° 3, 1986, p. 155-169.

<sup>7</sup> A. Bandura, D. Roos, et S. A. Ross, « Imitation of film-mediated aggressive models », *Journal of Abnormal and Social Psychology*, n° 67, 1963, p. 3-11.

<sup>8</sup> J. L. Freedman, « Television violence and aggression: A Rejoinder », *Psychological Bulletin*, vol. 100, n° 3, 1986, p. 372-378.

effet d'augmenter les réactions agressives et de soumettre les sujets à un régime de violence beaucoup plus soutenu que dans la programmation télévisuelle ou cinématographique habituelle

La nature de la relation entre la violence à l'écran et ses effets sur le spectateur ne va pas de soi. Si on s'entend pour dire qu'il existe une relation, et non un lien de cause à effet immédiat, entre les images de la violence et le comportement, il est impossible de postuler un rapport clair entre la violence perpétrée par des individus et l'exposition aux images télévisuelles et cinématographiques de la violence. Certains font une distinction importante entre la capacité de réception de l'adulte et celle de l'enfant, d'autres affirment que certaines catégories sociales sont plus susceptibles que d'autres d'être affectées. Michel Wieviorka affirme que ces images influencent la vision du monde que développeront les jeunes. Opérant une influence diffuse, ces images façonneraient plus particulièrement la culture des jeunes et donneraient naissance à des modèles de comportements préoccupants favorisant la déstructuration des repères culturels nécessaires à la vie en société<sup>9</sup>. En suggérant aux spectateurs certaines formes de violence, ou du moins en banalisant cette violence par l'accumulation de certains gestes, les images de la violence pourraient contribuer à estomper l'interdit fondamental « Tu ne tueras point ». Pour d'autres chercheurs, ces images de violence pourraient être à l'origine d'un climat de suspicion généralisé. C'est ce que Gerbner exprime dans sa formule du « syndrome du Monde Méchant<sup>10</sup> » : ceux qui regardent beaucoup la télévision seraient plus enclins à redouter d'être victimes d'une agression, à développer une plus grande méfiance envers l'environnement et à surestimer la place « réelle » de la violence et de la criminalité autour de soi.

## 1.2 Cerner la violence : la difficulté d'une définition objective et universelle

La définition de la violence constitue une des plus grandes sources de divergence entre les chercheurs. Prenons par exemple la vaste étude menée par George Gerbner (1967-1990)<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Michel Wieviorka, *La violence*, Paris, Hachette Littérature, 2005.

<sup>10</sup> G. Gerbner, J. Condry *et al.*, *The psychology of the television*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publisher, 1989.

<sup>11</sup> Voir entre autres : G. Gerbner, *Violence et terreur dans les médias*, Études et documents d'information, n° 102, UNESCO, Paris, 1989.

qui visait à codifier la programmation télévisuelle afin de construire un *Indice de la violence*. Cet indice prenait en compte trois aspects de la représentation de la violence : le nombre de programmes renfermant des scènes de violence, la fréquence par heure et par programme des actes violents et la classification statistique des personnages selon qu'ils étaient victimes ou agresseurs. La violence y était définie de façon élémentaire comme « l'acte ou la menace de blesser ou de tuer de n'importe quelle manière et dans n'importe quel contexte ».

Gunter, entre autres commentateurs, a fortement critiqué l'indice de Gerbner : en effet, cet indice de la violence est construit à partir d'une simple comptabilité de la fréquence des manifestations de la violence sans pondérer le genre d'émissions où celle-ci est exprimée, comédies, dessins animés, drames policiers, etc.<sup>12</sup>. En réponse à ces critiques, l'équipe de chercheurs du Centre d'études sur les médias<sup>13</sup> a élaboré un « indice de toxicité », permettant de mesurer l'influence négative probable des scènes de violence sur le spectateur à partir de plusieurs paramètres (« type d'acte », degré de « gravité de l'acte », « raison de l'acte », « moralité », « approbation » et « intensité de la scène »<sup>14</sup>). On a toutefois constaté que ce que les chercheurs estiment être des actes ou des situations très violents diffère passablement de ce que les jeunes considèrent comme tel<sup>15</sup>, ce qui laisse entière la question de la définition de la violence et de l'identification des actes violents.

La violence du meurtre, de la torture ou du viol est incontestable. Mais au-delà de cette violence « évidente », comment tenter de saisir d'autres formes d'expression de la violence? Assimiler la violence à la violence physique permet de disposer d'une définition

<sup>12</sup> B. S. Gunter, *Dimension of television violence*, New York, St. Martin's Press, 1985.

<sup>13</sup> Le Centre qui a vu le jour en 1992 est une collaboration de l'Université Laval et de l'École des Hautes Études commerciales. Voir le site officiel du Centre d'études sur les médias : <http://www.cem.ulaval.ca/>

<sup>14</sup> Indice de toxicité =  $([TA+GA+R] \times M \times A \times I) / 5$ . C'est-à-dire : le « type d'acte » + le degré de « gravité de l'acte » + la « raison de l'acte » par la « moralité » par l'« approbation » et par l'« intensité de la scène » puis le tout divisé par 5 pour que l'échelle soit ramenée à un maximum de 100 points.

<sup>15</sup> « La comparaison des données de l'évaluation continue de l'expert à celle des adolescents révèle que l'expert réagit plus rapidement, qu'il détecte un plus grand nombre d'actes de violence et que ses évaluations sur l'échelle de violence sont toujours plus élevées. » Conférence de Guy Paquette, professeur titulaire au Département d'information et de communication de l'Université Laval, « La violence à l'écran et les jeunes », disponible sur le site de la Régie du cinéma : <http://www.rcq.qc.ca/index.asp>

« objective », mais la violence n'est pas toujours aussi physique et ne s'attarder qu'aux manifestations spectaculaires et visibles ne rend pas compte de la complexité de sa réalité. Par exemple, comment, à partir de cette définition restreinte, pointer d'autres formes de violence, plus insidieuses ou plus sourdes dans lesquelles plusieurs acteurs ou une administration interviennent (machine judiciaire, monde concentrationnaire...). Si les termes de massacre, cruauté, fureur, haine et atrocité réfèrent à des réalités de violence au sens le plus radical du terme, il existe d'autres types de violence plus « feutrées » qui ne sont pas visibles, des violences que l'on peut plus difficilement donner à voir dans une positivité de leur manifestation. Les effets de la domination économique, l'oppression des plus faibles, femmes, enfants ou exclus du système, ou encore certains aspects de la violence d'État en sont autant de formes. Les atteintes peuvent également être de nature différente (psychique, physique, morale). Mais le danger d'une approche trop extensive serait d'en arriver à la conclusion que « tout est violence ».

La violence est par définition la manifestation abusive d'une force. Mais si la violence est un abus, certains recours à la force peuvent apparaître nécessaires et historiquement « justes », dirait Kant, lorsque la violence est le seul moyen légitime d'arriver à des fins de justice et de refondation du droit. Les revendications des mouvements ouvriers ou révolutionnaires où la violence est justifiée chez l'acteur contestataire s'insèrent dans ce paradigme. Lorsque l'État ou le tyran devient la source de répression, le recours à la violence s'avère légitime pour contrer un régime discriminatoire et injuste. La violence accoucheuse d'Engels<sup>16</sup>, que Sorel appellera « force »<sup>17</sup>, revêt ainsi un caractère positif.

En fait, la violence n'est pas un objet de connaissance et le discours portant sur cet abus n'est en rien un savoir, mais plutôt un jugement normatif relatif à chaque société et à chaque époque. Ainsi que le rappelle Françoise Héritier, il est des cas où « la violence perpétrée est exercée à l'intérieur de la communauté, et correspond non à une volonté de destruction mais à une volonté d'agrégation des membres jeunes, ou, à une autre extrémité de ces système de pensée, a pour objet de faire que le monde ne s'arrête pas, continue d'être ce qu'il doit

---

<sup>16</sup> F. Engels, *Le rôle de la violence dans l'histoire*, Paris, Éditions sociales, 1971.

<sup>17</sup> G. Sorel, *Réflexions sur la violence*, Paris, Le Seuil, 1990.

être<sup>18</sup> ». Ainsi en va-t-il des travaux de nombreux chercheurs<sup>19</sup> sur les sacrifices et les rites propres au fonctionnement de certaines sociétés qui témoignent du fait que des gestes qui pourraient être qualifiés de violents dans une société peuvent correspondre à une toute autre signification dans d'autres circonstances. Par exemple, dans les sociétés féodales où les contrats n'étaient pas écrits, le cérémoniel jouait un rôle important dans la question de la mémoire collective. L'acte social devait être public afin que les témoins en conservent le souvenir. On prenait alors soin d'introduire quelques enfants en bas âge dans l'assistance, et la coutume voulait qu'on les gifla avec force au moment crucial de la cérémonie afin que le souvenir du cérémonial se joigne à celui de la douleur. Cette gifle n'était pas considérée comme un abus de la part d'un adulte à l'endroit d'un enfant, la violence de la gifle était justifiée parce que sa signification symbolique complexe s'inscrivait dans le maintien du lien collectif.

Une définition universaliste de la violence est toujours réductrice, tandis que la violence dans son impact subjectif peut aisément tendre vers un relativisme généralisé. Dès lors, comment et au nom de quoi apposer une étiquette de violence à certaines images plutôt qu'à d'autres? Comment concilier le fait que, d'une part, la violence soit relative à son contexte d'émergence et que d'autre part, elle apparaisse comme objective, comme atteinte bien réelle et universellement reconnue à ceux qui en sont victimes? Cet aspect insaisissable de la violence se pose dans le cas des films de violence et, loin d'éclairer le débat, contribue à le rendre plus opaque encore.

### 1.3 Le noyau dur de la violence

Le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC)<sup>20</sup> a établi une codification des films à partir d'une distinction entre, d'une part, une violence contextualisée, qui confère un sens suffisamment évident à la violence en l'inscrivant dans un

---

<sup>18</sup> F. Héritier, « Réflexions pour alimenter la réflexion », dans *De la violence II*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 32.

<sup>19</sup> Ne citons que : P. Clastres, « De la torture dans les sociétés primitives », *L'Homme*, vol. 13, n° 3, p. 114-120 et C. Duverger, *La Fleur létale. Économie du sacrifice aztèque*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>20</sup> Notons que la Régie du cinéma du Québec a adopté un système de classement des films semblable à celui du CRTC (voir le site officiel de la Régie : <http://www.rcq.qc.ca/processus.asp>)

contexte politique historique, social, culturel assez clair, et d'autre part, une violence décontextualisée, c'est-à-dire celle dont la trame narrative dans laquelle elle prend place est pauvrement reliée à un quelconque contexte, rendant difficiles, voire impossibles, la réflexivité et la distanciation du spectateur.

Afin d'élaborer des moyens concrets pour empêcher les enfants de regarder des émissions qui renferment des scènes de violence dites « nocives », le CRTC entreprend, par le biais notamment de colloques nationaux et internationaux, une vaste consultation auprès de tous les secteurs du système de radiodiffusion. Ont eu également lieu en 1995 des consultations régionales auprès du grand public et des groupes communautaires (Vancouver, Edmonton, Saskatoon, Winnipeg, Toronto, Montréal) et une audience publique (CRTC 1995-5) s'est tenue à Hull en octobre de la même année. C'est en 1997 que l'initiative du CRTC a porté fruit et que les télédiffuseurs canadiens procèdent à l'encodage des cotes de classement de leurs émissions. Depuis 2001, la technologie assure le contrôle parental par le biais de la puce antiviolence afin que chaque famille puisse filtrer les images visionnées par les enfants. Le classement actuel du CRTC concernant les films dits « violents » est effectué en fonction de l'intensité, de la fréquence et/ou de la nature de la violence et vise à prévenir les effets néfastes de la représentation de la violence au cinéma et à la télévision. Le classement prend en compte diverses formes de violence, violence physique, violence verbale, violence psychologique, violence morale, et le genre du film, western, comédie, dessin animé, téléroman, ainsi que le facteur de proximité, psychologique, situationnelle, symbolique, en supposant que plus la violence est proche de la réalité vécue par le téléspectateur, plus le risque d'impact est grand. Notons, cependant, que ce système de classement n'évalue que la violence effectivement montrée, et non pas la violence implicitement suggérée par certaines scènes. On le voit, les termes sont vagues et les paramètres sont nombreux et parfois difficilement conciliables dans une lecture statistique : qu'est-ce par exemple qu'une « violence morale » montrée? Nous nous attarderons à un seul aspect, selon nous fort révélateur, de cette vaste et complexe entreprise de classement.

Suivant le classement de la Régie du cinéma du Québec, la catégorie des films « 16 ans et plus » comprend les films qui peuvent « comporter des séquences complexes incluant des éléments de violence ou d'érotisme ou aborder des thématiques auxquelles le monde adulte

doit faire face<sup>21</sup> ». Le téléspectateur doit avoir atteint un certain degré de maturité car il doit pouvoir saisir les codes, les niveaux et les conventions de genres en présence. D'un réalisme particulièrement brutal, la nature de la violence de ces films implique des actes dont la conséquence ultime est dramatique, sans qu'elle n'apparaisse nécessairement irrémédiable. Aspect essentiel : cette violence n'est pas gratuite, le scénario la justifie. Les films classés « 18 ans et plus » peuvent contenir des scènes de violence soutenue ou de violence extrême. Les points de repère sont les suivants :

La violence représente le *thème central* ou dominant de l'émission par l'accumulation des scènes violentes ou par le degré *nettement excessif* de leur nature. Elle est traitée de manière hyperréaliste, rien n'est laissé à l'imagination. La nature de cette violence peut impliquer des actes particulièrement pervers, cruels, sordides, brutaux, sanglants ou *gratuits*. On y retrouve une *surabondance* de gestes, actes ou comportements violents, montrés sans retenue<sup>22</sup>.

S'adresse donc à un public dit adulte les productions télévisuelles et cinématographiques qui font apparaître la violence comme gratuite ou injustifiée, la violence « pure ». « C'est le spectacle de la violence pour la violence, c'est la destruction des corps pour la destruction des corps, c'est la mise en scène de la mort<sup>23</sup> », dira Caroline Eliacheff. On voit donc que le critère d'évaluation qui sert à différencier les deux catégories (« 16 ans et plus » et « 18 ans et plus ») est la dimension de l'excès, de la surabondance. Le noyau de la violence n'est-il pas en effet cet excès qui déborde le sens et nous échappe toujours?

Pour Wieviorka, le noyau dur de la violence est à rechercher dans « les dimensions apparemment absurdes, irrationnelles, voire délirantes du phénomène, la surcharge ou le manque de sens dont il témoigne<sup>24</sup> ». La part d'étrangeté qui rend la violence insupportable est sans doute ce qui la définit le mieux. Il existe une violence qui, en tant que telle, n'existe que « pour elle-même ». Cette violence est liée au non-sens, elle échappe « par moments » au raisonnement, à la logique, au calcul des fins et des moyens et à la causalité. C'est ce « hors

<sup>21</sup> Nous soulignons, voir le site du CRTC : <http://www.cbsc.ca/francais/agvot/ratings.php>

<sup>22</sup> *Ibid.*, nous soulignons.

<sup>23</sup> C. Eliacheff, *Image et violence : actes du colloque L'image et la violence*, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique, Paris, 1997, p. 53.

<sup>24</sup> M. Wieviorka, *op. cit.*, p. 179.

sens », cet excès qui est nommé selon les auteurs violence absolue, violence bête ou fureur<sup>25</sup>. L'horreur ne se raconte pas. La littérature concentrationnaire cherche à montrer qu'il existe un « irréprésentable » et un « hors langage de la violence » dont on ne peut faire le récit<sup>26</sup>.

#### 1.4 Wolfgang Sofsky : en deçà du social, la violence absolue

Les écrits de Wolfgang Sofsky ne laissent pas indifférent. En visant à décrire la violence la plus crue, Sofsky nous plonge au cœur d'un monde qui semble n'avoir plus rien d'humain. Pourtant les faits que rapporte l'auteur sont historiques. Ses descriptions visent à nous mettre face à l'aspect le plus hideux du genre humain :

13 juillet 1995 : les surveillants serbes de la salle du camp de Bratunac, non loin de Sebrenica, prirent avant tout pour cibles les musulmans jeunes, qui étaient bien connus dans le village avant la guerre. Ils firent sortir les hommes un par un, leur firent franchir la haie qu'ils avaient eux-mêmes formée et les assommèrent à coup de barre de fer. L'un avait adopté comme spécialité de planter sa hache dans le dos des prisonniers, un autre leur tranchait la gorge au couteau. Le soir, sur les 400 hommes environ qu'on avait enfermés la veille dans cette salle étouffante, il restait 296 survivants. Pendant la nuit, on les conduisit à bord d'autocars jusqu'à un gymnase où on les fit attendre quelques heures. De la cour de l'école, une rue étroite conduisait au lieu de l'exécution. Quand les prisonniers y arrivèrent, ils virent alignés sur le sol les corps de centaines de musulmans. À côté des cadavres, il y avait cinq soldats qui attendaient, un bulldozer creusait le charnier.<sup>27</sup>

Difficile de ne pas s'interrompre dans la lecture d'un tel récit, de ne pas chercher à détourner le regard, et pourtant, ce que mettent en évidence ces textes est que la violence

---

<sup>25</sup> W. Sofsky, *Traité de la violence*, Paris, Gallimard, 1998, J.-L. Nancy, « Image et violence », dans *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003. M. Revault d'Allonnes, « L'abîme de la socialité dans la constitution du vivre-ensemble », dans *Ce que l'homme fait à l'homme. essai sur le mal politique*, Paris, Seuil, Flammarion, 1995.

<sup>26</sup> [...] durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendu enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions tout juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvriions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là? [...] Et cependant c'était impossible. À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions. Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1957, p. 9.

<sup>27</sup> W. Sofsky, *L'ère de l'épouvante; Folie meurtrière, terreur, guerre*, Paris, Gallimard, 2002, p. 175.

déchaînée est non seulement banale – il suffit de si peu pour qu'elle se déchaîne sans fard – mais qu'elle trouble, voire fascine. « Bien que la violence ne laisse derrière elle rien d'autre que des chairs déchiquetées, des os fracassés, du sang et de l'excrément, le spectateur ne réussit pas à détourner le regard<sup>28</sup>. » Et si jamais on décide de ne pas regarder la haine meurtrière, c'est moins par dégoût, que par peur de ne pouvoir résister à son attrait car l'impulsion de violence absolue n'épargne personne, affirme l'auteur. Ceux qui préfèrent ne pas regarder fuient l'assaut de leurs émotions. Ils s'épargnent les tortures morales que peut entraîner le statut de témoin oculaire. Toutefois, ils n'ignorent pas ce qu'ils fuient, ils en savent suffisamment pour savoir qu'ils ne veulent pas savoir davantage. L'effet de la violence est immédiat et saisissant; elle attire et repousse tout à la fois.

La souffrance de la victime à laquelle assiste le spectateur n'est pas la sienne, s'il vit une expérience intense, il ne se met toutefois pas en danger. « L'effroi le fait frissonner, mais en même temps il se délecte de se savoir lui-même en sécurité<sup>29</sup> », écrit Sofsky.

Où qu'il y ait violence, le spectateur n'est jamais bien loin. On le retrouve au pied du gibet où sont pendus les criminels. On le voit autour du bûcher où sont brûlés hérétiques ou sorcières; sur la place du marché où est écartelé le régicide. On le rencontre aux portes des prisons, dans la foule déchaînée qui réclame un prisonnier pour le lyncher en pleine rue. On le retrouve suivant la meute qui court vers les maisons des persécutés, quand le pogrome éclate. Et on le voit sur les gradins des corridas et des sports violents, dans les cinémas où passent les films d'horreur, devant son écran de télévision quand sont diffusées les images de guerre. Les spectateurs de la violence sont loin d'être une espèce disparue<sup>30</sup>.

Désir de voir la mort au plus près, « c'est elle que le spectateur désire voir à l'œuvre. Il essaie de s'en rapprocher jusqu'à se la rendre sensible<sup>31</sup> », désir d'assister à l'événement « comme si on y était ». N'est-ce pas ce désir du spectateur qui l'attire vers les images de violence comme les *snuff movies*, le *happy slapping* ou encore le tourisme de guerre? Attardons-nous sur le genre des *snuff movie*, qui sont des films courts prenant généralement

---

<sup>28</sup> W. Sofsky, *L'ère de l'épouvante*, p. 15.

<sup>29</sup> W. Sofsky, *Traité de la violence*, p. 97.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 16.

la forme d'un seul plan-séquence mal filmé et instable qui mettent en scène un meurtre (supposément) réel, parfois précédé de pornographie avec viols de femmes ou d'enfants.

Le terme de *snuff movie* apparaît au milieu des années 1970 pour désigner des films clandestins contenant les images de sévices et de meurtres qui se prétendent réels. La mort doit être présentée comme étant réelle et visible dans son déroulement. On doit voir « le mourant », autrement dit la victime sur le point de mourir, ou en train de mourir, et non la mort déjà advenue. Autre aspect, la victime doit être consciente de sa mort. La réalité de ces films est toutefois discutée, certains considérant qu'il s'agirait principalement d'une légende urbaine. La légende populaire veut que le *snuff* soit le produit d'un faux tournage, suivant le schéma suivant : un producteur organise un casting pour un film pornographique, les interprètes engagés sont ainsi manipulés pour être victimes de tortures et d'abus, avant le meurtre final. Le film est ensuite distribué, à prix d'or, dans un circuit fermé de riches amateurs de crimes. Réalité ou légende, les *snuff movie* n'en ont pas moins inspiré nombre d'œuvres au cinéma, en bande dessinée ou en littérature. L'ambiguïté est entretenue. Par ailleurs, certaines vidéos qui s'échangent sur le réseau internet sont proches des *snuff movies* en ce qu'elles montrent des morts violentes filmées dans la réalité.

Quant au *happy slapping*, il consiste à filmer à l'aide d'un téléphone portable l'agression physique d'une personne. Le terme « h. s. » s'applique à des gestes variables, allant de la simple vexation aux violences les plus graves, y compris les violences sexuelles. Le terme anglais, qui signifie littéralement « donner joyeusement des baffes », est un jeu de mot sur l'expression « slap-happy », qui dénote une attitude joyeuse et débonnaire. L'événement met généralement en scène une personne ou un groupe de personnes fondant sur une cible, généralement une femme ou un homme seul, qui ne soupçonne pas l'imminence d'un assaut, pendant qu'un complice filme l'attaque à l'aide de moyens vidéos, tels qu'un téléphone mobile équipé d'une caméra.

Ainsi, la violence est humaine, elle n'émerge pas d'un fond bestial, mais « résulte de l'humanité spécifique de l'homme<sup>32</sup> ». La cruauté est parce que l'humain « n'est pas

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 14.

entièrement déterminé » et qu'il est « capable de tous ces méfaits<sup>33</sup> ». Pour Sofsky, les mass médias ne sont pas la cause du passage à l'action violente, la passion d'imaginer a de tout temps suffi pour « effectuer le bond par-dessus le mur<sup>34</sup> ».

Les actes de violence peuvent varier selon les lieux et les époques : il y a la violence de la populace, de la torture, de la guerre, du génocide, mais aussi la violence de l'ordre, de la bureaucratie, de la domination, de l'aliénation... Sofsky étudie la dynamique d'universaux qui émergent de façon simultanée sans rapports apparents. Comment la terreur se met-elle en marche, quelles en sont les racines et les mécanismes, quelle en est la langue? Ce ne sont pas les motifs qui sont recherchés, mais la dynamique à l'œuvre.

Tous les aspects de l'action humaine peuvent se réunir dans un crime de sang. On y retrouve la jouissance du débordement, le mépris railleur de la souffrance des victimes, l'outrage de l'affect. On y retrouve l'indifférence de l'habitude, le rituel répétitif de la mise en scène, le déroulement réglé de l'abattage. On y retrouve la créativité de l'excès, la convivialité des meurtriers, la collaboration de complices et des rabatteurs. Enfin, et ce n'est pas le moins important, on y trouve le plan couronné de succès, le calcul, la rationalité de la cruauté.<sup>35</sup>

La terreur sollicite plusieurs dimensions de la dynamique sociale, ce qui fait que, en général, elle n'apparaît pas hors sens, coupée d'un calcul des fins et des moyens. Mais les filets du sens laissent glisser quelque chose qui, de manière irréductible, n'a *aucun* sens. « La terreur rejette l'homme, avant même sa mort, dans un temps situé par-delà le monde social<sup>36</sup>. »

« Il y a des horreurs qui semblent dépasser ce qui est historiquement habituel. Elles provoquent l'angoisse, la répulsion, le désarroi peut-être. Bien que le pouvoir d'imagination soit pratiquement illimité, ces horreurs échappent à la compréhension immédiate<sup>37</sup>. » La violence absolue est un maintenant sans horizons, elle ne vise que sa propre inflation. Si elle a une direction, elle n'est pas soumise à une fin qui lui fixerait un terme. « Elle a jeté par-

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>36</sup> W. Sofsky, *L'ère de l'épouvante*, p. 122.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 175.

dessus bord le lest des fins, elle a réduit la rationalité en esclavage<sup>38</sup>. » C'est après-coup qu'on trouvera une explication et que l'on recouvrira le vide laissé derrière.

Dénuée de finalité sociale, la violence absolue, de par son excès même, relève de la jouissance. La folie meurtrière se caractérise par « le désir d'anéantir [...] par le mépris de la mort et la liberté de l'excès<sup>39</sup> ». L'assassin tue pour tuer, il ne veut rien de ses victimes. Seul le temps présent compte.

### *Le corps et la violence absolue*

« La substance de toute violence réside dans la destruction physique » au sens où le corps n'est pas une partie de l'être humain, mais « son centre constitutif<sup>40</sup>. » Pour le bourreau comme pour la victime, l'absolu de la violence est étroitement lié au corps. Alors que le premier sera libéré de la pesanteur corporelle, le second y sera rivé. Alors que celui qui exerce la violence pour expérimenter un sentiment de légèreté, celui qui la subit est rivé à la présence indicible de la mort dans le corps.

Ce qui compte dans la folie meurtrière c'est « la fureur instantanée des sens<sup>41</sup> ». L'auteur se fond dans les gestes de la violence. L'excès libère l'homme de la pesanteur de l'être. En ce sens, la violence absolue serait, énonce Sofsky, pour celui qui l'exerce, une expérience d'unité intérieure. Tuer dans l'ivresse de la folie furieuse procure un intense sentiment d'affranchissement. « Le corps s'élargit, la libération de soi-même est un bonheur sombre tout comme la suppression des limites physiques qui séparent [l'homme] du monde et de la destruction des chaînes morales qui le séparent de lui-même<sup>42</sup> ». L'excès correspond à un état d'intemporalité dans lequel seule l'instantanéité du présent compte. Si la folie meurtrière exalte le bourreau, c'est l'enfer pour la victime. La violence subie ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même, elle existe, c'est tout. Une telle expérience au-delà du monde social expliquera le mutisme du survivant. Le choc de la violence extrême subie ne peut être porté par le

---

<sup>38</sup> W. Sofsky, *Traité de la violence*, p. 49.

<sup>39</sup> W. Sofsky, *L'ère de l'épouvante*, p. 44.

<sup>40</sup> W. Sofsky, *Traité de la violence*, p. 60.

<sup>41</sup> W. Sofsky, *L'ère de l'épouvante*, p. 53.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 20.

langage. Une telle violence faite au corps n'a ni sens, ni fondement. Ainsi en est-il de la torture, théâtre de la violence absolue, dira Sofsky.

### 1.5 La violence bête selon Jean-Luc Nancy

Jean-Luc Nancy élabore sa réflexion sur la violence à partir du postulat suivant : la violence est la « mise en œuvre d'une force qui reste étrangère au système dynamique ou énergétique dans lequel elle intervient<sup>43</sup>. » Elle se situe au-delà du résultat et en deçà de l'intention. La violence dénature. Elle ne transforme pas, mais brandit plutôt un autre sens ou une autre forme. Elle ne participe pas du système sémantique dans lequel elle surgit, elle le nie. La violence « se veut elle-même la vérité<sup>44</sup> ». C'est son désordre, son intrusion fracassante qui se veut vérité. C'est en ce sens qu'elle est fermeture. « La violence reste dehors, elle ignore le système, le monde, la configuration qu'elle violente (personne ou groupe, corps ou langue)<sup>45</sup>. » Pour Nancy la violence est bête : elle ne tient pas compte de ce qu'elle élimine.

La *violence absolue* selon Sofsky, et la *violence bête* selon Nancy, ne réfèrent pas à un « pourquoi? », toutes deux sont sans raison, sans médiation, elles sont en elles-mêmes, pour elles-mêmes.

Proposer une définition de la violence est périlleux car il existe plusieurs formes d'expression de la violence, celles-ci par définition variant selon les lieux et les époques. Cependant, nous proposerions une première définition du noyau de la violence : la violence est une expérience effractive qui excède le langage, elle est une expérience proche du trauma autant pour celui qui l'agit que pour la victime. Notons également que l'instant de la violence absolue est étroitement lié au corps et que la puissance de cet instant tient à son pouvoir d'emprise sur le spectateur avide plus ou moins à son insu de voir la mort en face..

La violence « nue » est à bien des égards insaisissable dans ses effets sur le spectateur, ce qui rend difficile l'appréhension des films dits violents. Les études diverses et les

<sup>43</sup> J.-L. Nancy, « Image et violence », dans *Au fond des images*, Galilée, Paris, 2003, p. 36.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 37.

catégories des systèmes de classement, notamment celui du CRTC, laissent d'importantes questions en suspens. Que tente de cerner l'expression « violence gratuite »? Nous avons tenté de cerner le hors-sens de la violence à travers la notion de « noyau de la violence », mais peut-on repérer cet aspect fuyant de la violence dans l'écriture cinématographique?

## CHAPITRE II

### REPRÉSENTATION ACTUELLE DE LA VIOLENCE CONSTAT

Le noyau de la violence étroitement lié à la jouissance, au corps et à l'absence de médiation de sens langagier que décrivent Sofsky et Nancy est celui auquel on croit avoir affaire dans plusieurs productions cinématographiques récentes. Le constat d'Olivier Mongin dans son ouvrage *La violence des images, ou comment s'en débarrasser?* est radical : « Aujourd'hui, on sombre dans la violence, on s'y enlise, elle correspond à un vrai puits sans fond<sup>46</sup>. » Il affirme que nombre de scénarios contemporains n'auraient pour seul objet que l'action violente<sup>47</sup>, une violence automatique, inéluctable et omniprésente. Pour Mongin, dans les films dits « de genre » des années cinquante (westerns, films policiers, films de guerre...) la violence était circonscrite, elle était le fait d'individus isolés ou d'institutions spécifiques. « L'exhibition de la violence est d'autant plus intense sur le plan quantitatif et qualitatif – qu'elle correspond de plus en plus rarement à l'expérience d'une confrontation ou d'un duel<sup>48</sup> », elle ne renvoie plus à une expérience de la violence par des sujets qui l'éprouvent. La fin de l'épreuve frontale marque l'entrée dans une violence « indifférenciée, interdisant gradations et hiérarchies en dépit d'une montée en puissance souvent redoutable<sup>49</sup> ». Alors qu'autrefois, par exemple dans les années cinquante, les moments de violence s'inséraient dans le récit filmique de sorte à en favoriser le développement et que le conflit était générateur du développement tragique, la violence, dans les films contemporains, est

---

<sup>46</sup> O. Mongin, *La violence des images, ou comment s'en débarrasser?*, Paris, Seuil, 1997, p. 13.

<sup>47</sup> La violence qui préoccupe Mongin renvoie à l'agression physique, à toute forme d'action susceptible de blesser physiquement une personne ou la tuer.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 22.

automatique, toujours-déjà-là campée dans le récit. La violence devient l'affaire de tous, elle est universelle, sans règle ni code.

Pour Mongin, la montée en puissance de la violence montrée témoigne d'un état de nature au sens hobbesien du terme, elle est la violence de tous contre tous. Cette représentation de la violence amène le spectateur à concevoir le mal comme une fatalité. « La violence à l'écran n'est-elle pas en train de nous duper, de nous laisser croire que nous ne pouvons pas grand-chose contre le mal dont l'action violente n'est guère séparable? <sup>50</sup> » L'inquiétude profonde d'Olivier Mongin, aisément décelable dans le ton de l'ouvrage, est une forme de posture alarmiste qui ne peut au fond, à terme, que déboucher sur la censure.

Le « temps » de la violence auquel Sofsky et Nancy font référence est en lui-même indicible, inénarrable et infigurable, ce qui nous oblige à rejeter l'idée que le cinéma montrerait la violence « pure », le figurable de la violence. Il ne saurait y avoir de violence « hors sens » au cinéma pour trois raisons : d'abord parce que les films violents se fondent sur un scénario, ce qui fait que la violence n'apparaît jamais hors de tout repère et ceci, que la valeur théorico-narrative du scénario soit profonde ou superficielle; ensuite parce que ces images ont fait l'objet d'un montage, c'est-à-dire d'une construction; enfin, comme l'indique la formule « industrie cinématographique », parce que les films sont des objets de consommation et obéissent à une finalité économique-symbolique.

Si parfois la violence semble faire fi de toute espèce de scénario, il est peu probable que celui-ci soit totalement absent. Les films violents diffèrent en cela des films pornographiques. Comme le souligne Christian Deschamps, ces derniers, sans vedette et sans histoire, supportent mal la distance du second degré. Cependant, il est vrai qu'en ouvrant des espaces existentiels particuliers à travers la violence faite au corps, les films violents frôlent chez certains spectateurs des intensités « a-narratives »<sup>51</sup>. *Hostel* d'Elie Roth (États-Unis, 2006) se situe dans la foulée d'un nouveau sous-genre baptisé « porno-torture ». Le film met en scène un commerce particulier : des jeunes sont enlevés puis séquestrés dans une vieille usine

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>51</sup> C. Deschamps, « Pornographie, narration et représentation », dans *Cinéma de la modernité : films et théories*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 211.

désaffectée où ils seront torturés par des gens riches en quête de sensations fortes. Le scénario, comme c'est le cas dans les films pornographiques, n'est qu'accessoire, le message, pourrait-on dire : « la torture pour la torture ». Dans la plupart des productions, toutefois, le scénario « réfléchit » la violence. C'est le cas, notamment, du film *Irréversible* de Gaspar Noé (France, 2002). La scène scandaleuse (une jeune femme se fait violer par un inconnu dans un tunnel, l'acte nous est présenté en temps réel) motive tout le reste : la vengeance de son petit ami, le rythme effréné du montage calqué sur la colère de ce dernier, etc. La scène volontairement très choquante est le noyau qui sous-tend tout le scénario.

Nous tenterons dans ce chapitre d'analyser autant le contenu que la forme de plusieurs films mettant en scène la violence faite au corps. Bien que la représentation de cette forme de violence ne soit pas une condition suffisante pour parler de violence pure, elle n'en constitue pas moins un des signes les plus évidents. Ce qui retiendra particulièrement notre attention est la place réservée au spectateur lors de cette représentation de la violence physique : autrefois témoin ubiquitaire d'un récit fictionnel, il semble aujourd'hui, et ce depuis la fin des années soixante-dix<sup>52</sup>, par divers procédés de montage et d'effets spéciaux, être immergé dans l'action du film.

## 2.1 Beaucoup à voir

S'en désolant la plupart du temps, nombre d'auteurs affirment que la culture des sociétés occidentales est devenue une culture de l'image. Tout semble susceptible de s'inscrire dans le visible. « Le règne sans partage du spectacle pousse à tout montrer, à faire comme si l'homme (se) gouvernait au travers d'une visibilité générale. Tout fait spectacle, tout fait film. L'intime, le refoulé, l'inconscient, l'interdit, le censuré, tout tend à devenir objet audiovisuel », affirme le réalisateur Jean-louis Comolli<sup>53</sup>. Le désir de tout voir et de tout

---

<sup>52</sup> Certains auteurs font correspondre le début de cette mutation narrative avec la sortie du film de Georges Lucas *La guerre des étoiles* en 1977. Voir notamment, Laurent Jullier, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997 et Raphaëlle Moine, « Approche culturelle d'un certain cinéma post-moderne : les films-concerts ou le cinéma de la sensation », dans *Cinéma et audiovisuel, Nouvelles images, approches nouvelles*, Paris, L'Harmattan, 1999, ainsi que Pierre Beylot, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Collin, 2005.

<sup>53</sup> Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir, L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004, p. 299.

montrer nous tiendrait sous son joug et aurait eu raison des protestations des censeurs. Soulignons deux éléments, d'abord qu'il y a flux d'images en général, mais également, que ce qui est montré, l'est de manière de plus en plus explicite.

On note au cinéma une « obsession du champ », davantage d'éléments apparaissent dans le cadre. Le hors-champ, le jeu du caché-montré, n'est plus autant privilégié qu'à certaines époques. On se souviendra que le film *Orange mécanique* de Stanley Kubrick (Angleterre, 1971), qui avait suscité une importante polémique à sa sortie, suggère beaucoup au spectateur mais ne montre pas tant, si on le compare à la plupart des films récents. Les scènes d'agression sont montrées de loin, en plan large, et elles sont généralement assez courtes (plus ou moins deux minutes). Aujourd'hui, le spectateur se trouve aux premières loges pour assister de part en part à l'événement qui non seulement est rendu en gros plans à l'écran, mais se trouve représenté, soit par des ellipses de courte durée, soit en temps réel.

Dans le film *Irréversible* de Gaspar Noé (France, 2002) pré-cité, on met en scène l'agression sexuelle d'une jeune femme et la vengeance de son petit ami qui s'ensuit. Alex et Marcus sont deux jeunes professionnels de belle apparence très épris l'un de l'autre. Avant de se rendre à une petite fête entre amis, Alex fait un test de grossesse qui s'avère positif. Cette nouvelle la ravit. La soirée s'annonce bien, mais les excès de Marcus finissent par lasser Alex qui décide de quitter la fête plus tôt que prévu. Elle sort seule pour prendre un taxi et emprunte un passage piétonnier souterrain. Elle y sera sauvagement attaquée et violée. En découvrant le corps meurtri de sa petite amie, Marcus et l'ex-petit ami d'Alex décident de se faire eux-mêmes justice et partent à la recherche de l'agresseur.

« Le temps détruit tout » est le propos manifeste du film. Pour mieux illustrer cette assertion, la trame narrative a été inversée : on commence par la fin, puis on remonte le fil des événements de la soirée. La tension est donc à son paroxysme au tout début pour se relâcher peu à peu. Mais comme le spectateur sait déjà comment l'histoire se terminera, il ne connaîtra pas de répit. La caméra, très mouvante dans la première partie, offrira de plus en plus de plans fixes dans la seconde moitié du film jusqu'à se stabiliser complètement. Fait notable, les trente premières minutes du film sont accompagnées d'un bruit de fond d'une fréquence de 28 Hz (basse fréquence proche d'un infrason), difficilement audible mais

pouvant être ressenti dans la cage thoracique du spectateur, ces basses fréquences pouvant provoquer en lui nausées et vertiges<sup>54</sup>.

La scène où Alex se fait violer est « offerte » au spectateur sans ellipse. On assiste à l'événement en temps réel, du début à la fin, onze minutes, sans qu'aucun mouvement de caméra ou qu'aucune trame musicale ne soient ajoutés. La scène de la vengeance est aussi particulièrement éprouvante : un visage détruit en vingt-deux coups d'extincteur, le spectateur assiste à cette destruction en gros plans. Les nombreuses scènes de sexualité d'*Irréversible* sont très explicites, autant celles où l'on voit Alex et Marcus dans leur intimité que celles où a lieu la poursuite de l'agresseur dans un bar gai.

Sur le même registre de la violence explicite, on peut citer le film *La Passion du Christ* réalisé par Mel Gibson (États-Unis, 2004). Ce film fut un succès mondial, le onzième film le plus rentable de l'histoire du cinéma américain avec plus de 370 millions de dollars de recettes. Le 31 août 2004, le film sortit en DVD, VHS, et D-VHS aux États-Unis et plus de 2,4 millions de copies furent vendues en une seule journée. En nomination pour trois oscars, celui de la meilleure photographie, de la meilleure musique de film et du meilleur maquillage, il n'en reçut toutefois aucun.

L'adaptation de l'histoire de Jésus est bien de notre temps : le spectateur est témoin de l'ensemble du déroulement de la condamnation du Christ, il relate les douze dernières heures de sa vie. La violence que subit Jésus est pratiquement indescriptible : le corps lacéré par les coups de fouets des Romains, la peau déchiquetée, le sang qui fuse de toutes parts. Le supplice se poursuit avec la couronne d'épines, les clous dans les mains et les pieds du crucifié. On voit sous ses yeux le corps être détruit, on voit l'intensité de la douleur physique subie par le Christ et enfin on le voit mourir. Par la forme et la durée de son action, ce film se rapproche davantage de la « porno-torture » à laquelle nous avons déjà fait allusion au début

---

<sup>54</sup> Les ultrasons sont inaudibles pour l'homme, mais ils peuvent se faire sentir. En effet, si nous n'entendons pas les sons sous les 20 Hz, nous pouvons les ressentir, en particulier dans notre cage thoracique. Les infrasons sont très utilisés en musique électronique. À faible puissance, ils constituent une gêne physiologique importante pour les animaux et les humains pouvant générer lors d'une exposition prolongée un inconfort, une fatigue, voire des troubles nerveux ou psychologiques. Les infrasons donnent aussi rapidement une atmosphère anxiogène.

de ce chapitre, mais comme c'est la mort du Christ qui est mise en scène, peut-on parler dans ce cas d'un scénario accessoire?

## 2.2 Cinéma de la sensation

Un nouveau cinéma de la sensation et de la sur-sollicitation sensorielle et émotionnelle du spectateur se développe : ce qui parfois, plus que l'intrigue, captive le spectateur, ce sont les mouvements de caméra inusités et le montage vertigineux des images. L'image et le plan existent pour eux-mêmes. Le nouveau propos exhibitionniste du cinéma fait de celui-ci un appareil technologique de pointe en « perpétuelle transformation qui peut parasiter l'absorption du spectateur et effacer le récit fictionnel<sup>55</sup> ». Le « sensationnel » est largement alimenté par les avancées technologiques et les effets spéciaux. La place du spectateur se trouve grandement modifiée par ce nouveau type cinématographique; il est désormais directement interpellé dans ses sens et ses affects. Rappelons l'exemple cité plus haut, de l'usage des infrasons dans le film *Irréversible*.

Laurent Jullier parle d'un « cinéma de la sensation brute » qu'il nomme « films-concerts ». « Un film-concert, dira-t-il, invite celui qui le regarde à le recevoir en termes d'ambiances, de sentiments et de sensations informulés<sup>56</sup>. » Le spectateur est emporté, englouti dans un flot continu de sons et d'images qui réduisent ses possibilités de distanciation. Un montage frénétique qui, au-delà du contenu des plans, « saisit » et « stupéfie » le spectateur. Serge Tisseron parle d'images « sidérantes »<sup>57</sup> lorsque c'est l'intensité et la rapidité du mouvement visuel et sonore qui affectent le plus le spectateur. Faisant appel avant tout à la sensation, ce registre du cinéma contemporain donne naissance à une nouvelle écriture cinématographique. Le film *Tueurs nés* d'Oliver Stone (États-Unis, 1994), sorte de *Bonnie and Clyde* des temps modernes, appartient à ce type cinématographique.

Quand Mickey vient livrer 10 kg de viande au père de Mallory, c'est le coup de foudre.

---

<sup>55</sup> P. Beylot, *op. cit.*, p. 35.

<sup>56</sup> L. Jullier, *op. cit.*, p. 10.

<sup>57</sup> S. Tisseron, *Enfants sous influence, les écrans rendent-ils les jeunes violents?*, Paris, Armand Collin, 2000, p. 119-120.

Les deux jeunes, tous deux victimes de mauvais traitements de la part de leurs parents, se reconnaissent rapidement l'un dans l'autre. Le livreur part avec la jeune fille mais est arrêté pour détournement de mineure. À sa sortie de prison, il formera avec Mallory un couple de hors-la-loi sans pitié : Mickey et Mallory tuent tous ceux qui, de près ou de loin, font obstacle à leur volonté. En mal de reconnaissance, ils se servent des médias pour sortir de l'anonymat au point de devenir des stars de l'actualité. Par ce film, Oliver Stone tente de dénoncer la manière sensationnaliste dont les médias présentent parfois les auteurs d'actes criminels. Le film a cependant été grandement critiqué pour la violence visuelle et verbale qu'il véhicule.

Encore aujourd'hui, plus de dix ans après sa sortie, l'esthétique du film ne laisse pas de surprendre : la réalisation, très nerveuse, est imprévisible, variant du pastiche de *sit-com*<sup>58</sup> au dessin animé. La bande-son est également hétéroclite. L'ensemble donne une sorte de clip stupéfiant. La description par Thierry Jousse du film est fort éloquente.

*Tueurs nés* est de ce point de vue un enfant monstre : un maelström d'images et de transparence, un tourbillon de couleurs et de sons, une sorte de hachis de gestes et de mouvements, un magma de sensations et de musique. Peut-on encore parler de plan? Il faudrait trouver un nouveau mot pour qualifier ces passages incessants d'images à la fois subliminales et convulsives. Des électrons autant que des projectiles mais décidément plus des plans. Un espace où tout est à la surface, comme dans une sphère baroque où les images ne cessent d'arriver dans l'œil en accéléré et de glisser les unes sur les autres au lieu que ce soit l'œil qui fasse le chemin, comme dans le cinéma classique, pour scruter le plan.<sup>59</sup>

Au-delà du contenu même des séquences, les sensations sont provoquées par le montage visuel et sonore. Cette forme de représentation n'est toutefois pas le propre de la mise en scène de la violence, pensons notamment au film de Tom Tykwer, *Cours, Lola, cours* (Allemagne, 1998). L'esthétique du film rappelle celle du vidéo clip : montage ultra rapide, pulsations de musique techno et caméra qui tourbillonne. De plus, le film est parsemé de séquences animées et de nombreux changements de prise de vue sont opérés. Bref, c'est une sorte de vitrine d'effets spéciaux qui donne au film un caractère très éclaté. Imprégnés d'un

---

<sup>58</sup> Une sitcom (comédie de situation au Québec) est une série télévisée à dominante humoristique, caractérisée au départ par une unité de lieu permettant des moyens de tournage limités (décors minimalistes et peu ou pas d'extérieurs), et dont les épisodes durent moins d'une demi-heure. Le mot est une contraction de l'anglais SITUation COMedy (comédie de situation).

<sup>59</sup> A. de Baecque et T. Jousse, *Le retour du cinéma*, Paris, Hachette, 1996, p. 63.

imaginaire ambiant, les producteurs du septième art emploient le même « vocabulaire » que les productions commerciales comme par exemple les vidéos clip.

### 2.3 Entre le réel et le fictionnel

On remarque aujourd'hui une confusion entre les différents genres télévisuels et cinématographiques (documentaires, fictions, télé-réalité, bulletins de nouvelles télévisés, jeux vidéo...). On ne compte plus les films et émissions où la fiction prend des allures de réalité, et force est de constater que ce style cinéma-vérité est porteur d'une puissance considérable.

Prenons l'exemple du film *C'est arrivé près de chez-vous* de Rémy Belvaux (Belgique, 1992). Le film est une fiction tournée à la manière d'un documentaire, tout ce que l'on voit à l'écran a été filmé par une petite équipe de journalistes débutants souhaitant effectuer un reportage sur Ben, un homme qui tue pour gagner sa vie. Il le fait méthodiquement, tuer n'est pas pour lui un plaisir mais un métier. Ben s'attaque principalement aux personnes de classe moyenne et aux personnes âgées, histoire de « travailler petit, mais que ça rapporte beaucoup ». Contribuant à accentuer l'aspect réaliste de ce faux documentaire, les parents de l'acteur principal, Benoit Poelvoorde, apparaissent dans le film dans le rôle des parents de Ben, personnage principal de la fiction. S'il arrive que le spectateur s'amuse à certains moments de cette comédie noire, le film reste troublant.

Homme éduqué appartenant à la classe moyenne, Ben est un célibataire très excentrique et sûr de lui qui ne déteste pas se donner en spectacle devant la caméra. Flatté que l'on s'intéresse à lui, Ben offre à l'équipe de tournage de petits discours sur des sujets divers : comment lester le corps pour qu'il calle dans l'eau et y reste, ou encore en quoi les rapports amoureux sont-ils voués à l'échec ? Le spectateur a droit également aux idées arrêtées de Ben sur les logements sociaux, les immigrés ou les homosexuels : « ...typiquement dans l'esprit des jardins japonais, parce que ces gens-là, malgré tous leurs défauts, avaient compris beaucoup de choses ! » ; « Les Noirs s'entendent très bien avec les animaux, c'est connu... Ils ont une façon de leur parler. » ; « [Il est] compétent, mais dissipé, comme tous les Méditerranéens. » ; « Tu ne trouves pas qu'il y a beaucoup d'homosexuels dans votre milieu ?

Dans le milieu du spectacle... Il y en a beaucoup plus que dans les milieux normaux je trouve... Je vous regardais la fois passée tous les trois... Vous n'êtes pas homosexuels ? Tu es sûr, Rémy ? Mais tu peux l'être tu sais, ça ne me dérange pas... ». Les scènes de meurtres sont donc agrémentées de ses palabres et de poèmes de son cru : « Pigeon, oiseau à la grise robe / Dans l'enfer des villes / À mon regard tu te dérobes / Tu es vraiment le plus agile ».

Ce n'est pas Ben qui change en cours de route, mais plutôt les membres de l'équipe de tournage qui prendront graduellement une part toujours plus active dans les activités du tueur. D'abord hésitants, les journalistes se laisseront peu à peu entraîner par Ben. Ils commenceront par accepter l'argent que leur propose ce dernier pour acheter la pellicule dont ils ont besoin pour poursuivre le film. Plus tard, le caméraman, grâce au zoom de la caméra, aidera Ben à localiser sa proie. Ben finira par proposer au réalisateur, Rémy, « d'essayer » lui aussi. Rémy tuera. Cette participation atteindra son paroxysme lorsque, suite à une soirée bien arrosée, ils entreront par effraction dans un appartement et violeront ensemble une femme devant son mari avant de les déchiqueter tous les deux. Nous ne verrons que le viol puis le résultat de la soirée : tous y participant, le carnage n'a pas été filmé.

Le style cinéma-vérité réserve au spectateur la même place que celui qui tient la caméra ici, l'équipe de journalistes. Mais dans son premier film, *Home movie* (États-Unis, 2008), Christopher Denham radicalise cette proposition : les caméramans sont les membres d'une famille américaine en apparence ordinaire, les Poe.

Clare est psychiatre et David est prêtre protestant. Les jumeaux Jack et Emily sont pour le moins inquiétants. Clare s'est procuré une caméra pour ses sessions de travail, mais cet outil servira plutôt à la production de vidéos de famille. Ce que le spectateur voit correspond donc à ce que les membres de la famille tournent avec leur petite caméra. Noël, Pâques, Saint-Valentin, Halloween, Thanks Giving... Tout semble plutôt normal jusqu'à ce que Jack lance une pierre au visage de son père, qu'Emily écrase une grenouille dans un étau, que les poissons rouges soient mis en sandwich et que le chat soit crucifié sur le mur de la chambre des enfants. Les conversations des parents nous font comprendre que les jumeaux ont toujours été violents. Ils deviendront de plus en plus dangereux. Clare décide d'entreprendre une thérapie maison, entreprise qui échoue lamentablement, tout comme les tentatives de

David. La médecine et la religion échouent : leurs enfants sont irrémédiablement violents. Le noyau familial, pourtant parfait vu de l'extérieur, vole en éclats lorsque les enfants s'emparent de la caméra pour tourner « leur » film qu'ils nous mettent au défi de supporter jusqu'à la toute fin. Rien de sanguinolent, mais les tortures qu'ils font subir à leurs parents laissent le spectateur sans voix. Force est d'admettre que le style caméra-réalité radicalise certaines propositions fictionnelles.

La fiction prend de plus en plus souvent des allures de réalité mais dans d'autres cas ce sont les images de la réalité qui se présentent comme une fiction. Ce dont les événements du 11 septembre témoignent; à première vue, l'image de la réalité n'est pas plus vraie que l'image de fiction. En effet, comment s'assurer que ces images déjà vues à maintes reprises dans les productions cinématographiques américaines étaient cette fois bien « réelles<sup>60</sup> »? Confusion entre ce qui est effectivement ou historiquement vécu et ce qui relève d'un contexte fictionnel. Soulignons également que des images de synthèse numérique sont couramment fabriquées pour illustrer les événements de l'actualité, ce qui contribue à opacifier davantage la distinction entre le « vrai » et le « faux ». Un même « vocabulaire », une même mise en images de la violence circule dans le mélange des genres (documentaire, télé-réalité, fiction, bulletin de nouvelles...) et brouille la frontière entre la fiction et la réalité. La question n'est pas pour nous de savoir quel impact peut avoir cette confusion sur l'individu<sup>61</sup>, mais plutôt de reconnaître le fait qu'elle témoigne du désir latent de voir, de ses yeux vus, la violence « comme si on y était ». Faire partie de la scène à titre de spectateur : hors du danger, mais assez près pour pouvoir profiter du spectacle.

#### 2.4 L'absence d'extériorité

Pierre Beylot définit le récit de fiction comme « une construction intentionnelle qui configure au sein d'un monde autonome une succession temporelle d'actions<sup>62</sup> ». Mais l'intentionnalité de la narration présuppose la donne du narrateur. Cette figure semble avoir

---

<sup>60</sup> Voir notamment l'article d'Isabelle Lasvergnas, « Blow up sur le présent », dans *Baudrillard*, Paris, Éditions de l'Herne, 2004, p. 258-267.

<sup>61</sup> Voir à ce sujet le texte d'Isabelle Lasvergnas, « À qui appartient la violence? », *Topique*, n° 99, 2007, p. 115-127.

<sup>62</sup> P. Beylot, *op. cit.*, p. 23-24.

pratiquement disparu de plusieurs productions cinématographiques récentes. Pas de points de vue extérieurs à l'unique intrigue et des personnages secondaires plus qu'accessoires, cela semble être un des traits marquants du style de film qui nous intéresse.

Si Stanley Kubrick a mis à l'écran en 1971 des jeunes de bonne famille qui torturent des innocents pour le plaisir, nous verrons que lorsque Michael Haneke reprend ce même propos en 1997, plusieurs aspects de cette violence « pour le plaisir » ont été accentués.

*Orange mécanique*, une adaptation du roman d'Anthony Burgess publié en 1962, raconte l'histoire d'Alex Burgess, jeune délinquant passionné par la musique de Beethoven, obsédé par le sexe et adepte de l'*ultraviolence*. Alex et sa bande parcourent la ville en enchaînant passages à tabac, viols et affrontements avec des bandes ennemies. Une nuit, un de leurs cambriolages se solde par un meurtre et Alex, trahi par ses amis, est arrêté et condamné à 14 ans de prison. Afin de retrouver plus rapidement sa liberté, Alex accepte de participer à une thérapie révolutionnaire, financée par le gouvernement dans le cadre d'un programme expérimental d'éradication de la délinquance. Alex sera conditionné à rejeter le sexe et la violence. L'idée est simple, Alex est amené à associer certains *stimuli* (des scènes de violence et de sexe projetées sur un écran qu'il est forcé à regarder) aux douleurs provoquées par les drogues qu'on lui administre au cours du traitement. L'expérience donne les résultats escomptés et Alex sort de prison deux ans seulement après son arrestation. Mais « notre narrateur et ami » s'avère sans défense face au reste de la société. Chassé et agressé par sa famille et ses anciens amis, il trouvera refuge chez un homme, qui s'avère être une de ses anciennes victimes. Ce dernier, souhaitant affaiblir le gouvernement en place, décide de « faire d'une pierre deux coups » en poussant Alex au suicide. Cette tentative de suicide échoue et Alex est pris en charge par le ministre de l'Intérieur. Celui-ci cherchera également à tirer profit des penchants d'Alex.

Non seulement Kubrick place ses personnages dans un contexte social défini, mais l'histoire est entièrement commentée par le personnage principal, Alex, celui qui se nomme lui-même « notre narrateur » ou encore « notre ami ». C'est Alex qui commente ce qui lui arrive et partage avec nous ses impressions et ses intentions. Le spectateur, c'est-à-dire nous, n'aura pas du tout le même rapport avec les deux jeunes meurtriers de *Funny Games*

(Autriche, 1997). Inspiré d'un fait divers, ce film de Michael Haneke met en scène deux jeunes hommes qui séquestrent les membres d'une famille dans leur maison de campagne.

On ne voit pas les atrocités au moment où les jeunes hommes les commettent. On voit finalement très peu de choses. Par exemple, lorsque la mère se déshabille sur l'ordre des deux complices, une série de gros plans de chacun des visages se succèdent : le mari qui baisse le regard, la femme qui pleure, le petit garçon qui peine à respirer sous la taie d'oreiller qu'on lui avait enfilée « par pudeur », et enfin le lourdaud qui se rince l'œil. Toutefois, le fait de ne pas tout voir n'enlève rien à l'intensité.

Un couple et leur enfant d'environ huit ans se promettent de belles vacances sur le site paisible et enchanteur de leur résidence secondaire. Le montage est fait de telle sorte que l'on s'identifie rapidement à la petite famille. Arrivés à la maison de campagne, on sort les valises, on se dépêche de mettre au frigo ce que la glacière a tant bien que mal gardé au froid malgré la chaleur de la voiture (gros plan de l'intérieur du réfrigérateur, c'est un peu le nôtre), on ouvre les fenêtres à l'étage pour laisser entrer un peu d'air frais, on se chausse plus confortablement. On reconnaît aisément la fébrilité du début des vacances. Film de suspense, la tension s'installe dès les premières minutes du film; le chien flairant le danger aboie sans arrêt et les voisins ont l'air plutôt étranges. De l'inquiétude, on passe peu à peu et graduellement à l'horreur.

Le titre *Funny Games*, oriente d'emblée l'attention du spectateur. Tout tourne autour du jeu mais, bien entendu, rien de drôle dans cette farce lugubre. Pour savoir lequel des trois sera tué en premier, quand et comment, les jeux se poursuivent toute la nuit : comptines, devinettes, paris et mises en scène se succèdent pour le plus grand plaisir du duo infernal. C'est le meneur de jeu qui contrôle le temps et la progression des événements, il a le sens du « timing ». Lorsque le père s'enquiert de leurs motivations, le meneur prend un malin plaisir à exposer une myriade d'explications « plausibles » : le divorce difficile des parents, la famille dysfonctionnelle, la drogue, l'alcool ou encore le vide existentiel difficile à supporter. Satisfait? Voulez-vous une autre raison?

Les deux jeunes hommes n'ont pourtant rien de macabre en apparence. Très propres, tout de blanc vêtus, rasés de près, cheveux bien coupés, un air frais qui ne les quittera à aucun

moment. Les agresseurs appartiennent à la même classe sociale que la famille : bourgeois, ce sont des gens éduqués qui s'adonnent au golf ou à la voile pour se détendre et savent se comporter avec distinction. Parodiant jusqu'au bout les règles de bienséance, les deux jeunes hommes ne manqueront jamais d'accompagner leurs demandes de « s'il vous plaît » et « merci ». Le duo infernal, le clown blanc et le clown rouge, changeront de nom plusieurs fois au cours de la soirée, tour à tour *Tom & Jerry* et *Beavis & Butt-head*. Tous deux portent des gants blancs, accessoire métonymique, les gants de la noblesse, ceux des mimes depuis Marcel Marceau, ceux des tueurs qui ne veulent pas laisser de traces. Qui sont-ils donc? Tout cela à la fois. Ils ne sont pas des personnages dramatiques habituels, ils sont des signes, des symboles ou plutôt des pièces de jeu. Aucun détail ne sera donné sur leur vie personnelle, le caractère de ces personnages ne suit pas de progression dramatique: ils garderont la même image du début à la fin, comme s'ils ne sentaient ni l'effort, ni la fatigue. Haneke l'a voulu ainsi. Ce ne sont pas des humains, ce sont des personnages de fiction, ils n'existent pas.

Haneke s'attaque au cinéma « d'illusion ». Pour tenter de maintenir l'écart entre le spectateur et l'écran, il a recours à divers procédés de distanciation. Ainsi, à diverses reprises, le meneur s'adresse directement à la caméra pour demander conseil au spectateur. Il devient dès lors impossible d'ignorer sa propre condition de « spectateur-voyeur ». Il nous envoie d'abord un petit clin d'œil, complice, puis nous demande si l'on souhaite parier avec lui sur le moment de la mort de la petite famille. Haneke a affirmé dans une entrevue :

C'est brutal, mais éclairant. Je donne une gifle au spectateur en lui disant : Ah ! Tu es réveillé ! Coucou, c'est un film ! Et deux secondes plus tard, je lui prouve que je peux le séduire à nouveau. Ce que je lui montre à ce moment-là est désagréable. Mais sa curiosité fait de lui une proie facile. Puis il reçoit la deuxième gifle... et il me suit encore une fois. Et là je crois, je suppose qu'il ne comprend pas seulement intellectuellement : il commence à ressentir ce que c'est que d'être séduit. Dans le cinéma d'illusion, il paie pour oublier qu'il a signé ce contrat. Moi je lui montre qu'il paie pour un mensonge et qu'il est responsable de ce qu'il voit.<sup>63</sup>

Cette « gifle », cet appel lancé au spectateur ne peut qu'avoir l'effet d'éveiller sa conscience et de l'amener à s'interroger sur sa propre condition ainsi que sur les motifs du

---

<sup>63</sup> A. Godin, « Haneke : Un ingénieux prestidigitateur », *Hors champ* : <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article309>

réalisateur. C'est à ce moment que le jeu se déplace, il n'est plus seulement entre les agresseurs et les victimes, mais aussi entre Haneke et le spectateur qui est directement et « réellement » interpellé. Par ce brusque effet de distanciation, le réalisateur nous donne l'occasion d'interroger notre rapport à l'écran: sommes-nous prêts, pour le simple plaisir, à regarder des gens se faire torturer? Si le problème moral demeure irrésolu dans le film, il se prolonge hors de celui-ci, dans la question du rapport que le spectateur entretient avec l'écran.

La filmographie actuelle ayant pour objet la violence se caractérise donc par une multiplication de séquences explicites dans tous les registres de la monstration, des scènes sexuelles à celles de violence agie. Ce que nous avons nommé « l'obsession du champ », se retrouve dans de nombreux films, dont *Irréversible* ou *La Passion du Christ*. Les moments où les corps sont violentés sont visibles à l'écran : en gros plans, en détail et pratiquement sans aucune ellipse. Les « plans », si l'on peut encore parler de plans, semblent être un lieu de passage grouillant d'images fragmentées, où rien ne se fixe longuement, comme si ce n'était plus le spectateur qui allait vers l'écran, mais plutôt comme si ce dernier devait envahir le spectateur, submerger ses sens et ses affects.

Le style caméra-réalité entend délibérément brouiller la frontière entre le réel et le fictionnel et témoigner du désir latent de vivre la violence, « comme si on y était ». Les personnages mis en scène sont toujours « près » de nous, dans le « next-door neighbour ». Ces films ne mettent pas en scène des psychopathes « patents » ou autres exclus du système. Les personnages de *C'est arrivé près de chez-vous* se veulent le reflet d'une Belgique « profonde ». Dans *Home Movie*, les Poe sont une petite famille américaine qui, *a priori*, n'a rien d'extraordinaire. La mise en scène de la violence physique montre bien qu'elle est l'affaire de tous, qu'elle ne nous est en rien étrangère.

## CHAPITRE III

### LES IMAGES UNIVOQUES

« The medium is message », dit McLuhan. En ce sens, le support technique s'impose dans le scénario, en façonne l'histoire ainsi que les séquences et les plans successifs du film. Notre propos ne se rapporte pas à proprement dit à la technique de l'image, mais au spectacle de la violence montrée, et il est peut-être plus juste de parler ici de « langage cinématographique » (plans, séquences, scènes, mouvements de caméra). Afin de comprendre la nature de l'immersion que subit le spectateur dans les films de violence, nous interrogerons des penseurs ayant abordé la question de notre rapport émotionnel au message que sous-tend l'image matérielle visuelle<sup>64</sup>.

#### 3.1 Jean-Luc Nancy : l'irreprésentable et l'image fermée

Jean-Luc Nancy propose une réflexion de type « artistique » sur la question de l'image visuelle et cherche à faire sentir l'intensité du flux émotionnel provoqué dans une écriture qui n'est pas de l'ordre de la démonstration ou de l'argumentation. Il y a des images qui ne sont que des coups, dira-t-il, c'est le cas lorsque le donné à voir sature l'œil. Nancy nommera *surreprésentation* l'image qui ne renvoie qu'à elle-même et qui s'épuise dans cette monstration : dans « la présence pleine, épaisse, présence de ou dans une immanence où rien ne s'ouvre (œil, oreille ou bouche) et d'où rien ne s'écarte (pensée ou parole au fond d'une gorge ou d'un regard)<sup>65</sup>. » Nancy oppose à l'image « bête » et au trop plein de la « surreprésentation », la *représentation* qui est le fait de l'art visuel, soit présence présentée

---

<sup>64</sup> La langue française a privilégié le terme latin d'*imago*, et réservé à des emplois plus spécifiques les termes d'origine grecque d'*eikon* (icône) ou *eidolon* (idole), mais le terme d'image sert de terme générique pour désigner un ensemble d'expressions aux racines linguistiques diverses : symbole, emblème, signe, métaphore, allégorie, figure, illustration, schéma, trace, portrait (...). J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, PUF, Paris, 1997.

<sup>65</sup> J.-L. Nancy, « La représentation interdite », dans *Au fond des images*, Galilée, Paris, 2003, p. 65.

qui n'est pas « l'immédiateté de l'être-posé-là<sup>66</sup> ». Dans l'art, le sans fond de la mort ne prétendra jamais se montrer dans toute sa présence. Dans la *représentation*, la mort ne sera pas produite devant soi matériellement et concrètement, les images renverront à sa réalité sans fond qui ne saurait se dire. « La violence de l'art diffère de celle des coups, [...] le coup étant à lui-même et dans l'instant son propre fond<sup>67</sup> », souligne Nancy, qui insiste sur l'importance de l'absence *dans* la chose, par opposition à l'absence *de* la chose dans l'image. « La représentation [...] présente en vérité ce qui est absent de la présence pure et simple<sup>68</sup>. » Si l'image se fait passer pour ce qu'elle représente, si elle prétend contenir en elle-même l'intégralité de ce qu'elle représente au lieu d'y renvoyer, c'est là pour Nancy que sa violence opère.

Plusieurs aspects de la filmographie contemporaine de la violence relèvent incontestablement de la *surreprésentation*. S'il était besoin de démonstration, la longue séquence du viol d'Alex dans le film *Irréversible* nous en convaincrait. Le caractère hyperréaliste de certaines séquences évite au spectateur de faire appel à son imagination. Surreprésentation de la mort, qu'on voit surgir à coups d'extincteur (*Irréversible*), ou qui se distille lentement alors que la durée exacte du film correspond au supplice des condamnés (*La passion du Christ*, *Funny Games*). Les images de torture sont par nature « moins » polysémiques que d'autres images, elles se déroulent au présent, dans l'instant. Dans *C'est arrivé près de chez-vous* afin qu'il nous soit possible de lire la terreur sur leurs visages, la mort des victimes est filmée en gros plans, la séquence où l'on présente 16 meurtres en 15 secondes est particulièrement saisissante. Sans aller jusqu'à affirmer que ces films n'ont rien d'artistique, il est possible de dire, avec Nancy, que certaines séquences, par l'accumulation et l'excès de monstration qu'elles véhiculent, sont « bêtes ».

Que prétend montrer un film comme *La Passion du Christ* de Mel Gibson? Le film, on le sait, a été contesté pour l'antisémitisme qu'il semblait véhiculer, les détracteurs affirment que Gibson laisse entendre que ce seraient les Juifs et non les Romains qui auraient tué Jésus. Mais rapidement, les adversaires du film se sont regroupés autour du grief de la violence

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>67</sup> J.-L. Nancy, « Image et violence », p. 54.

<sup>68</sup> J.-L. Nancy, « La représentation interdite », p. 74.

excessive de la plupart des scènes. *La passion du Christ* flatterait le goût contemporain pour la violence, il serait le spectacle interminable d'un beau corps humain réduit peu à peu à l'état de bouillie sanglante, une « pub réservée aux convertis », un « long vidéoclip exaltant le martyr<sup>69</sup> ». Il mettrait le spectateur dans un état de dégoût tel que la pensée en serait abolie<sup>70</sup>. Pas de polysémie, ni d'ambivalence dans le ressenti qui serait au plus près de la fureur des sens et de l'expérience du cœur de la violence.

### 3.2 Roland Barthes : L'image unaire et la banalisation de la violence

Comment saisir l'essence de la photographie? Refusant tout discours à ses yeux réducteur pour traiter de cette question, Roland Barthes, dans *La chambre claire*, laissera de côté les écrits sociologiques, sémiologiques ou encore psychanalytiques sur la photographie. La recherche s'effectue à partir des photos qui existent réellement *pour l'auteur*. « Rien à voir avec un corpus : seulement quelques corps<sup>71</sup> », dira-t-il. C'est ainsi que Barthes se pose lui-même comme mesure du « savoir » photographique et prend pour guide la « conscience de l'émoi » de celui qui regarde la photo.

L'exploration commence par l'analyse de certaines photos qui provoquent chez Barthes une agitation intérieure : « la pression de l'indicible qui veut se dire<sup>72</sup> ». Certaines photos « animent » l'auteur, elles lui adviennent et lui arrivent. L'affect est un aspect important de l'entreprise barthienne. « Je ne m'intéressais à la Photographie que par 'sentiment' ; je voulais l'approfondir, non comme une question, mais comme une blessure<sup>73</sup>. »

Au fil des observations, Barthes découvre ce qui fait que certaines photos existent pour lui alors que d'autres le laissent indifférent. Les photos qui le touchent plus particulièrement sont celles où l'on peut distinguer la co-présence de deux éléments. Le *studium*, sorte d'intérêt humain, « d'investissement général sans acuité particulière »<sup>74</sup> et le *punctum*, petit

<sup>69</sup> « La croisade intégriste de Gibson », *Libération*, 31 mars 2004.

<sup>70</sup> T. Sotinel, H. Tincq, X. Ternisien, « La plus longue séance de torture jamais contée », *Le Monde*, 31 mars 2004.

<sup>71</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, p. 21.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 48.

trou ou petite tache, « le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)<sup>75</sup> ». Le *punctum* est ce que souvent on peine à nommer mais qui, comme une flèche, jaillit de la photo et nous transperce. Le *studium*, « le champ très vaste du désir nonchalant, de l'intérêt divers, du goût inconséquent<sup>76</sup> » est cet intérêt en quelque sorte « irresponsable » dira Barthes pour signifier que ces photos n'impliquent, ni douleur, ni jouissance, pour celui qui les regarde. Les fonctions que l'on prête à la Photographie (informer, représenter, surprendre, faire signifier, donner envie...) relèvent toutes de cette sorte d'éducation imposée par la culture. C'est cet aspect de la photographie qui amortit sa capacité à troubler le regardant. Pour Barthes, la photographie est *unaire* lorsqu'elle ne dédouble pas la réalité, ne la trouble pas, ne la fait pas vaciller. « Le *studium*, pour autant qu'il n'est pas traversé, fouetté, zébré par un détail (*punctum*) qui m'attire ou me blesse, engendrait un type de photo très répandu, qu'on pourrait appeler la *photographie unaire*<sup>77</sup>. » Dans la photographie *unaire*, pas de *punctum*, pas de trouble ni de blessure.

Le *punctum* possède donc une force d'expansion souvent métonymique, dira Barthes. « Un détail emporte toute ma lecture; c'est une mutation vive de mon intérêt, une fulguration. Par la marque de *quelque chose*, la photo n'est plus *quelconque*. *Ce quelque chose* a fait *tilt*, il a provoqué en moi un petit ébranlement, un *satori*, le passage d'un vide (peu importe que le référent en soit dérisoire)<sup>78</sup>. » Ce *punctum* s'accommode d'une certaine latence et ce n'est parfois qu'après avoir quitté des yeux la photo que l'on peut la mieux connaître, « ne rien dire, fermer les yeux, laisser le détail remonter seul à la conscience »<sup>79</sup>. Dès qu'il y a un *punctum*, un champ aveugle surgit et rend possible ou plutôt concevable une vie extérieure. Il fait fantasmatiquement sortir le personnage de la photo. Cet aspect se saisit aisément dans la distinction entre pornographie et érotisme. Alors que l'érotisme laisse ce champ aveugle émerger, la pornographie montre et ne donne pas. « En elle aucune générosité ».

La pornographie représente ordinairement le sexe, elle fait un objet immobile (un fétiche), encensé comme un dieu qui ne sort pas de sa niche; pour moi, pas de *punctum* dans l'image pornographique; tout au plus m'amuse-t-elle (et encore : l'ennui vient vite).

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 89.

La photo érotique, au contraire (c'en est la condition même), ne fait pas du sexe un objet central; elle peut très bien ne pas le montrer; elle entraîne le spectateur hors de son cadre, et c'est en cela que cette photo, je l'anime et elle m'anime. Le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir : pas seulement vers « le reste » de la nudité, pas seulement vers le fantasme d'une pratique, mais vers l'excellence absolue d'un être, âme et corps mêlés.<sup>80</sup>

Le *punctum* invite celui qui regarde à voir au-delà de ce qui est montré. On retrouve donc chez Barthes l'opposition entre la photographie *unaire*, évidente et pleine, celle de la pornographie par exemple, et la photographie où opère le *punctum*. Cet élément de la photo qui point celui qui la regarde dépend en partie de chacun; en un sens, ce qui trouble Roland Barthes lui appartient. L'effet du *punctum* est toutefois généralisable, chacun est susceptible d'être atteint de la sorte par une image. Ceci dit, certaines images (comme la pornographie) sont en elles-mêmes « convenues », *unaires*. C'est là tout le paradoxe. Si l'on suit Barthes, l'image en tant que telle a peu de qualités propres, c'est largement à partir de la réceptivité par le spectateur qu'elle fait langage particulier. L'effet *punctum* est un effet révélateur dans une subjectivité singulière, mais certaines images, fortes en monstration, sont moins susceptibles de pointer celui qui regarde, elles sont en elles-mêmes banales et convenues.

Suivant Barthes, les films dont il est question dans ce mémoire pourraient être qualifiés d'*unaires* pour deux raisons. D'abord à cause du caractère explicite et insistant des scènes de violence, et ensuite du fait de la prolifération d'un même type de traitement et du mélange des genres. On est en droit de se demander si certaines formes de représentations cinématographiques de la violence en accroissent l'intensité, car on peut produire un effet de saisissement ou de sidération du spectateur sans pour autant avoir recours au visible. Certaines scènes sont perçues comme étant très violentes sans qu'on ait recours au montré, par de simples effets d'évocation suffit. Chabrol s'interroge : « Le texte de Sade, est-il plus fort en image ou en texte? J'ai toujours considéré, écrit-il, que [les images] sur le texte de Sade, c'était beaucoup moins fort [...] que dans le texte<sup>81</sup>. » Les effets les plus troublants de la violence n'opèrent pas nécessairement dans le champ du visuel. De plus, ce qui, il y a vingt ans, pouvait faire frémir le spectateur nous fait presque sourire aujourd'hui. À force d'être

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 91-93.

<sup>81</sup> Entretien avec Claude Chabrol, disponible sur le site de l'INA : <http://www.ina.fr/observatoire-medias/actes-et-paroles/college-iconique/>

confrontés à un certain type de films, développerait-on une sorte d'accoutumance, de sentiment de banalisation du spectacle de la violence?

### 3.3 Marie-José Mondzain : L'écart salvateur de la parole

Marie-José Mondzain a abordé la question de l'image à partir d'une réflexion sur le monothéisme. S'intéressant à la genèse byzantine de l'imaginaire contemporain, elle a cherché à savoir ce qui continuait à opérer encore aujourd'hui dans notre rapport à l'image.

« Le visible ne tue pas dans le champ d'une parole toujours active<sup>82</sup> », affirmera-t-elle. L'image est toujours potentiellement violente, c'est pourquoi il faut suivre de près la façon dont elle sera véhiculée et mise en partage dans la communauté. « Aucune image n'échappe à la structure de la croyance, et cela, quelle que soit la réalité ou la vérité du contenu informatif dont elle est aussi porteuse<sup>83</sup>. » D'emblée, on est tenté d'adhérer à ce que l'on voit, c'est la parole qui permettra d'éviter, ou non, la fusion avec l'image. On comprend donc que le régime de l'image est, pour Mondzain, plutôt d'ordre passionnel et émotionnel. La vérité de ce qui est vu se joue dans l'interstice et dans le commerce des regards, entre ceux qui donnent à voir et ceux qui voient.

#### *Image et visibilité*

La distinction entre l'image et les visibilité est au cœur de la réflexion de cet auteur. « J'appelle 'visibilités' le mode sur lequel apparaissent dans le champ du visible des objets qui attendent encore leur qualification par un regard. Je vais appeler 'image' le mode d'apparition fragile d'une semblance constituante pour des regards subjectifs, dans une subjectivation du regard<sup>84</sup>. » Si le visible concerne la vue, l'image, elle, touche au regard. Le visible se rapporte à l'expérience solitaire de l'information visuelle. Jamais on ne voit

---

<sup>82</sup> M. J. Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, p. 59.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>84</sup> M. J. Mondzain, *Image, sujet, pouvoir*, p. 7. Conférence disponible sur le site de Sens public : <http://www.sens-public.org/spip.php?article500>

exactement ce que l'autre voit, « l'expérience de voir est irréductiblement liée à l'éprouvé de chacun<sup>85</sup> ».

Mais la parole transforme le visible en image. « Disséminée dans le polymorphisme du visible et dans la multiplicité non dénombrable des expériences subjectives, l'image ne peut se constituer que dans la construction d'un 'voir ensemble'<sup>86</sup> ». On ne peut *voir* seul une image. Il y a toujours trois termes qui interviennent : ce qui s'offre à la vision, les récepteurs qui voient et le discours par lequel ils partageront cette vision, diront ce qu'ils voient, diront ce qu'ils ne voient pas, craindront de dire ce qu'ils voient, etc. L'image obéit à la logique du tiers inclus dira Mondzain car, dans l'image, il n'y a pas que le visible et celui qui voit, il y a aussi de l'invisible, de « l'invu », quelque chose qui appelle le partage de la parole. « L'image ne se soutient que dans la dissimilitude, dans l'écart entre le visible et le sujet du regard. [...] Il y a donc dans l'acte de voir un 'geste' invisible qui constitue l'écart du voir. Peut-être est-il institué par la voix<sup>87</sup>. » L'image est en ce sens constituée d'un hors-champ dont seule la parole peut se saisir.

La gestion de l'image ne relève que de la gestion pathique des émotions collectives et une même image peut à notre gré dire une chose et son contraire. C'est la parole qui prend en charge le hors-champ d'une image, qui décide de la nature du jugement que l'on va porter sur elle. Le hors-champ de l'image inscrit la nature politique de son site<sup>88</sup>.

Pour soutenir son propos, Marie-José Mondzain à recours au texte biblique et à des contes. Nous en résumerons quelques aspects qui se rattachent plus directement à notre propos.

#### *La tentation de tout voir*

La construction du regard exige parfois la cécité. Elle peut exiger de ne pas dire ce que l'on voit, c'est ce qu'illustre l'enseignement de *L'ivresse de Noé*.

Noé fut le premier agriculteur. Il planta une vigne et il en but le vin, s'enivra et se trouva nu à l'intérieur de sa tente. Cham, père de Canaan, vit la nudité de son père et alla dehors

<sup>85</sup> M. J. Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 18.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>87</sup> M. J. Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, p. 29.

<sup>88</sup> M. J. Mondzain, *Le commerce des regards*, p. 230.

en informer ses deux frères. Sem et Japhet prirent le manteau de Noé qu'ils placèrent sur leurs épaules à tous deux et, marchant à reculons, ils recouvrirent la nudité de leur père. Tournés de l'autre côté, ils ne virent pas la nudité de leur père. Lorsque Noé, ayant cuvé son vin, sut ce qu'avait fait son plus jeune fils, il s'écria : 'Maudit soit Canaan, qu'il soit l'esclave des esclaves de ses frères.' Puis il dit : 'Béni soit le Seigneur, le Dieu de Sem, que Canaan en soit le serviteur! Que Dieu fasse sa place à Japhet mais qu'il demeure dans les tentes de Sem et que Canaan soit leur esclave'.<sup>89</sup>

Cet extrait témoigne du fait qu'il existe une certaine façon de regarder le monde qui ne saurait se réduire à la vision que l'on peut en avoir. Cham n'a rien dit de faux, il a dit ce qu'il voyait. Ce faisant, il n'a toutefois fait preuve d'aucune retenue, là est sa faute. La vision est une chose, la vérité semble en être une autre. L'opération symbolique qui assure l'écart entre ce qui est vu et ce qui en est dit exige le voilement du regard. La vérité est de l'ordre de l'imaginaire et non du visible, c'est la part d'invisible qui préserve la possibilité de la pensée. En disant ce qu'il voit, Cham détruit l'image du père. Les bons fils, Sem et Japhet, suspendent leur regard et leur parole sur la nudité de leur père. Ces trois éléments, Noé, les « bons fils » et le voile qui à la fois les sépare et les relie, constituent la triade qui assure la préservation du père.

Cham se rend coupable d'avoir cru que la vérité sur son père, la représentation du père, c'est-à-dire de quoi est faite sa présence, résidait en ce qu'il avait vu de ses yeux vus, « un père terrassé par le vin qui gît comme mort dans l'impuissance de l'ivresse<sup>90</sup>. » « J'ai Tout vu! Je sais Tout! » dit l'idolâtre qui cède à ses sens. Ce texte dit qu'il y a deux usages différents des yeux en présence de la réalité: l'un suspend la vision des yeux et préserve l'image symbolique du père, « l'autre ouvrant des yeux idolâtres, se prive de tout accès à l'imaginaire nécessaire à la construction symbolique<sup>91</sup>. » Sem et Japhet ne nient pas la nudité de leur père, mais transforment cette nudité « en image invisible de la nudité ».

Retenons de cet enseignement que ce qui fait sens n'est pas de l'ordre du visible et du perceptif. « Voir nécessite la construction d'une cécité, d'un renoncement à saisir par les

---

<sup>89</sup> Gn 9, 20-27, traduction œcuménique de la Bible parue aux Éditions de cerf en 1975. Cité par Mondzain, *Le commerce des regards*, p. 31. Noé interpelle Cham sous le nom de Canaan, nom de la terre promise en héritage. La voix de la transgression maudite par Noé est donc celle de l'héritier de Canaan.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 35.

yeux, sans voile »<sup>92</sup>, opération essentielle qui est la condition du « voir ensemble » et du penser.

*L'image, trace sensible de l'infigurable*

Désirer tout voir c'est croire que ce que l'on voit contient le tout. Croire que tout est contenu par l'œil, c'est être du côté du visible et non de l'image. Mondzain affirme, à partir des écrits de Grégoire de Nysse (IV siècle), que « l'objet du désir de voir, c'est un objet qui doit se dérober à l'infini pour continuer à être l'objet du désir »<sup>93</sup>.

Ainsi, lorsque Moïse manifeste à Dieu son désir de le voir, ce dernier accepte de se montrer à lui de dos.

[Moïse] brûle encore de désir et il est insatiable d'avoir davantage et il a encore soif de ce dont il s'est gorgé à satiété; et comme s'il n'en avait pas encore joui, il demande à l'obtenir, suppliant Dieu de se manifester à lui, non dans la mesure où il peut y participer, mais comme il est en lui-même. [...]La voix divine accorde ce qui est demandé par le fait même qu'elle refuse, offrant en peu de mots un abîme de pensée. [...]C'est là réellement voir Dieu que de ne jamais trouver satiété à ce désir. Mais il faut, regardant toujours à travers ce qu'il est possible de voir, être enflammé du désir de voir davantage par ce qu'il est déjà possible de voir.<sup>94</sup>

Dieu n'assouvit pas le désir de Moïse car, ce faisant, ce dernier aurait cessé de le désirer. L'objet du désir scopique reste invisible, inatteignable par le regard et le toucher. D'une certaine manière, dans ce récit, Dieu consent à « négocier » son image. Sans s'offrir entièrement, Il offre suffisamment de sa présence pour attiser et maintenir le désir de Moïse. « L'économie étant, à proprement parler, principe de gestion et de distribution de la divinité dans le visible, toute visibilité peut devenir économie, donc enseignement, pédagogie, remède. »<sup>95</sup> Bien gérée, l'image peut être rédemptrice. L'icône, la vraisemblance, ou encore le dos de Dieu, sont des leurres, mais également des traces sensibles de ce qui permet de

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>93</sup> M. J. Mondzain, *Image, icône, économie*, Paris, Seuil, 1993, p. 4. La psychanalyse, plus précisément certains textes de Jacques Lacan, a rejoint cette intuition patristique sur l'objet insaisissable du désir de voir. Voir J. Lacan *Le Séminaire, Livre XI : Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, chapitre IX, seuil, 1973.

<sup>94</sup> *Contemplation de la vie de Moïse*, Migne, II, 230-239, trad. J. Daniélou, Paris Éd. Du Cerf, 2000. Cité par Mondzain, *Le commerce des regards*, p. 169-170.

<sup>95</sup> M. J. Mondzain, *Image, icône, économie*, p. 33.

garder le désir vivant. Par opposition, la « violence de l'image se déchaîne lorsque celle-ci permet l'identification de l'infigurable dans le visible<sup>96</sup>. »

Pour Marie-José Mondzain, il ne fait aucun doute que l'inflation du flux iconique avec laquelle nous sommes aux prises nous a fait passer du côté de la violence des visibilitées. Rappelons que chez elle, pour que l'image existe, trois composantes doivent être présentes : le regardé, le regardant et le discours médiateur. C'est de la violence faite à la parole et à la pensée que résulte la violence des visibilitées. La vraie violence n'est pas celle que contiennent les images, mais bien celle qui empêche « d'éduquer » le regard, dira-t-elle. Si la prolifération de séquences violentes est telle qu'elle ne laisse pas de répit au spectateur, on reste solitaire dans la vision des choses et coupé du partage de la parole, partage essentiel pour comprendre le message contenu dans l'image.

Les trois positions théoriques de Nancy, Barthes et Mondzain démontrent que certains types d'images réduisent la profondeur polysémique des discours et des récits : les images « bêtes » qui prétendent produire matériellement la mort, l'image « unaire » qui est convenue et sans teneur et les « visibilitées » de Mondzain qui sont exclues d'un partage de la parole.

L'image peut en elle-même véhiculer un sens univoque, par exemple lorsqu'elle réduit l'idée au visible ou à la réalité de l'organe, comme dans la pornographie. Une bonne part de l'écriture cinématographique actuelle véhicule ces images univoques et sans ambiguïté.

Mais au-delà du contenu explicite de ce qui est donné à voir, c'est peut-être notre propre rapport au visible et notre désir de lecture univoque qui tendent à réduire le caractère polysémique de certaines images cinématographiques. Cette accélération du flux iconique transforme-t-elle le spectateur en « voyeur aveugle »<sup>97</sup>, qui ne se laisse atteindre par aucun *punctum*, et ne reçoit ce qu'il voit que comme un coup?

---

<sup>96</sup> M.-J. Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, p. 29.

<sup>97</sup> Monique Sicard, *op. cit.*, p. 145.

## CHAPITRE IV

### POURQUOI REGARDER DES SPECTACLES DE VIOLENCE ? LA CATHARSIS COMME PURGATION DE L'AFFECT

*Ce qu'au paravant les  
hommes subissaient du fait du  
despotisme de l'ordre, chacun se  
l'impose désormais à soi-même.  
Ce qu'il gagne en protection, il le  
perd en harmonie. La violence  
paraît domptée, le besoin  
d'agression étouffé. Mais, à  
l'arrière-plan, les désirs  
continuent d'agir.*

Wolfgang Sofsky  
*Traité de la violence*

La conception de la catharsis que l'on attribue généralement aux préliminaires de la découverte psychanalytique correspond au phénomène d'abréaction. Telle que définie par Laplanche et Pontalis, l'abréaction est une « méthode de psychothérapie où l'effet thérapeutique cherché est une 'purgation' (catharsis), une décharge adéquate des affects pathogènes. La cure permet au sujet d'évoquer et même de revivre les événements traumatiques auxquels ces affects sont liés et d'abréagir ceux-ci<sup>98</sup>. » Les traitements sous hypnose que Charcot, Breuer et Freud pratiquaient, visaient cette purgation des affects. Les symptômes des hystériques s'estompaient lors de la décharge de l'énergie psychique liée à des représentations qui ne pouvaient faire l'objet d'une élaboration consciente.

---

<sup>98</sup> J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2002.

Cette interprétation médicale de la catharsis s'inspire d'un passage du livre VIII de la *Politique* d'Aristote dans lequel la musique ou plutôt « les mélodies sacrées » sont présentées comme un traitement médical susceptible de purger l'âme de ses excès et de rétablir un état d'équilibre.

C'est à ce traitement que doivent être nécessairement soumis à la fois ceux qui sont enclins à la pitié et ceux qui sont enclins à la terreur, et tous les autres qui, d'une façon générale, sont sous l'empire d'une émotion quelconque pour autant qu'il y a en chacun d'eux tendance à de telles émotions, et pour tous il se produit une certaine purgation et un allègement accompagné de plaisir.<sup>99</sup>

Devant certaines images filmiques, Thierry Jousse se demande si « cette nouvelle forme de cinéma est encore capable de nous purger de nos passions? » :

Tout notre investissement de spectateur y passe comme si le film avalait littéralement notre agressivité et nous sortons, comme jadis mais d'une manière très différente, lavés de nos passions obscures, moins à la manière d'une tragédie grecque qu'à celle d'une cérémonie magique d'exorcisme qui ferait lever nos démons intimes et les expulserait en travaillant directement sur notre énergie vitale.<sup>100</sup>

Près de la transe et de l'hypnose, la catharsis suppose que quelque chose se perd et se dépense. Ce qui se joue et se dépense dans l'opération cathartique n'est généralement pas de l'ordre du fantasme refoulé et retrouvé, mais est plutôt du côté de l'affect, sans que le sujet soit pour autant capable de cerner la nature exacte de ce qui est mobilisé en lui.

#### 4.1 Un court détour par la théorie freudienne : Une lecture pulsionnelle de la catharsis

Freud souscrit à cette affirmation de Hobbes « l'homme est un loup pour l'homme », mais la radicalise en affirmant que les interdits civilisationnels ne rendent pas les hommes<sup>101</sup> moins hostiles les uns envers les autres. Qui plus est, il ajoute dans *Malaise dans la culture* (1929) que la répression pulsionnelle produite par la *Kultur* alimente à plusieurs égards le penchant « naturel » à l'agression. Le terme allemand de *Kultur* chez Freud, traduit en français selon les cas par « civilisation » ou « culture », fait référence à « la somme totale des

<sup>99</sup> Aristote, cité par M. Revault D'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme*, p. 95.

<sup>100</sup> A. de Baecque et T. Jousse, *op. cit.*, p. 65.

<sup>101</sup> Entendre « l'humain ».

réalisations et dispositifs par lesquelles notre vie s'éloigne de celle de nos ancêtres animaux et qui servent à deux fins : la protection de l'homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux<sup>102</sup> ». La *Kultur* est de l'ordre de la fondation du lien social et correspond à l'ensemble des conditions de vie et d'ordonnement juridiques, normatifs, éthiques, esthétiques d'une collectivité à un moment et un lieu donnés. Partant de la conception freudienne du lien social dans les textes *Malaise dans la culture* (1929), *Pulsions et destins des pulsions* (1915) et *Psychologie des foules et analyse du moi* (1921), nous proposerons une lecture de la catharsis qu'autorise la représentation de la violence.

Freud analyse la *Kultur* à partir d'un point de vue « génétique ». Il pose son regard sur l'évolution des individus et des institutions en tentant d'en éclairer l'origine. L'évolution individuelle est une version abrégée de l'histoire évolutive paléontologique, d'où l'analogie que Freud effectuera entre l'enfant et le sauvage, entre l'enfance et la préhistoire des peuplements humains. Freud affirme que le refoulé est inaltérable, insensible au temps<sup>103</sup>, et pose au cœur du lien social un « reste in-orchestrable », une sourde mélodie qu'étouffe celle de la civilisation<sup>104</sup>.

Freud affirme que la civilisation est fondée sur une répression pulsionnelle croissante, il parle même d'un *renoncement* pulsionnel. Dans le développement de sa théorie, la notion de pulsion connaîtra plusieurs remaniements. Il s'agit, écrit-il en 1915, d'un « concept-limite entre le psychique et le somatique, [il est] le représentant psychique des excitations issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme » et révèle « l'exigence de travail qui est imposée au psychique en conséquence de sa liaison au corporel<sup>105</sup> ». Située entre sa source biologique et l'expression psychique qui en est le destin, la pulsion s'exprime dans deux registres : la représentation qu'est le fantasme (refoulé ou non) et l'affect, étant le facteur quantitatif qui correspond à la quantité d'énergie pulsionnelle attachée à la représentation.

Force provenant de l'intérieur du corps, la poussée pulsionnelle ne peut faire l'objet d'une fuite, seule la satisfaction de la pulsion peut supprimer *momentanément* l'état de

<sup>102</sup> S. Freud, *Malaise dans la culture*, Paris, PUF, 1995, p. 32.

<sup>103</sup> S. Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984, p. 103.

<sup>104</sup> P. L. Assoun, *Freud et les sciences sociales*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 47.

<sup>105</sup> S. Freud, « Pulsions et destin des pulsions », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 18.

tension. Freud postule que l'appareil psychique obéit au principe de constance et à la recherche d'équilibre; la sensation de plaisir correspond à la diminution de l'excitation et le déplaisir à son accentuation. « Le but d'une pulsion est toujours la satisfaction, qui ne peut être obtenue qu'en supprimant l'état d'excitation à la source de la pulsion<sup>106</sup>. » La visée de l'appareil psychique est donc la décharge des tensions. Cet objectif peut être atteint par des voies diverses, la pulsion n'est pas liée originellement à un objet en particulier et peut connaître plusieurs « destins ».

La pulsion, à la frontière du somatique et du psychique, ne peut être connue en elle-même, elle est toujours décelée soit à partir de sa représentation psychique, soit par le quantum d'affect qui la signale. L'affect chez Freud sera toujours traité comme une quantité, déplaçable, liée ou non liée à la représentation du fantasme refoulé. La force, l'énergie ou, terme équivalent, l'affect apparaissent rarement « nus », ils sont le plus souvent liés à une représentation inconsciente. L'affect est une sorte de manifestation brute qui se situe en deçà du langage, il est ce « reste inorchestrable ».

Le processus civilisationnel impose à chaque nouvel arrivant dans la communauté humaine le devoir de se soumettre à la répression pulsionnelle. Les cultures répriment et contrôlent l'expression des fantasmes. Le travail de culture transmis à la psyché infantile est une intériorisation des interdits et des limites, notamment en ce qui a trait à l'expression de la violence.

La civilisation est à la fois fille d'Eros, écrit Freud, et d'*Anankè*, domestication de la nature par la contrainte au travail. C'est d'abord par amour ou par nécessité que la psyché infantile est amenée à renoncer à une partie de sa satisfaction pulsionnelle. L'entrée dans la civilisation pour l'infans hors langage est une sorte de compromis : « l'homme de la culture a fait l'échange d'une part de possibilité de bonheur contre une part de sécurité<sup>107</sup> ». La civilisation émerge de la « gestion » des pulsions, d'une « économie » du pulsionnel, comme le formule Assoun, il s'agit d'un « problème 'économique' de 'crédit' et 'débit', du rapport

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>107</sup> S. Freud, *Malaise dans la culture*, p. 57.

entre 'préjudices' et 'dédommagement'<sup>108</sup> ». « On peut finalement admettre que toute contrainte interne, qui s'affirme au cours du développement de l'homme, n'était à l'origine, c'est-à-dire au cours de l'histoire de l'humanité, que contrainte externe<sup>109</sup> », écrit Freud. L'intériorisation de cette contrainte mène à la formation au sein du moi d'une instance psychique partiellement dissociée de celui-ci, qu'il nommera « surmoi »..

Freud insiste, la tendance de la civilisation à imposer au sujet une limitation pulsionnelle toujours plus importante aura un effet paradoxal : du renoncement à la satisfaction de désirs inconscients naît le penchant à l'agression. C'est cette contradiction structurale entre la satisfaction pulsionnelle et l'interdit culturel qui sera intériorisée dans le moi et le surmoi. La société, selon ses modalités d'expression dominantes, rejettera cette part paradoxale de sa fondation. Selon les époques, la répression pulsionnelle touchera de façon privilégiée telle ou telle pulsion : si la société puritaine a réprimé surtout le sexuel, que réprime aujourd'hui la culture qui est la nôtre? Paul-Laurent Assoun rappelle pour sa part que ce dont il s'agit toujours, *in fine*, « c'est d'un interdit-de-dire » et de penser<sup>110</sup>.

Ainsi, la répression qu'opère la culture ne peut-elle éliminer complètement la pulsion agressive découlant des exigences surmoïques. Un « reste » perdure en chacun. Dans des textes comme *Pourquoi la guerre* (1933) ou encore *Actuelles sur la guerre et sur la mort* (1914), la désillusion de Freud face à l'homme de la culture est sans appel. La contradiction est insoluble, le surmoi est une instance au fond « superficielle », en ce qu'il ne modifie pas le fond pulsionnel archaïque. L'homme n'a pas réellement été transformé par le travail de la culture. Que l'occasion lui en soit offerte et il redeviendra l'homme primitif qu'il demeure en son fond. « En réalité il n'y a aucune 'extirpation' du mal. L'investigation psychologique montre bien plutôt que l'essence la plus profonde de l'homme consiste en motions pulsionnelles qui, de nature élémentaire, sont de même espèce chez tous les hommes et ont pour but la satisfaction de certains besoins originels<sup>111</sup>. » L'homme de la culture vit « psychologiquement » au-dessus de ses moyens et la guerre met à jour sa vraie nature.

<sup>108</sup> P. L. Assoun, *op. cit.*, p. 46.

<sup>109</sup> S. Freud, *Essais de psychanalyse*, « Actuelles sur la guerre et sur la mort », p. 135.

<sup>110</sup> P. L. Assoun, *op. cit.*, p. 95.

<sup>111</sup> S. Freud, « Actuelles sur la guerre et sur la mort », p. 134.

L'essence de la civilisation serait à chercher du côté de la limitation des revendications pulsionnelles, mais également du côté du « travail de l'idéal » que cette répression entraîne. Le texte de Freud *Psychologie des foules et analyse du moi* (1921) pose la question du rapport qu'entretient l'individu au groupe. Selon Freud, l'observation selon laquelle l'individu se comporte différemment lorsqu'il fait partie d'une foule n'autorise pas à croire que la foule crée quelque chose d'entièrement nouveau, sorte de pulsion sociale nouvelle ou d'instinct de troupeau. Au contraire, le phénomène de foule témoigne, démontrera-t-il, d'une régression vers une force psychique primitive. La régression dont il fera état s'entend comme réactualisation du fantasme de la toute-puissance du moi. Expression d'un narcissisme absolu, d'un état mythique à situer à l'aube de l'existence sans correspondance avec une réalité advenue, ce fantasme est une production psychique en réponse à l'état d'impuissance du nouveau-né.

Freud reconnaît dans la décharge pulsionnelle qui s'exprime dans la foule un effet cathartique qui s'apparente aux rituels orgiaques dans les cultures primitives. Pourrait-on aller jusqu'à postuler que la décharge de la violence à laquelle le spectateur cinématographique est convié aujourd'hui tient une fonction analogue?

La limitation du désir de toute-puissance et la répression pulsionnelle, fonctions du surmoi, sont à l'origine du processus civilisateur affirme Freud. Mais le désir d'expression sans limite des pulsions ne sera jamais complètement endigué. Pour maintenir la Loi du contrat social entre ses membres, toutes les cultures ont eu recours à des rites sacrificiels et autres modalités d'expression de la violence ayant fonction de catharsis. Freud ne s'y trompe pas dans ses ouvrages *Totem et tabou* (1912) et *Moïse et le monothéisme* (1939) : la catharsis du rite sacrificiel permet la décharge des tensions et participe de la gestion de l'énergie pulsionnelle.

On peut conclure que, pour Freud, ce qui pourrait « dédommager » l'individu du sacrifice pulsionnel auquel il consent pour demeurer dans l'instance de la civilisation serait la suspension provisoire de la limitation pulsionnelle, par une réalisation « par défaut » de ses fantasmes de toute-puissance. La proposition freudienne nous met sur cette voie de lecture : l'espace fictionnel de l'expérience filmique, semble pouvoir jouer ce rôle. Les films

« violents » pourraient permettre la suspension momentanée de la limitation pulsionnelle ainsi que la création ponctuelle d'un « effet foule ». L'économie de la violence donnée à voir et à regarder dans le registre du « comme si » serait une sorte de soupape de sécurité permettant d'éviter les excès de violence et de décharge pulsionnelle sans limite. En ce sens, le « discours » culturel actuel de la violence dont participe la nouvelle esthétique cinématographique aurait-il peu ou prou chez ses spectateurs l'effet d'une solution endopsychique suffisante, permettant « provisoirement » un détournement de cette réalisation ?

#### 4.2 Michel Maffesoli : une lecture socio-politique de la violence

À l'instar de Freud, qu'il reprend de manière non critique, le sociologue Michel Maffesoli postule l'existence universelle d'une tendance à l'agression et à la destruction, constitutive du donné social et qui ne peut être éliminée. Mieux vaut admettre cet élément violent structurel écrira-t-il, et tenter de « négocier » collectivement avec lui que de le nier, et du même coup risquer le pire.

Michel Maffesoli voit dans la violence une « centralité souterraine qui détermine l'existence<sup>112</sup> ». Cette violence, rappelle-t-il est généralement associée à la dissidence. Cette constante de la violence chez l'humain est en fait une « lutte pour la vie », une lutte entre volonté et nécessité qui est pour l'auteur le moteur même du dynamisme des sociétés, « du mythe de la grève générale cher à Sorel aux divers et minuscules illégalismes, sans oublier les manifestations sanguinaires de la criminalité<sup>113</sup> ». C'est là « tout l'aspect contradictoire de la violence, à savoir que son aspect infernal, démoniaque, renvoie à une symbiose de forces, d'énergies qui crée ou renouvelle la structuration sociale<sup>114</sup> ». Il y a dans la violence collective un souci de fondation et de régénération, une recherche de chaos primordial que l'on retrouve dans la « mentalité révolutionnaire ». Mais, alors que dans la violence collective cette recherche s'épuise dans son acte et devra se rejouer rituellement, dans la révolution, le

---

<sup>112</sup> M. Maffesoli, *Essais sur la violence*, Librairie des Méridiens, Paris, 1984, p. 9.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 26.

désir de refondation s'intègre dans un projet à long terme ; il s'appuie sur le pivot de la rationalité et du mythe prométhéen de réaliser une fois pour toutes la société parfaite<sup>115</sup>.

La violence est une effervescence sociale, une énergie irrépressible qui renvoie au « vouloir-vivre social ». Elle ne s'inscrit pas dans le champ de la conscience ou de la justification, mais dans celui de « l'énergie pure et rebelle ». Destructive en apparence, la violence de la dissidence est plutôt une puissance affirmative. Maffesoli affirme que l'effacement ponctuel de l'énergie serait un signe de faiblesse sociale.

Ainsi, la violence, ou la dissidence, participent-elle du retour de l'équilibre dans le social. Le crime peut être parfois une réponse à une situation mortifère, et en ce sens expression de la vie plus que de la mort. L'hétérogénéité pulsionnelle est source de vie alors que la recherche de l'unité à tout prix, en niant la lutte fondamentale au fondement de l'être et du social, étouffe l'énergie vitale. Un ordre trop contraignant verra émerger des formes de violence plus radicales. L'ordre de la raison mené à son extrême est une forme de totalitarisme. « La surrationalisation de [la] structure sociale s'achève dans un irrationalisme complet et terrifiant qui renvoie les individus à la plus *primitive* des angoisses<sup>116</sup>. »

Dans la révolution, les grèves mais aussi la fête, le sacrifice rituel, ou encore l'orgie, la violence collective restaure l'équilibre. La présence de plusieurs participants est requise pour que puisse opérer l'effet cathartique nécessaire. Dans la lecture que nous propose Michel Maffesoli, on comprend donc que le spectacle de la violence, au cinéma ou à la télévision, participe de cette négociation collective avec la violence. La censure serait dès lors mal venue. Maffesoli, rejoignant les lectures « énergétiques » du lien social, voit dans la violence qui s'exprime dans certains champs esthétiques du discours social une levée ponctuelle d'interdits d'ordinaire opérants.

D'une manière purgative ces effervescences télévisuelles sont une manière d'éviter que le corps social soit, en son entier, contaminé par une agressivité qui tourne à l'aigre, en fanatisme ou autre forme d'intégrisme. Ces effervescences favorisent la fusion et la confusion autour d'un dieu éphémère : telle star musicale, télévisuelle, sportive ou telle

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 18.

équipe emblématique, évite que la violence se cristallise autour d'un Dieu exclusif aux exigences autrement plus sanguinaires.<sup>117</sup>

Pour Maffesoli, l'émotion « déchargée » est une forme de « respiration sociale ». Sans elle, l'individu se retrouve seul devant « la conscience déchirante de son atomisation fondamentale ». « C'est alors que nous avons affaire à cette foule solitaire, à cette grégaire solitude qui se vit, soit sur le mode de l'indifférenciation absolue, soit sur celui d'une agressivité sanguinaire qui manifeste d'une manière perverse, mais explicable, le retour du refoulé<sup>118</sup>. »

L'air du temps est à l'apparence, à l'importance de la forme, à la refondation, affirme Maffesoli pour qui le réenchancement du monde se traduit par la « fusion tribale ». Pour cet auteur, la post-Modernité se distingue de la Modernité en ce qu'elle favorise l'émergence de formes groupales hétérogènes qu'il nomme « tribus », marquées par la fluidité, la ponctualité, l'affectivité dans un nouveau mode de partage de l'expérience collective. « Alors que [l'ordre politique] privilégie les individus et leurs associations contractuelles, rationnelles, [l'ordre de la fusion] va mettre l'accent sur la dimension affective, sensible<sup>119</sup>. » Sentir, toucher et éprouver en commun prévalent sur les utopies et les convictions d'autrefois. À cet égard, *La Passion du Christ* de Mel Gibson qui interpelle le spectateur dans le registre du sensuel est-elle de ce point de vue quelque part emblématique.

Il n'est donc pas étonnant pour Maffesoli que l'image, qui renvoie par définition à une logique du sensible, occupe une place prépondérante dans nos sociétés occidentales. Pour lui, la sensibilité esthétique et l'aspect fusionnel de l'image prennent le pas sur le caractère rationnel des interactions. « L'image n'est pas le signe du lointain, mais est l'emblème de ce qui se vit *hic et nunc*, ce qui en quelque sorte permet de faire corps<sup>120</sup> ». Vivre au présent ce corps partagé, c'est faire fusion avec l'autre. « En effet, dans le cadre de la modernité, l'on a eu par trop tendance à oublier que la culture, c'est avant tout ce qui se vit *au plus proche*, ce

<sup>117</sup> M. Maffesoli, « Télévision, culture et violence », dans *Violence et télévision, autour de l'exemple canadien*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 37-38.

<sup>118</sup> M. Maffesoli, *Essais sur la violence*, p. 108.

<sup>119</sup> M. Maffesoli, « Le tribalisme », dans *Le temps des tribus. Déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 93.

<sup>120</sup> M. Maffesoli, « Télévision, culture et violence », p. 34.

qui favorise le plaisir et le désir d'être ensemble. Le retour des tribus est là pour nous le rappeler. La force de l'image télévisuelle en est une forme<sup>121</sup> », les images de la violence aussi.

Chez Freud, les éléments « présociaux », au rang desquels on retrouve le penchant à l'agression, ne peuvent être altérés par le dressage culturel. Ils refont incessamment surface. Chaque époque historique, chaque culture, trouve ses moyens propres d'en produire des formes de métabolisation. Les productions cinématographiques qui sont l'enjeu de notre réflexion révéleraient donc la forme actuelle que prend cette métabolisation pour purger ces « désirs qui continuent d'agir » au cœur du lien social.

Selon Maffesoli, pour conjurer l'angoisse, l'individu post-moderne cherche à se rapprocher de l'autre et le point autour duquel on se rassemble peut être un moment investi affectivement, ce qu'il nomme un *dieu éphémère*. « L'agrégation est l'indice d'une angoisse qui ne peut être vécue que collectivement. Cette socialisation de l'angoisse renvoie à la mise en commun de tout ce qui trouble un individu, essentiellement le rapport à la vie, à la mort et au sexe<sup>122</sup>. » Et dans ce même mouvement, la violence est une « expression paroxystique du désir de communion<sup>123</sup> ». Le cinéma de la violence serait-il un rite, une fête dans le registre du « comme si » et de l'éphémère? En donnant à voir, à ressentir jusqu'à l'excès, en empruntant l'esthétique réaliste de la caméra-réalité bref, en provoquant une immersion du spectateur dans le champ pulsionnel de la violence extrême, le cinéma actuel favorise chez le sujet une impression de participation active.

Le spectacle de la violence constitue-t-il un exutoire pour la « vraie » nature de l'homme que le conformisme social refuse de reconnaître? Exagérons-nous lorsque nous accordons une valeur « positive » à cette forme de l'écriture cinématographique? Le cinéma de la violence est-il une soupape de sécurité pour les désirs violents inavoués, la version contemporaine du *Panem et circenses* de la Rome antique?

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>122</sup> M. Maffesoli, *Essais sur la violence*, p. 106.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 94.

## CHAPITRE V

### ESPACE POLITIQUE ET CATHARSIS

*Nous devons parfois descendre en enfer  
par l'imagination pour éviter d'y aller  
dans la réalité.*

-Sarah Kane  
*Blasted*

Nous savons que l'opposition de la passion à la raison est au fondement des idéaux de la Modernité. Les avancées de la raison devaient marquer le recul progressif de l'obscurantisme et le caractère passionnel, c'est-à-dire violent, de l'humain. Le monopole de la violence attribué à l'État fondait dans un premier temps le politique, mais cette violence était vouée à un déclin progressif. Cette conception est difficilement défendable de nos jours. Au-delà d'un optimisme anthropologique désormais révolu, et d'un pessimisme anthropologique que l'on retrouve chez Hobbes ou chez Freud, Myriam Revault D'Allonnes, à la suite de Kant, tente de penser le mal comme *penchant* de la nature humaine, un mal qui ne soit ni nécessaire ni irrésistible, mais qui est néanmoins « potentiellement » toujours possible. La propension à faire le mal n'est alors pas saisie comme une prédisposition naturelle de l'homme, mais plutôt comme une possibilité. Aucune société ne peut faire l'économie des passions intraitables; les institutions seront toujours confrontées à l'instabilité fondamentale du matériau humain. Toute société doit apprendre à gérer ce que Myriam Revault d'Allonnes nomme « *l'abîme de la socialité dans la constitution du vivre-ensemble*<sup>124</sup> ».

Pour Revault D'Allonnes comme pour Freud, on ne peut extraire une fois pour toutes du lien social le mal ou les passions intraitables. Le « traitement » des « fureurs originaires » est

---

<sup>124</sup> M. Revault D'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme, essai sur le mal politique*, p. 73.

toujours à recommencer. Mais alors que pour Freud il n'y a aucune issue véritable car, une part des pulsions ne subira pas de modifications, pour Myriam Revault D'Allonnes, le mal n'est que *potentiellement* présent car l'homme est libre, et donc, indéterminé, en dépit de tous les risques de retour vers la barbarie. C'est en ce sens que pour cet auteur, il ne faut jamais abandonner le politique.

### 5.1 Une perspective politique

La tâche que s'est donnée Myriam Revault D'Allonnes est de penser le politique comme mode d'institution du lien social, d'un espace commun partagé. Pour ce faire, l'auteur se réfère à la notion de « monde commun » de Hannah Arendt, soit « ce qui nous accueille à notre naissance, ce que nous laissons derrière nous en mourant. Il transcende notre vie aussi bien dans le passé que dans l'avenir; il était là avant nous, il survivra au bref séjour que nous y faisons<sup>125</sup> ». Le monde commun est ce qui permet aux hommes d'appréhender leur expérience ici-bas et de partager des références communes qui constituent pour eux la réalité. Il est la scène publique qui est vue et entendue par autrui, ce qui lui permet de ne pas disparaître entre chaque génération et de faire lien entre les hommes. « C'est la présence des autres voyant ce que nous voyons, entendant ce que nous entendons, qui nous assure de la réalité du monde et de nous-mêmes. »<sup>126</sup> Chez Arendt, c'est la pluralité qui garantit l'existence de ce monde commun. En effet, ce monde est fait d'apparitions et ne se soutient que de la pluralité des perspectives.

Pour cerner la forme que revêt ce monde commun, Myriam Revault D'Allonnes s'inspire de la méditation de Hannah Arendt sur la troisième Critique de Kant<sup>127</sup>. Nous insisterons sur un aspect particulier de la pensée arendtienne, la faculté de juger, ce que Kant nomme « manière de penser élargie » qui touche au sens de la communauté. La manière de penser élargie est « ce qui est obtenu en comparant son jugement aux jugements des autres qui sont en fait moins les jugements réels que les jugements possibles et en se mettant à la place de tout autre, tandis que l'on fait abstraction des bornes, qui, de manière contingente,

<sup>125</sup> H. Arendt, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961, p. 95.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>127</sup> H. Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, Paris Seuil, 1991.

sont propres à notre faculté de juger<sup>128</sup> ». Arendt insiste, la faculté de juger n'est le privilège de personne, tous la possèdent. C'est cette faculté commune à tous qui fonde la « communicabilité » et assure l'existence d'une pluralité de perspectives sans laquelle ne pourrait exister le monde commun. « On ne peut communiquer que si l'on est capable de penser du point de vue de l'autre ; sinon, jamais on ne le rencontrera, jamais on ne parlera en se faisant comprendre de lui<sup>129</sup>. » Cette communicabilité serait à la fois empirique et transcendante en ce qu'elle fait appel à l'imagination qui nous soustrait aux données empiriques immédiates.

Pour Arendt, l'opération critique qu'est le jugement n'est pas une opération logique, elle n'a rien à voir avec la « vérité » ou la « connaissance ». Le jugement, comme le goût, ne sauraient être déterminés par des critères de vérité, de rationalité ou transcendantalistes, car ils seraient alors entièrement déterminés. L'opération critique est un jugement « réfléchissant », un travail toujours inachevé sur les événements et les objets du monde commun. La faculté de juger est entièrement tournée vers le monde des « faits ». L'être ensemble, le monde commun, repose sur la pluralité des « sites », des perspectives.

Aspect fondamental, ce monde commun est un « entre-deux », un espace d'échange entre la discordance et la concordance, c'est-à-dire qu'il fait lien sans être de l'ordre de la fusion et qu'il se compose de différences. « Vivre ensemble dans le monde : c'est dire essentiellement qu'un monde d'objets se tient entre ceux qui l'ont en commun, comme une table est située entre ceux qui s'assoient autour d'elle; le monde, comme tout entre-deux, relie et sépare en même temps les hommes<sup>130</sup>. » Ce monde commun se situe entre la fusion complète et l'isolement, qui tous deux sont totalitaires. Il n'est pas l'addition d'individus isolés, il n'est pas non plus la substantialisation, la détermination totale de la nature humaine et de son destin. Myriam Revault D'Allonnes, dans la filiation d'Arendt, insiste sur cette aporie constitutive du politique : « Ce qui m'intéresse, c'est cet effort de désubstantialisation du commun qui ne le réduit pas à la convergence des regards de chacun, et qui n'est pas

---

<sup>128</sup> E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, cité par H. Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, p. 110.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 92.

davantage du côté d'un 'nous' fusionnel<sup>131</sup> ». Il faut qu'il y ait de l'indéterminé, de l'irrésolu dans cet espace d'apparition qui est plus un lieu de rencontre que celui d'une vérité transcendante. « Nous ne voit rien<sup>132</sup> », dira Myriam Revault D'Allonnes, car ce que le « nous » voit c'est l'intersection des sites. « Voir ensemble, c'est échanger sans cesse des paroles à partir de ces sites qui sont séparés, des sites en écart, en distance, et dont la relation opère le recouvrement, sans combler l'écart<sup>133</sup>. » Espace précaire s'il en est puisque, ni le « nous », ni l'objet de la vision n'y trouve de détermination figée. « Le tissage du commun, c'est l'impossible constitution (solidifiée) de ces points de vue qui sont des points de fuite<sup>134</sup> ».

Pour Myriam Revault D'Allonnes, ce monde partagé avec autrui est virtuellement toujours habité par le mal politique, ce qu'elle nomme « l'abîme de la socialité ». Virtuellement habité signifie que le risque de l'inhumain menace le monde commun, et que jamais le politique ne sera débarrassé de ce qu'il y a d'incontrôlable chez l'homme. En témoigne le siècle qui vient de s'écouler et qui a été le théâtre de formes d'atrocités inédites de « ce que l'homme fait à l'homme ». Le lien social s'élabore à partir d'un matériau incertain et la socialité, instable par définition, doit être rendue « politiquement opératoire ». L'humanité ne peut et ne doit prétendre à l'innocence, voici ce à quoi tente de faire face Myriam Revault D'Allonnes en traquant au plus près la figure du mal. Elle cherchera chez des auteurs comme Aristote ou Kant à éclairer l'ambiguïté fondamentale du politique<sup>135</sup>.

À partir des textes de Kant, Myriam Revault D'Allonnes cerne le matériau depuis lequel s'institue le monde commun. Elle rappelle que Kant se situait au-delà de l'alternative entre le fondement démoniaque ou angélique de l'homme, les deux perspectives niant le principe de

<sup>131</sup> M. Revault D'Allonnes, « Voir ensemble », dans *Voir ensemble*, Marie José Mondzain coord., Paris, Gallimard, Réfléchir le cinéma coll., 2003, p. 78.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>135</sup> Nous aimerions apporter quelques précisions notionnelles et conceptuelles afin de faciliter la lecture du présent chapitre. Myriam Revault D'Allonnes établit certaines équivalences qu'à notre tour nous reproduisons. D'abord entre les termes *passions intraitables*, *fureurs originaires*, *abîme de la socialité*, *affects de la socialité brute* et *désordre fondateur*. Autre équivalence : le politique est le mode d'institution du *lien social*, du *monde commun*, de *l'être ensemble*, du *vivre-ensemble*, de *l'espace commun*.

la liberté humaine en supposant que l'homme soit d'emblée déterminé ou qu'il puisse l'être éventuellement. En matière politique, la Terreur est « le risque qu'encourent ceux qui se tiennent enfermés dans l'alternative de la corruption ou de la régénération, du démoniaque ou de l'angélisme, de l'impossibilité absolue ou de la réalisation absolue<sup>136</sup> ». Affirmer que l'homme est nécessairement corrompu, c'est accepter la fatalité du despotisme; tenir la bride serrée s'avère alors nécessaire pour se protéger de la méchanceté humaine. Affirmer, au contraire, qu'une amélioration morale de l'homme est possible, c'est croire à tort que le mal pourra être éradiqué à force de contrôle. Enfin, vouloir former un homme nouveau c'est en fixer la nature et le priver du même coup de sa liberté.

Lorsque Kant affirme que l'homme est, par nature, mauvais, ceci signifie que le fond subjectif de l'homme lui permet d'accepter de mauvaises maximes, c'est-à-dire des maximes qui remettent en cause la loi morale. L'homme « porte en lui l'horreur des possibles<sup>137</sup> ». Notons qu'avec Kant, nous changeons de perspective, la nature de l'homme dont il est question est une nature morale, et non une nature psychologique ou inconsciente, comme c'était le cas chez Freud. Ainsi, la source du mal n'est pas à chercher du côté de l'irrationalité des passions et des pulsions humaines, bien qu'elles puissent éventuellement contribuer à sa réalisation, mais plutôt du côté d'une perversion de la moralité. « Le mal est *radical* parce que, face au motif que constitue la loi morale, il se dresse tel un motif antagoniste<sup>138</sup>. » L'homme n'est pas mauvais par nature, il contient plutôt en lui un principe premier lui permettant de pervertir la moralité. C'est en ce sens que Kant dira que le mal est un *penchant* de la nature humaine.

Si le mal est radical, c'est qu'il se trouve à la racine de toute action. Il précède toute expérience sensible, il est possible avant l'action observable. C'est ainsi qu'il peut s'agir d'un acte qui s'oppose à la loi, mais aussi d'un acte qui n'a pas encore été commis, un acte que seul l'esprit peut connaître. « Et cet acte *demeure* même si la faute a pu de fait être évitée

---

<sup>136</sup> M. Revault D'Allonnes, *D'une mort à l'autre. Précipices de la Révolution*, Paris, Seuil, 1989, p. 174.

<sup>137</sup> M. Revault D'Allonnes, « Le tragique instruit-il le politique » dans *Fragile humanité*, Paris, Aubier, 2002, p. 34.

<sup>138</sup> M. Revault D'Allonnes, « Kant et l'idée du mal radical », dans *Ce que l'homme fait à l'homme, essai sur le mal politique*, p.41.

dans l'expérience et que l'on se tient pour justifié devant la loi<sup>139</sup>. » Non seulement le mal est toujours possible, mais nul ne peut s'en excepter. Il est assignable à toute l'espèce car chacun possède la liberté de s'orienter vers le bien comme vers le mal. C'est en ce sens qu'il est *banal*. « Il est le mal de tous même si tous ne le font pas<sup>140</sup>. »

Mais d'où vient le mal? Il est sans raison, répond Myriam Revault D'Allonnes. Le mal radical est insondable et c'est pourquoi il doit faire l'objet d'une désaisie conceptuelle. Le mal radical ne peut être appréhendé par le raisonnement car il échappe à la logique causale. Pas de réponse rationnelle aux questions « D'où vient le mal? » ou « Pourquoi le mal? », celui-ci n'est pas l'œuvre d'une volonté diabolique, ce serait déjà là une explication, une cause – peut-être même la cause de toutes les causes. Le mal est une aporie fondamentale qui confronte la pensée et pose les limites de la raison. Face à la désolation totalitaire, il n'y a pas d'explication qui puisse tenir.

Mais si la provenance du mal ne peut être éclairée par les lumières de la raison, il y a tout de même une réponse à la question « D'où vient que nous faisons le mal? ». Le mal émerge de l'usage de notre liberté dans l'expérience sensible, d'où le fait qu'il ne pourrait être éradiqué qu'à la condition que le soit également notre liberté : toute politique visant à éradiquer le mal aurait également pour conséquence d'éradiquer la liberté humaine.

La libération absolue porte en elle la servitude. Prétendre faire du droit avec ce roseau courbe qu'est l'homme serait nier l'indétermination de fondement qui le caractérise. Kant, rappelle Myriam Revault D'Allonnes, recourt fréquemment à la métaphore de la « courbure ». Une politique qui tenterait de franchir le fossé entre l'œuvre et la tâche tendrait inévitablement au dogmatisme et au totalitarisme.

Qu'affects et passions puissent s'orienter vers le meilleur comme vers le pire, c'est ce que Myriam Revault D'Allonnes fait également ressortir des textes d'Aristote, *La politique* et *La poétique*. Aristote noue le tragique et l'indétermination originaire du matériau humain à l'institution du politique. La sagesse pratique, la *phronesis*, s'élabore à partir de l'inquiétant, du terrible et du merveilleux, le *deînon* qui caractérise l'homme. La disposition politique

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>140</sup> *Ibid.*

régie par le principe d'incertitude prend racine dans « l'aptitude à produire ou à recevoir des représentations<sup>141</sup> » et en la possibilité de voir en quelque chose autre chose que ce qui est. Le matériau à partir duquel s'institue la *polis* est instable. Le *deïnon* est polysémique, il implique la terreur et l'excès, mais également la sagacité, l'ingéniosité et la sagesse pratique. L'homme se trouve donc « armé » pour le meilleur et pour le pire. « Ainsi, la lumière de la *polis* ne succède pas aux ténèbres de la fureur 'pré-politique', elle n'efface pas la sauvagerie, elle la contient, aux deux sens du terme : elle la comprend en elle et la limite<sup>142</sup> ». Aristote reconnaît l'excès humain au cœur des institutions. « Il ne suggère pas de 'purger' le poétique par le politique, encore moins de purger le politique du poétique, d'expulser le tremblement au profit de l'installation définitive du raisonnable<sup>143</sup>. »

Le lien social, le monde commun, n'est pas fondé sur une « gouvernementalité rationnelle », mais sur quelque chose d'informe que Myriam Revault D'Allonnes nomme « fureur » plutôt que « violence ». Déjà empreinte d'une certaine socialité, la violence n'est pas suffisamment « in-forme » pour témoigner du désordre qui fonde et menace le lien social. La fureur, insaisissable, a à voir avec cet abîme de la socialité, ce non-sens toujours à l'œuvre. Ce désordre au fondement du politique se situe au-delà des catégories morales de bien et de mal, et le sens des événements qui laissent entrevoir ce désordre fondateur est indécidable en lui-même. En d'autres mots, ce qui à la fois fonde et menace le lien social est irréprésentable et ce n'est qu'à travers certains signes comme la Terreur qu'il est possible de l'appréhender. La Terreur est pour Myriam Revault D'Allonnes la suspension des repères identificatoires.

La Révolution française peut être lue comme le signe de la Terreur, le signe du désordre : un entre-deux ordres, l'un s'effondrant et l'autre tardant à naître. Suivant Myriam Revault D'Allonnes, le jugement de Kant à l'endroit de la Révolution française témoigne de cette ambivalence constitutive de « l'événement » fondateur<sup>144</sup>. Pour le spectateur, la

<sup>141</sup> M. Revault D'Allonnes, « L'abîme de la socialité dans la constitution du vivre-ensemble », dans *Ce que l'homme fait à l'homme, essai sur le mal politique*, p. 79.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>143</sup> M. Revault D'Allonnes, *D'une mort à l'autre. Précipices de la Révolution*, p. 221.

<sup>144</sup> Cette lecture de « l'événement » n'est pas sans rappeler celle de Hannah Arendt pour qui l'événement est un « petit non espace-temps au cœur même du temps ». Irréductible aux conditions antécédentes, ce non espace-temps échappe à la logique causale et ne peut être déduit du passé. Petit

Révolution est source d'admiration. La grandeur de l'événement témoigne « du caractère moral de l'humanité et de l'universalité d'un intérêt qui concerne le genre humain en sa totalité<sup>145</sup> ». Du point de vue des principes qui régissent le jugement, cet événement attire la sympathie. Pour l'acteur, toutefois, et du point de vue des principes qui gouvernent l'action, les actes de la Révolution méritent la condamnation. « Mais le même événement appelle la réprobation, voire la répulsion, au point qu'aucun homme sensé ne se résoudrait jamais 'à ce prix'<sup>146</sup>. » Au prix de la terreur, du sang versé, des condamnations sans jugement, des suppliciés, etc.

L'« événement » qui suscite à la fois l'horreur et l'admiration n'est commencement qu'en tant qu'il est vécu comme tel. C'est après-coup qu'il prendra forme dans le récit qui en sera fait. Les « évènements » font époque, ils marquent le récit du monde commun. Par leur fascination, ils entraînent un nouveau récit. Le désordre et la perte des repères que provoque l'événement appellent le fondement d'un autre ordre. L'aspect structurant de la mise en récit, entendue comme recouvrement du chaos et configuration de l'hétérogène, opère alors. Raconter, se raconter c'est toujours déjà unifier, organiser le diffus d'une action et répondre à un appel de sens. Comme l'exprime Anne-Martine Parent :

La forme narrative telle qu'elle est conventionnellement pensée en est une de remise et de retour à l'ordre : d'une expérience, d'une confrontation entre l'humain et le monde, elle y trace des lignes de force et de cohérence, elle y impose un ordre signifiant. Si elle est la mise en scène d'une lutte entre la discordance et la concordance, elle est également la consécration habituelle de la concordance qui finit par l'emporter.<sup>147</sup>

De ce fait, ce n'est qu'après-coup que l'événement trouve sa place; le récit qui en découlera lui confèrera un sens, le désignant éventuellement comme origine. Paradoxe du politique, c'est l'excès qui fonde le politique et c'est dans ces moments de dissolution que sont les évènements qu'il révèle son essence. La Révolution française témoigne du paradoxe du

---

non espace-temps qui viendra toutefois bouleverser radicalement le futur. H. Arendt, « préface », *La crise de la culture*, Gallimard, Paris, 1972.

<sup>145</sup> M. Revault D'Allonnes, *D'une mort à l'autre*, p. 157.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>147</sup> A.-M. Parent, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », *Protée*, vol. 34, no 2-3, 2004, p. 113.

politique : « La révolution comme discours le plus tragique du politique, le paroxysme comme affrontement et affinité de la grandeur sublime et d'une agressivité mortelle<sup>148</sup>. »

L'énigme du désordre au fondement du monde commun ne sera jamais résolue. Nous serons toujours convoqués à penser cette indétermination. La communauté doit « tolérer » ce désordre qui lui est constitutif. Plus encore, elle devra en « faire récit », mettre en forme, élaborer cet « excès », cette manifestation du noyau de la violence qui se situe au-delà de l'ordre logique.

## 5.2 Tragique et politique

À travers la tragédie, les Grecs, on le sait, mettaient en scène le destin de la Cité, ils transposaient en art le vivre-ensemble. Le terme de « représentation », au sens à la fois du théâtre et de l'élaboration méditative et psychique, serait plus juste pour décrire l'action et l'enseignement de la tragédie grecque. Ces actions ne sont pas une reproduction d'une réalité explicite, elles représentent ce qui pourrait ou a pu arriver dans un temps perdu de la mémoire en mettant en scène des hommes supérieurs à la réalité. Elles permettent de voir au-delà de l'apparence immédiate des choses.

Pour Myriam Revault D'Allonnes, comme d'ailleurs pour Arendt, la tragédie grecque constitue l'art politique par excellence. En rappelant la fragilité des institutions, le tragique instruit le politique « parce qu'il enseigne que la fragilité et les ambiguïtés de la *praxis* ne sont pas sans affinités avec le fond ténébreux, celui du *deïnon* – sur lequel s'enracine le politique<sup>149</sup>. » La tragédie est la mise en sens du terrible, elle « enseigne que le principe d'ordre et d'harmonie, c'est-à-dire l'institution raisonnable du vivre-ensemble, n'est pas sans affinités avec la fureur et le chaos dont il procède, et que le risque de l'inhumain entraîne une irrémédiable vocation à l'incertitude<sup>150</sup> ».

L'exemple que donne Myriam Revault D'Allonnes est celui des *Euménides* d'Eschyle. Les Érinyes réclament vengeance et poursuivent Oreste pour le meurtre de sa mère. Au nom

<sup>148</sup> M. Revault D'Allonnes, *D'une mort à l'autre*, p. 217.

<sup>149</sup> M. Revault d'Allonnes, « Le tragique instruit-il le politique », p. 34.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 37.

de l'ancien droit, ces « impitoyables chiennes, assoiffées de sang, cruelles et terribles » demandent réparation. Mais Athéna atténuera leur colère, et ces horribles divinités deviendront les Euménides, gardiennes de l'ordre de la Cité. « En évoquant l'action bienfaitrice qu'elles seront à même d'exercer, elles rappelleront que l'effroi (le *deînon*) dont elles sont l'incarnation ne doit pas disparaître de la cité<sup>151</sup>. » Le raisonnable ne s'installera jamais totalement au cœur de la Cité, voilà ce que rappelle la tragédie.

### *La catharsis comme travail du politique*

La tragédie est la représentation d'une action noble menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées utilisées séparément selon les parties de l'œuvre; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration; et en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions<sup>152</sup>.

La tragédie met en scène le « travail du politique » qui consiste à épurer, à élaborer les affects de la socialité brute. Deux affects en particulier devaient être transférés par le médium de la tragédie, c'est-à-dire qu'ils devaient faire l'objet de l'élaboration cathartique. D'abord la pitié, le « souffrir-avec », « affect de la communauté fusionnelle, la passion de l'immédiateté et de l'immédiation » et ensuite la frayeur, « l'affect de la dispersion, de la dislocation qui, porté à l'extrême, se nomme panique<sup>153</sup> », deux affects de la socialité brute désignant la « pathologie originaire du lien social ».

Pour Aristote, les événements sont effrayants ou source de pitié lorsqu'ils surgissent au cœur de la *philia* (parenté, alliance...), relation socialement ou institutionnellement reconnue. La *philia* s'oppose à l'*ekhtra*, la haine ou l'hostilité. C'est l'effraction au cœur de la *philia* qui unit les membres d'un groupe, l'effraction dans l'ordre des rapports établis qui suscite la frayeur ou la pitié<sup>154</sup>. « Fureur de la dislocation, fureur de la fusion : au fond du politique est

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>152</sup> Aristote, *Poétique*, Paris Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 53.

<sup>153</sup> M. Revault d'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme*, p. 90.

<sup>154</sup> À noter que ce qui provoque la crainte et la pitié est lié à l'agencement des actions, inscrit dans le « système des faits », circularité entre l'aspect subjectif des émotions du spectateur et l'effrayant et le pitoyable de la représentation tragique.

la violence première d'une démesure, d'un excès (terreur ou pitié) qui le constitue *et* le menace, l'irradie *et* le décompose<sup>155</sup>. »

« Tous les cas où c'est entre personnes amies que se produisent les événements tragiques, par exemple un frère qui tue son frère, est sur le point de le tuer, ou commet contre lui quelque autre forfait de ce genre, un fils qui agit de même envers son père, ou une mère envers son fils, ou un fils envers sa mère, ces cas-là sont précisément ceux qu'il faut chercher<sup>156</sup>. » Représenter la violence dans des rapports d'hostilité n'est pas scandaleux et ne suscite ni frayeur, ni pitié. C'est la dislocation du lien social que met en scène la tragédie. Cette dislocation, Myriam Revault D'Allonnes la conçoit comme l'abolition du monde commun. Abolition du *sensus communis* au sens arendtien du terme, c'est-à-dire du « sens de la communauté ». Pitié et fureur doivent être soumises à la catharsis car elles sont apolitiques, la première parce qu'elle abolit la distance entre les hommes et la seconde parce qu'elle les disperse. La lecture de la catharsis aristotélicienne qu'offre Myriam Revault D'Allonnes reconnaît l'instabilité au fondement du lien social. « Les affects tragiques – terreur et pitié –, signes de délire et de mort, ne sont – dans l'institution du lien humain – jamais oubliés, jamais effacés, et la *katharsis* n'est – pour le redire en termes freudiens – que l'élaboration du désordre fondateur, non sa domestication, encore moins son éradication<sup>157</sup>. »

### 5.3 Validité exemplaire

Transposer à notre époque l'expérience particulière de la tragédie grecque qui émerge d'un moment historique précis serait excessif. Vouloir rendre opératoire le modèle tragique n'est pas non plus l'objectif de Myriam Revault D'Allonnes. Celle-ci souhaite plutôt mettre en relief sa « validité exemplaire », point de méthode qui s'inspire de la pensée arendtienne : « L'exemple est le particulier qui renferme, ou est censé renfermer, en lui-même un concept ou une règle générale<sup>158</sup> ». Que nous disent les films de violence sur une certaine *expérience* du politique? Il s'agit de voir comment l'expérience grecque du spectacle peut aujourd'hui nous enseigner quelque chose et guider notre analyse. Contentons-nous d'explorer la fonction

<sup>155</sup> M. Revault D'Allonnes, *D'une mort à l'autre*, p. 220.

<sup>156</sup> Aristote, *Poétique*, Gallimard, Paris, 1996, p. 103.

<sup>157</sup> M. Revault D'Allonnes, *D'une mort à l'autre*, p. 221.

<sup>158</sup> H. Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, p. 127.

du tragique mise en lumière par la lecture de Myriam Revault D'Allonnes à travers la pensée de d'autres penseurs du spectacle tout en évitant d'user de ces réflexions à la manière de grilles de lecture étriquées et réductrices.

Pour Marie-José Mondzain, Bertolt Brecht et Antonin Artaud, le spectacle n'est que l'amorce de quelque chose de plus grand que lui, l'essentiel résidant dans une méditation sur la Cité.

*Marie-José Mondzain : l'élaboration de l'indicible à travers le tragique*

Il est intéressant de mettre en relation la lecture de Myriam Revault D'Allonnes avec l'interprétation de la catharsis aristotélicienne que propose Marie-José Mondzain. Pour celle-ci également, les affects qui font l'objet de la catharsis ne doivent pas être simplement expulsés mais plutôt symbolisés. Il ne s'agit pas de purifier le spectateur de ses passions, « on ne va pas au théâtre pour se soigner de la séduction des meurtres, mais pour donner sa puissance symbolique à notre rapport à la mort<sup>159</sup> », écrit-elle. La catharsis est pour Mondzain un travail de perlaboration de l'affect au sens freudien du terme : travail de mise à distance et de clarification de l'angoisse, par le biais de la parole, de la capacité de jugement et des opérations de conceptualisation. C'est le passage d'un éprouvé et d'un irréprésentable au dicible, à l'« illumination » de la mise en pensée qui intéresse Mondzain. « Le lieu opératoire du verbe tragique est un point qui marque le passage de l'infiguré et de l'encore innommé, à la figure et aux mots<sup>160</sup>. »

Aspect fondamental pour Mondzain, cette opération de symbolisation des affects ne peut prendre part que dans un espace commun. « Pour que [les hommes] vivent ensemble et créent de la communauté, il faut qu'ils perlaborent ensemble leur rapport individuel et terrifiant à cet affect (*pathos*)<sup>161</sup> ». Pour Mondzain, le tragique « retourne » au politique. À lire les textes grecs, il semblerait que le théâtre ait eu la fonction fondamentale de clarification des affects partagés, rendant possible une parole publique pour que le politique et la communauté

<sup>159</sup> M. J. Mondzain, *Le commerce des regards*, p. 129.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 126.

fonctionnent<sup>162</sup>. « Loin de rejeter comme un déchet ce fondement pathique de tout vivant, la tragédie conduit à la lumière ce qui est le lot commun de tous les vivants, à savoir que ce qui les fonde dans leur rapport à l'autre, c'est l'épreuve solitaire d'un effroi irréprésentable<sup>163</sup>. »

Rappelons que pour Mondzain, voir, penser ensemble, c'est faire le commerce des regards, espace de négociation et de partage qui est l'espace politique par excellence. « Voir ensemble, c'est construire une 'similitude', un temps commun pour voir et pour choisir ce que l'on va aimer ou haïr ensemble dans la perlaboration de l'affect. Le commerce des regards n'est que le tissage de ce temps-là<sup>164</sup>. » La vérité de l'image, si elle existe, et éventuellement la « vérité » des productions cinématographiques, réside dans le commerce des regards et la parole partagée, dans le « croisement des signes entre sujets parlants ». Le partage de l'expérience sensible, irréductiblement individuelle, ne peut se faire que par le partage de la parole. « Personne ne pourra jamais se vanter de savoir ce que l'autre voit ou ressent devant le spectacle du monde, et cependant une communauté ne peut se maintenir dans le partage de ce monde qu'en se donnant les moyens d'y constituer des réseaux de signes qui circulent entre les corps et produisent une sociabilité politique des émotions<sup>165</sup>. » Le commerce des regards, le « voir ensemble » est ce moyen terme.

#### *Bertolt Brecht : l'éveil*

À bien des égards, on trouve une conception de la catharsis aristotélicienne dans la théorie brechtienne de la distanciation. Il dépasse le cadre de notre propos d'en rendre compte, mais soulignons tout de même quelques traits communs. Brecht a cherché à créer un théâtre qui éveille le spectateur par effet d'étrangeté ou d'éloignement afin de le libérer de l'« envoûtement » et ce, dans la vie comme au théâtre. Au théâtre traditionnel Brecht oppose un théâtre épique au sein duquel les contradictions sont mises en évidence plutôt que recouvertes. Le théâtre traditionnel donne au public ce qu'il souhaite : « tout ce qui importe aux spectateurs dans ces salles, c'est de pouvoir échanger un monde plein de contradictions contre un monde harmonieux, un monde pas spécialement connu contre un monde

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 180.

rêvable<sup>166</sup> ». Le spectateur recherche ce monde immuable « rêvable » qui n'a rien à voir avec les relations effectives, « réelles ». Brecht, lui, souhaite que le théâtre mette en scène des relations effectives, « un théâtre qui ne permette pas seulement les sensations, les aperçus et les impulsions [...] mais qui emploie et engendre les idées et les sentiments qui jouent un rôle dans la transformation du champ lui-même<sup>167</sup> ». Pour éviter que le spectateur ne soit hypnotisé ou stupéfié par ce qu'il voit sur la scène, Brecht a voulu créer un théâtre qui soit un enseignement – dans ce cas un enseignement révolutionnaire - qui permettrait au spectateur de voir les choses sous un jour nouveau. Héritier de Marx, Brecht croit au progrès de l'histoire et souhaite que le spectateur se rende maître des transformations du monde. C'est ainsi que son théâtre revêt pour le spectateur une dimension proprement pédagogique. C'est précisément nous semble-t-il ce que tente Michael Haneke dans *Funny Games*. Ce que le réalisateur questionne de manière explicite c'est, d'une part le rapport que le spectateur entretient au cinéma d'illusion, et d'autre part, la violence qu'il consent avec complicité à voir.

*Antonin Artaud : transe et libération des possibles*

Pour Antonin Artaud, le spectacle théâtral devait avoir pour fonction essentielle de tuer le mensonge au cœur de la collectivité. « De même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès<sup>168</sup>. » Le théâtre devait être dévoilement des conflits inhérents à l'esprit, révéler l'homme tel qu'il est, veule, certes, mais puissant aussi. Le théâtre « dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute, non pas de la peste ou du théâtre, mais bien de la vie<sup>169</sup> ».

Ce que le théâtre pour Artaud doit mettre en scène est un état d'avant le langage, état d'incertitude et d'angoisse propre à la poésie. Le théâtre doit réactualiser des vérités secrètes et enfouies, des forces obscures. « Le théâtre doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes,

<sup>166</sup> B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche Éditeur, 1978, p. 42.

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 44.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 43.

comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux<sup>170</sup>. »

Artaud veut mettre le spectateur en contact avec une réalité anhistorique : c'est l'homme nu qui est visé et non l'homme social. Comment ne pas voir ici la proximité avec les fureurs originaires dont parle Revault D'Allonnes? Artaud veut éveiller l'esprit aux forces noires desquelles il participe. Il cherchera alors à troubler l'âme et la physiologie du spectateur et à le plonger dans « une atmosphère de suggestion hypnotique où l'esprit est atteint par une pression directe sur les sens<sup>171</sup> ». Chez Artaud, c'est par une sorte de transe que cet objectif sera atteint. Le cinéma de la sensation qui interpelle le spectateur dans ses sens et ses affects ne se rapproche-t-il pas de cette lecture?

La volonté d'Artaud de redonner vie à ce qui est toujours présent en l'homme, même si profondément enfoui, nous rapproche du constat de Myriam Revault D'Allonnes selon lequel la fureur de l'homme doit, pour le meilleur et pour le pire, être pleinement prise en compte à travers le tragique et non pas niée. Elle ne peut ni être soumise ni être véritablement purgée. Artaud veut favoriser une expansion libératrice qui n'est pas destinée à se résorber, mais plutôt à opérer sur l'ordre des choses.

Ces différentes lectures de la fonction et de la destinée du spectacle théâtral sont selon nous parfaitement applicables à la production du cinéma contemporain. Elles nous disent que ce qui est projeté sur la scène concerne le monde commun. Abîme de la socialité chez Myriam Revault D'Allonnes, clarification des affects chez Mondzain, éveil de la conscience critique chez Brecht et libération des possibles chez Artaud, il s'agit toujours ultimement d'influencer le vivre-ensemble, pas seulement en le purgeant des noyaux obscurs de ses fureurs originelles, mais en les transformant et en les rendant « politiquement opératoires ». Le type de catharsis dont il est alors question n'est pas tant celui de la purgation des affects que de la possibilité d'une élaboration en commun.

---

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 189.

## CONCLUSION

*Car que reste-il de représentable  
si l'essence de l'objet est de se  
dérober à la représentation? Il  
reste à représenter les conditions  
de cette dérobade.*

Samuel Beckett  
*Le monde et le  
pantalon*

On l'aura compris, il n'existe pas de critères objectifs pour juger des films de violence. Mais on ne peut ignorer que les spectacles qu'une société se donne à elle-même sont indissociables de celle-ci. Rappelons par exemple que le film de Gaspar Noé (*Irréversible*) ne relève pas d'un marché cinématographique *underground*. Bien qu'il y ait soulevé la polémique, il a été présenté au festival de Cannes en 2002. On pourrait soutenir que la question du spectacle de la violence dans les productions télévisuelles et cinématographiques n'est pas sans rapport avec une « politique » de la violence et nous invite à tout le moins à penser la violence dans le social et dans le politique.

Le caractère indéniablement excessif que revêtent actuellement les films de violence inquiète. Le débat auquel il donne lieu a fait l'objet d'innombrables articles universitaires ou non, livres, commissions parlementaires, travaux commandités par des associations, l'État, des chaînes de télévision, etc. Mais à ce jour, il n'y a aucun accord sur les conclusions à tirer. Les images que l'on dénonçait déjà dans les années soixante-dix<sup>172</sup> ne semblent pas s'atténuer, bien au contraire. On redoute les séquences dans lesquelles la violence sera le thème dominant d'un film ou d'une émission ainsi que la surabondance de scènes de violence crue.

---

<sup>172</sup> Notamment le film de Martin Scorsese, *Taxi Driver* (États-Unis, 1976), soupçonné d'être à l'origine d'actes criminels.

On assiste actuellement à un accroissement des scènes cinématographiques de violence qui laissent peu de place à l'ambiguïté et à la polysémie des messages. Certains films toutefois procèdent selon une autre forme narrative favorisant davantage le mystère et l'ambivalence. Par exemple, le film *Le boucher* de Claude Chabrol (France, 1970). Hélène et Popaul, respectivement institutrice et boucher, se rencontrent lors d'un mariage dans un petit village, et nouent une étrange complicité. Mais la quiétude du village se dissipe alors que s'accumulent les cadavres de jeunes filles assassinées. Un beau matin, en excursion avec sa classe, Hélène découvre le briquet qu'elle a offert à Popaul près d'une scène de crime; à partir de cet épisode, le doute et la peur s'immiscent peu à peu en elle. Ce n'est qu'à travers des bribes de dialogues, des situations en apparence anodines qu'on se rend compte de la gravité des meurtres qui ont été perpétrés. La tension monte de manière presque imperceptible. Chabrol suggère les choses au-delà de ce que le spectateur voit à l'écran. La caméra s'égaré dans des mouvements latéraux de la grotte au village, de la fenêtre de l'école à la place du village, les instants de vide comme autant de moments suspendus suggèrent que, sous la banalité du décor et sous la monotonie des existences bien réglées, palpitent des émois réfrénés (Hélène) ou dissimulés (Popaul). La technique de l'éclairage fait partie du dispositif narratif : seule une partie de la scène est éclairée tandis que certains détails restent dans la pénombre. Ombres et clarté suscitent une atmosphère de mystère. Quant au rythme irrégulier de la musique, le recours à des notes comme aléatoires ou imprévisibles, il ne fait que renforcer l'impression d'angoisse qui s'installe au cœur de la réalité la plus prosaïque. Dans ce cas, le metteur en scène a choisi un dispositif autre que la monstration appuyée qui remplit l'œil.

Le cinéma de la sensation dans lequel on privilégie la sur-sollicitation sensorielle du spectateur se caractérise par de nombreux effets de montage empruntés au genre télévisuel : sit-com, vidéo clip, dessin animé. C'est l'intensité du mouvement visuel et sonore qui mobilise le spectateur. La sensation dans le « cinéma du spectacle » est provoquée par un assaut des sens, une accélération du montage et une explosion des décibels. Le spectaculaire entend provoquer des « sensations fortes » et, au-delà du récit proposé, la perception par les sens, la surexcitation de l'ouïe et de la vue, happent le spectateur.

On constate une volonté de rendre réalistes les récits fictionnels, tandis que le style cinéma-vérité s'applique aux séquences de violence physique. Les films *Home Movie* (États-Unis, 2008) et *C'est arrivé près de chez-vous* (Belgique, 1992) alimentent l'ambiguïté entre réel et fictionnel. On peut faire le parallèle avec les *snuff movies*, ces films tournés dans un style amateur mettant en scène un meurtre « supposément » réel, dans lequel la mort est rendue visible dans son déroulement et où l'on voit mourir sous ses yeux la victime, « comme si on y était ».

Au même titre que les séquences explicites, ce qui contribue à réduire l'espace mental et imaginaire du hors champ est la restriction de la durée des ellipses ainsi que la raréfaction des personnages et des intrigues secondaires. Tout se présente comme si tout se passait en temps direct, projeté à l'écran. Dans certains films, le contexte est vaguement exposé (ce qui n'était pas le cas de films tels que *Taxi Driver* ou *Orange mécanique*). La scène focalisatrice qui est le cœur du propos est le meurtre, la mort en direct. Le constat que nous faisons est radical : le spectateur n'est plus le témoin ubiquitaire d'un récit de fiction, il est immergé, participant, dans l'action. Le visionnement de telles séquences de violence encourage-t-il la violence ? La banalise-t-il ou bien opère-t-il une forme de catharsis ? Notre mémoire a voulu présenter trois principales pistes d'interprétation.

Pour plusieurs auteurs, dont Nancy, Barthes et Mondzain, il est quelque chose de fondamental qui n'est pas de l'ordre du visuel, l'essentiel est ce qui ne peut être saisi et contenu par l'œil. Rien ne sert de « surreprésenter » la mort par une surenchère d'images de corps torturés, la vérité de la mort ne sera jamais donnée à voir. Croire que ces coups assésés sur les corps recèlent ou pourraient receler le mystère de la violence, c'est comme croire que la pornographie contient le mystère du sexe. Le sexe ainsi que la violence ne sont le propre d'aucun organe particulier, ils ne peuvent, à proprement dit, être représentés et contenus dans un signe positif, un mot, une image, un geste.

Lorsque Nancy affirme que certaines images s'épuisent en elles-mêmes et que par leur monstration insistante elles épuisent le sens, on comprend que ces images filmiques donnent trop à voir et trop à entendre pour signifier quoi que ce soit de profond et de véridique. En quelque sorte, dans leur excès, elles sont vides. Le montage du film ne rejoint pas le rythme

du spectateur, qui n'est plus appelé à tisser ses propres liens associatifs, mais qui est plutôt englouti dans le rythme effréné d'un montage sensationnaliste. Mobilisé dans tous ses sens, le spectateur est pris d'assaut. Ces films ne suggèrent pas, ils réduisent l'idée à la réalité de la vision : « voilà ce qu'est la mort », « voilà ce qu'est le meurtre, l'orgie, le carnage », « c'est ce qu'il y a devant vos yeux, la voici ». Même des sujets aussi paradigmatiques que celui de la mort du Christ sont rendus à l'écran « bêtement », sous l'apparence du corps martyrisé, expression la plus évidente du noyau de la violence agie et subie.

S'il y a un monde entre les « faits réels » et la fiction cinématographique, ce qu'il en serait du désir latent du spectateur de voir la mort visible se manifeste dans l'entrecroisement de plus en plus fréquent entre la fiction (films, téléromans, publicité...) et la réalité historiquement advenue (documentaires, reportages...). L'envie de faire comme si on y était, est-elle le symptôme d'un spectateur qui en veut toujours plus, sans égards quant à savoir ce qui relève d'un fait réel ou d'une fiction? La question qui nous est posée est d'ordre éthique : la quête d'excitation aurait-elle aujourd'hui supplanté la quête de vérité? En un sens, ils sont « bêtes », en effet bête au sens de hors les mots et de l'intelligibilité que permet la mise en récit, ces films qui accumulent jusqu'à l'écoeurement, jusqu'à l'irreprésentable, coups de feu, cris, effusions de sang, broiements d'os et de chairs. Mais est-ce notre rapport à l'écran qui les rend « bêtes »?

Pour Barthes dans *La chambre claire*, le caractère « pornographique » de certains films de violence, s'exprime dans la prolifération de séquences convenues faisant de celles-ci des propos *unaires*. On pourrait en ce sens parler d'un monolithisme du spectacle et de la discursivité de la violence. De telles séquences ne font pas « vaciller » la réalité, pas plus qu'elles ne la remettent en question. Si Haneke<sup>173</sup> va jusqu'à interpeller de manière aussi ostentatoire qu'il le fait le spectateur de son film, c'est peut-être en effet parce que les *punctum* potentiels se font rares.

Chez Mondzain, nous l'avons vu, trois pôles distincts doivent être présents pour qu'il y ait image et non pas seulement « visibilité »: il faut le regardé, le regardant et le discours médiateur. C'est pour Mondzain l'absence d'un discours partagé sur les films qui réduit leur

---

<sup>173</sup> Le personnage principal s'adresse directement à la caméra pour demander conseil au spectateur.

caractère polysémique. Si l'image est constituée d'un hors champ dont seule la parole peut se saisir, qu'en est-il lorsque nulle parole, sinon la censure, accompagne les images de violence? Chacun est livré « nu », « démuné » de langage face à sa propre expérience, à son ressenti, à ses perceptions sensorielles.

Mais pourquoi ne pas saluer cette stimulation du ressenti et de l'affect si cela pouvait avoir en bout de ligne un certain effet de purgation des désirs et des affects? Si cela nous permettait de renouer, sans la mettre pour autant en œuvre dans le réel, avec une sorte d'expérience « primitive », « originaire »?

Pour Freud, la violence est au fondement de l'humain. La limitation du désir de toute-puissance et la répression pulsionnelle, ces deux fonctions participant du surmoi, sont à l'origine du processus civilisateur, mais le désir d'expression pulsionnelle sans limite ne sera jamais parfaitement domestiqué. Serait-ce la levée ponctuelle de ces limitations difficiles à supporter pour l'individu que permettrait le spectacle de la violence? L'espace d'un instant, lorsque tout est permis, apparaît le leurre d'un monde où rien ne fait obstacle à nos désirs les plus archaïques, à commencer par le désir relevant de la pulsion d'agression.

Pour Maffesoli, suivant en cela Freud, la violence est une centralité souterraine, inhérente au vivre-ensemble. Cette « centralité » se manifeste sous diverses formes qui visent toutes la circulation de l'énergie essentielle à l'équilibre du social. Ainsi, la décharge émotionnelle qui s'exprime notamment dans la dissidence, peut être le signe d'un corps social « sain ». Selon lui, la décharge émotionnelle à l'heure de la post-Modernité se révèle dans la fusion « tribale » et dans la quête du toucher et du ressenti. Le cinéma de la violence serait donc une de ces manifestations de l'effusion affective et de la négociation collective avec le risque « réel » de violence. En autorisant l'immersion du spectateur dans un tel bain de sensations, l'écriture cinématographique actuelle de la violence alimente une certaine impression de participation collective. Notons que, pour les deux auteurs, la décharge est proportionnelle à la répression<sup>174</sup>.

---

<sup>174</sup> Rappelons que selon la théorie freudienne, et Marcuse insistera beaucoup sur cet aspect, plus la répression des pulsions opérée par la culture est forte, plus il y aura recherche de décharge pulsionnelle « dérivée » chez le sujet. La pulsion qui se pose actuellement à notre temps est quelque part

Suivant Freud et Maffesoli, l'expérience « primitive » vécue dans le registre du fictionnel est une expérience mentale d'unité intérieure. Or, que nous dit Sofsky sur le moment de la « folie meurtrière », sinon que ce qui compte dans cette folie est « la fureur instantanée des sens ». Le bourreau se perd dans les gestes de la violence, leur excès le libère de la pesanteur de l'être. L'ivresse de la folie furieuse procure un intense sentiment d'affranchissement. « Le corps s'élargit, la libération de soi-même est un bonheur sombre tout comme la suppression des limites physiques qui séparent [l'homme] du monde et de la destruction des chaînes morales qui le séparent de lui-même<sup>175</sup> ». L'excès est cet état d'intemporalité où règne l'instantanéité du présent. Sentiment de complétude, de toute-puissance. C'est en ce sens que les adolescents sont tellement séduits et réjouis par de telles images, dans ce moment même de « croissance » psychique où intérieurement ce qu'ils vivent est un état de grande incertitude. L'excès mis en scène dans plusieurs productions cinématographiques et télévisuelles permet en quelque sorte de vivre cette expérience sans risquer de se compromettre : place idéale pour le spectateur qui vit une expérience intense, sans toutefois se mettre directement en danger. « L'effroi le fait frissonner, mais en même temps il se délecte de se savoir lui-même en sécurité<sup>176</sup> », dira Sofsky. Mais est-ce qu'on mesure l'importance de cet exutoire que peut constituer le spectacle de la violence ou est-ce que l'on donne plutôt à voir sans compter et sans méfiance?

### *Espace de méditation critique*

Si pour l'enfant écouter des histoires de loup peut aider à donner forme aux peurs et aux fantasmes inconscients qui peuplent ses cauchemars, le spectacle de la violence pourrait-il nous mettre sur la voie d'une symbolisation partagée d'états infigurables? Notons que, selon la notion que nous propose Raphaëlle Moine de « films-concerts », le travail d'élaboration n'aurait lieu qu'en après-coup, à travers le web ou les jeux de rôles, car les films-concerts ne permettent pas en eux-mêmes un tel processus d'élaboration intérieure.

---

paradoxe. Jamais sans doute dans l'histoire antérieure, n'y a-t-il eu de civilisation aussi permissive que la culture contemporaine. Jamais le jeune enfant n'a-t-il eu autant le droit d'exprimer sans fard ses désirs refoulés. Dès lors, comment comprendre « l'autorisation » morale à exprimer un imaginaire de violence extrême dans une discursivité ambiante? Décharge de violence en réaction à un ordre moral répressif? Ou expression libre d'un fond pulsionnel universel?

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>176</sup> W. Sofsky, *Traité de la violence*, p. 97.

Les films-concerts sont plutôt des fictions exploratoires, qui peuvent être répétées d'un film à un autre, dans des jeux de rôles, sur les sites web, et produire, dans chacun de ces contextes, des significations nouvelles : en disant quelque chose sur le corps dans ses rapports à la technologie, ils construisent, dans leur diégèse comme dans leur réception immédiate, des liens – fictifs – entre le corps et la machine.<sup>177</sup>

Les films-concerts, en ce sens, permettraient d'appréhender les nouvelles réalités technologiques et un nouveau rapport à l'autre appelant à de nouvelles représentations. L'écriture cinématographique actuelle de la violence cinématographique participerait à l'élaboration de nouvelles références communes correspondant à de nouvelles réalités. Les films n'auraient pas pour seul objet l'action violente. Le spectacle cinématographique pourrait éventuellement contribuer à trouver des formes de représentation qui nous font défaut. Les réalisateurs auraient recours à ce langage dominant pour dénoncer toutes sortes de phénomènes sociaux : les tendances sensationnalistes et immorales de la télévision d'information (*Tueurs nés*, États-Unis, 1994), la fragilité de l'existence (*Irréversible*, France, 2002), le phénomène des enfants rois (*Home Movie*, États-Unis, 2008), l'irresponsabilité de la télé-réalité et du vedettariat (*C'est arrivé près de chez-vous*, Belgique, 1992), et finalement, plus radicalement encore, la participation du spectateur dans le cinéma d'illusion (*Funny Games*, Autriche, 1997).

Dans les images cinématographiques de la violence devenues discours ordinaires, la violence faite au corps occupe la place prépondérante. Le corps y est frappé, découpé, criblé de balles, brûlé, violé. Quel sens attribuer à une telle insistance à la limite du tolérable sur le massacre du corps? Celui-ci pourrait-il être la métaphore de ce que Myriam Revault D'Allonnes nomme « l'abîme de la socialité » ou les « fureurs originaires »? L'indicible se manifestant au plus près du noyau de la violence, à travers le corps qui en est une marque évidente? Si l'image peut être une certaine voie vers l'infigurable, les images d'une violence aussi crue pourraient éventuellement être le support d'un abîme en lui-même hors langage. En empruntant les chemins figuratifs du sens commun attribué à la violence, celui des coups, de la torture et du meurtre, on tenterait de cerner un indicible. Le désordre fondateur du social serait appréhendé dans le trop plein de séquences de violence faite au corps, éléments à partir

---

<sup>177</sup> R. Moine, « Approche culturelle d'un certain cinéma post-moderne : les films-concerts ou le cinéma de la sensation », dans *Cinéma et audiovisuel : Nouvelles images, approches nouvelles*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 211.

desquels élaborer et symboliser ce qui à la fois fonde et menace le monde commun. Une telle tentative échoue toujours relativement, car il est impossible de représenter la Terreur première dont parlent tous les mythes fondateurs, mais elle témoigne d'une volonté de relancer le sens, de donner le coup d'envoi à un récit qui viendrait recouvrir l'hétérogène, de mettre en scène le paradoxe du politique et l'impossibilité de vaincre cette violence au cœur du social.

Le propos choisi par Mel Gibson entendait s'apparenter à la méditation religieuse. Il se voulait une forme de méditation sur sa propre culpabilité, *notre* culpabilité commune. Le réalisateur cherchait à réactualiser ce que nous rappelle la mort du Christ; il voulait proposer une réflexion sur la mise à mort de la part divine en chacun de nous. En réalité, l'approche de Mel Gibson dans *La Passion du Christ* n'était sans doute pas tant d'ordre métaphysique que d'ordre sensible. Si plusieurs ont affirmé qu'une telle volonté de monstration de la mort de Jésus est en soi sacrilège ou encore qu'elle a pour effet de banaliser le supplice du Christ, René Girard lui, a salué l'œuvre et soutenait que jamais on avait filmé la Passion avec un tel sens de sa réalité. Pour Girard, le réalisateur est parvenu à représenter la Passion telle qu'elle s'est *réellement* déroulée et à révéler la violence dans son injustice et son mensonge<sup>178</sup>. La puissance du réalisme de l'oeuvre avait été mise au service de la prise de conscience du spectateur quant à sa propre violence.

*La Passion du Christ* selon Mel Gibson entend refléter la tension entre judaïsme et christianisme. L'infigurable que Mel Gibson a voulu créer en employant le « vocabulaire » sensible de la violence est-il porteur de sens? Le réalisateur essaie, dans ce film choc, de réactualiser ce qui, lui semble-t-il, avait été perdu, la dimension méditative et éthique de la Passion. Mais dans ce cas, ce qui s'ajoute ici c'est que ce spectacle, car il s'agit bien d'un spectacle, dit quelque chose de notre impossibilité contemporaine de croire sans voir, de pouvoir imaginer en dehors d'un support visuel. On pense davantage la réalité des choses dans la positivité du voir.

Jamais on n'arrivera à montrer le noyau même de la violence, mais les modalités esthétiques utilisées pour s'en rapprocher sont en elles-mêmes révélatrices. La violence qui

---

<sup>178</sup> R. Girard, « Une violence au service de la foi », *Le Figaro Magazine*, 27 mars 2004.

fuse de toute part et immerge le spectateur n'est sans doute pas *gratuite* ou *insensée*, elle cherche la part humaine de la fureur. L'image des corps meurtris révèle cette quête. « La violence n'est-elle pas précisément ce geste, cette situation, cet événement qu'on ne comprend pas et qui produit une suspension de sens? Cette suspension elle-même engendre à son tour la nécessité d'une quête de sens, une « recharge de sens » pour combler le vide<sup>179</sup>. » Les réalisateurs chercheraient donc à produire une suspension du sens en rendant visibles et sensibles le chaos, la perte de repères, la peur, les cris, l'horreur. Le sentiment d'être face à la réalité brute de l'innommable ferait advenir un effet *punctum* chez le spectateur. Il créerait un événement à la fois affectif et esthétique résultant d'une rencontre perceptuelle complexe abolissant pour un bref instant l'écart entre l'écran et le spectateur, entre celui qui éprouve et regarde et ce qui est regardé. Il s'agirait d'une expérience de désaisie visant à rapprocher le spectateur de ses fureurs originaires.

Serions-nous dès lors face à un cri d'alarme que nous lancent les artistes, à la fois témoins et interprètes du temps présent? Le film *Funny Games* de Michael Haneke est selon nous à cet égard tout à fait paradigmatique. L'interrogation de la place tenue par le spectateur, la dénonciation et l'ambiguïté de sa position voyeuriste, est très évidente. L'interpellation troublante que leur adresse Haneke déplace dans un entre-deux le message profond du cinéma-réalité. C'est cet « entre-deux » qui est questionné : « Vas-tu *voir* ce que tu regardes? »

Conclure n'est pas possible. Les interrogations contenues dans ce mémoire, qui pour nous fut une sorte d'essai, visaient à interpeller le lecteur. La question de l'écart entre le spectateur et l'écran est éminemment morale et politique. Si, suivant notre hypothèse, les films de violence ont pour effet de rappeler l'abîme qui fonde le vivre-ensemble, il serait inapproprié de taxer d'emblée ces films de violence « pure » ou « gratuite ». Les concevoir comme des « corps étrangers », comme quelque chose qui se penserait en dehors de nous-mêmes, ou les traiter comme des objets de divertissement, alors que nous sommes explicitement conviés à critiquer la part maudite qu'ils révèlent de nous-mêmes (Haneke). Le

---

<sup>179</sup> A. Corten, « Introduction », dans *La violence dans l'imaginaire latino-américain*, Corten, André dir., Côté, Anne-Elizabeth coll., Paris, Karthala, 2008, p. 30.

défi est double : ne pas détourner le regard ni censurer les productions artistiques. Ces deux tentations ne font que confirmer l'attrance qu'opère le spectacle de la violence.

Les scénaristes et les réalisateurs se chargent de nous faire descendre en enfer, à nous de choisir ce que l'on voit, de multiplier les perspectives et de prendre en charge le récit de ce voyage en enfer. À nous de transformer les « visibilités » en images porteuses de sens et à y repérer des significations plus profondes sur la culture ambiante et sur le fondement refoulé de l'être ensemble : la violence à l'origine même de l'homme et du groupal, dirait Freud.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sur la violence

#### Monographies et chapitres de livre

- Antelme, Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1957, 321 p.
- Assoun, Paul-Laurent, *Freud et les sciences sociales*, Paris, Armand Colin, 1993, 181 p.
- Corten, André, « Introduction », dans *La violence dans l'imaginaire latino-américain*, Corten, André dir., Côté, Anne-Elizabeth coll., Paris, Karthala, 2008, 413 p.
- Duverger, Christian, *La Fleur létale. Économie du sacrifice aztèque*, Paris, Seuil, 1979, 249 p.
- Engels, Friedrich, *Le rôle de la violence dans l'histoire*, Paris, Éditions sociales, 1971, 121 p.
- Enriquez, Eugène, *De la horde à l'État. Essai de psychanalyse du lien social*, Paris, Gallimard, 1983, 691 p.
- Freud, Sigmund, *Malaise dans la culture*, Paris, PUF, 1995, 93 p.
- , « Au-delà du principe de plaisir », Chap. dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1963, p. 7-81.
- , « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », Chap. dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1963, p. 235-267.
- , « Le moi et le ça », Chap. dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1963, p. 177-219.
- , « Pulsions et destins des pulsions », Chap. dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 11-44.
- , *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Gallimard, Paris, 1984, 263 p.
- , *Totem et tabou*, Payot, 1965, 241 p.
- Héritier, Françoise « Réflexions pour nourrir la réflexion », dans *De la violence I*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 14-53.
- Hobbes, Thomas, *Leviathan*, Paris, Sirey, 1971, 1927 p.

Maffesoli, Michel, *Essais sur la violence banale et fondatrice*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984, 174 p.

-----, « Le tribalisme », Chap. dans *Le temps des tribus. Déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, France, Klincksieck, 1988, 283 p.

Nancy, Jean-Luc, « Image et violence », Chap. dans *Au fond des images*, Galilée, Paris, 2003, p. 35-56.

Revault D'Allonnes, Myriam, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, Paris, Seuil, Flammarion, 1995, 167 p.

-----, *D'une mort à l'autre. Précipices de la Révolution*, Paris, Seuil, 1989, 233 p.

-----, *Fragile humanité*, Paris, Aubier, 2002, 228 p.

Sofsky, Wolfgang, *L'ère de l'épouvante; Folie meurtrière, terreur, guerre*, Paris, Gallimard Essais, 2002, 283 p.

-----, *Traité de la violence*, Paris, Gallimard, 1998, 214 p.

Sorel, Georges, *Réflexions sur la violence*, Paris, Le Seuil, 1990, 324 p.

Wieviorka, Michel, *La violence*, Paris, Hachette Littératures, 2005, 329 p.

## Articles

Clastres, Pierre, « De la torture dans les sociétés primitives », *L'Homme*, vol. 13, n° 3, 1973, 114-120.

Lasvergnas, Isabelle, « À qui appartient la violence? », *Topique*, n° 99, 2007, p. 115-127.

## Sur le cinéma et les images

### Monographies et chapitres de livre

Baecque, Antoine et Jousse, Thierry, *Le retour du cinéma*, Paris, Hachette, 1996, 142 p.

Barthes, Roland, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, 193 p.

Beylot, Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Collin, 2005, 242 p.

- Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir, L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004, 761 p.
- Deschamps, Christian, « Pornographie, narration et représentation », dans *Cinéma de la modernité : films et théories*, Château, Dominique, Gardies, André et Jost, François (dir.), Paris, Klincksieck, 1981, p. 209-219.
- Ethis, Emmanuel, *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2006, 320 p.
- Gerbner, Georges, Condry, Jonh *et al.*, *The psychology of the television*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publisher, 1989.
- Gunter, Barrie, *Dimension of television violence*, New York, St. Martin's Press, 1985, 282 p.
- Jullier, Laurent, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, 203 p.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI : Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, 312 p.
- Lasvergna, Isabelle, « Blow up sur le présent », dans *Baudrillard*, L'Yvonnet, François (dir.), Éditions de l'Herne, Paris, 2004, p. 146-166.
- Maffesoli, Michel, « Télévision, culture et violence », dans *Violence et télévision, autour de l'exemple canadien*, Lacroix, Jean-michel (dir.), Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 31-40.
- Moine, Raphaëlle, « Approche culturelle d'un certain cinéma post-moderne : les films-concerts ou le cinéma de la sensation », dans *Cinéma et audiovisuel : Nouvelles images, approches nouvelles*, Bächler, Odile, Murcia, Claude et Vanoye, Francis (dir.), Paris, L'Harmattan, 1998, p. 205-212.
- Mondzain, Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, 90 p.
- , *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, 264 p.
- Mongin, Olivier, *La violence des images ou comment s'en débarrasser ?* Paris, Seuil, 1997, 183 p.
- Nancy, Jean-Luc, « L'image – le distinct », Chap. dans *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 11-33.
- , « La représentation interdite », Chap. dans *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 57-99.

- Piemme, J.-M., *La télévision comme on la parle*, Bruxelles, Labor, 1978, 144 p.
- Revault D'Allonnes, Myriam, *Voir ensemble*, dans *Voir ensemble*, Marie José Mondzain coord., Paris, Gallimard, Réfléchir le cinéma coll., 2003, 294 p.
- Tisseron, Serge, *Enfants sous influence, les écrans rendent-ils les jeunes violents ?*, Paris, Armand Colin, 2000, 175 p.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Philosophie de l'image*, Paris, PUF, 1997, 322 p.

### Articles et autres publications

- Bandura, A, Roos, D. et Ross, S. A., « Imitation of film-mediated aggressive models », *Journal of Abnormal and Social Psychology*, n° 67, 1963, p. 3-11.
- Dagnaud, Monique, *Médias et violence. L'état du débat*, Paris, La Documentation française, 2003.
- Eliacheff, Caroline, « Image et violence », Actes du colloque *L'image et la violence* (Centre Georges Pompidou, octobre 1996), Paris, Bibliothèque publique, 1997, p. 61-64.
- Eron, Leonard D., « Interventions to mitigate the psychological effects of media violence on aggressive behavior », *Journal of Social Issues*, vol. 42, n° 3, 1986, p. 155-169.
- Freedman, J. L. « Television violence and aggression: A Rejoinder », *Psychological Bulletin*, vol. 100, n° 3, 1986, p. 372-378.
- Gerbner, George, *Violence et terreur dans les médias*, UNESCO, France, Études et documents d'information, n° 102, 1989.
- Girard, René, « Une violence au service de la foi », *Le Figaro Magazine*, 27 mars 2004.
- Godin, Antoine, « Haneke : Un ingénieur prestidigitateur », *Hors champ* : <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article309>
- Granzberg, G. « The introduction of television into a northern Manitoba Cree community : A study of meanings, uses and effects », dans Granzberg, G. et Steinbring, J. (dir.), *Television and the Canadian Indian : Impact and meaning among Algonkians of central Canada*, Winnipeg, University of Winnipeg, 1980, p.77-181.
- Joos, Jean-Ernest, « Une violence sans sujet, David Cronenberg et Michael Haneke », *Parachute*, n° 123, Montréal, 2006, p. 80-118.

- Lepastier, Samuel, « L'investissement de l'image », Actes du colloque *L'image et la violence* (Centre Georges Pompidou, octobre 1996), Paris, Bibliothèque publique, 1997, p. 99-120.
- Martinez, Andrea, *La violence à la télévision : état des connaissances scientifiques*, Direction de la programmation télévisée du Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes, Canada, 1990.
- Mondzain, Marie-José, *Image, icône, économie*, Paris, Seuil, 1993, 295 p.
- , *Image, sujet, pouvoir*, Conférence disponible sur le site de Sens public : <http://www.sens-public.org/spip.php?article500>
- Sicard, Monique, « Babette et Banania, Qu'est-ce qu'une violence par l'image? », dans *La scène terroriste*, Cahiers de médiologie N°13, coordonné par Bertho Lavenir, Catherine et Huyghe, François-Bernard, Paris, Gallimard, 2002, p. 143-153.
- Sotinel, Thomas, Tincq, Henri, Ternisien, Xavier, « La plus longue séance de torture jamais contée », *Le Monde*, 31 mars 2004.

### Autres

- Arendt, Hannah, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961, 404 p.
- , « Préface », *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 11-27.
- , *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, Paris, Seuil, 1991, 247 p.
- Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, 163 p.
- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, 246 p.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 294 p.
- Brecht, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche Éditeur, 1978, 116 p.
- Parent, Anne-Martine, « Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2004, p. 113-125.

### Sites internet

- Site de la Régie du cinéma du Québec : <http://www.rcq.qc.ca/processus.asp>
- Site du Centre d'études sur les médias : <http://www.cem.ulaval.ca/>

Site de l'Institut national de l'audio-visuel (INA) : <http://www.ina.fr/observatoire-medias/actes-et-paroles/college-iconique/>

### **Filmographie**

Belvaux, Rémy, *C'est arrivé près de chez-vous*, Film 35 mm, noir et blanc, 95 min, Belgique, 1992.

Chabrol, Claude, *Le boucher*, Film 35 mm, coul., 93 min., France, 1970.

Craven, Wes, *Scream*, Film 35 mm, coul., 111 min., États-Unis, 1996.

Denham, Christopher, *Home Movie*, Vidéo, coul., 80 min., États-Unis, 2008.

Gibson, Mel, *La Passion du Christ*, Film 35 mm, coul., 127 min., États-Unis, 2004.

Haneke, Michael, *Funny Games*, Film 35 mm, coul., 108 min, Autriche, 1997.

Kubrick, Stanley, *Orange mécanique*, Film 35 mm, coul., 136 min., Angleterre, 1972.

Lang, Fritz, *M. Le Maudit*, Film 35 mm, noir et blanc, 117 min., Allemagne, 1931.

Noé, Gaspar, *Irréversible*, Film 35 mm et 16 mm, coul., 90 min., France, 2002.

Scorsese, Martin, *Taxi Driver*, Film 35 mm, coul., 114 min., États-Unis, 1976.

Stone, Oliver, *Tueurs nés*, Vidéo 16/9, coul., 118 min. États-Unis, 1994.

Tykwer, Tom, *Cours, Lola, cours*, Film 35 mm, coul., 81 min., Allemagne, 1998.

### **Ouvrage de référence**

Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2002, 523 p.