



**HAL**  
open science

# La mise en scène de la violence sociale à travers la figure du tueur en série dans le cinéma hollywoodien

Bettina Borgel

## ► To cite this version:

Bettina Borgel. La mise en scène de la violence sociale à travers la figure du tueur en série dans le cinéma hollywoodien. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02362119

**HAL Id: dumas-02362119**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02362119>**

Submitted on 13 Nov 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La mise en scène de la violence sociale à travers la figure du tueur en série dans le cinéma hollywoodien



Bettina **BORGEL**  
Année universitaire 2018-2019

Sous la direction de M.Vincent **Amiel**  
Master 2 Recherche Esthétique, Analyse, Création

# SOMMAIRE

INTRODUCTION .....	<b>p. 3</b>
PREMIÈRE PARTIE : <u>L'Homme à l'affût</u> , Le monstre maudit.....	<b>p. 14</b>
DEUXIÈME PARTIE : <u>Le Silence des agneaux</u> , le monstre sublime d'un mythe fondateur.....	<b>p.45</b>
TROISIÈME PARTIE : <u>American Psycho</u> , Le monstre à la fois comme création et échappatoire d'une société écrasante.....	<b>p.78</b>
CONCLUSION .....	<b>p. 97</b>
BIBLIOGRAPHIE.....	<b>p. 102</b>
FILMOGRAPHIE .....	<b>p. 107</b>
TABLE DES MATIÈRES.....	<b>p. 109</b>

# INTRODUCTION

« *Le cinéma, c'est l'Amérique. L'Amérique, c'est le cinéma.* »<sup>1</sup> Ainsi énonçait l'enseignant-chercheur Jean-Marc Vernier dans le dossier *Cinéma et Amérique : une image effritée*, parut dans la revue *Quaderni* n° 50-51 du printemps 2003 intitulée Images de l'Amérique du Nord vues par elle-même ou vues par les autres.

Il apparaît nécessaire en préambule de notifier que nous distinguerons, dans cette étude, cinéma américain et cinéma hollywoodien, à l'instar de Jean-Michel Frodon dans son ouvrage La Projection Nationale, cité dans le dossier écrit par Jean-Marc Vernier, précédemment introduit : « *le cinéma américain est la somme des films produits aux États-Unis, le cinéma hollywoodien est la projection de l'Amérique.* »<sup>2</sup>, car c'est précisément cette idée de projection de l'Amérique et de sa société par le cinéma qui est à la genèse de cette étude. Vernier estime les films hollywoodiens comme une « *catégorie esthétique qui indique le mode de représentation de l'Amérique par le cinéma* », et l'on peut énoncer que ce dernier a été longtemps le vecteur d'une vision idéalisée de l'Amérique, et ce quelque soit le genre utilisé pour l'exprimer. Jean-Marc Vernier en prend pour preuve le fait que « *les gouvernements américains, conscients de la puissance idéologique de leur cinématographie, l'ont toujours utilisée comme moyen de propagande ou au moins comme instrument de diffusion de l'« american way of life »* »<sup>3</sup>. En effet, dès 1919, soit moins de dix ans après l'établissement des premiers studios à Hollywood, le Congrès américain s'immisce dans cette industrie naissante et l'incite à « *construire et renforcer l'esprit de l'américanisme* »<sup>4</sup>, c'est-à-dire à contribuer à diffuser un état d'esprit américain, un mode de vie et tout un système de valeur propre à l'Amérique. Au cours de son histoire, le cinéma hollywoodien « classique » s'est donc raconté une Amérique et une Histoire nationale à travers des genres dont l'extrême codification offre aux spectateurs des repères clairs et une lisibilité parfaite, ne permettant pas le moindre doute ou méprise sur le message et la morale à transmettre au public.

Parmi les genres les plus fameux, celui de la Comédie Musicale classique, dont l'essor est contemporain à l'âge d'or des studios, entre les années 1930 et jusqu'au début de la Seconde Guerre Mondiale, est un genre de l'idylle, véhiculant une vision particulièrement idéaliste du monde, mais plus particulièrement de la société

---

<sup>1</sup> J.M.VERNIER, *Images de l'Amérique du Nord vues par elle-même ou vues par les autres*, Cinéma et Amérique : une image effritée, *Quaderni* n°50-51, 2003 p.197

<sup>2</sup> p.198

<sup>3</sup> p.198

<sup>4</sup> p.198

américaine, mettant en scène une « *idéologie du bonheur et du bien-être* »<sup>5</sup>. Le genre de la Comédie Mélo-dramatique donne quant à lui à voir des personnages confrontés à des tensions mais parvenant à les résoudre et à pacifier l'histoire en retrouvant bonheur et équilibre. Bien que le genre du Film de Gangster offre au public « *une vision plus tragique de la société américaine, confrontée à la violence et au désordre* », le concept de « happy end »<sup>6</sup> prédomine dans le schéma classique hollywoodien et apporte la vision d'une Amérique réconciliée, dans laquelle le Bien ressort toujours triomphant des épreuves, permettant de rappeler et d'affirmer par-dessus tout « *les valeurs morales qui régissent la société américaine* »<sup>7</sup>. Un digne représentant de ces valeurs si chères à l'Amérique est le personnage du « self-made man » issu de la Success-story, ce genre racontant le parcours d'un personnage bien souvent issu d'un groupe défavorisé ou d'une situation difficile, qui parvient au sommet d'une ascension sociale et d'une réussite personnelle en restant fidèle à des valeurs morales exemplaires, le tout grâce à une force de travail et de volonté exemplaire. Grandement représenté dans la littérature américaine et dans le cinéma hollywoodien, ce personnage occupe une place de première importance dans l'imaginaire collectif américain et participe à la projection contrôlée d'une image de l'Amérique clairement idéalisée.

Un genre singulier mettra cependant à mal cette structure codifiée des genres et cette vision d'une idylle américaine, surgissant durant les années noires de la Seconde Guerre Mondiale. Ce genre bien particulier ne sera défini en tant que tel que plusieurs années après la création des films catégorisés comme lui appartenant. A l'époque, il est plutôt qualifié de cycle. Bien qu'étant un produit purement hollywoodien, le genre fut analysé, théorisé et baptisé par les critiques français. En effet, la France ayant été privée de cinéma américain sous l'Occupation allemande, c'est avec étonnement et curiosité en 1945 qu'elle découvre des ambiances ainsi que des sujets fortement noircis. Les critiques Nino Frank et Jean-Pierre Chartier furent les premiers à écrire sur ces films aux codes nouveaux, mais la première grande étude du sujet fut écrite par Raymond Borde et Etienne Chaumeton, intitulée *Panorama du film noir américain*, baptisant ainsi officiellement ce nouveau genre en 1955, bien que Jean-Pierre Chartier ait été le premier à donner le nom de « Film Noir » à ce genre. Les critiques américains ne s'intéresseront à ce cycle de films comme d'un genre à part entière qu'à partir des années soixante, lorsqu'une nouvelle génération d'élèves des écoles de cinéma, lassés des carcans des genres classiques, dépoussièrent et trouvèrent une nouvelle inspiration dans ce qu'on appelle aujourd'hui les classiques du Film Noir. Mais il faudra attendre 1979 pour

---

<sup>5</sup> J.M.VERNIER, *Images de l'Amérique du Nord vues par elle-même ou vues par les autres*, Cinéma et Amérique : une image effritée, *Quaderni* n°50-51, 2003, p.199

<sup>6</sup> p.199

<sup>7</sup> p.199

qu'enfin soit publiée la première étude du genre écrite en anglais, intitulée *Film Noir : An Encyclopedic Reference to the American Style*.

Si les Américains furent si longs à reconnaître et définir le genre Noir, c'est parce que ses films étaient à leur origine dévalorisés, méprisés, moqués, dénigrés par la critique, souvent qualifiés de « *film de criminels* » dans un sens péjoratif, et considérés comme « *un produit bas de gamme par l'industrie du cinéma* »<sup>8</sup>. Les grands studios ne produisaient bien souvent ces films que pour combler les doubles programmes des salles, les relayant au rang de séries B. Certains furent malgré tout nominés aux Oscars, parmi eux The Maltese Falcon de John Huston et Double Indemnity de Billy Wilder (1944), mais toujours méprisés par la critique.

On date la période du Film Noir classique entre 1941, date de sortie de The Maltese Falcon de John Huston cité ci-dessus, adapté du roman policier éponyme de 1930 écrit par Dashiell Hammett, et 1958, date de sortie de Touch of Evil d'Orson Welles. Avec ce cycle de films s'étendant sur dix-sept ans, le public voit apparaître de nouveaux sujets, celui du crime ayant la part belle, et avec eux de nouveaux personnages. Il est difficile de définir le genre Noir, ses caractéristiques restant controversées, il échappe aux carcans définis des autres genres, et l'on peut dire qu'il est plus aisément définissable par ses éléments stylistiques que par son contenu. Tout d'abord, il nous faut comprendre quelles sont les racines du Film Noir, par quoi et pourquoi est-il né. Les horreurs de la Seconde Guerre Mondiale et les traumatismes qui en découlent ne sont évidemment pas innocents dans le développement du pessimisme caractéristique du Film Noir, comme en témoigne Abraham Polonsky, réalisateur du film Force of Evil de 1948 : « *Une guerre extraordinaire, atroce. Des camps de concentration, des massacres, des bombes atomiques, des gens tués sans raison. Il y a de quoi rendre n'importe qui un peu pessimiste* »<sup>9</sup>.

De par les évènements qui secouent l'Europe avant et pendant la Guerre, l'Amérique voit débarquer sur ses terres nombre d'émigrés européens, et parmi eux, beaucoup de réalisateurs phares de films noirs, comme Fritz Lang, Otto Preminger, ou encore Jean Renoir. Ils amènent avec eux non seulement leurs traumatismes, mais également des inspirations notamment prises dans l'expressionnisme allemand, celles-ci ayant impacté probablement le plus d'un point de vue esthétique sur le genre, « *avec leurs clairs-obscurs, leurs angles de vue déformés et leurs décors symboliques* »<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Paul DUNCAN, Jürgen MÜLLER, *Film Noir*, ed. Paul Duncan, Jürgen Müller, Taschen Bibliotheca Universalis, 2017 [2017], p.11

<sup>9</sup> Paul DUNCAN, Jürgen MÜLLER, *Film Noir*, ed. Paul Duncan, Jürgen Müller, Taschen Bibliotheca Universalis, 2017 [2017], p.11

<sup>10</sup> p.19

D'un point de vue plus thématique et philosophique, le Film Noir puise son inspiration notamment du courant existentialiste et de la psychologie freudienne, deux courants à l'origine européens très ancrés dans leur époque et qui contribuent « à promouvoir une vision du monde mettant en avant l'absurdité de l'existence et l'importance du passé d'un individu dans le choix de ses actes »<sup>11</sup>. Ces inspirations nourrissent fortement deux des thèmes principaux du Film Noir, celui du « passé hanté » et celui du « cauchemar fataliste ». Le Film Noir apparaît donc comme étant, malgré la dépréciation et le mépris des critiques de l'époque, « bien plus qu'une série de films à l'éclairage sombre racontant des histoires criminelles et baignant dans le sexe et la violence » ; « en termes de narration, ses œuvres gravitent autour de thèmes complexes et non de simples emblèmes »<sup>12</sup>.

En opposition au cinéma classique hollywoodien mettant en scène des personnages aux valeurs morales fortes et au service d'un Bien toujours triomphant, les personnages du genre Noir sont des êtres hantés par un passé traumatique, parfois criminel, tentant souvent d'échapper à des démons intérieurs ayant pour origine un événement antérieur et enfoui. C'est en cela que l'on retrouve des inspirations prises dans la psychologie freudienne, pour laquelle tout comportement trouve sa source dans l'enfance et les traumatismes qui y sont liés. Les personnages des films noirs sont semblables à ceux de la tragédie antique, ils ne peuvent échapper à leur destin, et les notions de fatalité et de causalité y sont centrales. Le Film Noir est « un univers déterministe où la psychologie (...), le hasard (...) et même les structures sociales (...) auront finalement raison des bonnes intentions et grandes espérances que les personnages principaux pourraient encore nourrir »<sup>13</sup>. Ainsi, non seulement les personnages du Film Noir ne peuvent se raccrocher à quelque valeur morale, mais de surcroît, les structures sociales, la société américaine en outre, faillissent dans leur rôle de garant de cette morale, de la réconciliation et du retour au bonheur qui nourrissaient les thèmes des genres de l'avant-guerre.

Le cinéma hollywoodien fabrique pour la première fois des personnages immoraux en tant que personnages principaux, plaçant le spectateur du côté de l'ombre et du Mal. Parmi les personnages récurrents du genre Noir, des voleurs, des infidèles, des escrocs, des manipulateurs, qui, lorsqu'ils prennent des traits de femmes, sont archétypés en tant que « femmes fatales », mais également des « enquêteurs » ; souvent désabusés, ambigus dans leur moralité, ces derniers ne sont pas toujours des représentants de la loi, ils peuvent également endosser le costume de criminel, mais quels qu'ils soient, ils

---

<sup>11</sup> p.19

<sup>12</sup> Paul DUNCAN, Jürgen MÜLLER, *Film Noir*, ed. Paul Duncan, Jürgen Müller, Taschen Bibliotheca Universalis, 2017 [2017], p.19

<sup>13</sup> p.20

cherchent la vérité et tentent de se « *frayer un chemin dans le dédale complexe de l'univers du Noir en quête d'une réponse critique* »<sup>14</sup> (p.20 Film Noir). Le personnage qui nous intéresse tout particulièrement est le personnage archétypal du « traqué ». Extrêmement imprégné des influences de l'expressionnisme allemand, le traqué est souvent un homme, il n'est pas rare qu'il soit étranger, pourchassé sans relâche durant tout le film. Il est incapable de trouver sa place dans « *un univers intrinsèquement absurde et qui semble régi par le hasard* »<sup>15</sup>, et cette difficulté entraîne un mal-être et un mépris du monde qui le poussent parfois à commettre des crimes.

C'est dans la gamme qui constitue cet archétype du traqué que se positionne le personnage du tueur. Ce personnage peut être motivé par sa cupidité, par amour, par jalousie, ou encore pour se sortir d'une situation inextricable, plusieurs thèmes largement explorés dans le genre Noir, sans pour autant qu'il en soit l'initiateur : le cinéma hollywoodien n'a pas attendu les années d'après-guerre pour mettre en scène des tueurs aux mobiles divers. En revanche, le Film Noir apporte une complexité nouvelle au personnage tueur. Le fait tout d'abord de le traiter en tant que personnage principal permet au spectateur d'être au plus près de ses motivations, voire même dans certains cas de les comprendre, ou tout du moins de ressentir de l'empathie envers ce personnage immoral, ce qui constitue une nouveauté dans le paysage filmographique hollywoodien moralisateur et censuré. Le personnage du tueur est souvent en proie à des sentiments et comportements violemment contradictoires. Il n'a pas toujours de mobile tangible à ses meurtres, il peut agir par pur désespoir ou mépris face à l'absurdité du monde. Il est également prisonnier de son passé, comme énoncé précédemment, et il est conscient des démons intérieurs qui l'habitent et qu'il tente désespérément de fuir. Le personnage du tueur dans le Film Noir est certes violent, immoral, dangereux, mais, sans volonté d'excuser ses actes, il semble être avant tout victime de son passé, du monde qui l'entoure, et de la fatalité implacable et tragique qui le mènera à sa perte. Le Film Noir en général s'achève sur la déchéance des personnages immoraux, sans pour autant donner le sentiment d'un retour à l'ordre moral et du triomphe du Bien sur le Mal. Ce dernier semble rôder en attendant de ressurgir sous une autre forme. Le genre peint un tableau des Hommes et de la société comme étant pourris de l'intérieur, gangrénés par le vice, la violence, le désespoir et le Mal.

Nous avons énoncé précédemment que le Film Noir se nourrit du fort pessimisme quant à l'existence et à l'humanité, résultant notamment des traumatismes de la Seconde Guerre Mondiale, mais ce pessimisme, ce scepticisme face à l'Homme et à ses sociétés

---

<sup>14</sup> Paul DUNCAN, Jürgen MÜLLER, *Film Noir*, ed. Paul Duncan, Jürgen Müller, Taschen Bibliotheca Universalis, 2017 [2017], p.20

<sup>15</sup> p.20



peut également puiser son inspiration dans un contexte purement américain de la période d'après-guerre, qui perturba en profondeur la société : En 1950, le sénateur Joseph McCarthy fait son apparition sur la scène politique américaine, et avec lui se développe ce que l'on qualifiera de « chasse aux sorcières », qui durera jusqu'en 1954. Après la Seconde Guerre Mondiale, et dans le contexte naissant de la Guerre Froide, les États-Unis sont marqués par un fort sentiment anticommuniste, et une véritable paranoïa s'empare du pays, ce dès la fin de la Guerre. Au départ, la commission dirigée par McCarthy était destinée à identifier et écarter des fonctionnaires d'état partisans idéologiques du communisme, puis à démasquer de supposés sympathisants, ou carrément agents communistes infiltrés dans les administrations publiques. Cette « chasse aux rouges », s'appuyant principalement sur des dénonciations, s'étend bientôt tout naturellement aux studios d'Hollywood, le gouvernement étant bien conscient du fort pouvoir d'influence sur les masses de l'industrie cinématographique. Par le biais de la HCUA, la *House Committee on Un-American Activities*, en français la Commission parlementaire sur les activités anti-américaines, créée en 1938, une enquête est effectuée à Hollywood et de nombreux cinéastes sont alors soupçonnés, pas moins de trois cents vingt-quatre d'entre eux sont empêchés de travailler, leurs noms se trouvant sur la Liste Noire, la *Black List*, érigée à partir de 1945 par la Commission et avec l'aide de la MPA, *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*. Cette association est créée en 1944 sur l'initiative du réalisateur Sam Wood, bientôt rejoint par des grands de l'industrie tels que Walt Disney, Cecil B. De Mille, John Wayne ou encore Gary Cooper. Cette association d'autocensure et de sauvegarde de l'ordre moral condamne également ceux qu'on appellera *Les Dix d'Hollywood* à l'exclusion pure et simple d'Hollywood et à une interdiction d'exercer leur métier dans l'industrie cinématographique américaine. Parmi eux, Edward Dmytryk, qui nous intéressera particulièrement plus loin dans cette étude. La délation étant vivement encouragée, avant d'être implicitement presque imposée, contraint des cinéastes interdits d'exercer à livrer des noms de prétendus communistes ou partisans, et Edward Dmytryk fera partie de ceux qui donnèrent de nombreux camarades dans l'espoir d'être à nouveau autorisé à travailler. Ce rôle de délateur contraint aura sur la filmographie de Dmytryk notamment une influence notable, que nous développerons au cours de cette étude. Plus largement, il est certain que cette période de méfiance, de paranoïa et de dénonciation contribue à nourrir le pessimisme des réalisateurs du genre envers l'Homme et le monde, et à développer un scepticisme notable face aux structures sociales américaines, qui se ressent fortement dans les thèmes, personnages, et esthétismes du Film Noir.

A l'époque moqué et déprécié par la critique, le genre Noir est érigé aujourd'hui au rang des mouvements les plus influents de l'histoire du cinéma. Faisons un bond dans le temps, dans le Hollywood des années quatre-vingt. Les codes des genres se sont largement assouplis, le cinéma américain est affranchi de sa censure depuis le

remplacement en 1968 du code Hays par le système de classification par âges, et l'image des États-Unis véhiculée par le cinéma est de plus en plus complexe, notamment depuis la déchirure dans l'imaginaire collectif causée par la guerre du Viêt-Nam et sa défaite (1955-1975). De nombreux films se font porteurs du long récit traumatique de cette guerre et de la désillusion et méfiance à l'égard des politiques qu'elle entraîna. Ajouté à cela, le scandale de l'affaire d'espionnage politique du Watergate qui aboutit à la démission du président Richard Nixon en 1974, contribue fortement à l'essor de nouveaux sujets de films tels que des histoires de complot politique, et de peintures d'une Amérique politiquement fragilisée et peu digne de confiance. Malgré l'arrivée dès les années soixante-dix d'une nouvelle génération de cinéastes amenant avec eux une vitalité nouvelle, parmi eux Martin Scorsese, Brian De Palma, Francis Ford Coppola, ou encore Steven Spielberg, le cinéma hollywoodien connaît un épuisement des formes classiques, dont les « *grandes histoires et (...) mises en scènes « classiques » (ne semblent) plus en phase* »<sup>16</sup> pour exprimer toute la complexité de l'opinion et des sentiments des américains sur leur propre société. Cette nouvelle génération de cinéastes profondément cinéphile connaît bien ces formes classiques et leurs codes, et se permet de créer des films transgenres, mélangeant donc les codes et les genres pour renouveler le cinéma qui se trouve concurrencé par le développement de la télévision, plus encline à un certain classicisme de forme. Apparaît alors ce que l'on nomme le Néo-noir, une sorte de genre hybride qui s'inscrit dans un héritage du Film Noir classique, allant plus loin dans l'observation et la mise en scène des mutations sociales récentes, des complexes, des frustrations et des peurs propres à la société américaine, ainsi que des événements historiques contemporains.

Parmi les hybridations de genre, le Thriller est particulièrement riche puisqu'il comprend de nombreux sous genres qui se combinent eux-mêmes avec d'autres genres ; parmi eux, le thriller policier et le thriller horrifique sont particulièrement intéressants pour l'étude présente. Le thriller policier, ou juridique, met en scène un ou des personnages au service de la justice s'investissant corps et âmes, jusqu'au péril de leurs vies ou de celles de leurs proches dans l'élucidation d'un crime d'apparence insoluble. Le thriller horrifique quant à lui reprend des codes du film d'Horreur pour créer chez le spectateur un sentiment de peur et de répulsion, s'ajoutant au *suspens* et à la recherche d'adrénaline caractéristiques du Thriller.

On peut expliquer l'engouement du public américain pour les enquêtes policières et les histoires de tueur, qui recommencent à être particulièrement à la mode au milieu des années quatre-vingt après un léger essoufflement dans les années soixante, tout d'abord par les chiffres de l'augmentation frappante de la criminalité au États-Unis. Denis Duclos,

---

<sup>16</sup> J.M.VERNIER, *Images de l'Amérique du Nord vues par elle-même ou vues par les autres*, Cinéma et Amérique : une image effritée, *Quaderni* n°50-51, 2003, p.200

sociologue, anthropologue, et chercheur au CNRS de Toulouse, dans son ouvrage intitulé Le Complexe du loup-garou. La fascination de la violence dans la culture américaine chiffre en s'appuyant sur l'étude de l'UCRP (*Uniform Crime Reporting Program*) 24700 meurtres enregistrés pour l'année 1991, et une augmentation des crimes de 113% depuis 1966. Il est évident que le crime n'est pas l'apanage des États-Unis mais concerne toutes les sociétés, toutes les civilisations, et tous les temps de l'humanité. Mais il est particulièrement intéressant de se pencher sur le rapport que les américains entretiennent avec ce sujet pour mieux comprendre sa place et son déploiement dans l'univers hollywoodien et notamment depuis les années quatre-vingt.

Ces années voient se développer au sein du FBI l'étude du profilage criminel initié par John E. Douglas et Robert Ressler. Cette méthode d'étude consiste à interroger des tueurs déjà emprisonnés pour tenter de comprendre leurs psychés et leurs modes opératoires, et ainsi établir et classer leurs profils psychologiques dans le but d'accroître les capacités du FBI et de la police à élucider de nouvelles affaires de crimes. C'est notamment suite à cette étude et au travail Douglas et Ressler qu'est utilisé pour la première fois officiellement le terme de « *serial killer* », « tueur en série » pour désigner l'auteur d'au moins deux meurtres successifs commis séparément et sur une période pouvant aller de plusieurs heures à plusieurs années. L'importance accordée au passé des tueurs et à leur enfance pour la plupart traumatique s'inscrit dans une filiation des théories freudiennes qui inspiraient quelques quarante années plus tôt les personnages aux passés hantés des Films Noirs.

Le terme et concept de « *serial killer* » s'est fait connaître du grand public lors du procès extrêmement médiatisé de Ted Bundy, un des plus célèbres tueurs en série américains. Son cas marque en profondeur l'Amérique et son imaginaire collectif, d'abord par la violence et l'horreur des crimes dont Bundy est accusé, puis par l'incapacité de la justice de lui attribuer un nombre exact de victimes ; estimé au nombre de 36 victimes, on soupçonne qu'il soit l'auteur de plus d'une centaine de meurtres sans pouvoir le prouver. Cette affaire fut également marquante pour sa sur-médiatisation, la passion qu'elle déclencha au sein de la société américaine, et le nouveau visage du tueur en série qu'elle inscrit dans l'imaginaire collectif américain et bientôt mondial. Ted Bundy est un jeune étudiant en droit, beau, charismatique, sociable, en apparence tout à fait convenable et respectable, pourtant accusés de multiples viols, tortures, meurtres et actes de nécrophilies sur de très nombreuses jeunes femmes. Il assume lui-même sa défense lors de son procès qui sera largement diffusé sur les chaînes d'information américaines, et l'opinion publique est divisée. Pourtant accusé d'être un dangereux tueur de femmes, ce sont pourtant celles-ci qui prennent son parti, ne pouvant croire que cet homme d'apparence si aimable puisse cacher un monstre. Lorsqu'il fut finalement jugé coupable de ses actes, l'Amérique vit naître en son sein un nouveau mythe, une nouvelle figure du Mal, celle du parfait américain dissimulant un tueur sanguinaire et sans pitié.

Plusieurs milliers de personnes se rassemblèrent devant le pénitencier le jour de l'exécution de Bundy, pour se faire les témoins de la mise à mort d'un des hommes les plus dangereux d'Amérique.

L'affaire de Ted Bundy est un des exemples les plus frappants de cette couverture médiatique extrême concernant les affaires de meurtres et plus particulièrement de tueurs en série. Denis Duclos estime que « *l'audience accordée au criminel sanguinaire dans le débat public américain fait songer à celle dont on entourait jadis un oracle.* »<sup>17</sup> (p.14 Loup-garou). L'Amérique est tout autant fascinée qu'effrayée par ces figures du Mal. Les années quatre-vingt voient donc apparaître en masse des fictions, littéraires ou cinématographiques, inspirées de réelles affaires criminelles. Selon Denis Duclos, « *si l'inverse n'est pas toujours vrai (il est douteux que l'énergie criminelle naisse du spectacle médiatique), en revanche l'auteur de fiction est fasciné par les exemples démesurés de la vraie criminalité.* »<sup>18</sup>.

Le profilage criminel devient parallèlement une véritable méthode d'enquête, et la consultation de dangereux meurtriers par la police dans le cadre d'enquêtes criminelles donne lieu à de nombreux fantasmes. Le Silence des Agneaux, écrit par Tom Harris en 1988, donnant lieu à une adaptation au cinéma par Jonathan Demme en 1991, qui nous intéressera particulièrement dans cette étude, est devenue une œuvre phare des années 1990, « *moins pour avoir campé un psychiatre en cannibale, que pour avoir fait dudit cannibale un conseiller permanent de la police* »<sup>19</sup>. Robert Ressler, un des pères du profilage, a conseillé Tom Harris et Jonathan Demme dans l'élaboration du personnage d'Hannibal Lecter, et leur a inspiré le personnage de Clarice Sterling, et c'est pourquoi l'on peut déjà estimer, d'après Denis Duclos, que « *Le Silence des Agneaux n'a pas eu un banal statut de Thriller. Il a touché au lien intime entre la culture américaine et le spectacle du crime* »<sup>20</sup>. L'Amérique voit naître, après le succès du film de Demme, de nombreux Thrillers policiers et horrifiques traitant d'affaires criminelles et mettant souvent en scène des tueurs en série non plus solitaires et marginalisés, mais au contraire parfaitement intégrés à la société et dissimulés sous le masque du « bon américain ». Le cinéma hollywoodien, après avoir durant de longues années prétendu « *à l'exemplarité mondiale* » en véhiculant une image lisse et idéale de l'Amérique, offrent alors aux américains et au monde des personnages de « *tueurs hors-normes* », des « *êtres exceptionnels* »<sup>21</sup> et fascinants par leur habilité à se cacher derrière les valeurs et normes

---

<sup>17</sup> Denis DUCLOS, Le complexe du Loup-Garou, La fascination de la violence dans la culture américaine, La Découverte/Essais 1994 [1994], p. 14

<sup>18</sup> p. 14

<sup>19</sup> p. 14

<sup>20</sup> Denis DUCLOS, Le complexe du Loup-Garou, La fascination de la violence dans la culture américaine, La Découverte/Essais 1994 [1994], p. 15

<sup>21</sup> p. 15

américaines pour les pousser à leur extrême inverse, dans une sauvagerie des plus crues et spectaculaires.

Nous pouvons dès lors orienter notre étude en énonçant la problématique suivante : les films mettant en scène des tueurs en série ne font pas seulement le portrait d'être hors-normes, fascinants de violence et de cruauté, ils sont aussi les supports en filigrane de l'expression et de la dénonciation d'une forme de violence institutionnalisée, étatique, culturelle et sociale propre à l'Amérique. Si Hollywood a au début de son histoire dressé le portrait d'une société idyllique, c'est depuis plusieurs années, notamment par les tueurs en série fictionnels qu'il dénonce à présent les dessous et travers de cette société.

Pour tenter de répondre à cette problématique, nous explorerons et analyserons au cours de cette étude trois films mettant en scène des tueurs en série fictionnels, laissant de côté les nombreux biopics ou films reprenant des affaires criminelles réelles : tout d'abord, L'Homme à l'Affût (*The Sniper*), réalisé par Edward Dmytryk en 1952. Comme énoncé précédemment, Dmytryk faisait partie, durant la « chasse aux rouges », de la liste des Dix d'Hollywood puisque sympathisant du Parti communiste. Il a donc été interdit de travailler dans l'industrie cinématographique américaine, puis condamné à six mois de prison et cinq cents dollars d'amende. Après avoir fui deux ans en Grande-Bretagne, il revient finalement aux États-Unis en 1950, purge sa peine, et finit par céder à la pression de la HCUA en livrant les noms de certains de ces amis, des sympathisants de la gauche à priori déjà connus de la Commission. Cet acte provoque une indignation et un mépris que Dmytryk subira jusqu'à la fin de sa vie de la part d'une partie de l'industrie hollywoodienne, ainsi que de la part de la critique, notamment française. L'Homme à l'Affût est le premier film qu'il réalise après ce scandale, en 1952. Ce film, catégorisé comme appartenant au genre Noir, est réalisé à partir d'une idée de Edna et Edward Anhalt (scénaristes de Panique dans la rue de Elia Kazan), et scénarisé par Harry Brown (scénariste du Temps de la colère de Richard Fleischer). L'Homme à l'Affût est l'histoire de Eddie Miller, un homme déjà connu de la justice pour des faits de violences envers les femmes, qui, empreint de violentes pulsions meurtrières, tente de ne pas céder à la folie, jusqu'au soir où, la colère et la frustration prenant le dessus sur sa raison, il abat une de ses clientes à la sortie du bar où elle est pianiste. Dès lors, il ne pourra plus contrôler ses démons, et tuera d'autres femmes, semant la terreur sur la ville. Le lieutenant de police Frank Kafka entreprend de mener une enquête pour démasquer et arrêter ce tueur de femmes, avec l'aide notamment d'un psychiatre, le docteur Kent.

Le deuxième film de ce corpus d'étude est Le Silence des Agneaux (*The Silence of the Lambs*), réalisé par Jonathan Demme en 1991 et adapté du deuxième opus d'une tétralogie écrite par Thomas Harris entre 1981 et 2006. L'œuvre met en scène Clarice Starling, une brillante étudiante du FBI, interprétée par Jodie Foster - qui reçut par

ailleurs pour ce rôle le *British Academy Film Awards* de la meilleure actrice, le *Golden Globe* de la meilleure actrice dans un film dramatique, et l'Oscar de la meilleure actrice en 1992 -, chargée d'interroger le docteur Hannibal Lecter, un psychiatre cannibale retenu en captivité et sous très haute surveillance depuis huit ans dans un hôpital psychiatrique de Baltimore, interprété par Anthony Hopkins - *British Academy Film Awards* et Oscar du meilleur acteur en 1992- dans le cadre d'une enquête sur un tueur de femmes surnommé « Buffalo Bill » en raison de sa tendance à dépecer le corps des femmes qu'il tue. Le FBI espère de l'éminent psychiatre Lecter qu'il dresse un profil psychologique de Buffalo Bill afin de tenter d'arrêter ce dernier avant qu'il ne tue sa cinquième victime, qui n'est autre que Catherine Martin, la fille de la sénatrice.

Le troisième et dernier film qui sera étudié dans ce corpus est une autre adaptation cinématographique d'un roman, de Bret Easton Ellis cette fois, réalisée par Mary Harron en 2000. Le film dresse le portrait d'un *yuppie*, un *Young Urban Professional*, c'est-à-dire un jeune entrepreneur du milieu de la haute finance américaine, prénommé Patrick Bateman, en plein milieu des années Reagan. Bateman est riche, beau, intelligent, charismatique, sain de corps grâce à une routine régulière et précise, il fréquente le tout-New York et recherche sans cesse plus de pouvoir, plus de réussite, une carte de visite dont le détail sera toujours plus insolite que celui de son collègue. En parallèle de cet univers de contrôle extrême et de surenchère de la réussite, Patrick Bateman se révèle être un véritable tueur en série, défoulant une haine hystérique principalement sur les femmes. Bateman s'enfonce progressivement dans une folie qui lui fait perdre le pied avec la réalité.

# I. L'Homme à l'affût, Le monstre maudit

## 1. Un personnage typique du Film Noir, dominé par ses pulsions et un passé hanté

Edward Dmytryk signe son retour à Hollywood, après avoir été écarté de l'industrie par la HCUA et la MPA, avec la réalisation de L'Homme à l'affût et sa sortie en 1952. Il y met en scène un personnage ayant à la fois de fortes caractéristiques propres au Film Noir, mais étant dans le même temps un des tous premiers personnages de tueur fou travaillé en tant que personnage principal. Le spectateur américain, habitué jusque-là à des premiers rôles incarnant des motivations et valeurs louables, se trouve ici le témoin direct des pulsions meurtrières d'un personnage puisqu'il est placé au plus proche de lui, de sa psychologie et de son histoire, de ses démons et de sa culpabilité. Dmytryk choisit par ailleurs de donner à son tueur le même prénom que lui : Edward, Miller de son nom de famille. L'Homme à l'affût est le premier film qu'il réalise après avoir payé le prix de son retour à Hollywood, à savoir la dénonciation de plusieurs camarades sympathisants de la gauche, acte pour lequel il sera non seulement très violemment critiqué, mais surtout pour lequel il développera une culpabilité qu'il distillera dans tous ses prochains films, à commencer par celui sur lequel nous nous penchons dans cette étude. Le fait de donner son prénom à un personnage soumis à des pulsions meurtrières violentes et incontrôlables ne peut être un hasard. Nous amorçons l'idée, que nous développerons plus loin, qu'il s'agisse ici d'un lien établi par Dmytryk entre les pulsions meurtrières de son personnage, et la culpabilité qu'elles entraînent chez lui, et ses propres actes de dénonciation forcés et la profonde culpabilité qu'il en retire.

Ainsi cette position encore inédite du spectateur provoque en lui non pas la compréhension, ni l'excuse d'actes impardonnables, mais une certaine forme d'empathie pour ce personnage de Edward Miller, qui est présenté au spectateur dès l'ouverture du film, et dans le même temps que le générique.

Nous faisons face ici à une construction narrative innovante dans le paysage des films à enquête, puisque le spectateur connaît dès le départ l'auteur des crimes qui vont faire l'objet de l'enquête policière. La tension de l'intrigue ne se situe donc pas dans la découverte de l'identité du meurtrier, mais dans le suivi de l'évolution de sa folie, et dans la progression de l'enquête jusqu'à lui. Le spectateur se fait donc le témoin du mal-

être et des démons d'un homme qui finira par leur céder la part belle pour commettre l'irréparable et s'enfoncer au plus profond de sa folie.

Le film s'ouvre sur un carton informatif et alarmiste qui place le film dans un contexte réel : « *Les crimes sexuels sont parmi les grands problèmes de la police. 31 175 femmes en ont été victimes rien que pour l'année dernière. Il n'existe aucune loi satisfaisante. Les forces de l'ordre sont démunies. Voici l'histoire d'un homme pour qui les femmes sont des ennemies* ». A la suite de cela, la diégèse commence avec un thème de musique extra-diégétique menaçant, thème qui sera récurrent lors des apparitions des pulsions violentes de Edward. A l'image, on découvre une chambre, filmée en un court plan-séquence qui démarre en panoramique latéral montrant un lit encombré de journaux, une fenêtre ouverte laissant apparaître la nuit sur la rue, puis une commode surplombée d'un miroir auquel est accroché ce qui semble être un drapeau américain, d'une lampe, et de quelques bouteilles de cosmétiques. Ces quelques éléments permettent d'ancrer l'action au sein de la société américaine et de présumer que la chambre est habitée par un homme seul. Et en effet, le plan séquence qui continue en caméra portée laisse une main d'homme entrer dans la droite du champ pour ouvrir un tiroir fermé à clé, qui en s'ouvrant révèle un fusil, filmé en légère plongée, à hauteur d'homme, encrant dès ce premier plan le spectateur dans la position de témoin direct. Le titre du film s'inscrit alors sur ce plan du fusil, « *The Sniper* », puis les bras de l'homme s'emparent de l'arme et ce dernier tourne le dos à la caméra pour entrer entièrement dans le cadre et s'avancer vers la fenêtre ouverte. L'homme, Edward, revient vers sa commode, démonte son arme pour la nettoyer, puis retourne à la fenêtre par laquelle il aperçoit un homme seul marcher le long du trottoir. Il le regarde passer avec désintérêt, se détourne rapidement de lui pour revenir vers la commode de laquelle il sort une balle, qu'il observe quant à elle longuement et avec une profonde attention, mais dont il ne chargera pas, dans cette séquence, son arme. Durant son manège entre la fenêtre et la commode, le visage de Edward est assez peu éclairé, et par un jeu de clair-obscur, ce sont ses mains qui manipulent le fusil qui sont la partie de son corps la plus exposée à la lumière. Comme si ses mains, c'est-à-dire les exécutantes, celles qui agissent, prenaient déjà le dessus sur sa tête, c'est-à-dire sur sa raison et sa lucidité. Il est intéressant de noter que ces ombres singulières sur le visage d'Edward permettent tout de même au spectateur d'identifier les traits de l'acteur interprétant le rôle, sans pour autant lui donner l'éclairage -au sens propre comme au sens figuré- qu'il conviendrait de donner à un acteur vedette.

Le choix de Dmytryk de proposer ce rôle à Arthur Frantz est de ce fait particulièrement judicieux. En effet, ce dernier apparaît pour la première fois au cinéma en 1948, dans un film de Joseph M. Newman, *Jungle Patrol*, puis dans une dizaine de films dans lesquels il



n'interprète que des rôles secondaires. Le public américain ne l'associe ainsi à aucun personnage ou rôle phare, il n'a donc aucune « *personnalité préconçue* », ce qui « *renforce sa crédibilité en personnage ordinaire* ». Car la complexité du personnage de Edward Miller, que nous tenterons de prouver tout au long de cette étude, réside en partie dans le fait qu'il est présenté avec l'apparence d'un homme ordinaire, anodin, « *l'américain moyen parfait* »<sup>22</sup> et typique, celui qu'on ne remarque pas et auquel on ne prête aucune forme d'attention.

Edward Miler est soudainement sorti de sa contemplation de la balle par des rires au dehors, et notamment celui d'une femme. Il se précipite à la fenêtre, un plan sur la rue montre un jeune couple remontant la rue face à la fenêtre de Edward. Ce dernier éteint sa lampe et se positionne avec son arme à la fenêtre, tel un chasseur se préparant discrètement à piéger sa proie. La caméra, dans le plan suivant, se place juste derrière son épaule, toujours dans cette position de témoin, mais cette fois, la proximité avec Edward fait passer le point de vue de la caméra de témoin direct au vecteur du point de vue subjectif de Edward. Démarre alors une alternance de champs contre-champs entre Edward et le couple. Le premier champ est un plan serré de Edward, fusil en joue, le visage, bien que barré par l'arme, bien mieux éclairé que dans la chambre, les yeux en pleine lumière. Son regard est droit, il semble déterminé. Le contre-champ montre le point de vue subjectif de Edward à travers le viseur de son fusil. Ce dernier offre, à travers un cache rond reproduisant la forme du viseur de l'arme, le jeune couple filmé en plan serré et zoomé, qui s'enlace et s'embrasse. Le champ suivant resserre le cadre sur le visage de Edward, laissant voir sa transpiration qui traduit sa fébrilité, sa concentration, son excitation. L'alternance entre les champs et les contre-champs se fait alors plus rapide, témoignant de la tension qui monte à la fois de manière meurtrière chez Edward, et de celle, amoureuse, qui gagne le couple. Un gros plan sur la main de Edward montre enfin son doigt appuyer sur la gâchette. L'arme n'étant pas chargée, seul un cliquetis mécanique se fait entendre. Ce dernier coïncide avec la séparation des amoureux, et ce qui semble être un retour à la réalité pour Edward. Il baisse son arme, son visage parfaitement dégagé et éclairé. Son regard et son visage se crispent, il semble que la raison reprenne ses droits, et que son désir de tuer cette femme lui soit à présent honteux et douloureux. Il retourne alors dans l'ombre de sa chambre, son antre, range violemment le fusil, cet objet concret de son désir violent et honteux, dans le tiroir qu'il ferme à clé. Il jette cette dernière avec violence sur le sol, et cette séquence d'introduction se clôt par un long gros plan sur la clé au sol, qui disparaît dans un fondu enchaîné.

---

<sup>22</sup> <http://www.dvdclassik.com/critique/l-homme-a-l-affut-dmytryk>, dernière consultation août 2019

Cette première scène introduit ainsi le personnage d'Edward et son ambivalence, entre son désir violent de tuer et le dégoût qu'engendre cette même pulsion. Mais elle établit également un parallèle entre le désir de mort et le désir amoureux. Edward, ainsi que nous le développerons dans la suite de cette étude, est un homme seul, rejeté, prenant toujours pour cibles des femmes, comme si, par leur meurtre, il tentait de fuir et de contrer son impuissance de provoquer chez elles du désir et de l'amour, ainsi que sa solitude. Ernest Aeppli, dans son ouvrage Les Rêves et leur interprétation, écrit en 1951 écrit que « *la psychanalyse voit dans la plupart des armes un symbole sexuel... La désignation de l'organe masculin est la plus claire, lorsqu'il s'agit de pistolets et de revolvers, qui apparaissent dans les rêves comme un signe de tension sexuelle psychologique* »<sup>23</sup>. Comme énoncé précédemment, les théories psychanalytiques sont particulièrement en vogue dans l'Amérique des années 1950, et elles inspirent de nombreux films et personnages du genre Noir. Nous verrons au cours de cette étude qu'elles sont utilisées dans L'Homme à l'affût à plusieurs reprises.

Le fusil d'Edward serait donc en ce sens psychanalytique le symbole d'une puissance masculine retrouvée, le vecteur d'une pulsion soudaine procurant à la fois excitation, plaisir, abandon, soulagement, mais étant finalement source de honte et de dégoût.

---

<sup>23</sup> Ernest AEPPLI, *Les rêves et leur interprétation*, édition Payot et Rivage, Paris 1991 [1991]



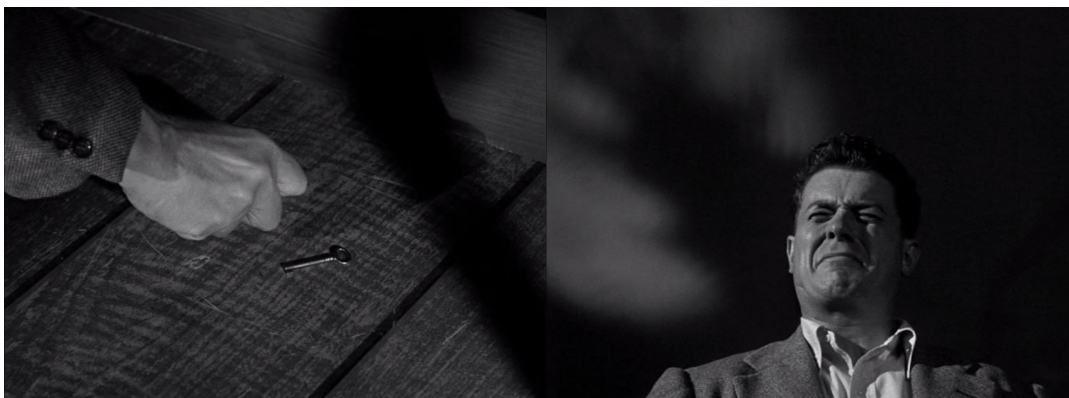
*La violente pulsion meurtrière et la honte qu'elle engendre chez Edward Miller s'apparente à la pulsion sexuelle dont il est impuissant*

Cette honte et ce résidu de conscience de la limite entre le Bien et le Mal poussent Edward à l'automutilation. Au bord d'une chute déjà bien entamée vers une folie sans retour, totalement livré à lui-même, ne trouvant aucune aide pour le retenir, il utilise le gaz de sa cuisinière pour se brûler gravement la main droite, cette même main avec laquelle il avait actionné la gâchette de son arme non chargée dans le fantasme de tuer une femme. Cette même main avec laquelle il désirait récupérer la clé jetée sur le plancher pour ouvrir le tiroir contenant son arme avant de se raviser en se faisant littéralement violence. Après un gros plan sur sa main s'approchant de la clé puis refermant le poing dans le vide pour s'empêcher de s'en saisir, Edward est filmé en légère plongée, en plan américain, se tapant le poing sur son évier. Cette plongée semble être le vecteur d'un regard non-humain, mais plutôt métaphorique, celui de la culpabilité qui dévore Edward et de la folie qui le guette et le domine. Un zoom avant rapide se fait sur la plaque de cuisson, suivant le regard d'Edward, et donc suivant sa pensée, celle de s'automutiler comme dernière chance de s'empêcher de commettre l'irréparable, et d'appeler à l'aide. Il allume la plaque et la caméra effectue un zoom avant sur celle-ci, renforçant l'idée que la caméra adopte le point de vue malade de Edward sur la réalité. Filmé en contre plongée, le reflet du feu de la plaque de cuisson formant une auréole sur le plafond, dans la gauche du cadre derrière lui, Edward approche sa main, qui sort

du cadre, pour y rentrer à nouveau sous forme d'ombre sur le reflet du feu au plafond. Il hésite, son visage exprime une violente souffrance mais il colle finalement sa main à la plaque, et la laisse y brûler.

Le choix esthétique de cette scène permet à la fois de souligner la folie de Edward en se focalisant sur les expressions de son visage, tout en s'inspirant de l'esthétique de l'expressionnisme allemand avec l'utilisation des ombres comme vecteurs d'une action, mais cette esthétique permet également de contourner le Code Hays qui, selon les réglementations concernant la décence, précisait que les actes pouvant provoquer de la répugnance face à la brutalité et l'horreur devaient être traités avec prudence et respect envers la sensibilité des spectateurs. Quant à la folie de Edward, il est évident que son geste, bien que l'empêchant de céder à sa pulsion meurtrière, révèle un profond mal-être et une folie déjà bien ancrée en lui.

L'appartement de Edward semble être une sorte de projection physique et concrète de sa folle psychologie, dans le sens où il est le lieu de l'expression la plus totale de son ambivalence, lieu où il cache et rejette l'objet de ses pulsions au fond d'un tiroir, qu'il ne peut finalement pas s'empêcher d'ouvrir. L'apparence de la chambre est aussi banale que lui, au détail prêt qu'une arme y est cachée, de la même manière que le banal et invisible Edward cache en fait un être en souffrance et un tueur impulsif. C'est à l'intérieur de sa chambre, et de sa tête, que se développent ses idées et envies de meurtres, jusqu'à ce qu'il sorte littéralement de son antre pour mettre à exécution ses fantasmes.



*La main brûlée comme symbole d'un sursaut de raison sur le geste pulsionnel*

Malheureusement abandonné de tous, son appel au secours restant sourd, comme nous le développerons plus largement dans la sous-partie suivante, Edward finit par céder finalement à ses pulsions meurtrières après ce qu'il considère être un rejet de la part d'une femme. Celle-ci, nommée Jean Darr, une cliente de la blanchisserie dans laquelle Edward travaille en tant que coursier, lui porte une attention inédite. Mais après l'avoir fait entrer chez elle et lui avoir offert une bière, elle se voit désolée de le mettre à la porte par peur d'éveiller la jalousie de son amant qui monte chez elle au même moment. Au moment où la séduisante Mlle Darr prononce, en répondant à l'interphone, le prénom « Al », Edward, filmé en plan rapproché taille, buvant sa bière appuyé contre le frigo, l'air un peu badinant, se crispe, et le thème musical extra-diégétique menaçant se fait entendre, comme métaphore de la folie pulsionnelle qui rejaillit chez Edward en sentant la menace d'un rejet arriver. Sonné, il est mis à la porte, couvert d'excuses et de gentillesse de la part de Mlle Darr. Il semble revenir à lui en baissant les yeux sur la bière qu'il tient toujours à la main. Il jette alors violemment celle-ci et quitte en furie le lieu. Ce premier geste de violence et la détermination qu'il engendre chez Edward laisse envisager l'idée que ce rejet est l'acte qui ouvre définitivement la porte à ses pulsions meurtrières qui tambourinaient déjà depuis longtemps à la porte de sa conscience.

Un fondu enchaîné permet la transition entre Edward descendant en rage les escaliers de secours de Mlle Darr, et un plan de nuit, rapproché sur une mallette et des pieds, puis la caméra portée remonte le long du corps pour découvrir le visage d'Edward, fermé, concentré. Le plan suivant le montre de trois-quarts, le visage tourné vers ce qu'on reconnaît être la maison de Mlle Darr, de laquelle cette dernière sort après avoir éteint les lumières. Edward fait donc le guet, et l'on comprend aisément que la mallette ne contient rien d'autre que son fusil. Il ne fait aucun doute qu'il est cette fois bien décidé à s'en servir. Il se cache et observe la femme seule sortir dans le noir de la ville, et entreprend de la suivre.

Après une séquence de filature dans la nuit de San Francisco, à l'esthétique très propre au genre Noir, avec ses clairs obscurs, ses ombres, l'utilisation de la ville et de la nuit non comme de simples toiles de fond mais comme véritable décor et espace de jeu, le tout illustré musicalement par le thème menaçant métaphorique de la pulsion meurtrière d'Edward, Mlle Darr entre finalement dans un club de jazz dans lequel elle travaille en tant que pianiste. La musique diégétique du club se mélange au thème extra-diégétique, induisant le fait que le point de vue subjectif d'Edward, déformé par sa folie, s'infiltré jusque dans la réalité. La preuve encore ici que la caméra et le montage se font porteurs du point de vue subjectif du personnage.

Edward s'introduit alors dans un immeuble, déterminé, froid et méthodique. C'est sans éprouver de doutes, ni de volonté de se contrôler, qu'il trouve sur le toit le meilleur endroit pour guetter sa proie et charge cette fois son arme d'une balle. Il est clair que selon sa vision de la réalité, et du rejet qu'elle lui a fait subir, Mlle Darr mérite de mourir. Un gros plan montre sa main droite bandée caresser l'arme dans un geste qui, à l'éclairage de l'interprétation psychanalytique évoquée plus haut, paraît explicitement masturbatoire. Il se prépare à soulager sa pulsion, à s'abandonner à elle et à en éprouver du plaisir, grâce à son fusil, ainsi qu'un acte masturbatoire.

La scène qui montre la sortie de Mlle Darr du club, son dialogue avec son ami, puis enfin sa mise à mort est filmée selon le point de vue subjectif de Edward. La caméra filmant en plan américain en légère plongée se fait l'œil d'Edward, qui s'introduit dans l'échange entre Mlle Darr et son ami, qui finissent par se souhaiter bonne nuit et se quitter. Le champ revient brièvement sur Edward dans le plan suivant, le temps de le voir mettre son fusil en joue, et guetter le moment le plus opportun pour tirer. Le contre-champ est alors un plan serré sur Mlle Darr, la caméra la suit dans sa marche, puis elle s'arrête pour la voir observer avec fierté son portrait sur l'affiche du club. Le coup de feu retentit alors. Touchée, elle bascule contre la vitre de l'affiche qui se brise et le bruit de la casse marque l'arrêt brutal et net de la musique extra-diégétique. Nous avons énoncé plus tôt l'idée que la musique en extra-diégèse était une projection concrète sonore de la folie de Edward, que cette folie se manifestait sous forme de pulsion, de tension meurtrière parallèle à la tension amoureuse, et que le fusil était, en psychanalyse, un symbole phallique. Le coup de feu marquant la concrétisation de sa folie dans sa forme la plus crue et la plus extrême, et si celui-ci provoque l'arrêt net de la musique, suivi de plusieurs secondes de vide sonore et de plan fixe sur une image immobile alors que l'action a lieu hors-champ -la mort de Mlle Darr-, peut-être pouvons-nous comparer cela à l'apothéose de la tension amoureuse et sexuelle et à une forme d'orgasme symbolique d'Edward provoqué par la réalisation de son fantasme mortel.



*Le meurtre comme réponse à une impuissance*

Edward commettra, avant d'être finalement arrêté, quatre meurtres de femmes. A chaque meurtre, le filmage et le montage lui font perdre de plus en plus sa forme humaine. Tout d'abord, les meurtres perdent au fur et à mesure tout motifs. Si l'on pouvait comprendre -sans excuser pour autant- la motivation personnelle d'Edward pour tuer ses deux premières victimes, les trois autres femmes sont tuées sans aucun motif apparent ou évident aux yeux du spectateur. En effet, sa deuxième victime est une femme avec qui il flirte dans un bar, euphorique d'avoir commis son premier meurtre et d'avoir cédé à sa pulsion. D'abord intéressée et entreprenante, la femme, qui lui avait glissé dans la veste son adresse écrite sur un papier, finit par comprendre que Edward lui ment quant à son activité professionnelle, et c'est avec colère qu'elle le rejette. Quelques scènes plus tard, Edward retrouve le papier dans sa poche, après avoir été victime de ce que son point de vue déformé estime être des humiliations et des rejets. Un très gros plan montre sa main écrire un mot à la police, demandant d'être retrouvé et arrêté, car il va recommencer : « *To the police. Stop me. Find me and stop me. I'm going to do it again* », en français « *Pour la police. Arrêtez-moi. Trouvez-moi et arrêtez-moi. Je*

*vais recommencer* ». Un panoramique vertical sur le papier sur lequel est écrit l'adresse de la femme du bar permet aisément de prédire l'identité de sa prochaine victime.

Si le premier meurtre est incarné par la présence de Edward à la caméra, ce deuxième n'est filmé qu'à travers le point de vue de ce dernier sans qu'il ne soit lui-même visible. En effet, la femme est filmée descendant en titubant la rue, seule, de nuit, jusqu'à la porte de son appartement. Elle est filmée depuis l'autre côté de la rue, d'un point de vue que l'on ressent comme subjectif. La caméra semble être fixée sur un pied, sa tête est mobile et effectue d'abord un panoramique latéral pour suivre le mouvement de la femme de la rue jusqu'à sa porte, puis le plan reste fixé quelques secondes sur la porte qu'elle a refermé derrière elle, avant de remonter vers la fenêtre du premier étage, qui s'éclaire, dans un mouvement horizontal. Un plan fixe plus serré sur la chambre dans laquelle entre la femme fait alors suite à cette sorte de panoramique. La caméra est placée derrière la fenêtre, à l'extérieur de la chambre, le point de vue est donc externe à l'intimité de cette femme, qui n'est pas à l'abri, même à l'intérieur de sa propre maison. La caméra l'observe coucher une poupée dans son lit, puis se rapprocher de la fenêtre pour se servir un dernier verre d'alcool, dos à la fenêtre. La caméra suit ses déplacements, bien que le plan soit suffisamment large pour permettre à l'actrice d'évoluer dans le cadre sans avoir besoin d'effectuer des mouvements de caméra. Ces derniers semblent être ceux d'une arme à viseur, suivant les mouvements de la cible pour ne pas risquer de la manquer. Un coup de feu se fait alors entendre, une balle tirée du dehors traverse la vitre de la fenêtre pour venir se loger dans le dos de la femme, qui s'effondre, son verre à la main. La balle est tirée depuis l'angle de prise de vue de la caméra, ce qui confirme l'idée que le point de vue qu'elle incarne est celui de Edward, caché en face de l'immeuble. Selon le même procédé que pour la scène du premier meurtre, une musique extra-diégétique accompagne le plan sur la femme observée, avant d'être coupée net par le coup de feu, qui engendre un silence de plusieurs secondes, dans un plan resté fixe, ignorant la sortie du cadre de la femme mourante. Ce deuxième meurtre se distingue par l'amorce de la désincarnation physique d'Edward en tant que tueur. Sa présence dans cette scène est induite par son regard porté par la caméra, comme s'il devenait plus aisé pour lui de tuer, puisque le fait de ne pas le montrer à la caméra déshumanise dans un sens l'acte, bien qu'il soit difficile de parler d'humanité dans l'acte de tuer.

Les deux autres crimes sont quant à eux complètement désincarnés, le spectateur n'a accès ni à Edward filmé d'un point de vue omniscient, ni à son point de vue subjectif. Il est possible d'envisager l'identité de la troisième victime, la meneuse de la ligue pour les droits civiques des femmes, qu'Edward écoute attentivement à la télévision. Mais on ne verra du crime que l'après, lorsque la police en est informée, et se rend sur les lieux. Edward n'a à priori aucun lien avec cette femme. Pour le spectateur, le mobile du



meurtre est donc obscur. L'identité de la dernière victime ne sera pas connue, Edward frappe au hasard, en plein jour, dans un parc rempli de promeneurs, sans la même prudence qu'auparavant. Le spectateur n'est pas témoin du meurtre, ni même du choix de la victime, il n'a connaissance du meurtre qu'en même temps que la police qui arrive sur les lieux pour constater la mort d'une jeune femme qui se promenait dans un parc au bras de son amant. Ainsi donc Edward est devenu un danger dépersonnalisé qui échappe à tout contrôle : celui de la société, et le sien, puisque la caméra étant jusque-là le support de son regard, s'il commet ses meurtres dans l'angle mort de la caméra, c'est qu'il n'a même plus conscience de ses actes.

Il est intéressant de noter que les quatre femmes qui éveillent ses pulsions meurtrières peuvent être décrites comme des archétypes de la féminité. Mlle Darr est une femme séduisante, non mariée, musicienne dans un club de jazz, au contact d'hommes parfois insistants dont elle sait se faire protéger, elle rentre seule le soir sans peur, et elle a un amant. Elle pourrait correspondre à un archétype de la féminité libérée et indépendante. La deuxième femme est seule, elle semble subir son célibat, elle recherche l'attention des hommes, elle est alcoolique et elle semble regretter de n'avoir pas d'enfant. Elle est l'archétype de la solitude et d'une sorte de féminité gâchée. La troisième victime est une femme mariée, mère de famille, mais surtout une militante pour le droit civique des femmes. Elle peut être l'archétype d'une féminité affirmée et fière. Enfin, la dernière victime est une femme dont on ne sait rien d'autre que le fait qu'elle s'appelait Sandy, qu'elle était une femme sans histoire et qu'elle se promenait simplement au bras de son jeune amant, peut-être même son fiancé. Elle peut être l'archétype de la fraîcheur, la jeune fille romantique et amoureuse.

Dans la séquence suivant le meurtre de cette jeune fille, Edward sera submergé par une nouvelle pulsion meurtrière face à un autre couple. Déambulant dans une fête foraine, il aperçoit sur la grande roue, le jeune couple enlacé qui s'embrasse et qui rit. Cette vision provoque chez lui une montée de violence, qu'il décharge en se précipitant sur un stand de tir. Le fusil d'emprunt en joue, prêt à tirer sur les cibles, Edward se retourne encore vers le couple, et dans une pulsion brutale il tente violemment de détourner l'arme du stand pour viser la femme, mais le fusil étant retenu par une chaîne pour ne pas justement risquer un accident -ou un meurtre dans le cas présent-, sa pulsion ne peut être assouvie. Il semble ici que celle qui aurait pu être sa victime ait déclenché sa haine par la démonstration de son amour pour un homme, évoquant ainsi dans la vision déformée de la réalité d'Edward un rejet, et lui rappelant sa solitude et son impuissance face aux femmes.

Ainsi s'attaque-t-il à plusieurs archétypes de la féminité, mais pas à celui de la femme mère, de la femme protectrice ou au contraire, autoritaire. La figure féminine la plus

autoritaire dans le paysage d'Edward est celle de sa supérieure à la blanchisserie. Cette femme n'a de cesse de le rabaisser, de le dominer, et de lui rappeler constamment qu'il n'est qu'un simple employé insignifiant. Étrangement, cette femme dominatrice ne provoque chez Edward aucune pulsion violente. Comme énoncé précédemment, la psychanalyse est particulièrement en vogue dans l'Amérique des années 50, et inspire énormément les films noirs. La figure de la mère est extrêmement exploitée dans les théories des complexes psychanalytiques, bien souvent reprises par le genre Noir. Comme énoncé en introduction de cette étude, le Film Noir met en scène des personnages soumis à un passé hanté, qui les conditionne à commettre des actes immoraux voire horribles et odieux. Ils sont conscients de ce passé et de leurs démons intérieurs. Tout comme Edward lorsqu'il se brûle la main, les personnages du genre tentent de fuir leurs démons, mais ils sont constamment rattrapés et finissent par se soumettre à eux.

Nous savons qu'Edward est soumis à des pulsions meurtrières à l'encontre de femmes qui semblent le rejeter par leurs actes envers lui puis finalement par leur seule existence de femme. Si l'explication de sa psychose n'est jamais donnée clairement, des indices et des théories données par d'autres personnages permettent au spectateur de comprendre qu'Edward est un être en souffrance, victime de son passé meurtri par la figure de sa mère.

Plusieurs scènes permettent de confirmer cette idée. Elle est introduite dès le début du film, lorsqu'Edward sort marcher dans la rue après avoir réprimé la pulsion de tuer une femme depuis sa fenêtre. Dans un travelling, la caméra suit la marche d'Edward dans la rue, quand la voix d'un petit garçon se trouvant hors champ se fait entendre, interpellant Edward : « *Je veux rentrer à la maison !* », répète-t-il en sanglotant. Le contre champ montre le petit garçon, tirant le bras de sa mère qui regarde un manteau de fourrure dans une vitrine. Celle-ci se tourne vers son fils et lui décoche une gifle en lui disant « *tu veux toujours rentrer.* ». Edward, filmé en plan serré, se tient la joue comme s'il venait lui de recevoir le coup, puis se détourne de la scène l'air souffrant.

Ensuite, une scène de dialogue avec sa concierge permet de confirmer l'idée de rapports compliqués avec sa mère. Pour justifier sa brûlure, Edward explique à sa concierge curieuse qu'il s'est brûlé en cuisinant. Celle-ci lui dit, en référence à ce qu'elle pense être sa maladresse : « *Vous devriez faire attention M.Miller. Une mère devrait apprendre la cuisine aux garçons aussi* », ce à quoi Edward répond : « *ma mère ne m'a jamais rien appris* ».

Si la main brûlée est en vérité une tentative d'Edward d'échapper à ses démons, et que la concierge qui pense qu'il s'agit d'un accident ménager qui aurait pu être évité par

l'éducation d'une mère à son fils, il est possible de créer le parallèle suivant : Si la mère d'Edward lui avait appris à cuisiner, il ne se serait pas brûlé, selon la logique de la concierge. Mais la vérité d'Edward est que si sa mère lui avait donné de l'amour, dont il semble avoir manqué, ainsi que des bases et une éducation saines quant aux relations hommes-femmes, Edward n'aurait pas eu de pulsions meurtrières et il n'aurait donc pas été obligé de se brûler la main pour se punir et s'empêcher d'agir. Ainsi la responsabilité du passé et de ses traumatismes dans ses actions monstrueuses présentes semble totale, et définitive.

Une dernière scène confirme ce poids du passé et ce complexe lié à la mère comme points de départ de la psychose d'Edward. Il s'agit d'un dialogue entre Kafka, le policier en charge de l'enquête, et le psychiatre associé à celle-ci, le docteur Kent, deux personnages que nous traiterons plus en détail dans la suite de l'étude.

Le psychologue livre une analyse du profil du tueur qu'est Edward, dont l'identité est pour le moment inconnue des enquêteurs. Il décrit clairement un passé hanté par des traumatismes supposés liés à l'enfance : *« Comment en est-il arrivé là ? -Peut-être quelque chose qu'une femme lui a fait, enfant. Il peut même avoir oublié, mais c'est toujours là-dedans. » « C'est peut-être sa mère. C'est souvent le cas. »*. Pour lui, Edward tuerait métaphoriquement sa mère à travers toutes ses victimes. Cette analyse que Dmytryk fait porter à ce personnage du psychologue est purement inspirée de la psychanalyse et de l'observation faite des profils des criminels sexuels.



*La vision d'une mère frappant son fils dans la rue confirme la thèse d'un traumatisme lié à l'enfance et à la mère pour expliquer la violence*

Ainsi le passé hanté d'Edward le conditionne à tuer des femmes pour tenter de soulager une souffrance lointaine. Il est donc soumis à son passé tout comme à ses pulsions. Le libre-arbitre semble ne pas avoir sa place dans sa construction et son traitement

scénaristique. Il est de plus soumis à la fatalité de son destin, motif propre au film Noir, comme la fin du film en témoigne.

Edward est repéré sur un toit alors qu'il choisissait sa cinquième victime parmi les travailleuses d'une usine. Au moment où il semble se raviser, submergé par le dégoût et les remords peut-être, un ouvrier l'aperçoit et hurle pour qu'on l'arrête, jusqu'à ce qu'Edward le tue et prenne la fuite. Commence alors une scène longue de trois minutes retraçant la fuite d'Edward jusqu'à chez lui. Bien qu'il soit rattrapé et arrêté dans une des séquences suivantes, à l'intérieur de son appartement et non pas durant cette scène, le traitement technique et esthétique de cette dernière induit l'idée que sa fuite est vaine, son sort est déjà scellé depuis longtemps. Loin de s'apparenter à une classique scène de course-poursuite, qui se caractériserait par des plans courts, en mouvement, et un montage rapide, dynamique et possiblement alterné avec un poursuivant, cette scène est au contraire une succession de plans relativement fixes, que le personnage s'épuise à traverser en courant d'un bord à l'autre du cadre. Le choix d'un montage dynamique et épique qui donnerait du rythme et même du sens à la course, ainsi que du suspens est ici refusé pour souligner l'emprisonnement dans lequel se trouve déjà Edward. Sa course semble lente, vaine. Un motif est disséminé dans toute la scène, celui des barreaux de prison. Lorsqu'il descend les escaliers de secours de l'immeuble, les barreaux que forment les balcons, les fenêtres, les échelles et les briques des murs sont omniprésents. Lorsqu'il finit son ascension et se met à courir, il est filmé à travers un grillage, puis il traverse un long plan dans lequel des patins de bois, des caisses disposés çà et là évoquent également tous des barreaux de prison. Les rails du tramway qu'il longe semblent quant à eux être la métaphore de sa course inéluctable vers sa destinée fatale. Un long plan filmé depuis le haut de nombreux escaliers le montre les grimper en suffoquant. Le plan est large, fixe à l'exception d'un léger mouvement panoramique pour suivre l'ascension d'Edward. L'immobilité, la largeur, et la longueur temporelle du plan mettent en évidence la vanité de sa course. Le point de vue de la caméra qui domine ainsi le personnage semble incarner le regard personnifié de la fatalité, observant Edward qui cherche à fuir quelque chose dont il est déjà prisonnier : son passé, ses démons, ses actes, son identité qui est maintenant connue des enquêteurs.

Les rues totalement désertes qu'il traverse tout au long de la scène soulignent la profonde solitude dans laquelle il se trouve, illustration concrète de cette solitude sociale à laquelle Edward fait face depuis le début du film.



*Une course vaine vers la fatalité métaphorisée par les plans larges, lents et fixes et le motif du barreau omniprésent*

Ainsi Edward Miller est un personnage dont le passé hanté le conditionne fatalement à être l'objet de pulsions haineuses et violentes envers les femmes, pulsions contre lesquelles il ne peut lutter malgré ses efforts et sa culpabilité. L'écriture technique et esthétique du film place le spectateur au plus proche du personnage et de sa psychologie, développant ainsi une véritable empathie pour lui. Dmytryk cependant ne cherche pas à ce que l'on excuse Edward pour ses actions, mais qu'on le comprenne dans sa souffrance et sa soumission à son histoire et à sa psychose. Par cela Dmytryk fait de la fatalité et la culpabilité de son personnage une projection de lui-même, le persécuté qui, pour s'en sortir, a dû se plier à quelque chose de plus fort que lui, la Loi, le condamnant à vivre avec le poids de la culpabilité et du dégoût de ses propres actions. Ainsi la Loi a poussé Dmytryk à trahir ses valeurs et à renoncer à son libre-arbitre tout comme le libre-arbitre d'Edward est dominé et étouffé par ses pulsions et sa folie. Cette folie qui par ailleurs s'entretient et s'accroît tout au long du film au contact du monde extérieur. Dmytryk met en effet en scène une société hostile et oppressante dans laquelle Edward ne peut trouver sa place. Toutes ses rencontres semblent ainsi se solder par un rejet qui ravive chaque fois sa haine et ses pulsions. La subtilité de la mise en scène et le point de vue de la caméra qui adopte régulièrement la subjectivité du regard d'Edward permettent de penser que l'hostilité de la société est une projection de sa psychose qui déforme la réalité et entretient sa folie. Mais Dmytryk semble pourtant dépendre d'une violence sociale et d'un abandon bien réels.

## 2. Une violence au sein du tissu social et des institutions

Edward Miller est, ainsi que nous l'avons énoncé précédemment, un personnage solitaire et isolé. Il se détache de la société et semble inapte à s'y intégrer pleinement. Si nous avons dans un premier temps développé l'idée que la manière dont il percevait ses rapports sociaux entretenait sa folie, nous émettons à présent l'hypothèse que le portrait que dresse Dmytryk de la société n'est pas seulement une projection déformée par la psychose d'Edward. L'Homme à l'affût semble en effet mettre en scène une société empreinte de violence et d'indifférence, incapable de comprendre et d'aider un cas comme celui d'Edward, qu'elle rejette alors.

Ainsi, comme nous l'avons développé en première partie, les rapports sociaux défectueux d'Edward constituent l'un des plus puissants déclencheurs de sa folie et de ses pulsions meurtrières. Ils mettent non seulement en exergue sa solitude, son handicap social et son impuissance à interagir notamment avec les femmes, mais ils mettent également en évidence un rejet, une indifférence et un réel abandon social, qui ne sont pas seulement des projections de sa folie. Dès la deuxième séquence du film, lorsqu'il déambule dans la rue, il bouscule par inadvertance une femme, dont le mari prend la défense en le rabrouant de manière fort agressive : « *Vous auriez pu blesser cette dame, imbécile* ». Il s'agit de sa toute première interaction directe avec un personnage, et celle-ci laisse présager la nature de celles à venir. Edward, lorsqu'il se confronte à la société, fait en effet toujours face à des agressions, de la moquerie, du rejet et de l'abandon. Il est par exemple renvoyé sans ménagement par le responsable d'un magasin de télévisions dont l'une d'elles diffuse un match de baseball, captivant plusieurs badauds. D'abord attiré par l'objet de l'attroupement, Edward se détache très vite du groupe, illustrant alors lui-même physiquement son isolement social, son attention étant captée par une émission que personne d'autre que lui ne regarde et dans laquelle il repère sa future troisième victime, la meneuse de la ligue des droits civiques des femmes. Debout dans l'encadrement de l'entrée du magasin, il est filmé en plan poitrine, sur-cadré par l'embrasement de la porte. Des personnages tentent de passer la porte derrière lui, gênés par sa présence, et lui jettent des regards courroucés. Le responsable du magasin fait alors irruption dans le cadre, qui se desserre en plan rapproché taille dans le plan suivant, marquant par ce changement d'échelle le retour d'Edward à la réalité, qui est sommé de quitter les lieux. C'est ici son détachement physique au groupe, son désintérêt pour ce qui passionne la foule, et sa présence physique inadaptée qui lui sont reprochés et qui contribuent à son rejet social.

Une scène très marquante intervient plus tard dans le film, et pousse encore plus loin l'exclusion d'Edward de la société. Alors qu'il marche dans la rue, il aperçoit un groupe de jeunes jouer au baseball. Il s'approche pour mieux les observer lorsqu'une balle échappe aux enfants. Il l'attrape et la renvoie à l'un d'eux, l'air joueur. Mais le groupe commence alors à se disputer et à en venir aux mains. Edward s'approche encore, souriant et visiblement amusé de ces chamailleries enfantines. Une petite fille s'écarte alors du groupe de plus en plus agité pour l'accuser agressivement d'avoir faussé le jeu : « *C'est votre faute. Laissez-nous tranquilles et allez jouer ailleurs.* ». Cette scène qui semble n'avoir pour but qu'une illustration de plus de l'exclusion sociale d'Edward, contribuant à un glissement encore plus profond dans sa psychose, présente en fait une deuxième lecture des plus éclairantes. Edward est ici violemment accusé d'être le facteur déclenchant de la querelle de ce groupe d'enfants, alors qu'il essayait au contraire de s'y intégrer. Il est en fait désigné comme le coupable de la désorganisation sociale au sein de cet échantillon de la société, et de la violence physique qui en découle. Cette scène est un aperçu de ce qu'Edward représente à l'échelle sociale, de par son histoire, sa folie et sa dangerosité. La société exclue et rejette cet élément perturbateur qui la parasite et pour lequel elle n'a aucune place à donner, mais elle n'est pour autant en rien dépeinte comme la garante de valeurs et d'une forme d'idéal social. Au contraire, bien qu'inapte à s'y intégrer, Edward est en fait un pur produit de cette société à la violence sourde cachée dans les moindres recoins, à laquelle il se confronte et qui entretient sa folie.



Dis donc, regardez où vous allez.



C'est votre faute! Laissez-nous tranquilles et allez jouer ailleurs.

*Edward est violemment rejeté par une société qui le considère comme un élément perturbateur de l'ordre établi*

Les relations à l'intérieur même du tissu social sont porteuses de cette violence, comme nous le prouvent les confrontations auxquelles se cogne systématiquement Edward. Lorsqu'il n'est pas rejeté avec violence, il est ignoré ou méprisé. Sa supérieure hiérarchique à la blanchisserie dans laquelle il travaille entretient un lien particulièrement intéressant avec lui, car son mépris est palpable dans chaque ligne de dialogue entre eux. Pourtant, elle semble être la seule femme qui n'éveille pas les pulsions meurtrières d'Edward. En position clairement dominante par rapport à lui, elle n'a de cesse de le rabaisser en lui rappelant sa place dans l'échelle sociale : « *Je n'aime pas votre conduite. Vous êtes coursier, ne l'oubliez pas.* ». Dans une scène, elle fait mine de se préoccuper de sa personne en lui demandant d'un ton condescendant : « *On va avoir un bon weekend Miller ?* », avant de lui ordonner de changer son bandage à la main, car ce dernier est sale : « *nos livreurs ne peuvent pas avoir ça sur les mains. Je ne veux plus le voir lundi.* ». Le mépris de cette femme, sa condescendance, sa supériorité et son indifférence pour la personne qu'est Edward en dehors de son état d'employé utilitaire traduit une certaine forme de violence sociale au sein des rapports hiérarchiques. De par son calme et son absence de réaction devant les attaques de cette femme, il semble être habitué à être dévalorisé et rabaisé, comme s'il s'agissait du seul mode de



communication dont il possède les codes, peut-être de par les traumatismes qu'il a subis par sa mère étant enfant. Ainsi, paradoxalement, s'ils contribuent à nourrir sa folie, les rapports avec cette femme n'éveillent pas les pulsions que connaît Edward dans ses rapports avec les autres femmes auxquelles il se confronte.

Cela nous amène à nous pencher sur la violence qui se cache dans les rapports entre les hommes et les femmes. Les couples sont extrêmement présents en toile de fond, et mettent ainsi Edward face à sa propre solitude, à commencer par la scène d'introduction, lorsqu'il vise avec son fusil la femme embrassant son amant devant sa porte. Puis dans la scène suivante, il déambule dans la rue et rencontre un grand nombre de couples enlacés, notamment dans le parc qu'il traverse. A l'exception de la femme du bar, la quasi-totalité de ses victimes ainsi que les deux femmes qu'il désire tuer sans y parvenir -la femme de la séquence d'ouverture et celle sur la grande roue de la fête foraine- sont des femmes en couple ou mariées. Si leur statut amoureux n'est pas toujours la cause du réveil pulsionnel d'Edward, il le renvoie tout de même indubitablement face à sa solitude et à son impuissance. Lors de ses interactions avec les femmes et avec la société en général, la caméra se fait porteuse de son regard. Sa propre inaptitude à s'intégrer et créer des liens est alors mise en avant. Mais en toile de fond se distille une détresse amoureuse générale qui se révèle de plusieurs manières, tout d'abord dans les dialogues secondaires. Lors de sa promenade nocturne dans la séquence suivant l'ouverture du film, deux femmes marchent derrière lui en bavardant. On comprend que l'une d'elle, fraîchement divorcée d'une union malheureuse, cherche à rencontrer d'autres hommes : « *Ce n'est pas le seul homme sur terre. Il y a d'autres poissons dans l'océan. Il commençait à me fatiguer. Il était temps de changer* ». Si ce dialogue secondaire contribue encore une fois à confronter la solitude d'Edward, il permet également d'introduire une banalisation des échecs amoureux et des mariages malheureux dans cette Amérique d'après-guerre.

Dans une scène suivante, Edward entre dans un bar-tabac pour téléphoner. Un couple tient l'établissement, et pendant l'appel téléphonique d'Edward, la femme fait une scène de jalousie à son mari à propos d'une cliente. Elle utilise finalement Edward comme un instrument en faisant mine de le séduire pour se venger et tenter de rendre à son tour son mari jaloux. Si le couple se réconcilie finalement, ils ne retrouvent leur complicité que pour se moquer d'Edward et contribuer à son rejet social et à l'entretien de sa folie.

Le couple, de manière générale, ne semble pas constituer une entité stable et forte dans la société dépeinte par Dmytryk. Si Edward perçoit, avec sa vision déformée par la psychose, de nombreux couples à l'apparence heureuse autour de lui, il semble qu'en réalité, même ce composant central du tissu social ne soit garant d'aucune confiance ni sécurité. La jalousie est un sentiment moteur dans les couples, nous en prenons pour

preuve la scène décrite précédemment dans le bar-tabac, ou encore la scène dans laquelle Mlle Darr renvoie Edward de chez elle par peur d'éveiller la jalousie de son amant. Les rapports entre les hommes et les femmes semblent emprunts d'une forme de violence sous-jacente, comme lorsqu'un médecin, en soignant la main brûlée d'Edward, lui vante sa vision des mérites du mariage. Il lui explique que s'il était marié, ce serait à sa femme de cuisiner et donc de se brûler, quand lui n'aurait plus qu'à la reconforter. En revanche, elle lui demanderait en échange de « *monter sur une échelle et nettoyer le placard, et vous tomberez avec une jambe cassée. Elles sont toutes pareilles.* ».



*L'impuissance d'Edward dans ses rapports avec les femmes déforment sa perception de la réalité, lui faisant voir des couples heureux tout autour de lui, déclenchant ses pulsions violentes*

La structure que représentent le couple et le mariage semble n'être donc même pas la garante d'une forme de confiance entre les hommes et les femmes, comme en témoignent les soupçons qui pèsent au début de l'enquête sur l'amant de Mlle Darr. Ils sont émis par les policiers mais également par les badauds qui se pressent devant la maison de la victime. Lorsqu'Edward tente d'en apprendre plus sur l'avancée de l'enquête en interrogeant ces gens, un homme lui répond, agacé de sa question : « *Une fille a été assassinée. (...) Un type l'a tué en pleine rue. (...) C'était surement un type.* », et une femme réplique : « *Attendez-voir. Il se révélera être son petit ami. C'est toujours comme ça.* ». La femme termine son argumentaire en disant : « *Vous ne pouvez faire confiance à aucun de ces hommes. - Aux femmes non plus.* ». Ainsi la méfiance, la souffrance et la vengeance font partie intégrante du couple et du mariage, qui constitue l'un des piliers principaux du tissu social. Les relations entre les hommes et les femmes sont ainsi pourries à leur base par une violence insinuée et sourde, mais bien réelle et présente.

Dmytryk peint également le portrait d'une société fascinée par la violence réelle et concrète, qui s'illustre par son extrême intérêt pour les crimes perpétrés par Edward. Pour chaque meurtre, excepté le deuxième qui a lieu à l'intérieur de la maison de la victime et non dans un lieu public, la foule se rassemble autour des corps pour assister le plus possible au spectacle morbide qui lui est offert. Dans le cas du premier meurtre, celui de Mlle Darr, un fondu enchaîné permet la transition entre le plan fixe sur l'affiche à l'effigie de la pianiste dont la vitre a été brisée par le coup de feu et devant laquelle elle s'est écroulée, et un plan rapproché sur une petite fille en chemise de nuit, tirée du lit pour observer la scène de crime. Ses yeux sont baissés sur un point en hors-champs, que l'on imagine être le cadavre de la jeune femme. Un zoom arrière permet de situer cette enfant au premier rang d'une foule de badauds curieux et de témoins, des hommes, des femmes et des enfants, comme s'il s'agissait d'une réelle attraction à laquelle il serait convenable d'assister. Lors de l'enquête de police qui débutera le lendemain matin à l'intérieur de la maison de Mlle Darr, de nombreuses personnes se postent dans la rue donnant sur la fenêtre de l'appartement pour observer l'avancée de l'enquête à l'intérieur, et échanger des hypothèses quant au coupable potentiel de ce premier crime. Lors de la découverte du corps de la troisième victime, un plan large sur la rue de la villa de la victime donne à voir des gens courant vers le portail de la maison pour mieux voir ce dont tout le monde parle : « *Quelqu'un a été tué.* ». La foule rassemblée au portail ne se pousse que pour laisser entrer la voiture du mari de la victime. Enfin, le quatrième meurtre est annoncé par l'arrivée de la police dans un parc et par la course des promeneurs pour rejoindre la scène du crime le plus vite possible. Des plans d'ensemble montrent les enquêteurs pressés mais pourtant devancés par des hommes, des femmes, certaines avec des poussettes, et des enfants, encore, qui courent pour assister au

spectacle. Un cordon formé par des policiers tente de maintenir la foule à la curiosité hystérique, qui au passage reproche aux agents l'inefficacité de leur enquête.

La société veut savoir ce qu'il se passe, elle veut connaître les détails, elle exige d'être tenue au courant de l'avancée de l'enquête, dans une réaction de peur et de paranoïa compréhensible au regard du fait qu'un homme semble tuer des femmes au hasard, mais également et surtout dans la recherche inconsciente et collective de la satisfaction d'un spectacle à la morbidité fascinante.

La presse tient un rôle déterminant dans l'entretien de cette fascination. Les journalistes couvrent les scènes de crime et tentent d'avoir la meilleure photo du cadavre. Autour du corps de Mlle Darr, l'un d'eux demande à l'inspecteur Kafka : « *Une photo sans le drap ?* » Kafka refuse, et devant l'insistance du journaliste, il lui répond : « *Pour couper l'appétit des gens au petit déjeuner, qui voudrait voir ça en première page ? Pas de femmes mortes en première page ni ailleurs.* ». Le journaliste lâche, avant de se retirer du cadre : « *Vous l'aurez de toute façon* », sous-entendant qu'avec ou sans photo, cette affaire sera dans tous les journaux. Et en effet, dès le lendemain, lorsqu'Edward arrive au travail, il tombe sur un journal mentionnant le « mystérieux assassinat » d'une pianiste de bar.

La presse est également présente lors de la découverte du troisième meurtre, on la devine par les flashes des appareils photos sur la villa, mais également sur le mari de la victime qui découvre avec horreur le corps de sa femme. La police voit, inquiète, les articles de journaux se multiplier et contribuer à la paranoïa de la ville. La presse se place ici du côté du peuple, c'est elle qui lui donne la sensation d'avoir connaissance de ce qui se passe réellement et que la police ne veut pas communiquer. Celle-ci craint que les journalistes ne lui fassent d'ailleurs une mauvaise publicité du fait de l'enquête qui piétine, et attisent ainsi la colère de la population, car « *Les journaux ne sont pas tendres avec les flics* ». Dans son ouvrage Les grands thèmes du cinéma américain, Michel Cieutat écrit, concernant « la presse » : « *Les Américains aiment la vérité et ils ont fait de la presse son porte-drapeau. (...) Ainsi la presse est présentée comme étant au service de la population, de la sorte protégée contre les éventuelles malversations de ceux qui la gouvernent. L'Amérique a besoin de vestales pour sa Vérité et le journaliste s'est vu attribuer ce rôle* »<sup>24</sup> dans le cinéma hollywoodien.

Cependant les gens ne sont pas dupes, ni concernant la police, ni concernant la presse, comme en témoigne la réplique dite par un des collègues d'Edward à la blanchisserie : « *Les journaux ! Qu'est-ce qu'ils veulent ? Ils veulent qu'on attrape le gars et quand arrive le procès, ils disent que le gars est peut-être innocent. Prenez une fille jugée pour meurtre.*

---

<sup>24</sup> Michel CIEUTAT, *Les grands thèmes du cinéma américain*, Tome 1, éditions Cerf, Paris, 1988, [1988], p.128

*A moins qu'elle ait deux têtes, et bien, ils disent qu'elle est belle.* » Les gens semblent conscients de la manipulation d'opinion à laquelle ils sont soumis, et du fait que si la presse leur permet présentement de s'imaginer à égalité avec la police en termes de connaissances sur l'affaire, ils savent qu'elle divisera bientôt les opinions.

C'est la presse qui nomme Edward « *the sniper* », ou le surnomme encore « *the crazed gunman* », « *le tireur fou* ». Elle crée donc une légende autour du tueur, et tend à en faire un mythe. Il se trouve au centre de toutes les conversations, ce qui est fortement ironique compte tenu du fait que personne ne se soucie du vrai personnage, l'insipide et méprisable Edward Miller. Le tueur fou est un sujet qui semble souder la population, paradoxalement à la marginalisation d'Edward : « *Toute la ville devient folle. Ce matin dans le tramway, tout le monde lisait le journal, au sujet du tueur, même qu'ils se parlaient, des gens qui ne se parlent jamais d'habitude.* ». La fascination pour le crime et la paranoïa qu'elle entraîne semblent être un vecteur de liens sociaux : les femmes se cachent et les hommes commencent à parler de se faire justice eux-mêmes : « *Avec moi, il n'y aurait pas de procès. Je le tuerais à petit feu.* ».

Ainsi, lors de l'arrestation d'Edward chez lui, une foule immense est rassemblée devant l'immeuble dans l'attente d'assister au dénouement de cette affaire, et dans l'espoir d'apercevoir le monstre qui hantait la ville. La séquence s'ouvre avec un plan d'ensemble montrant une voiture de police débouler dans la rue, sirène hurlante. Des hommes, femmes et enfants courent et se massent dans la rue de l'immeuble d'Edward, contournant les agents de police qui tentent de créer un cordon. Un plan serré montre deux femmes qui dévalent des escaliers avant d'être stoppées dans leur course par un policier les empêchant d'aller plus loin. La première insiste pour passer : « *Mais nous voulons voir ce qui se passe !* », et la deuxième tente d'user de ses charmes pour amadouer l'homme et tenter de s'approcher encore de la scène : « *Oh allons mon chou...* ».

Les policiers se voient obligés de donner des ordres qui semblent absurdes afin de contenir la population dans un périmètre sécuritaire, comme celui de « *garder les enfants dans l'école* ». Des habitants des maisons voisines à celle d'Edward se penchent aux fenêtres pour observer la scène. Tandis que les policiers se mettent à couvert et approchent la maison avec précaution et discrétion, les badauds se pressent toujours plus près ou se penchent toujours plus loin aux fenêtres pour ne pas risquer de manquer quelque chose, comme dans un spectacle à sensations fortes. Le chef de la police exprime son agacement face à ce voyeurisme imprudent, « *D'honnêtes citoyens risquent de perdre la tête s'ils ne la rentrent pas. Sauf si elle est complètement vide* », avant de leur ordonner de s'éloigner des fenêtres. Les voisins rentrent alors leurs têtes calmement, sans se presser, comme s'il s'agissait de recommandations sécuritaires pour un manège à

sensations fortes. Le danger excite les spectateurs mais ils ne semblent pas prendre conscience de la réalité de ce danger.

Les gens amassés dans la rue attendent et espèrent ainsi être les témoins du dénouement de cette affaire, dénouement qu'ils souhaitent spectaculaire et fatal : « *Ils ont eu le tueur. Il vit dans cette rue. Qu'ils le tuent !!* ». Le désir de vengeance violente semble ici trouver aux yeux de la société une légitimité et une justification puisqu'elle se place du côté de la justice. La peinture de ces badauds nous renvoie en miroir le reflet de notre propre fascination de spectateur de film pour l'horreur, le crime et les personnages extraordinaires comme celui d'Edward.

Cette fascination pour la violence se retrouve également jusque dans les activités les plus triviales et d'apparence festives, comme les attractions de la fête foraine dans laquelle Edward se rend dans une des dernières séquences du film. La première attraction qu'il fait proposer de tirer sur des cibles avec un fusil, et la deuxième a pour but de faire tomber dans l'eau une femme assise dans une cage en visant une cible avec une balle. La femme raille les hommes qui échouent à viser la cible. Lorsqu'Edward s'approche et paye sa participation au jeu, elle lui lance « *on dirait une cruche. Une cruche vide.* ». Au bout de sa deuxième tentative, il parvient à provoquer sa chute, la stoppant net dans ses railleries. Surprise, mais bonne joueuse, elle remonte sur son siège en souriant. Une foule presque entièrement composée d'hommes derrière Edward est hilare. Tout le monde l'entoure, c'est la première fois qu'il semble appartenir à un groupe. Il fait tomber une deuxième fois la femme, provoquant encore les rires des hommes, ainsi qu'un commentaire de l'un d'eux : « *Ce gars pourrait être utile à plus d'une équipe de baseball.* ». A la troisième chute de la femme, les rires cessent, la femme commence à paraître inquiète, les hommes autour d'Edward semblent plus interloqués qu'amusés, et Edward arbore un visage marqué par la haine et la détermination. Il fait tomber une dernière fois la femme, puis lance avec violence les balles qu'il lui reste non plus sur la cible mais sur la cage, visant directement la femme, filmé de son point de vue à elle. La foule autour de lui paraît effrayée par la violence soudaine d'Edward, mais elle reste figée et personne n'intervient. Edward finit par s'enfuir lorsque la femme hurle finalement de peur, sous les regards stupéfaits de la foule pétrifiée. De par le déchaînement de sa pulsion violente, Edward a dépassé la limite de la violence et de l'humiliation que peut accepter et dont peut même jouir la société.



Qu'ils le tuent.

*La société est fascinée par la violence sous toutes ses formes : réelle, jouée, médiatisée, ou encore spectaculaire*

La pétrification de la foule face au déferlement de violence d'Edward marque l'incapacité de la société à s'occuper de cas comme celui-ci. Edward est un personnage conscient de sa dangerosité dès l'ouverture du film, lorsqu'il tente de téléphoner dans le bar-tabac, au psychiatre, le docteur Gillette, qui le suivait durant son internement à la prison de Huntsburg. À l'autre bout du fil, quelqu'un lui explique que le médecin est en déplacement pour deux semaines, et refuse de lui donner le numéro de l'endroit où il séjourne pendant ce temps. Edward, fébrile, supplie : « *Je dois le joindre. C'était important ! Question de vie ou...* », sans succès. Edward fait face à un abandon médical et à une incompréhension administrative de l'urgence de sa situation. C'est après ce premier abandon qu'il se brûle la main sur sa plaque de cuisson, dans l'idée non seulement de calmer sa pulsion, mais également d'être pris en charge à l'hôpital. Rendu aux urgences, il se fait enregistrer sous le nom de Edward *Burnside*, littéralement « *le côté brûlé* », afin d'attirer l'attention des médecins. L'un d'eux en effet réalise qu'« *il porte bien son nom* », et demande à son collègue qui s'occupe de la plaie d'Edward s'il a remarqué quelque chose d'anormal chez ce patient étrange. Ce à quoi le deuxième médecin répond : « *A part qu'il l'a fait exprès, non. (...) Pour avoir une telle brûlure, la main est restée sur un brûleur plusieurs secondes au moins. Bien sûr, il s'est automutilé.* ». Le corps médical est donc conscient de l'instabilité d'Edward. Le premier médecin retourne alors auprès de lui et l'interroge sur d'éventuels antécédents psychiatriques. Edward, filmé en plan rapproché poitrine, regarde ce médecin debout devant lui avec espoir, et lui explique qu'il était suivi lorsqu'il était emprisonné pour cause d'agression physique sur une fille, sans motif. « *Mais ils m'ont laissé partir. (...) Ma peine était purgée. D Gillette a voulu me garder, mais ils m'ont libéré.* ». Quand le médecin s'enquière de son état mental actuel, Edward se prend la tête dans les mains et répond : « *Pas bien. Je ne me sens pas bien. Vous allez me garder ici ?* ». Avant même d'avoir cédé à ses pulsions, Edward souhaite ardemment être mis hors d'état de nuire, ce qui contribue à créer l'empathie du spectateur dont nous avons parlé dans la partie précédente.

Ce médecin est le seul personnage qui le traitera avec intérêt et humanité. Mais il fait face à l'incapacité matérielle et institutionnelle de gérer un cas comme celui d'Edward. Les premières lignes de dialogue du médecin, s'adressant à la secrétaire, mettent en évidence le débordement du personnel médical : « *Vous savez combien j'ai bu de café aujourd'hui ? Dix-sept.* », et lorsqu'il parle à son collègue de son idée d'hospitaliser Edward, ce dernier lui réplique : « *Tu es fou ? (...) Le cinquième que tu envoies en deux semaines. Où sont-ils maintenant ? (...) Oublie ça. Ils vont le mettre dans un lit pendant trois jours, et retour aux Indiens.* ». Ce dialogue révèle l'incapacité du corps médical à gérer des cas similaires à celui d'Edward. Le fait que quatre patients avant lui aient visiblement été hospitalisés en psychiatrie met en exergue la violence et la folie qui serpentent dans les recoins de cette société. Le deuxième médecin met en évidence



l'inutilité d'une telle hospitalisation puisqu'une fois examinés, ils sont relâchés dans la nature, livrés à eux-mêmes et à leurs pulsions, faute de moyens, de structures et de capacités à prendre en charge réellement ces personnes. Edward expliquait plus tôt qu'après avoir purgé sa peine judiciaire, il a été relâché contre l'avis de son psychiatre, qui ne l'estimait pas guéri, et pour cause. Cela met en évidence un conflit entre le corps judiciaire et le corps médical quant au traitement pénal et médical à apporter aux criminels fous et récidivistes, ainsi que le cruel manque de moyens donnés aux services publics.

Un personnage se fait le porteur d'un plaidoyer pour un changement sociétal et institutionnel dans la prise en charge de ces criminels. Il s'agit du psychiatre rattaché à l'enquête, le docteur Kent. La première scène dans laquelle il intervient est celle du défilé de délinquants sexuels interrogés devant tout un parterre de policiers. Le psychiatre est convaincu de la vacuité de cette action, le tueur ne correspondant pas selon lui à un profil de délinquant sexuel. La tension est palpable entre lui et les policiers, qui lui demandent de ne pas intervenir dans leur travail. Les relations conflictuelles démontrent une communication et une coopération des plus défectueuses entre justice et médecine. Cependant, l'agent Kafka a conscience que son expertise peut être favorable à l'enquête, et la scène suivante donne à voir un long dialogue entre les deux hommes, dans un restaurant. Kafka fait part de son incompréhension du profil du tueur, et désespère de mettre la main sur lui, et Kent lui confirme que les méthodes classiques utilisées présentement par la police ne fonctionneront pas cette fois-ci, « *pas dans un cas comme celui-là* ». Il explique ainsi que les tueurs dans le genre d'Edward « *suivent un modèle et ne se chevauchent pas. (...) Si vous avez un vol à main armée, vous n'irez pas voir un pickpocket. (...) C'est la même chose ici. (...) Les criminels et les délinquants sexuels restent dans leurs domaines.* ». Le psychiatre livre la description du type de profil qui peut correspondre à celui du tireur fou, celui d'un homme qui s'attaquerait aux femmes depuis longtemps, probablement condamné auparavant pour des faits d'agressions physiques. Il envisage également un motif traumatique, enduré à cause d'une femme, lorsqu'il était enfant, « *C'est peut-être sa mère, c'est souvent le cas. (...) Il la tue encore et encore. Il pense à ça depuis des années. Maintenant qu'il a commencé, il ne s'arrêtera pas.* ». Kent semble ne pas se tromper et permet dans le même temps que Kafka d'éclairer également le spectateur qui, placé au plus près d'Edward, réussit à mieux saisir l'origine possible de ses démons, entraînant un sentiment d'empathie plus poussé encore. L'empathie et la compréhension d'une histoire traumatique et d'une psychose n'appelle pas l'excuse des actes qui en découlent, et le rôle de Kent ne cherche absolument pas à déculpabiliser Edward de ses crimes. En revanche, il est la voix porteuse d'un changement du traitement pénal des criminels psychotiques vers un traitement médical.

Ce plaidoyer se déploie plus largement dans la scène de la conférence impliquant Kafka et Kent mais surtout des officiels, tels que le maire de San Francisco, le chef de la police, faisant face à quatre journalistes. Les journalistes, placés en bloc face aux représentants de la ville et à ceux de la justice, leur demandent d'expliquer le piétinement de l'enquête : « *Les habitants de cette ville sont effrayés et inquiets. Il y a un fou en liberté et la police est impuissante.* ». Le clivage entre la police et la presse est fortement exploité dans ce dialogue par l'accusation d'un des membres officiels du conseil de la ville : « *En ce qui concerne les habitants effrayés, M.Lydell, votre journal y contribue. (...) Il prend parti. Il exploite l'hystérie.* ». Les représentants de la ville et de la police font face à l'incompréhension des journalistes, qui s'autoproclament les porte-paroles de la voix du peuple. Tandis qu'ils accusent la police de son inefficacité, le maire les renvoie à leur refus d'augmenter le budget de la police car selon eux, « *les impôts sont assez élevés.* ». Le dialogue s'annonce donc stérile dès son commencement. M.Lydell ne veut pas écouter Kafka faire l'état des lieux de l'avancée de l'enquête, il ne souhaite qu'une seule chose : « *Nous voulons que cet homme soit pris rapidement. Et puni. Puni. Puni.* ». Il se fait encore là le porte-parole d'une société qui souhaite voir ses victimes vengées par la justice. « *Il doit être tué comme un chien enragé.* ». C'est peut-être dans cette scène que la violence sociale se fait la plus explicite. Le journaliste, le peuple, réclame une punition à la hauteur des crimes commis : le tueur doit payer de sa vie, et la foule veut se délecter du spectacle du monstre enfin mis hors d'état de nuire. Denis Duclos, dans son ouvrage Le Complexe du loup-garou, écrit que « *l'excuse de la vengeance justicière propage la violence, plutôt qu'elle ne la retient. (...) La décharge d'agressivité terrifie d'autant plus qu'elle est licite, parce qu'elle fait entrevoir le criminel potentiel derrière tout justicier.* »<sup>25</sup>. Nous ajouterons à cela qu'en plus d'être terrifiante et de propager la violence dans une société déjà gangrénée par celle-ci, la vengeance ne permet en rien de prévenir et empêcher l'action d'autres criminels fous.

C'est la thèse que soutient Kent, présent en hors-champ depuis le début de la scène, dans le plaidoyer qu'il tient contre celui des journalistes. Il débute son argumentaire en donnant la définition légale de la folie : « *Un dément, conformément à la loi, ne perçoit pas la différence entre le bien et le mal.* ». Il explique que cette loi date de l'époque à laquelle on brûlait encore les sorcières, soulignant ainsi le caractère archaïque et manichéen d'une telle définition. Selon Kent, le tueur pourrait bien ne pas faire partie de ce un pour cent des criminels à correspondre à cette définition. Le spectateur ne peut que se ranger de son côté puisqu'il a été témoin de la culpabilité d'Edward et de sa volonté de ne pas céder à ses pulsions et de se faire volontairement interner, il est donc clair qu'il est en pleine mesure de distinguer le bien et le mal. Malheureusement, le

---

<sup>25</sup> Denis DUCLOS, *Le complexe du Loup-Garou, La fascination de la violence dans la culture américaine, La Découverte/Essais 1994 [1994], p. 24*

docteur Kent fait face au mépris et à l'indifférence des journalistes et politiques face à lui, restant campés sur la position d'une vengeance sociale déguisée en justice. Aux arguments de Kent sont systématiquement opposés l'argument du droit des victimes d'être vengées. Un plan sur l'un des hommes politiques, filmé de profil, met en évidence le drapeau américain au deuxième plan tandis qu'il balaye l'argument de Kent concernant les criminels considérés comme sains d'esprit par la loi archaïque. Cette construction scénographique met en évidence l'impuissance du discours de Kent, qui fait face à des représentants de l'État américain sourds à son raisonnement. Ainsi, l'on peut dès lors comprendre que son plaidoyer est vain.

Kent continue cependant son analyse en prédisant que lorsqu'ils attraperont le tueur, ils réaliseront que ce dernier a probablement déjà été emprisonné, mais que la prison n'était pas la réponse à apporter à son cas. « *Si on l'avait soigné plutôt qu'emprisonné, trois femmes seraient encore vivantes. (...) (Le tueur est) libre à cause de nous. Et il tue à cause de nous. Et le pire, c'est que nous serons ici dans six mois ou trois mois avec un autre cas de ce genre. Messieurs, la ville a peur, et quand elle a peur, elle réagit violemment et frappe n'importe où.* ». En plus de mettre en évidence l'inefficacité de la méthode judiciaire appliquée à ce genre de criminels, il prévient d'une violence sourde qui gangrène la société et qui est susceptible de devenir concrète sous le coup de la peur, à l'instar de la vengeance judiciaire évoquée précédemment. Tout au long du film est montré le scepticisme de la population face à la police qui peine à résoudre l'affaire, faute de moyens à la fois financiers apportés à l'enquête, et apportés à la formation de la police pour ce type de cas. Les gens veulent donc se faire justice eux-mêmes ainsi que nous l'avions évoqué précédemment. Par ailleurs, la violence concrète qui monte dans la ville n'est pas seulement judiciaire, comme en témoigne la scène où les policiers en faction sur les toits de la ville arrêtent non sans peine un jeune garçon qui s'amuse à viser les gens avec un fusil déchargé, visiblement inspiré par les meurtres d'Edward. Lorsque Kafka l'interroge sur ses motivations, le jeune garçon lui répond : « *Vous croyez qu'il est le seul dans la ville à détester les gens ? Ils sont des millions, et je sais qui ils sont.* ». Ainsi cet adolescent se fait l'incarnation du mal-être et de la violence qui gronde au sein de la société et qui n'attend qu'à s'exprimer d'une manière ou d'une autre. Kafka, retenant les conseils de Kent, exige son internement en psychiatrie afin qu'il soit évalué et peut-être sauvé de sa haine et de sa folie grandissante.

Cependant Kafka semble être le seul à réaliser l'importance du plaidoyer de Kent, qui, devant la rigidité des journalistes et des politiques, conclut : « *Attrapez-le, tuez-le et oubliez tout. Jusqu'à la prochaine fois, et tout recommencera.* » Cette prédiction fatale semble malheureusement fort réaliste, et la conclusion du film va ainsi dans ce sens : Les policiers entrent dans la maison de Edward et le trouve calme, avec son fusil qu'il tient contre lui sans avoir l'air d'avoir l'intention de s'en servir. Il se sait condamné, il est résigné. Un travelling avant se fait sur lui, jusqu'à montrer son visage en gros plan :

il pleure, et regarde la caméra. En hors-champ, la voix calme de Kafka lui dit : « *Bien, Eddie. Allons-y.* ». Sur le visage de Edward apparaît le titre « *The End* », « *Fin* ».

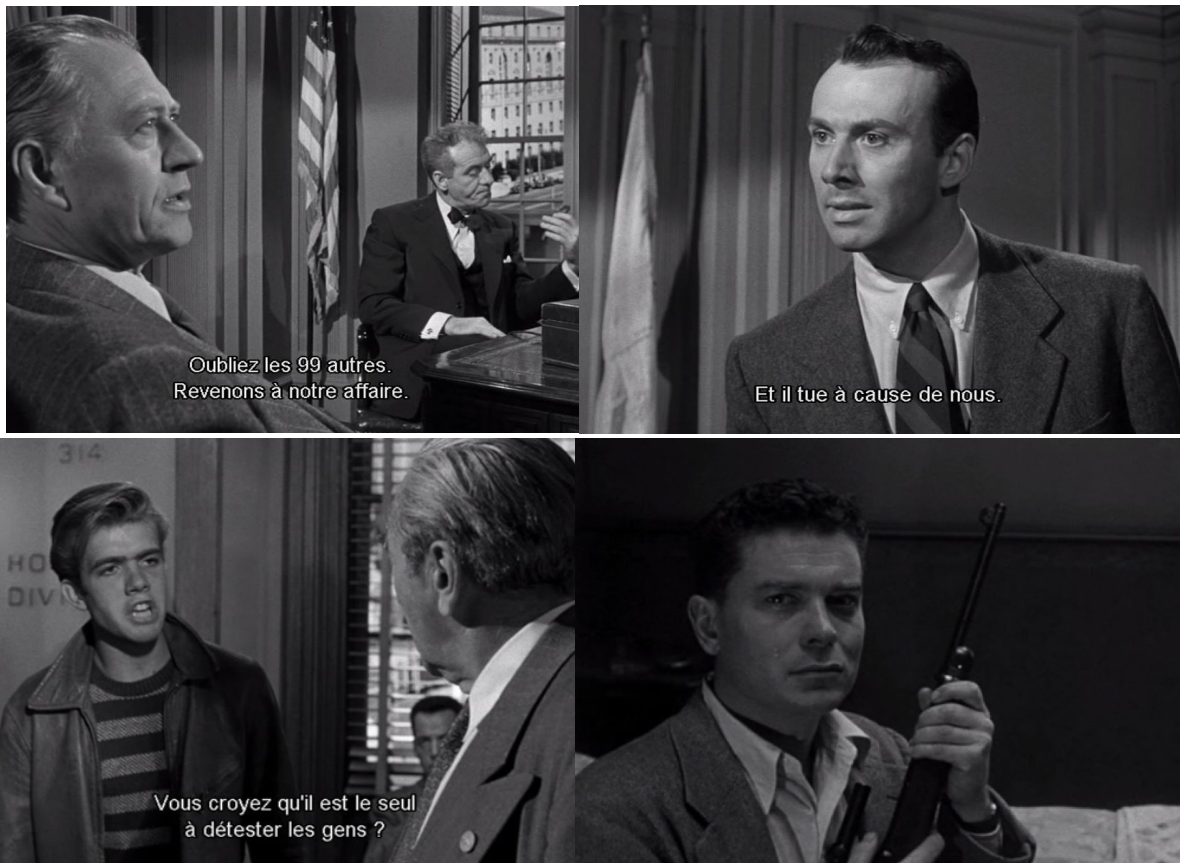
Avant de conclure cette analyse, il nous faut nous arrêter sur les noms dont Edward Dmytryk affuble ses personnages. Si le rapprochement qu'il fait entre lui-même et son personnage Edward Miller est explicite, dans la mise en scène de la soumission à une force supérieure dans l'exécution d'un crime -d'une dénonciation- contraire à sa morale, les significations des autres prénoms sont, elles plus subtiles. Le nom du personnage, « Kent », ressemble à une lettre près au nom du philosophe allemand des Lumières, Emmanuel Kant, qui écrit La Critique de la raison pure en 1781. Il y fait une critique donc, afin de délimiter les capacités de la raison : si nous sommes capables de penser les sujets métaphysiques tels que D.ieu, ou l'Existence, on ne peut en revanche pas les connaître et les expliquer d'un point de vue scientifique. Il remet ainsi en question la fiabilité de la raison et des choses que l'on sait. Le rapprochement que nous tentons ici de faire est de dire que le docteur Kent est celui qui apporte la remise en question de ce qui semble rationnel, c'est-à-dire mettre le tueur fou en prison et l'exécuter, pour proposer une autre alternative, médicale, dont les résultats demandent à être étudiés. Le personnage de Kafka quant à lui est également doté d'un nom particulier, bien trop proche de celui de Franz Kafka, écrivain allemand phare du vingtième siècle pour être un hasard. Si le rapprochement n'est pas évident entre le caractère et les actions du personnage de Kafka, et ce que représente l'auteur Franz Kafka, tant dans ses écrits que dans ce que sa personne historique incarne, il semble cependant envisageable d'une manière plus large. En effet, l'œuvre de Kafka est marquée par un fort pessimisme, une description fréquente de l'absurdité du monde, et une perte du sens de l'existence. De son style est né un adjectif, « kafkaïen », et Daniel-Rops écrira à ce sujet que « *l'angoisse kafkaïenne est celle d'un monde qui a perdu son âme* »<sup>26</sup>, ce qui nous semble être une forme d'angoisse adaptée à celle du monde décrit par Dmytryk, répondant à la violence par une autre forme de violence, institutionnalisée et étatique, prenant la forme de justice. Franz Kafka parle justement de justice dans son ouvrage Le Procès, publié de manière posthume en 1925. Ce roman relate l'histoire d'un homme qui, au matin de son trentième anniversaire, se réveille accusé par la justice d'un crime dont il n'a aucune idée et qui ne lui sera jamais révélé. Dans une atmosphère cauchemardesque marquée par l'étrangeté et l'absurde, Kafka aborde le sujet de la faute tel qu'il est expliqué dans le judaïsme, c'est-à-dire que la faute est propre à l'homme puisqu'il est matériellement imparfait. La faute est étroitement liée dans le judaïsme à la possibilité d'envisager une réflexion amenant à des actions de réparation, elle n'est donc pas une fatalité mais une étape naturelle vers la rédemption et le pardon divin. Il nous semble donc possible d'affirmer que si l'homme, qui est imparfait, peut être conscient de ses fautes et tenter de se racheter auprès de D.ieu,

---

<sup>26</sup> DANIEL-ROPS, *Où passent des anges*, 1947, cité dans *Les critiques de notre temps et Kafka*, présentation par Claudine Raboin, éditions Garnier, Paris, 1973, p.33-34

il n'est en aucun cas capable de punir autrui pour les fautes qui lui sont propres, puisque cela relève du Divin. Ainsi l'idée même de punition d'un crime par la mort paraît non seulement absurde mais aussi extrêmement présomptueuse. Si nous lions cette analyse de la notion de faute chez Franz Kafka à L'Homme à l'affût, nous réalisons que l'inspecteur Frank Kafka est un des personnages représentatifs de la justice dans le film, et qu'il est le seul appui au plaidoyer de Kent pour une adaptation des lois aux cas considérés comme impardonnables par la justice humaine comme celui d'Edward, ce qui pourrait expliquer un tel nom pour ce personnage.

Malheureusement, les personnages représentants à la fois l'État -les hommes politiques- et le peuple -les journalistes- restent sourds au plaidoyer de Kent. La conclusion du film n'est absolument pas satisfaisante du fait que, bien qu'Edward soit mis hors d'état de nuire, il aurait pu être sauvé avant, et avec lui toutes ses victimes. Mais pire encore, son arrestation et son exécution que l'on sait à venir ne serviront à rien, car la source de la violence se trouve au dehors, au sein même de la société qui attend de se délecter de l'exécution d'un de ses monstres en attendant qu'un nouveau n'apparaisse.



*Les institutions éradiquent la crise en arrêtant Edward mais en ignorant le discours de Kent, elles s'exposent à un cercle vicieux de violence déjà fortement amorcé*

## II. Le Silence des Agneaux, Le monstre sublime d'un mythe fondateur

### 1. Deux portraits de tueurs en série témoignant de l'évolution du traitement du personnage archétypal

Nous avons énoncé en introduction que le Hollywood des années quatre-vingt voit se développer le Néo-noir, cette hybridation du genre désormais classique du Film Noir qui pousse encore plus loin l'observation et la mise en scène de l'Amérique contemporaine, avec ses mutations sociales, ses complexes et ses peurs. Le public est particulièrement friand de films d'enquêtes policières et d'histoires du tueurs, inspirées souvent de près ou de loin par des affaires réelles.

La nouvelle méthode développée par le FBI, le profilage criminel, se fait connaître du grand public au milieu des années quatre-vingt, suscitant de nombreuses critiques mais aussi une immense fascination nourrie par plusieurs fantasmes. Les tueurs en série, ces monstres prédateurs de la société, ne sont plus seulement emprisonnés ou exécutés, ils sont également utilisés comme des rats de laboratoire. On tente de comprendre leur histoire, leur enfance, leurs traumatismes, leur psychologie, leur logique, pour tenter de les classer par catégories et ainsi gagner en efficacité lors d'enquêtes concernant de nouveaux tueurs en série. Le plaidoyer du personnage du Docteur Kent dans L'Homme à l'affût semble entrer en résonance avec le profilage criminel puisque ce dernier permet d'établir, à partir des études de cas des tueurs emprisonnés, des critères d'environnements et de comportements types permettant de prévenir des personnalités à risque.

Ces méthodes de profilage, ainsi que la sur-médiatisation des crimes violents et des affaires de meurtres en série contribuent à modifier l'imaginaire américain autour des tueurs en série. Ce terme, tout d'abord, créé par l'équipe de recherche sur le profilage au FBI, avant d'être bientôt repris par le grand public, permet de catégoriser et de rationaliser en un sens ce genre de criminels, élargissant donc l'imaginaire. Ensuite, la médiatisation exacerbée autour de ces tueurs en série, et notamment autour de l'affaire et du procès de Ted Bundy, l'un des criminels les plus connus au monde, constitue l'un des déclencheurs du changement de visage du tueur en série dans l'imaginaire collectif américain. Le tueur en série n'est plus seulement un solitaire vivant plus ou moins en

marge de la société, tuant ses victimes dans le noir de la nuit, répondant à de primaires pulsions, à l'instar de Edward Miller dans L'Homme à l'affût. Il peut également prendre l'apparence d'hommes -ou de femmes, mais ce cas de figure complexe demanderait à développer un tout autre sujet-tout à fait respectables, aimables, sociables, pouvant entretenir une vie de famille, bref, le monstre peut se cacher de manière insoupçonnée dans n'importe quel cercle social et derrière le visage le plus innocent du monde. Cette idée-là fait peur, et donc elle fascine et excite l'imagination, aussi bien en littérature qu'au cinéma.

Le Silence des agneaux, réalisé en 1991 par Jonathan Demme, est un thriller adapté du roman du même titre de Thomas Harris. Le film, vivement salué par la critique et très apprécié par le public marque le renouveau du genre du Thriller, qui avait connu un essoufflement dans années soixante-dix. Il met en scène deux types de tueurs en série très différents, incarnant chacun une projection de l'imaginaire collectif américain.

Commençons tout d'abord par nous intéresser au personnage de Buffalo Bill, le tueur recherché par le FBI. Le premier aperçu de ce personnage est donné dès la seconde scène du film, par le regard de Clarice Starling, la jeune et brillante élève de la FBI Academy, et personnage central du film. Un long plan-séquence suit Clarice, filmée donc de dos, dans sa déambulation dans les couloirs du FBI à la recherche du bureau de Jack Crawford, qui l'a convoquée pour lui donner la mission d'interroger le Docteur Hannibal Lecter, ce qu'elle ignore encore. Une fois entrée dans le bureau, la caméra se place à la droite de Starling, de manière à la placer sur la gauche du cadre. Alors encore de dos, Clarice se retourne face à la caméra et son regard se fixe sur quelque chose en hors-champ. A ce moment, la caméra portée avance sur elle jusqu'à cadrer son visage en gros plan puis le plan séquence se clos alors pour montrer le contre-champ que fixe Clarice, le mur auquel sont épinglées nombre de photos de rivières, de maisons, et de corps de femmes nus et écorchés. Des articles de journaux sont également épinglés, mentionnant le gros titre : « *Bill écorche sa cinquième victime* ». Le champ donne à voir Clarice filmée en légère contre-plongée et dans un zoom avant léger, induisant son intérêt et son regard qui se fait sélectif, adopté dans le contre-champ par la caméra qui filme en gros plan les photos. Des post-its indiquent des noms de ville, les photos montrent les corps dépecés par endroits, ainsi que des vêtements déchirés laissés sur des bords de route. Le mouvement de la caméra finit son exploration sur l'article de journal, permettant de voir les portraits des cinq jeunes femmes victimes du tueur surnommé Bill. Elles semblent toutes jeunes, et rondes. Ainsi le mode opératoire de Buffalo Bill et ce qui constitue ce que nous pouvons appeler son identité meurtrière publique, est dévoilée grâce aux images et à la presse dès les premiers instants du film.

Au-delà du fait que le spectateur fait connaissance avec ce personnage par le biais du regard subjectif de Clarice, il le découvre en fait plus réellement par le biais de la presse,

qui dans ce film encore, tient un rôle d'importance dans le traitement de ce genre d'affaires. Il apparaît dès les premières minutes du film que le tueur en série qui fera l'objet de l'enquête du film est dès le départ déjà extrêmement médiatisé.



*Le personnage de Buffalo Bill est introduit par les détails encore obscurs de son mode opératoire*

Le personnage de Hannibal Lecter, que nous développerons plus spécifiquement dans la suite de cette étude, est un des éléments clés qui permettent d'introduire puis de construire le personnage de Buffalo Bill, avant même qu'on ne le voit. C'est lui qui propose à Clarice de l'aider à le coincer, et c'est une de ses répliques qui permet la transition avec la scène suivante, celle de l'enlèvement de Catherine Martin par Buffalo Bill. Lecter dit à Starling qu'au moment où ils parlent, Bill est certainement en quête de sa prochaine victime, « *sa demoiselle spéciale* ». Le plan suivant est pris depuis l'intérieur d'une voiture, à l'arrière, roulant en jouant une musique très forte, une chanson de Petty Tom, *American Girl*. Un sous-titre indique la localisation de l'action à Memphis, dans le Tennessee. La jeune femme qui conduit la voiture et chante à tue-tête et filmée de face en plan rapproché. Elle est ainsi identifiée comme la potentielle nouvelle proie de Bill, indiquée par la réplique de Lecter. Et en effet, le plan suivant est un très gros plan de deux yeux bleus, encadrés par un attirail de vision nocturne : le regard de prédateur de Buffalo Bill, attendant sa proie. Le plan suivant est subjectif de sa propre vision, colorisé en vert par l'appareil de vision nocturne. La jeune fille gare sa voiture et en sort un sac de course. Elle salue son chat qui la regarde arriver par la fenêtre de son appartement, tout comme le prédateur bien plus sauvage et dangereux qui l'observe caché dans le noir. Ce dernier a élaboré un piège qui se referme sur Catherine Martin, dont le spectateur est le témoin fataliste : il sait ce qui va arriver, et pour cause, le stratagème de Buffalo Bill lui est tragiquement familier. Catherine aperçoit sur le parking un homme au bras plâtré qui tente de faire entrer dans son camion un gros fauteuil. Elle hésite,



méfiante, mais lui propose finalement son aide. L'homme auquel elle s'adresse est grand, fin et blond. Il lui demande de monter dans son camion pour mieux porter le fauteuil, et finalement, après l'avoir coincée à l'intérieur du véhicule, on l'entend lui demander : « *Vous faites une taille 46 ?* » puis la frapper. La caméra est restée fixe, sur le côté du camion, en témoin d'abord externe de l'enlèvement. C'est par un très gros plan sur l'étiquette du vêtement de la jeune fille, puis par un gros plan sur son dos au vêtement découpé par Bill que le point de vue se fait plus proche de l'action. Bill caresse la peau qu'il découvre sous l'habit en murmurant « *parfait, parfait* ». Sur sa main filmée en gros plan figure un tatouage « Love », pour le moins ironique puisque cette même main tue et découpe des jeunes filles. Un plan rapproché en plongée sur le trottoir donne à voir le sac de courses qu'a laissé Catherine Martin pour aider Bill, à côté duquel est jeté son chemisier depuis le hors-champ. Cette signature figurait déjà sur les photos dans le bureau de Jack Crawford, et sera qualifiée au journal télévisé dans une scène suivante de « *signature horriblement familière* ».

Ainsi est mis en scène le mode opératoire de Buffalo Bill. Il est pour le moment encore un prédateur presque désincarné, décrit et montré à travers ses actions plus que par un physique. Le seul plan qui montre son visage en entier est le plan d'ensemble le montrant accepter l'aide de Catherine Martin. Il est plongé dans la pénombre, et bien qu'il soit possible de distinguer ses traits, la mise en scène semble ne pas avoir pour but d'insister sur la reconnaissance d'un visage, mais sur celle d'un corps, et d'un mode opératoire.

Ce procédé d'enlèvement entre en résonance, pour le public, avec un traumatisme collectif, puisqu'il est explicitement inspiré de celui de Ted Bundy, qui amadouait ses victimes en se faisant passer pour un blessé ayant besoin d'aide. La mémoire collective de ce mode opératoire, encore fraîche car traumatique, a été ravivée par l'exécution extrêmement médiatisée de Ted Bundy en 1989, soit un an après la parution du roman de Thomas Harris et deux avant la sortie de son adaptation cinématographique. L'inspiration est donc nette et suscite le sursaut de toute l'Amérique. L'utilisation du morceau intitulé *American Girl* chanté par la future victime pourrait être interprété, compte tenu de l'inspiration très nette à Ted Bundy, comme une sorte d'hommage aux femmes américaines victimes du célèbre tueur, ou bien, dans une vision plus fataliste et cynique, comme une sorte de prophétie faisant des femmes américaines les proies les plus naturelles des tueurs en série.

La suite du procédé meurtrier de Buffalo Bill continue d'être mis en scène cette fois par Clarice elle-même, qui autopsie le corps d'une des victimes de Bill, la première à avoir été tuée mais la troisième à avoir été retrouvée car il avait pris soin de lester son corps.

Clarice tente de dresser le profil du tueur en s'appuyant sur les éléments à la disposition de la police et sur les blessures et sévices qu'elle relève sur le corps de la victime. L'hommage et l'inspiration prise dans les techniques de profilage criminel est ici explicité par les déductions que tire Clarice de son observation du cadavre : « *Un homme blanc. Les tueurs en série chassent dans leur groupe ethnique. Ce n'est pas un vagabond. Il a une maison quelque part, pas un appartement. (...) Il a besoin d'intimité pour faire ce qu'il fait. Il a dans les trente ou quarante ans. Il est physiquement fort, et il a le self-control d'un homme plus mûr. Il est prudent, précis... Et il n'est jamais impulsif. Il ne s'arrêtera pas. Il y a pris goût et il ne cesse de s'améliorer.* ».

C'est en autopsiant donc le corps, toujours filmé en gros plan, sauf lorsqu'il est retourné sur le ventre, permettant la démonstration d'une nudité moins propice à la censure, que Clarice trouve un cocon de papillon placé au fond de la gorge de la victime. Le mode opératoire à la fois violent, rituel et symbolique est ainsi introduit.

Il semble que Buffalo Bill ait un réel sens du spectacle, tant dans sa manière de signer ses enlèvements en laissant un vêtement à l'endroit où il capture ses proies, que dans cette sorte d'offrande rituelle laissée sur les corps, véritable symbole de la projection qu'il fait de lui-même. Le papillon se révèle être un Sphinx à tête de mort, et Hannibal Lecter mettra dans une scène suivante Clarice sur la piste du symbole de l'insecte : « *Le papillon signifie le changement. La chenille qui se transforme en chrysalide ou poupe, et de là en pure beauté. Notre Billy aussi veut changer.* ». Le Dictionnaire des symboles nous apprend que « *le papillon qui en sort (de l'œuf) est un symbole de résurrection. C'est encore, si l'on préfère, la sortie du tombeau. (...) De même, la psychanalyse moderne voit dans le papillon un symbole de la renaissance* »<sup>27</sup>. Ainsi, Bill sème la mort dans l'espoir de sa propre renaissance, passant par la métamorphose, l'abandon de son corps pour un autre, ou plus justement, pour ceux d'autres, puisque comme la suite du film le dévoilera, Bill capture ses victimes dans le but de leur prendre la peau afin de se confectionner un costume de femme. La mise à mort n'est donc pas une fin en soi mais une conséquence obligatoire pour réaliser ses desseins. Ce procédé est par ailleurs directement inspiré par le véritable tueur en série nécrophile Ed Gein, qui décorait sa maison de la peau de ses victimes et souhaitait se tailler des vêtements avec.

Hannibal Lecter étant au départ un brillant psychiatre avant d'être enfermé pour ses crimes, il se fait porteur de cette voix médicale dans son analyse du comportement de Bill : « *Billy n'est pas un vrai transsexuel. Mais il croit l'inverse. Il essaie d'en être un. Il a essayé d'être beaucoup de choses j'imagine. (...) Notre Billy n'est pas né assassin Clarice. C'est ce qu'on a fait de lui après des années de mauvais traitement. Billy déteste son identité*

---

<sup>27</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRAN, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éditions Robert Lafont / Jupiter, Paris 1997 [1997], p.841-843

*voyez-vous, et il pense que c'est ce qui fait de lui un transsexuel. Mais sa pathologie est mille fois plus sauvage et terrifiante ».*

Ainsi est introduite de par l'analyse psychologique et psychanalytique de Lecter l'origine de la psychose violente de Bill, qui résulterait d'un mal-être identitaire profond et qui répondrait à un désir pathologique de changement. Sa folie et sa violence trouvent leur source dans des traumatismes liés à l'enfance, tout comme le personnage d'Edward Miller, mettant donc en exergue l'inspiration prise non seulement dans l'étude du profilage criminel mais également dans les thèses psychanalytiques très utilisées auparavant également dans le Film Noir. S'il ne croule pas, à l'instar d'Edward, sous le poids de la culpabilité, il semble tout de même touché lorsque Catherine, du fond de son puit, pleure en le suppliant de la rendre à sa mère. Cependant sa faiblesse se transforme en hystérie qui effraie Catherine et la contraint à exécuter ses ordres -mettre de la crème sur sa peau pour l'hydrater- sans plus de discussion.



*Le papillon, symbole de renaissance, est extrait de la bouche du cadavre. Buffalo Bill tue pour la nécessité de sa propre métamorphose*

Le discours qu'adresse la sénatrice et mère de Catherine Martin à Buffalo Bill via la chaîne de télévision utilise ces inspirations psychologiques et l'importance accordée aux traumatismes et à la souffrance transformée en pulsions violentes en usant de techniques visant à toucher peut-être la partie humaine encore sensible à la compassion et à la pitié chez le tueur. Elle répète de très nombreuses fois le prénom de sa fille Catherine, et le montage intra-diégétique diffusé à la télévision insère des images de la jeune fille lorsqu'elle était enfant et bébé. Le subterfuge est tout de suite décelé par Clarice et son

amie : « *S'il la voit comme une personne et pas un objet, ce sera plus dur de la tuer.* ». La sénatrice implore également le tueur en tentant de s'adresser à lui comme à une victime qui a la possibilité de s'en sortir : « *Vous avez cette chance de montrer au monde que vous pouvez être généreux tout en étant fort. Que vous êtes capable de mieux traiter Catherine que le monde vous a traité. La situation est entre vos mains.* ».

L'ironie de cette scène réside dans le fait que bien que l'intention, celle de tenter de faire appel à la pitié du tueur, soit sincère, le discours et le montage du message de la sénatrice est trop scénarisé, tout est orchestré pour flatter l'égo du monstre et tenter de faire ressortir en lui ce qui lui reste d'empathie, d'humain, pour mieux le coincer. Il est intéressant de notifier également que le personnage de la mère n'est pas seulement un parent, mais la sénatrice, une représentante du peuple, ce peuple que l'on n'entend jamais, comme nous le développerons dans la deuxième sous-partie de cette analyse.

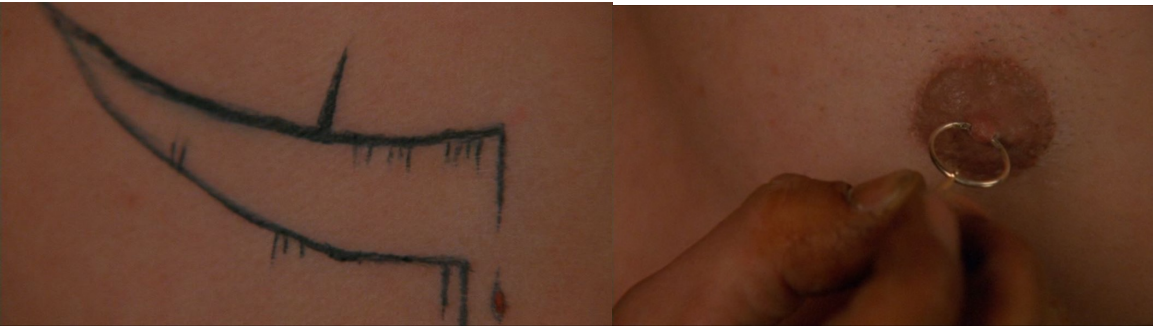
Buffalo Bill est enfin montré dans son intimité, à l'intérieur de sa maison, son antre, pareil à un insecte dans sa galerie. C'est justement la scène dans laquelle les deux scientifiques aident Clarice à analyser le papillon retrouvé dans la gorge de la victime qui permet la transition vers cette toute première séquence montrant Bill au plus proche de sa psychose, à l'intérieur de sa maison. Grâce à un plan séquence en caméra portée, le spectateur découvre l'élevage de papillons de Bill mais également une pièce contenant une table de chirurgien ainsi que des couteaux, ce qui permet de déduire que Bill dépèce ses victimes dans cette même pièce. Sur fond de musique intra-diégétique très forte, la caméra portée avance vers une chambre remplie de mannequins de femmes en bois, habillées de robes. Bill est assis nu à une table sur laquelle il coud en chantonnant. De la peau humaine est accrochée à un mannequin de couture. Au mur sont épinglés en vrac des dessins de papillons, de femmes par-dessus un grand drapeau américain. Par-dessus la musique se font entendre des hurlements de femme. Un petit chien, un bichon blanc et frisé, très bien peigné et trop bien nourrit aboie et passe devant la porte de la chambre de Bill. La caméra le suit à travers un dédale de pierre, dans ce qui semble être les fondations d'une maison, et s'arrête devant un puit de pierre, d'où proviennent les cris, qui sont ceux de Catherine Martin qu'on ne verra pas dans ce plan mais dans le plan suivant, sur la télévision diffusant le message de supplication de sa mère.

Dans ce long plan-séquence, plusieurs éléments permettent d'appuyer la métaphore de l'insecte concernant le personnage de Buffalo Bill. Tout d'abord, le son intra-diégétique est traité en allant dans le sens de cette figure de style, car le son des bruissements des ailes des papillons sont succédés par le grésillement de la machine à coudre que manipule Bill, nu sur sa chaise, comme au plus près de sa vraie nature. Les mouvements de caméra également servent la métaphore dans leur technique. Le plan-séquence est filmé dans un mouvement de caméra portée très fluide, ressemblant presque à un travelling. Il semble que ce mouvement soit en fait effectué avec un Steadicam, ce

système de stabilisation portatif qui permet ce rendu fluide qui ne donne pas la sensation d'une subjectivité humaine de la caméra portée, ni celle parfois trop omnisciente du travelling. Les mouvements sont amples lorsque la caméra change de direction, et elle semble parfois raser les murs qu'elle contourne en tournant, faisant ressembler le mouvement au vol d'un gros insecte lourd.

Plus loin dans le film, une séquence montre Bill danser devant sa caméra, ne portant sur son corps qu'une étoffe colorée et une perruque faite d'un scalp de l'une de ses victimes. Avant cela, une succession de gros plans donne à voir sa préparation et des détails de son corps : le maquillage de ses yeux, de sa bouche, le piercing qu'il porte au téton, connotant à cette époque le milieu sadomasochiste homosexuel, mais également un tatouage étrange ressemblant à une sorte de dard ou de corne sortant de sa côte. Il se trouve que la chenille des papillons Sphinx possède une corne, appelée un *scolus*, et que celle du Sphinx du trône a exactement la forme du tatouage que porte Bill à la côte. Son emplacement est également symbolique, car dans la Genèse, il est écrit que la Femme, Ève, est créée par Dieu à partir de la côte de l'Homme Adam. Buffalo Bill, d'après l'analyse du Docteur Lecter, n'est pas un vrai transsexuel dans le sens où son désir de devenir une femme résulte moins d'un mal-être lié au genre que d'un mal-être identitaire général. Ainsi, il est à la recherche d'une métamorphose, qu'il manifeste dans la confection d'une seconde peau de femme, mais c'est bien le concept de métamorphose en lui-même qu'il semble poursuivre, symbolisé par le papillon, et donc par son dard qui lui transperce la peau.

Après sa préparation filmée en très gros plan, il allume une petite caméra et se met à onduler son corps, introduisant le narcissisme du personnage qui se vérifiera plus tard. La musique sur laquelle il danse est *Goodbye Horses* de Q Lazzarus, et Bill chante en répétant les mêmes paroles : « *I'm flying, flying, flying over you* », « *Je vole, vole, vole au-dessus de vous* », et c'est après ces mots qu'il coince, en hors-champs, son sexe entre ses jambes pour ensuite se reculer de la caméra jusqu'à être cadré en plan italien, c'est-à-dire le corps entièrement visible jusqu'aux genoux. Il étend alors les bras et déploie son étoffe comme des ailes, induisant encore que son vrai désir est celui d'accomplir une métamorphose. Si l'on suit le raisonnement symbolique du papillon de Bill, ce dernier en est encore au stade de la chenille, il confectionne donc son cocon, les peaux des femmes, pour qu'elles forment ensemble sa crhyssalide, sa nouvelle peau.



*Le fantasme de métamorphose de Buffalo Bill*

Le personnage de Buffalo Bill est donc construit à travers les éléments qu'il dissémine derrière lui par ses crimes, les analyses psychologiques d'Hannibal Lecter, l'élaboration du profil par Starling selon les méthodes du profilage criminel, et enfin les séquences montrant l'intimité de Bill filmées de manière souvent omnisciente et répondant aux hypothèses et affirmations de Lecter. Finalement, c'est la confrontation finale entre Clarice Starling et Buffalo Bill, de son vrai nom Jame Gumb, qui vient clore l'enquête.

Cette confrontation est précédée d'une séquence en montage alterné, qui donne à voir d'une part Bill dans sa maison, admirant ses papillons et ses larves prêtes à éclore. Les jappements de son chien le sortent de sa félicité, et c'est avec effroi qu'il découvre que Catherine Martin a fait tomber le bichon dans son puit et qu'elle le retient en otage. Cet animal est semble-t-il le seul être vivant qui suscite en lui de l'affection, il devient alors hystérique et se précipite chercher une arme dans sa chambre. De manière alternée à cette action, le montage montre toute une équipe très armée de policiers encercler une maison et mettre en place une stratégie pour la prendre d'assaut. Remettons cette séquence dans son contexte. Quelques scènes auparavant, Clarice qui enquête dans la maison de la première victime, tombe sur un patron de couture de la jeune fille et a fait le lien avec les formes de peau que Bill découpe sur cette victime. Elle comprend alors qu'il fait lui-même de la couture avec la peau des jeunes femmes, et téléphone à Jack Crowford pour lui faire part de sa trouvaille. Ce dernier lui répond alors qu'il est en chemin vers la maison présumée de Buffalo Bill, dont il a obtenu le nom, Jame Gumb, ainsi que la photographie. Il charge Clarice de continuer d'obtenir des informations sur la première victime. Elle rencontre alors une jeune fille, amie de la victime, qui lui rapporte qu'elles allaient régulièrement ensemble faire des retouches chez une dame du nom de Mme.Lippman. Elle donne l'adresse à Clarice qui souhaite l'interroger.

Tous ces éléments ainsi que le montage alternant principalement l'action de la police à l'extérieur de la maison et celle de Bill à l'intérieur laissent à penser que ce dernier est cerné et que la résolution de l'enquête est proche, et s'annonce spectaculaire. Cependant, le retournement de situation veut que ce soit Clarice qui se trouve être celle qui sonne à la porte de Bill, le contraignant à abandonner son sous-sol, son chien et sa victime qu'il s'apprêtait à tuer. On comprend alors que Bill occupe la maison de cette Mme.Lippman, qu'il a probablement tué, tandis que la police sonne à la porte de son adresse officielle, la prend d'assaut avant de finalement réaliser qu'elle est belle et bien vide. Clarice est donc seule face à un danger qu'elle ignore pour le moment. Le contraste se fait très fort entre la rencontre de Clarice avec Jame Gumb, au départ très calme, et la descente fracassante mais inutile et infructueuse de la police dans la mauvaise maison.

Un plan fixe et moyen permet un aperçu de l'état de la maison qu'occupe Jame Gumb lorsqu'il n'est pas dans le sous-sol. Le désordre est incommensurable, des boîtes de nourriture et de fastfood sont entassés sur une table, tout est très sale et une sorte de

fumée brouille l'image, comme si des particules de poussière et de saleté stagnaient dans l'air. Ce décor semble correspondre à l'imaginaire le plus évident qui gravite autour de la figure du tueur en série psychopathe et solitaire, n'accordant son temps et son intérêt à rien d'autre qu'à ses crimes et son dessein meurtrier, vivant dans un intérieur aussi crasseux que ses fantasmes.

Clarice entre dans la maison et interroge l'homme en face d'elle sans se douter qu'elle s'adresse à Buffalo Bill. Elle est filmée en travelling arrière pendant qu'elle avance face caméra en plan rapproché, en s'adressant à Jame Gumb, tandis que ce dernier n'est filmé qu'en plan italien ou en plan rapproché taille, comme s'il était insaisissable et que la concentration de Clarice ne portait pas encore sur lui. La caméra, filmant Clarice en plan poitrine à nouveau, se déplace sur la droite pour faire entrer dans le cadre à côté d'elle un tableau de papillon accroché au mur. Elle tourne la tête du côté opposé au tableau, et le son de sa voix posant des questions que le spectateur sait déjà inutiles est légèrement recouverte par la musique extra-diégétique.

La caméra adopte ensuite le regard de Clarice en faisant le tour de la pièce dans des mouvements panoramiques, puis un gros plan sur son visage la montrer fixer son regard sur quelque chose tandis qu'un bruissement d'ailes familier au spectateur se fait entendre en intra-diégèse. Le contre-champ donne à voir un Sphinx à tête de mort se poser sur une pelote de laine. Le cadrage, les détails scénographiques ainsi la musique extra-diégétique sont autant d'éléments qui semblaient matérialiser les suspicions et doutes encore inconscients de Clarice. Mais l'apparition du papillon, qui plus est sur des pelotes de laines, donc du matériel de couture, marque le déclic de Clarice qui comprend enfin à qui elle a affaire. La peur dans sa voix la trahit face à Buffalo Bill qui comprend à son tour qu'il est démasqué. Il pouffe nerveusement dans sa main, comme le ferait un enfant prêt à se faire prendre à son propre jeu. Lorsque Clarice le braque en lui ordonnant de s'immobiliser pour qu'elle puisse lui poser des menottes, elle est filmée en plan rapproché poitrine, sur-cadrée par l'embrasement de la porte derrière elle. Le plan est très symétrique et géométrique, l'effet étant accentué par les motifs sur le papier-peint des murs. Cette rigueur de cadrage et de forme semble concrétiser à la fois la volonté de contrôle de Clarice mais également et paradoxalement le piège qui se referme sur elle. Jame Gumb fait d'abord mine de lui obéir, il lève les mains en l'air et se retourne dos à elle, un rictus ironique aux lèvres, mais finalement parvient à se faufiler en courant dans la pièce d'à côté -où l'on a vu dans un plan précédent qu'il y a déposé une arme- puis jusque dans le sous-sol.

Clarice le suit et descend progressivement dans les entrailles de la maison, découvrant alors avec horreur les mannequins et les peaux de femmes cousues, des articles de journaux mentionnant les meurtres de Buffalo Bill épinglés sur un mur, Catherine Martin hurlant dans son puit, l'élevage de papillons, et enfin un corps de femme, probablement celui de la vieille Mme.Lippman, en état de décomposition très avancée, nageant dans



une matière boueuse. Toute la déambulation de Clarice dans les dédales de la maison se fait sans plus aucune musique extra-diégétique, celle-ci laissant place à de la musique rock en intra-diégèse venant d'une autre pièce, aux bruissements d'aile des dizaines de papillons, aux cris de Catherine, aux aboiements du chien, et enfin et surtout, à la respiration courte et saccadée de Clarice terrifiée. C'est sur le plan en plongée montrant la vision horrifique du corps dans la baignoire que l'image devient soudainement noire, suggérant une coupure d'électricité. Un ultrason se fait entendre puis l'image devient verte, le cadre découpé en une forme de grandes lunettes. Le point de vue adopté est en fait celui de Jame Gumb qui porte des lunettes à vision nocturne. Selon Catherine Fattebert dans sa chronique sur RTS intitulée Le silence des agneaux de Jonathan Demme. Analyse d'un film culte, cette technique de filmage en « *eyed shot* », ce procédé qui permet de filmer dans le noir est utilisée dans Le Silence des agneaux pour la première fois dans l'histoire du cinéma.

Une alternance de champs contre-champs donne à voir Clarice observée en vision nocturne par Gumb, ramper aux murs, tenter de trouver des repères spatiaux, complètement aveuglée et terrifiée, tandis que lui s'amuse à désorienter ses sens en frôlant presque son visage et ses cheveux avec sa main, ainsi que Gumb lui-même filmé en gros plan visage, dans l'obscurité, avec ses grosses lunettes à vision nocturne sur le visage. Il est le prédateur lent et calme dans le noir traquant sa proie et se préparant à bondir. Mais c'est finalement le dé clic de son arme qu'il charge pour se préparer à tirer qui dévoile sa position à Clarice qui tire, touchant au passage une planche qui cachait une fenêtre, ramenant donc avec la chute de la planche la lumière dans le sous-sol. Un travelling arrière donne à voir Clarice, appuyée contre un mur au sol, recharger son arme, puis Jame Gumb apparaît dans le cadre qui s'agrandit par le travelling. Il est allongé au sol, agonisant. Il meurt finalement dans cette position, sur le dos, les mains et doigts recroquevillés contre sa poitrine, les lunettes à vision nocturne toujours sur les yeux, le tout le faisant ressembler à un gros insecte mort sur le sol. Clarice Starling l'a emporté sort finalement victorieuse de cet affrontement final avec cette incarnation du mal.

Des éléments scénographiques très discrets mais cependant bien présents lorsqu'on y fait attention induisent une autre facette du personnage de Buffalo Bill qui n'est pas explicitée par autre chose que la scénographie mais qui pourtant nous semble avoir son importance. Ces éléments de décors indiquent chez Jame Gumb un penchant très affirmé pour le mouvement néo-nazi américain, appelé le *National Socialist Movement*. Ce dernier fut fondé en 1974 mais prend de plus en plus d'importance dans les années 1990. Le Silence des agneaux datant de 1991, son inquiétante montée en puissance est donc d'actualité. Le mouvement reprend les idées du nazisme en les modernisant et les adaptant au contexte américain.

Les éléments de scénographie indiquant l'adhérence de que l'on retrouve dans le film sont tous montrés de manière plus ou moins furtive. Le grand drapeau américain sur lequel sont épinglés les dessins de femmes et de papillons indique déjà un fort nationalisme chez Jame Gumb, et nous pouvons déjà dès ce plan interpréter la liaison directe entre ses idées politiques et l'expression de sa violence. Son nationalisme poussé à l'extrême est ensuite définitivement confirmé par les motifs de son édredon, sous lequel il récupère hystériquement son arme dans l'intention de tuer Catherine qui retient son chien en otage. Celui-ci est cousu d'énormes motifs de croix gammées. Plus tard, lorsque la caméra adopte le regard de Clarice balayant l'intérieur de l'ancre de Jame Gumb, une affiche est montrée très rapidement dans le champ. Sur celle-ci figure une croix gammée, un visage d'homme barré au niveau des yeux d'un encart blanc sur lequel il est écrit « *Business as usual* », en français « *les affaires comme d'habitude* ». Dans la partie basse de l'affiche, on peut lire : « *America open your eyes !* », en français « *Amérique ouvre tes yeux !* ». Il s'agit d'une affiche créée par le français émigré aux États-Unis dans les années 1930, Jean Carlu. Il crée des affiches ayant pour volonté d'alerter les Américains de leur ignorance de la catastrophe qui fait rage en Europe. La présence de cette affiche de propagande antinazie à la base dans la maison d'un homme possédant des draps floqués de croix gammées paraît étonnant, mais nous pouvons interpréter cela de deux manières. La première serait l'idée que Jame Gumb, en grand nostalgique de la grande époque du nazisme, et dans un cynisme total aime à se rappeler d'une époque durant laquelle l'Amérique a laissé les choses se dérouler en Europe durant de longues années avant de finalement se décider à intervenir. La deuxième interprétation serait que l'insert furtif de cette affiche serait en fait un message presque subliminal apporté par Jonathan Demme visant à alarmer son public d'un mouvement idéologique fasciste creusant un trou de plus en plus important au cœur même de la société américaine.

Le dernier élément indiquant le nationalisme exacerbé de Jame Gumb intervient lorsque Clarice tire sur lui dans le noir et perd une balle qui touche une fenêtre obstruée par une planche. Le coup fait comme éclater la planche et revenir la lumière dans un plan fixe qui laisse entrevoir sur le rebord de la fenêtre, au milieu de la fumée provoquée par l'éclatement, un petit drapeau américain, une figurine et un vrai casque de soldat américain. Ainsi, sans être explicité de manière trop visible, ces éléments dissimulés permettent d'ancrer le tueur dans une Amérique rongée par des idéologies fascistes ressurgissant des tréfonds les plus noirs du vingtième siècle.



*La symbolique du papillon dans la mise en scène*



*Les insertions furtives de détails néo-nazis*

Le personnage de Buffalo Bill est ainsi traité de manière narrative et esthétique comme un personnage de tueur psychopathe relativement classique au regard des évolutions de la psychologie du meurtre et du profilage criminel en pleine expansion dans les années quatre-vingt-dix. Buffalo Bill est un personnage en marge, isolé, il a très probablement vécu une enfance traumatique expliquant sa logique et son dessein criminel. Il est un prédateur nocturne qui semble dépourvu de toute empathie envers ses semblables. Traitant ses victimes comme des objets, il ne s'adresse pas à elles directement, sauf quand il perd le contrôle de lui-même. Lorsqu'il ordonne à Catherine de se mettre de la crème sur la peau, il utilise dans la version originale le pronom « *it* » que l'on utilise pour désigner un objet ou un animal, mais pas un humain et certainement pas pour s'adresser à lui. Les résultats des études du profilage criminel de l'époque ont mis en évidence le fait qu'il est commun pour un tueur en série d'être dépourvu d'empathie et d'émotions permettant des interactions sociales dites normales. Enfin, le personnage de Buffalo Bill semble n'être construit qu'à travers sa fonction de tueur. Tout ce qui lui est lié à attrait à son caractère de personnage tueur, dans le sens où il ne semble fonctionner en tant que personnage que pour et par ses actions meurtrières. La mise en scène de Buffalo Bill et les dialogues des autres personnages à propos de lui nourrissent son caractère de personnage psychopathe et le cantonnent à ce rôle précis sans chercher à l'étoffer d'autres choses. Buffalo Bill est l'incarnation du mal absolu.

Le personnage d'Hannibal Lecter en revanche semble bénéficier d'une construction narrative et esthétique plus riche et plus complexe. Le Silence des Agneaux de Thomas Harris s'inscrit dans une lignée de trois autres livres, qui ont tous été adaptés au cinéma : Le Sixième Sens (*Manhunter*) réalisé par Michael Mann en 1986 à partir du roman Dragon Rouge, Hannibal en 2001 par Ridley Scott, Dragon Rouge par Brett Ratner en 2002, et Hannibal Lecter, les origines du mal par Peter Weber en 2007 tandis que les livres ont tous été écrits entre 1981 et 2006. Ainsi, en 1991, au moment où Jonathan Demme adapte Le Silence des agneaux au cinéma, le public américain a tout juste connaissance du personnage de Hannibal Lecter en tant que personnage secondaire des deux premiers livres et du film le mettant en scène. C'est réellement le film de Demme qui inaugure la consécration de ce personnage auprès du grand public, en imposant de plus la figure de Anthony Hopkins dans l'imaginaire lié à ce personnage. Demme avait pressenti le rôle du Docteur Lecter pour Hopkins après l'avoir remarqué dans le rôle d'un médecin dans Elephant Man de Lynch (1980). Selon Catherine Fattbert, toujours dans sa chronique sur RTS, Anthony Hopkins a travaillé son rôle en lisant des récits sur les tueurs en série et des écrits de psychiatres. Il a également travaillé sa voix à être plus suave, cherchant un mélange entre Truman Capote et Katarin Hepburn afin de donner

son personnage son fameux grain de voix à la frontière entre l'extrême politesse et la cruauté la plus sauvage.

Le docteur Hannibal Lecter est un personnage inspiré de véritables tueurs en série américains, notamment Ted Bundy, qui semble décidément faire partie du folklore étatsunien, mais également le cannibale docteur Salazare, ou encore Edmund Kemper, le tout premier tueur interrogé par John E. Douglas et Robert Ressler dans le cadre des prémices de la méthode officielle de profilage criminel. Cela nous permet d'affirmer encore l'influence de celle-ci dans la culture populaire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, et d'ancrer parfaitement le film dans cette époque.

Hannibal Lecter apparaît pour la première fois dans le premier livre de la tétralogie, Dragon Rouge. Dans ce volet, Lecter est un psychiatre de renom qui entretient des liens étroits avec le FBI notamment par le biais de William Graham, un agent réputé pour sa capacité à réfléchir comme le feraient les criminels qu'il recherche. Graham fait régulièrement appel à l'expertise de Lecter pour tenter de mieux comprendre les tueurs recherchés et d'établir des profils psychologiques afin d'accélérer les recherches et les arrestations de ces criminels. Hannibal Lecter, parallèlement à son travail de psychiatre, est un fin gourmet et cuisinier de talent, particulièrement pour ce qui est de cuisiner la viande humaine et de la faire déguster à ses invités. Malgré toutes les précautions de Lecter et ses efforts pour mettre le FBI sur des fausses pistes concernant ses propres meurtres, Graham finit par faire tomber le masque du cannibale, qui tente de l'assassiner avant d'être interné à l'hôpital psychiatrique de Baltimore. Quelques années plus tard, Lecter et Graham continue d'entretenir une relation complexe, entre respect et haine, notamment lorsque Graham bénéficie de l'aide apportée pas toujours du plein gré de Lecter dans l'enquête sur le tueur surnommé le Dragon Rouge.

Hannibal Lecter est donc un habitué des investigations du FBI et du profilage psychologique des criminels, quand bien même se trouve-t-il interné sous très haute surveillance.

Ainsi Jack Crawford, déjà présent dans Dragon Rouge et mentor de Will Graham, a donc pour ambition, dans Le Silence des agneaux, de faire de sa brillante élève Clarice Starling sa nouvelle recrue pour tenter d'obtenir l'aide de Lecter, de gré au par ruse, dans l'enquête sur Buffalo Bill. Mais Crawford ne dévoile pas tout de suite à Starling le vrai but de sa mission, lui laissant penser qu'elle devra simplement faire coopérer Lecter dans l'établissement de son profil « psycho-comportemental ». Nous développerons plus amplement cet élément d'intrigue en deuxième partie de cette étude.

Le spectateur du Silence des Agneaux, s'il n'a pas lu les deux premiers livres de la tétralogie, ou vu le film de Michael Mann, ignore encore tout de ce personnage, et la deuxième séquence du film, celle du tout premier dialogue entre Clarice Starling et Jack Crawford a pour fonction de l'introduire au public, par le biais de Starling.

Durant les onze premières minutes du film, le personnage d'Hannibal Lecter, bien que n'apparaissant pas à l'écran, est le sujet central de cette séquence d'introduction, malgré les éléments introduits concernant Buffalo Bill. Jonathan Demme fait monter la curiosité de Starling et du spectateur, leur impatience à découvrir ce personnage, mais également une certaine tension, en jouant notamment sur l'absence du personnage dont tout le monde parle, dont la présence et surtout la dangerosité suintent dans tous les dialogues et plans. Le dialogue est filmé dans une alternance de gros plans anxigènes sur les visages de Starling et Crawford, et ce dernier introduit le docteur Lecter avant de l'avoir nommé en demandant à Starling : « *Vous paniquez facilement, Starling ?* », préparant à la fois Clarice et le spectateur avec elle à un personnage des plus terrifiants. Lorsque Crawford annonce le nom, « *le psychiatre Hannibal Lecter* », Starling murmure : « *Hannibal le cannibale* », tendant à l'élever à un rang quasi mystique, légendaire.

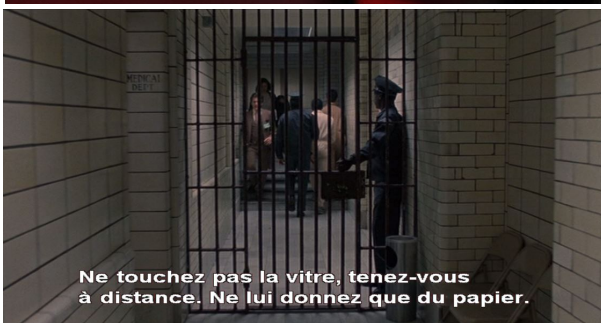
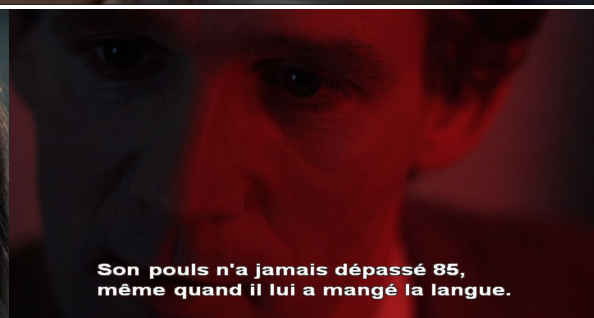
Ainsi le personnage est introduit dans sa fonction de psychiatre, élément non hasardeux dans un univers si fortement inspiré de la psychologie criminelle, et dans sa nature de tueur, à savoir de tueur cannibale. Crawford met ensuite en garde Starling vis-à-vis du docteur tueur quant à l'attitude psychologique à adopter avec lui : « *Ne lui dévoilez rien de personnel. Vous n'aimeriez pas que Hannibal Lecter se glisse dans votre esprit. (...) N'oubliez jamais ce qu'il est.* » Lecter semble être déshumanisé, élevé ou rabaissé au rang d'une chimère diabolique dénuée de sentiment, perverse et insidieuse telle un serpent capable de se glisser sous la porte de l'inconscient pour mieux dévorer sa victime. Starling demande alors à Crawford des précisions sur qui est exactement Lecter, et cette réplique permet la transition avec la scène suivante dans un plan d'ensemble sur l'extérieur du bâtiment de l'hôpital de Baltimore, où est donc détenu Lecter.

C'est le docteur Frederick Chilton qui se charge de décrire plus largement le cannibale, en répondant directement à la question de Starling : « *C'est un monstre, un vrai psychopathe* ». Il objectifie clairement Lecter en utilisant le champ lexical de l'animal : « *C'est si rare d'en capturer un vivant. Du point de vue de la recherche, Lecter est notre atout le plus précieux.* ». Cette description contribue à déshumaniser Lecter de manière beaucoup plus rabaissante que l'introduction de Crawford. Chilton parle et considère en fait Lecter tout au long du film, jusqu'à son évasion, comme un trophée qu'il est fier de posséder, la plus belle pièce de sa collection. Chilton guide ensuite Starling jusqu'à la cellule de Lecter. Ils n'ont de cesse de descendre toujours plus profondément dans les entrailles de l'hôpital, comme s'ils descendaient aux enfers pour y trouver le diable en personne. Après avoir descendu des escaliers, filmés en plongée, puis avoir traversé des couloirs sombres, un travelling arrière les montre avancer dans un couloir étroit carrelé de blanc, ponctué de lourdes grilles à barreaux que des policiers armés leur ouvrent à l'aide de grosses clés, avant de les refermer prestement. Le son intra-diégétique est une sorte de bourdonnement sourd auquel vient s'ajouter les grincements des grilles ainsi que les cliquetis des clés. La dernière grille que Chilton et Starling traversent avant d'atteindre

la zone des cellules est baignée dans la lumière d'un néon rouge sang diffusant sa couleur sur la grille ainsi que sur les visages des deux personnages qui entrent dans le cadre par le haut, descendant des escaliers, comme la métaphore de leur entrée dans le monde sanguinaire des meurtriers sordides. Afin de justifier les mesures de sécurité qu'il lui assène depuis le début de leur déambulation dans l'hôpital, à savoir ne rien transmettre à Lecter, pas même des feuilles de papier, ou encore un stylo, Chilton tend à Starling la photo d'une infirmière blessée par Lecter pendant un électrocardiogramme quelques années auparavant. Un gros plan en contre-plongée donne à voir le visage de Starling, baigné dans le néon rouge sang, tenant la photo devant la caméra, tandis que Chilton décrit les blessures de l'infirmière : « *Ils lui ont remis la mâchoire tant bien que mal et ils ont pu lui sauver un œil* ». Si le spectateur est épargné de la vue de ces blessures, le dialogue et le cadrage sur le visage de Starling puis sur celui de Chilton, un très gros plan dans lequel il donne avec un plaisir non dissimulé des détails sordides tels que le fait que le pouls de Lecter « *n'a jamais dépassé quatre-vingt-cinq, même quand il lui mangeait la langue* » rendent la scène particulièrement glaçante de par l'utilisation de la description d'un hors-champ horrifique. Ce procédé contribue encore à faire grimper la tension de Clarice, et par extension celle du spectateur, dans l'attente de découvrir enfin ce monstre mangeur d'homme au sang-froid.

Dans la froideur et la déshumanisation de cet hôpital, Clarice ne semble faire face à un peu d'humanité qu'en la personne de Barney, un infirmier rassurant et prévenant, qui lui indique qu'il a installé une chaise devant la cellule de Lecter à son intention. La caméra se fait porteuse du regard de Clarice qui observe les détails de la salle de contrôle qui jouxte les cellules. Une vidéo de caméra surveillance donne à voir de manière très furtive la première vision d'Hannibal le cannibale allongé sur son lit dans une posture très élégante. Dans la salle se trouve également un bouton d'appel d'urgence, un mégaphone rouge, d'autres infirmiers et un policier qui accroche son arme sur un tableau au mur rempli d'autres armes à feu. Barney s'assure que Starling est bien au fait des mesures de sécurité et lui indique la cellule de Lecter : « *Il est tout au bout, dans la dernière cellule. Restez bien à droite. (...) Je regarderai, ça va aller* ». Il déclenche alors l'ouverture automatique de la toute dernière grille qui sépare Clarice du monde des psychopathes.

Ainsi la mise en scène des mesures extrême de sécurité et tout le descriptif de la dangerosité de Lecter introduisent ce personnage dans une violence et une horreur quasi mystique. Si Crawford évoque la perversité de l'esprit de Lecter, Chilton semble éprouver une certaine jouissance à donner des détails sordides pour appuyer la sauvagerie physique dont Lecter est capable. Avant même d'avoir vu le personnage à l'image, il tend à être mythifié de par son anormalité qui le décline de la catégorie des simples hommes pour le ranger dans celle des monstres.



*La dangerosité d'Hannibal Lecter est longuement introduite par des mises en garde, descriptions, et mise en scène des mesures de sécurité effrayantes*

Cependant, après une telle introduction, la rencontre entre Hannibal Lecter et Clarice Starling est pour le moins étonnante. Avant de rejoindre Lecter, Clarice doit passer devant trois autres cellules, dans lesquelles sont enfermés ce qui semble être trois figures archétypales de l'imaginaire entourant le milieu carcéral et psychiatrique. Le point de vue adopté par la caméra est celui de Clarice, ce qui renforce le sentiment d'oppression et de malaise du spectateur. Le premier détenu est un pervers, souriant à Clarice de manière libidineuse, le deuxième est apathique, prostré dans le noir, tandis que le troisième est surexcité, suivant la marche de Clarice en se collant aux barreaux, dans un mouvement de primate, lançant à Clarice une insanité. Lorsqu'elle arrive enfin



devant la cellule tant redoutée d'Hannibal Lecter, elle découvre un espace différent de tous les autres. Largement éclairée d'une lumière blanche, elle ne possède non pas des barreaux mais une épaisse vitre percée de trous d'aération placés en hauteur. Clarice fait face à un homme élégant et tiré à quatre épingles malgré son uniforme de prisonnier, se tenant droit au milieu d'une pièce rangée, chargée de livres et décorée de dessins, témoignant du niveau de distinction et d'érudition du singulier prisonnier. Il semble attendre Clarice comme s'il la recevait dans sa propre demeure.

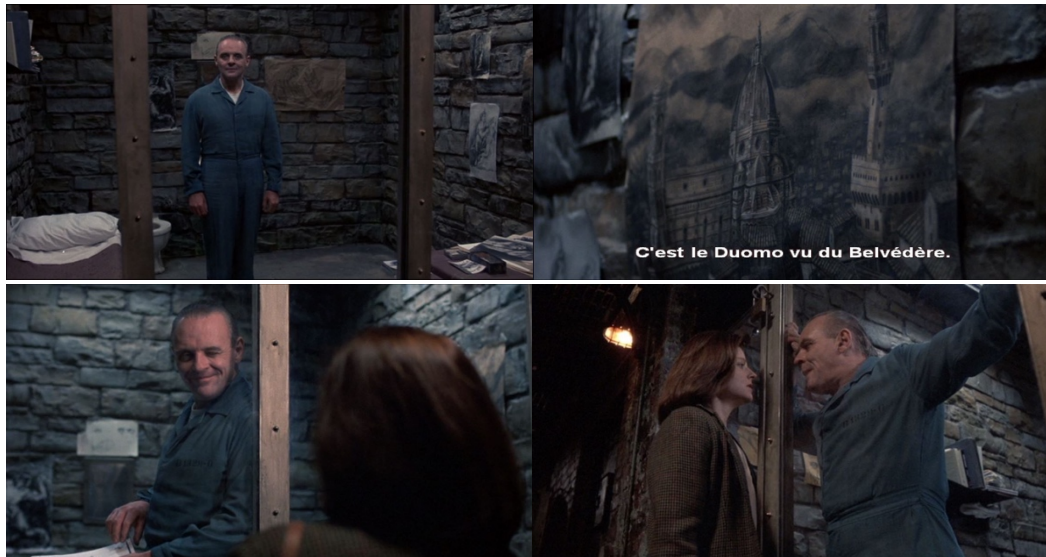
Lecter est semblable à un félin. Adoptant une posture noble et un parlé très courtois, il est également très froid et semble comme prêt à bondir sur sa proie à tout instant. Il prend du plaisir à tester les limites de Clarice, en lui demandant d'un ton faussement joueur de s'approcher toujours plus prêt de la vitre de protection, ce qu'elle finit par faire, malgré les nombreuses injonctions à rester loin de celle-ci de la part de Chilton et de Barney.

Clarice et le docteur Lecter auront en tout quatre entretiens pour construire leur relation tout à fait singulière. Durant ce premier entretien, ils tentent de s'apprivoiser, malgré l'hostilité de Lecter pour ce que représente Clarice, une élève de Jack Crawford, qu'il déteste, et le jeu cruel qu'il joue avec elle, attendant son premier faux pas pour l'humilier. Clarice néanmoins se plie aux demandes du docteur, comme celle de lui répéter la vulgaire et humiliante insanité que son voisin de cellule lui a glissé sur son passage : « *Je peux sentir ta chatte.* ». Elle ne s'offusque pas lorsque Lecter tente à son tour de renifler son odeur à travers les trous de sa vitre, ni lorsqu'il lui cite tous les produits de beauté corporelle qu'il sent sur elle, y compris le parfum qu'elle ne porte « *pas aujourd'hui* ». Filmé en très gros plan visage, Lecter hume Clarice en relevant la tête vers les trous d'aération, puis fixe ses yeux d'un bleu glaçant sur la caméra qui lui fait face et qui adopte le regard subjectif de Clarice. Lecter adresse durant ces entretiens de très nombreux regards directs à la caméra, renforçant la subjectivité du point de vue de celle-ci, et renforçant également le sentiment d'oppression de Starling, de proximité également avec le tueur et le danger qu'il représente, d'un point de vue aussi bien physique que psychologique.

Dès le premier entretien s'installe entre les deux personnages un rapport de supériorité. Les prémices de la place de conseiller, presque de père spirituel qu'occupera Lecter pour Clarice s'installent dès cette première scène en duo. Lecter cherche à tester la « *sagacité* » de la jeune étudiante, au départ de manière ironique et complaisante, avant de l'humilier, filmé en travelling avant sur son visage jusqu'à être cadré en très gros plan à mesure qu'il lui déverse ses interprétations sur sa personne: « *Vous êtes si ambitieuse, n'est-ce pas ? Savez-vous de quoi vous avez l'air avec votre sac chic et vos chaussures bon marché ? D'une plouc. D'une plouc endimanchée avec un peu de goût. (...) Les garçons vous ont vite remarquée, et tous ces pelotages insipides à l'arrière de voitures, pendant que vous*

*rêviez de vous échapper ailleurs, n'importe où, jusqu'au FBI.* ». Il clôt l'entretien en racontant à Starling une anecdote, filmé en très gros plan, en regard face caméra : « *Un recenseur a essayé de me tester une fois. J'ai mangé son foie accompagné de fèves et d'un délicieux Chianti.* ». Le sourire carnassier, il aspire bruyamment en montrant ses dents à Starling, visiblement pétrifiée, avant de lui suggérer avec un mépris très courtois de retourner à l'école. C'est finalement la grossièreté et l'obscénité du voisin de cellule de Lecter, qui balance son sperme sur le visage de Clarice lorsqu'elle passe à côté de sa cellule qui amorce le tournant dans la relation entre elle et Lecter. Collé à sa vitre, il lui hurle de revenir vers lui, dans l'hystérie générale qui a gagné les autres prisonniers. Elle se précipite et se colle également à la vitre, comme si le danger n'existait plus, et qu'il se révélait être, dans cet enfer, son seul repère. Il lui assure qu'il n'aurait jamais « *toléré une telle chose. La grossièreté, c'est abject* ». Couvrant de sa voix calme et assurée les cris des autres détenus, Lecter lui donne une mission, à l'instar d'un personnage mythique donnant une énigme à résoudre à un héros au début de sa quête initiatique : « *Fouillez les recoins de votre âme, Clarice Starling. Allez voir Mlle Mofet, une ancienne patiente à moi.* ». C'est grâce à cette indication que Starling découvrira la tête coupée de la toute première victime de Buffalo Bill, la lançant donc sur cette enquête dont elle sera en effet l'héroïne, guidée par Lecter.

Les entretiens qui suivent sont ainsi les clés dans l'avancée de l'enquête. Ils contribuent également à construire la relation entre Lecter et Clarice, et notamment à mieux comprendre qui est cette dernière, et par quelles motivations se mue-t-elle, de par le « jeu » qu'instaure Lecter, le « *quid pro quo* ». Si Starling se dévoile à lui en répondant à des questions très personnelles telles que « *quel est votre souvenir d'enfant le plus pénible ?* », Lecter en échange lui donnera des informations et des pistes essentielles à l'avancée et la résolution de l'enquête. Lecter est ainsi affilié à une figure de guide autoritaire, ne donnant jamais aucune information gratuitement, fonctionnant exclusivement par énigmes ou indices. Cela contribue à le lier à la figure du félin mythique, le Sphinx, dont la résolution de l'énigme mortelle par Œdipe permet la libération de la ville de Thèbes. Tout comme Œdipe, Clarice doit comprendre et résoudre les énigmes données par Lecter pour sauver le pays et à de manière plus concrète, sauver Catherine Martin, retenue par un autre Sphinx, le papillon à tête de mort.



*L'ambiguïté d'Hannibal Lecter, entre élégance, talent et cruauté, manipulation et sincérité*

L'analogie entre Lecter et le félin semble être une métaphore filée tout au long du film. Nous avons énoncé précédemment qu'Hannibal Lecter adoptait la démarche et l'attitude froide, noble et sauvage des grands félins. Il se trouve également que dans deux scènes décisives dans l'action, des chats, bien réels, se fassent comme les incarnations symboliques de Lecter.

Le premier chat est celui de Catherine Martin, qui observe son enlèvement par Buffalo Bill du haut de sa fenêtre. La scène précédant cet événement est celle du deuxième entretien entre Clarice et Lecter. Ce dernier conclut cette scène et marque la transition avec la suivante par ces mots : « *Notre petit Billy doit déjà être en quête de sa prochaine demoiselle spéciale.* ». Lecter sait parfaitement qui est Buffalo Bill et comment le retrouver. Cependant, il préfère jouer à faire deviner Clarice plutôt que de tout lui révéler : « *Tout vient à point à qui sait attendre.* ». Lecter est semblable à ce chat, ce témoin direct de l'enlèvement, silencieux et impérieux.

Le deuxième chat est celui se trouvant dans la maison de la première victime, que Clarice visite pour tenter de résoudre l'énigme de Lecter : « *On commence par convoiter ce qu'on voit chaque jour.* ». Ne trouvant rien de concluant dans la chambre de la jeune fille défunte, elle est attirée par les miaulements d'un chat qu'elle suit dans une autre pièce. C'est dans celle-ci qu'elle trouve les patrons de couture découpés dans l'exacte même forme que celle que Bill découpe lui-même dans la peau de ses victimes. C'est ainsi que le chat a cette fonction d'entraîner Clarice sur la piste de la vérité, tout comme le fait Lecter.



*L'analogie entre Lecter et les deux chats*

Enfin, les entretiens entre Clarice et Lecter permettent de faire ressortir toute la complexité et la richesse du personnage d'Hannibal Lecter. Ainsi que le dit Catherine Fattebert dans sa chronique sur RTS, le docteur Lecter « *incarne le tabou de l'ingestion de la chair humaine, un des tabous les plus forts de nos sociétés, symbole de la sauvagerie absolue. Traditionnellement, dans les films d'horreur, quand des personnages mangeurs de chair humaine apparaissent, ce sont souvent des zombies, des aliens, ce qui permet de mettre une distance nécessaire avec cette barbarie et cette violence. Mais ici, Hannibal Lecter est un personnage brillant, respecté, cultivé, sophistiqué, aimant les arts et la bonne cuisine. Il incarne le plus redoutable des êtres.* ».

En effet, son physique soigné, son beau-parlé, son intelligence et sa culture remarquable, son goût pour l'art de la musique et son talent pour celui du dessin, et visiblement pour celui de la cuisine également contraste avec sa sauvagerie inhumaine. On peut déduire également qu'il était un éminent psychiatre respecté et réputé avant son incarcération. Il est ce que nous appellerons une sorte de monstre sublime, une version à la fois magnifiée de l'être humain dans tout ce qu'il est capable de réaliser intellectuellement et artistiquement, et à la fois le monstre le plus abject et horrifiant possible.

Ce paradoxe trouve son apothéose lors de la séquence d'évasion de Lecter. Après que Chilton lui ait appris que l'offre d'un transfert dans une prison avec vue sur la nature de Starling était une fausse, Lecter profite, au départ contraint, d'une nouvelle offre que lui propose Chilton qui souhaite tirer profit de la situation. Tout excité par sa position supérieure à Lecter, Chilton en oublie son stylo dans la cellule du docteur. Celui-ci cache un mécanisme de l'objet dans sa bouche afin de s'en servir plus tard pour se libérer de

ses menottes. Hannibal Lecter est donc transféré sous très haute surveillance à Memphis, dans le Tennessee. Il est transporté sur une sorte de brancard, les bras enserrés dans une camisole de force, les pieds liés par des menottes en cuir, et le visage recouvert d'une sorte de muselière en plastique grillagée de fer au niveau de la bouche. Là encore, la mise en scène et l'élaboration du costume et des accessoires ancrent le personnage dans sa sauvagerie, sa dangerosité, et la déshumanisation qu'on lui attribue. Cette image est celle qui par ailleurs sera retenue dans la culture populaire comme étant la plus représentative de ce personnage.

Après avoir humilié le Sénateur, il est placé dans une cage surveillée par deux policiers, elle-même placée au milieu d'une grande pièce d'un bâtiment hautement sécurisé et gardé. La cage contient un lit, une jolie table en bois ainsi qu'un siège, et un paravent pour permettre à Lecter un peu d'intimité pour ses besoins. Une barrière de sécurité est disposée tout autour de la cage pour empêcher quiconque d'approcher de trop près le monstre, comme le ferait-on pour un animal sauvage, encore une fois. Le tout dernier entretien de Clarice et Lecter se déroule dans ce décor paradoxalement chaleureux et extrêmement hostile. C'est dans ce décor que Clarice révèle à Lecter son secret fondateur, qui la hante depuis des années que nous développerons davantage dans la prochaine partie, mais dont nous pouvons dire que le partage semble sceller plus profondément le lien étrange et intime que les deux personnages entretiennent. Le froid et inébranlable Lecter paraît ému aux larmes par Clarice, qui est contrainte par Chilton de quitter les lieux. Avant qu'elle ne soit sortie de force, Lecter lui tend le dossier sur Buffalo Bill à travers ses barreaux, dans lequel elle découvrira qu'il lui a écrit une dernière indication pour son enquête. C'est la seule fois que Lecter et Clarice ont un contact physique. Dans un gros plan sur leurs mains liées par le dossier, le doigt de Lecter caresse celui de Starling, laissant penser que le monstre est capable de sentiments et qu'il a peut-être été touché profondément par la brillante étudiante.



*Les mesures de sécurité sont semblables à celles qu'on utiliserait pour une fauve sauvage qui renforcent la monstruosité du personnage et son caractère hors-normes*

Après le départ de Clarice, la caméra se déplace à l'intérieur de la cage de Lecter. Elle filme d'abord un walkman à cassette attaché à la table par une chaîne, jouant Les Variations Goldberg de Jean-Sébastien Bach par le pianiste génial et névrosé Glenn Gould. La caméra donne également à voir un dessin de Lecter mettant Clarice en scène, tenant un agneau dans ses bras telle une Vierge à l'Enfant, que nous analyserons en deuxième partie. Elle finit son mouvement sur le paravent derrière lequel on devine Lecter. Il a commandé un deuxième repas, des côtelettes d'agneau par ailleurs, et les deux policiers en charge de le surveiller entament ainsi la procédure sécuritaire pour pouvoir lui apporter son repas dans sa cellule, non sans commenter de manière négative le caprice alimentaire du psychiatre. Répondant à ses gardiens de manière toujours aussi polie et courtoise, Lecter, derrière son paravent, est en fait en train d'extraire de sa bouche le mécanisme du stylo oublié par Chilton dans sa cellule pour le cacher dans sa main et ainsi se libérer de ses menottes qui le maintiennent attaché à sa cage le temps pour les policiers de lui apporter son repas.

Ainsi libéré de ses liens, il s'attaque aux policiers, mordant sauvagement l'un au visage, tabassant l'autre à mort de sa matraque. Filmé en contre-plongée et en lent zoom avant, c'est avec lenteur, précision et calme qu'il frappe consciencieusement le policier, son sang jaillissant et tachant son habit blanc et son visage, déjà couvert du sang de l'autre policier.

Un court plan séquence montre le carnage réalisé par Lecter, le policier tabassé gisant dans son sang à terre, à côté du plateau-repas. La musique de Bach, en intra-diégèse, qui avait été couverte puis remplacée par la musique menaçante extra-diégétique durant le massacre revient alors pleinement. Lecter, filmé dans une plongée en mouvement de grue ascendant, de sa main qui se balance en mesure, jusqu'au-dessus de sa tête, se délecte de la musique, et levant sa tête d'extase, offre son visage maculé et ses habits blancs tâchés de sang à la caméra. Entendant les gémissements du policier qu'il a mordu sans le tuer, il ramasse le canif du policier mort, et sort du cadre pour se diriger vers l'homme agonisant, à qui il retirera la peau du visage avant de le tuer, pour s'en masquer et ainsi être sorti du bâtiment par une ambulance, de laquelle il s'échappera non sans en avoir tué toute l'équipe.

Ainsi cette scène est particulièrement représentative de toute la dualité du personnage d'Hannibal Lecter. Le monstre sublime est ici dans la pleine liberté d'expression de sa nature profonde. La scène le révèle dans toute son horreur et sa violence. Les gros plans sur son visage pendant qu'il mord le premier policier, ou encore le travelling avant en contre plongée sur son visage également pendant qu'il frappe à mort le deuxième mettent en évidence sa sauvagerie, sa barbarie, et le plaisir qu'il prend dans cette libération totale de l'être, du corps et des pulsions. Il reste cependant, malgré le sang qui lui macule le visage et les vêtements, et le cadavre qui gît à ses pieds, d'une élégance

désarmante. Si la musique extra-diégétique a pris le dessus sur l'intra durant le massacre, c'est semble-t-il pour signifier cet abandon de la part du monstre dans ce déferlement de violence. Lorsque la musique de Bach en intra-diégèse se refait entendre, Lecter se délecte de la perfection de la musique, cette sublimation humaine, tout en étant couvert du sang de ses victimes. Le choix d'utiliser la version de Bach jouée par Glenn Gould est particulièrement intéressante. Bach est le représentant le plus fameux et évident de la musique baroque. Celle-ci se distingue par sa rigueur d'écriture et, notamment dans le cas de Bach, par sa nature religieuse, et donc par sa volonté d'élévation spirituelle. Elle est donc la parfaite illustration sonore de l'idéal de perfection humain. Glenn Gould, l'interprète de cette version des Variations Goldberg est un pianiste canadien mort en 1982 à l'âge de cinquante ans. Incroyablement doué dès son plus jeune âge, il est reconnu mondialement tant pour son génie incontestable que pour son comportement névrosé et asocial, que certains psychiatres aujourd'hui tentent de qualifier de comportement autiste Asperger. Voir le personnage de l'élégant, le brillant mais psychopathe docteur Lecter se délecter ainsi d'une telle œuvre musicale après avoir accompli ses meurtres ne peut que renforcer l'idée qu'il est la représentation à double tête d'une sublimation idéale de la nature humaine, et de sa part la plus sombre et la plus odieuse.

A la différence de personnages comme Edward Miller, qui subit ses pulsions et haït ce qu'il est, ou d'un Jame Gumb-Buaffalo Bill qui sème la mort dans un dessein narcissique résultant d'un profond mal-être et n'étant construit que selon cette part monstrueuse de sa personnalité, l'explication de la violence et du cannibalisme sauvage de Lecter n'est pas donnée, et les deux facettes de sa dualité ont beau être conceptuellement contraires, elles s'accordent parfaitement et s'entremêlent harmonieusement au sein du personnage. Son élégance et sa courtoisie effraient par l'implacable cruauté qui s'y cache, et sa violence et sa sauvagerie ne le départissent pas à l'inverse de sa maîtrise de lui et de sa distinction.

Tout cela contribue à ce que ce personnage suscite l'admiration et la fascination du public américain ou mondial. Catherine Fattebert dans sa chronique compare Hannibal Lecter à un ogre des contes, un personnage à la fois fascinant et effrayant, répondant aux peurs des enfants et composant l'imaginaire fondateur des sociétés.

Toujours selon Catherine Fattebert, « *Le Silence des agneaux* marque un tournant dans l'histoire du cinéma, puisqu'en 2001, soit dix ans après sa sortie, on compte quatre cents films sur les tueurs en série depuis le début de l'histoire du cinéma, dont deux cents sortis après ce film. ». Le fascinant personnage d'Hannibal Lecter n'y est évidemment pas pour rien, mais ainsi que l'écrit Denis Duclos dans son ouvrage Le Complexe du Loup-Garou,

le succès du film et du personnage s'explique « moins pour avoir campé un psychiatre en cannibale, que pour avoir fait dudit cannibale un conseiller permanent de la police »<sup>28</sup>, élément ne relevant pas de la simple imagination de Tom Harris et de Jonathan Demme, mais étant bien une méthode pratiquée par les enquêteurs à partir des années quatre-vingt dans le même temps que l'élaboration de la méthode du profilage criminel. « C'est pourquoi *Le Silence des agneaux* n'a pas eu un banal statut de thriller. Il a touché au lien intime entre la culture américaine et le spectacle du crime. »<sup>29</sup>.

Ainsi Hannibal Lecter incarne ce monstre sublime, cette fascinante incarnation mythique du mal qui est utilisée au service du bien et de la justice le temps d'une enquête.



*Hannibal Lecter, entre élégance et barbarie*

<sup>28</sup> Denis DUCLOS, *Le complexe du Loup-Garou, La fascination de la violence dans la culture américaine*, La Découverte/Essais 1994 [1994], p.14-15

<sup>29</sup> p.14-15



## 2.La part du monstre cachée

Clarice Starling parvient ainsi à résoudre l'affaire Buffalo Bill, guidée par les conseils en forme d'énigmes de Hannibal Lecter. Nous avons énoncé précédemment que durant les entretiens entre Clarice et Lecter, l'utilisation du gros plan et des regards caméras est particulièrement poussée, faisant ressentir à la fois la dangerosité de Lecter, mais également sa domination sur Clarice, qui doit se soumettre à ses questions pour obtenir des pistes supplémentaires sur son enquête. Au fil des entretiens, les gros plans servent également à signifier le lien particulier qui unit les deux personnages, entre respect, peur, fascination et manipulation. Cette manière de cadrer au plus près des personnages et notamment de Lecter est particulièrement marquante dans ces scènes de duo entre Clarice et le docteur, mais à y regarder de plus près, nous réalisons que tous les personnages qui entrent en relation avec Clarice sont filmés de manière très rapprochée. Le point de vue adopté par la caméra est majoritairement celui de la subjectivité de Clarice, comme le confirme Jonathan Demme lui-même, dans *Les Cahiers du Cinéma* en 1991, citée cette fois encore par Catherine Fattebert sur RTS, « *ma principale préoccupation était de mettre le spectateur à la place de Clarice. Cela signifie faire un grand nombre de plans subjectifs dans chaque séquence où elle apparaît. On doit toujours voir ce que Clarice voit. Au fur et à mesure que les scènes entre Lecter et elle s'intensifient, on travaille inévitablement dans le sens de la subjectivité, et c'est peut-être ce qui amène ce sentiment d'une plus grande intimité qu'on associe souvent au confessionnal, ou au divan d'un psychanalyste.* ». S'il est clair qu'il y a du confessionnal et de la psychanalyse dans les rapports que construit Clarice avec Lecter, ceux qu'elle entretient avec les autres personnages se révèlent être, contre toute attente, bien plus anxiogènes. En effet, le point de vue subjectif fait adopter au spectateur la suspicion du regard de Clarice, en sa qualité d'inspectrice. Cependant, il semble que, de par l'utilisation répétée du cadrage en gros et très gros plans, et des regards caméras, tous les personnages sont susceptibles d'être suspects aux yeux de Clarice, et aux yeux du spectateur, comme si en chacun d'eux pouvait se cacher une part de monstre.

Il faut noter avant de développer cette idée que le personnage de Clarice Starling est le seul personnage féminin important du film qui ne soit pas une victime de Buffalo Bill ou liée à l'une d'elle. Il est rare dans ce début des années quatre-vingt-dix de voir une femme au sein du FBI dans la réalité, et d'autant plus rare de voir au cinéma un rôle féminin d'une telle importance. Bien qu'appartenant à la structure du FBI et étant sous l'autorité de Jack Crawford, elle est un personnage indépendant qui agit par et pour lui-même, faisant par exemple fi des recommandations sécuritaires que lui donnent

Crowford et Chilton par rapport à Lecter. Également, bien que guidée par le docteur cannibale, elle garde une autonomie par rapport à ce Sphinx monstrueux et sublime et agit selon son instinct. Elle n'est distraite par aucune romance ou autre attache qui la ferait dévier de son objectif. En cela, nous pouvons affirmer que Clarice Starling est un personnage féminin novateur et qui se détache de la norme, à la fois dans le paysage cinématographique, et dans ce qu'elle incarne socialement. Cependant, autour d'elle, tout lui rappelle et, de par le point de vue subjectif adopté par la caméra, rappelle au spectateur qu'elle est une femme qui évolue dans un monde d'hommes où elle doit lutter pour faire et garder sa place. S'il y a, dans Le Silence des agneaux, une première forme de violence sociale à déceler, il s'agit bien de celle-ci. Comme nous l'avons énoncé, la quasi-totalité des personnages féminins du film sont les victimes, les proies de Buffalo Bill. Seule la figure du Sénateur, la mère de Catherine Martin, prend une place relativement importante dans l'intrigue, mais c'est par son statut de mère de potentielle victime qu'elle agit. Lecter la laisse croire qu'il accepte le marché qu'elle lui propose en usant de ses privilèges de femme politique, tout comme elle en use en diffusant son message à la télévision à l'adresse de Buffalo Bill. Mais Lecter se sert en fait d'elle et ne lui révèle rien d'utile à l'enquête. Il se contente de l'humilier en souillant la symbolique presque sacrée du lien qui unit un enfant à sa mère qui l'allaita : « *Si vous amputez un homme de sa jambe, elle le chatouillera quand même. Quand votre petite sera à la morgue, où pensez-vous que ça vous chatouillera, maman ?* », attaquant ainsi le Sénateur dans sa féminité et la cantonnant à son rôle de mère.

Clarice est ainsi la seule femme à avoir réellement une place de première importance dans ce paysage hostile à son sexe. Elle est alors surexposée aux regards des hommes, et c'est la mise en scène et le cadrage qui dès, le début du film, installent une ambiance paranoïaque et anxiogène. Par exemple, à la quatrième minute seulement du film, Clarice à rendez-vous avec Jack Crowford dans les bureaux du FBI, elle prend donc l'ascenseur. Celui-ci est rempli d'hommes, tous habillés d'un uniforme rouge, tandis que Clarice, toute petite à côté d'eux, est en gris. Tous les regards se tournent sur elle et détaillent plus ou moins discrètement son corps. Plus tard dans le film, lorsque Clarice, et Jack Crowford se rendent au salon mortuaire pour autopsier le corps de la première victime de Buffalo Bill, ils entrent dans une pièce remplie de policiers, uniquement des hommes. Crowford demande à parler en privé au shérif. Clarice se retrouve alors seule au milieu de tous ces hommes qui l'observent. La caméra se fait porteuse de son regard et balaye la salle dans un mouvement panoramique, donnant à voir en plans rapprochés poitrine les hommes la dévisager en adressant des regards à la caméra. Ces mêmes hommes seront filmés en plan fixe et rapproché, fixant tous la caméra, c'est-à-dire Starling lorsqu'elle leur demande de quitter les lieux afin de laisser les agents du FBI s'occuper du corps de la victime. Les regards sont hostiles, parfois insistants, et le cadrage rend ce

groupe d'hommes très anxiogène, malgré leur uniforme censé représenter la justice et la paix sociale.

Les rapports plus personnels qu'entretient Clarice avec les autres personnages sont également révélateur d'une réelle distinction de genre et source d'une paranoïa latente. L'entrevue dans le bureau du docteur Chilton est filmée dans une alternance de gros plans, notamment sur le visage de Chilton, et de plan rapprochés poitrine. Chilton lui tient un discours déplacé, tel que : « *Nous voyons des tas d'inspecteurs ici, mais aucun qui ne soit aussi séduisant* ». Les gros plans sur son visage qui fixe Clarice sont comme la métaphore de la manière dont il s'impose à elle de par ses propos. Le cadre sur lui ne se desserre que lorsque Clarice refuse poliment ses avances en prétextant de ne pouvoir lui accorder son temps du fait du rapport qu'elle doit remettre à Crawford le jour-même. Dans la scène de la descente dans les entrailles de l'hôpital vers la cellule de Lecter, Chilton continue ses propos misogynes, abaissant Clarice à son sexe : « *Plutôt rusé de la part de Crawford de vous utiliser, non ? (...) Une jolie jeune femme pour l'exciter. Je crois que Lecter n'a pas vu de femmes depuis huit ans. Et vous êtes vraiment à son goût, façon de parler !* ».



*Clarice exposée aux regards des hommes*

Au-delà de signifier le rapport inégal que les hommes imposent à Starling, le cadrage en gros plans et l'utilisation des regards caméras instaurent, comme nous l'avons introduit précédemment, une paranoïa générale et latente. Si ces procédés sont logiquement

privilegiés pour filmer Jame Gumb de par son caractère de personnage recherché, et Hannibal Lecter par son statut d'incarnation du mal et de la manipulation, il se trouve en fait qu'aucun personnage n'est épargné par ce cadrage. Il ne semble finalement qu'aucun d'eux ne soit le garant d'une représentation de la justice et de la droiture. Le docteur Chilton, outre son regard dévalorisant et oppressant sur Clarice, n'est pas digne de confiance. En effet, ne supportant pas le fait que Clarice interroge à répétition son patient-trophée sans être tenu informé des contenus et résultats de ces entretiens, enregistre à l'insu de Lecter et de Clarice leur troisième entrevue, celle dans laquelle Clarice propose une fausse offre à Lecter, lui promettant un transfert dans une prison avec vue et possibilité de promenade en extérieur en échange de son aide à arrêter Buffalo Bill. Chilton, avide de pouvoir et de notoriété, tire profit de la situation, en imposant à Lecter une nouvelle offre, réelle cette-fois, convenue avec le Sénateur Martin. Il trahit ainsi la confiance de Clarice et du FBI afin de satisfaire son propre intérêt, c'est-à-dire l'espoir de la reconnaissance de la femme politique, ainsi qu'une visibilité médiatique certaine. Lorsque Clarice se rend à Memphis pour visiter une dernière fois Lecter, elle passe devant une foule de journalistes enregistrant les paroles de Chilton : « *Ma connaissance de l'esprit de Lecter a rendu ce développement possible. (...) Je suis le docteur Frederick Chilton.* ».

Si Chilton sert ses propres intérêts narcissiques et égoïstes, il semble que tous les personnages fassent de même à différents niveaux. Lors des dialogues entre Clarice et Jack Crawford, ce dernier est presque chaque fois filmé de manière rapprochée. Leur première entrevue notamment est construite en une alternance de gros plans et de plans rapprochés poitrine. Le sentiment d'oppression provoqué par le cadrage peut être expliqué par le rapport de supériorité hiérarchique entre les deux personnages ainsi que par la tension qui gagne Starling à mesure qu'elle comprend qu'elle va devoir faire face au docteur cannibale, tout comme il expliquait le rapport malsain qu'entretenait Chilton avec elle. Cependant, on apprendra plus tard dans le film que Crawford utilise Starling à son insu comme un appât pour faire parler le docteur Lecter. Il n'informe pas Clarice de la vraie nature de la mission qu'elle doit mener, à savoir amener Lecter à aider le FBI dans l'enquête sur Buffalo Bill. Il lui fait au départ croire qu'elle doit obtenir le profil psychologique de Lecter, comptant sur les aptitudes de Clarice, en qui il dit croire, mais comptant également sur ce qu'elle est, une brillante et surtout belle jeune femme, comme le suggérait Chilton.

Crawford utilise Clarice une deuxième fois, se servant cette fois explicitement de son sexe, lorsque dans la scène de la chambre mortuaire, il prétexte au shérif devoir lui parler en privé pour ne pas avoir à aborder certains sujets de l'enquête devant Clarice, puisqu'elle est une femme. Il se justifiera plus tard auprès d'elle en expliquant qu'il s'agissait d'une ruse pour se débarrasser du shérif et de son équipe. Ainsi, le cadrage

récurrent en gros plans peut induire donc l'idée que Crowford, malgré sa position de haut représentant du FBI, et également de son rôle de mentor de Clarice, en qui elle devrait placer son entière confiance, trahit celles-ci. Il n'est donc pas digne de confiance, et cela signifie que la paranoïa latente instaurée par le cadrage est justifiée.

Personne donc n'échappe à la suspicion de Clarice, pas même le personnage censé être le garant de la vérité et de la justice. Mais il semble que la mise en scène et le cadrage poussent encore plus loin la paranoïa, en induisant l'idée que Clarice elle-même n'est pas exemptée de sa part de noirceur et d'égoïsme.

Bien évidemment, la trahison qu'elle inflige à Lecter quant à la fausse offre de transfert de prison est l'élément le plus évident cependant, ce n'est pas sur celui-ci que nous nous appuyons pour prouver notre théorie. Il semble que le vice de Clarice soit plus profondément enfoui et ancré en elle. C'est au cours des deux derniers entretiens avec Lecter que ce dernier la pousse, dans une sorte de psychanalyse contrainte, à lui raconter son plus terrible souvenir d'enfance, ce qui l'amène au fur et à mesure à dévoiler un profond traumatisme avec lequel elle lutte encore. Clarice raconte que lorsqu'elle était enfant, son père, shérif de sa ville, fut assassiné par des cambrioleurs qu'il tentait d'arrêter. Orpheline, elle fut alors envoyée vivre chez un oncle, dans une ferme, de laquelle elle s'enfuit une nuit, réveillée par les hurlements terribles des agneaux destinés à l'abattage. Effrayée, elle tenta de les libérer, « *mais ils restaient là, perdus. Ils ne s'enfuyaient pas.* ». Elle essaya d'en sauver au moins un, mais fut rattrapée par son oncle. L'agneau fut tué, et Clarice adulte avoue se réveiller encore certaines nuits en pensant entendre le hurlement du troupeau effrayé.

Il est important de noter que cette scène est filmée dans une alternance de plans entre Lecter, filmé en plan rapproché et en travelling jusqu'au très gros plan sur son visage, le regard directement fixé sur la caméra, et Starling, d'abord filmée en plan rapproché visage, derrière les barreaux de la cage de Lecter, jusqu'au gros plan amené par un travelling. A la différence de leurs autres utilisations dans le film, les gros plans et regards caméras n'induisent pas ici la manipulation, le mensonge ou l'oppression, mais la révélation douloureuse et honteuse du secret originel et fondateur de Clarice.

D'un point de vue symbolique, et d'après Le Dictionnaire des symboles, l'agneau est, dans la tradition judéo-chrétienne, « *la victime sacrificielle de toutes les occasions.* »<sup>30</sup>, permettant le rachat et la rédemption des hommes, mais il est avant tout le symbole de l'humanité. En nous attachant à cette symbolique, la déduction des motivations les plus profondes de Clarice que fait Lecter de cette confession prend alors tout son sens : « *Vous croyez que si Catherine reste en vie, vous ne vous réveillerez plus jamais dans le*

---

<sup>30</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRAN, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éditions Robert Lafont / Jupiter, Paris 1997 [1997], p.12-13

*noir, avec les atroces hurlements des agneaux.* ». La jeune et effrayée Clarice a perdu sa chance de sauver un agneau de ce qu'elle percevait enfant comme de la barbarie humaine, mais à présent brillante et acharnée élève de la FBI Academy, elle se trouve confrontée plus tôt qu'elle ne l'espérait à la possibilité de résoudre une enquête des plus difficiles avec pour enjeu de sauver une jeune fille en danger de mort imminente.

Nous pouvons considérer que ses efforts et son investissement sont motivés par la sincère volonté de sauver Catherine, et à travers elle de sauver l'agneau de son enfance, symbole de l'humanité sacrifiée. Mais il nous semble intéressant de suggérer qu'en réalité, Clarice cherche à sauver Catherine pour s'apaiser elle-même, faire taire « *les atroces hurlements des agneaux* », symbole de sa culpabilité et de son traumatisme d'avoir été impuissante dans la mort de son père, lui-même tué par des criminels. La logique de Clarice ne semble en fait pas motivée en premier lieu par un altruisme total ni par un désir de justice, mais par l'apaisement de ses propres démons. Cela remet donc en question le personnage de Clarice en tant que détenteur de valeurs morales dans cet univers où chacun semble servir son propre intérêt. La recherche de vérité, de justice et de paix sociale ne semble alors n'être qu'une illusion, une chimère.

Ainsi Le Silence des agneaux met en scène des personnages tous reliés au monde criminel, qu'il s'agisse des enquêteurs, des médecins, des victimes ou de leurs proches, ou bien carrément des tueurs eux-mêmes. La société « normale » n'est jamais montrée et rien ne distrait de l'enfoncement dans la noirceur du film. Clarice Starling se fait porteuse d'une suspicion générale et totale à laquelle elle-même n'échappe pas. Chacun recèle en lui une part monstrueuse dont Hannibal Lecter se fait l'incarnation symbolique et sublime. La fascination spectatorielle pour ce personnage s'explique par son caractère intouchable. Aucune identification n'est possible à cet être hors-norme aussi bien dans la mise en scène de son humanité aussi distinguée que talentueuse que dans celle de sa monstruosité sauvage. Si Le Silence des Agneaux a fait d'Hannibal l'un des monstres fondateurs existants dans la culture populaire américaine puis occidentale, c'est qu'il semble toucher de sa froide politesse cachant un appétit criminel d'ogre une part de notre inconscient possédant nos angoisses primaires et fondatrices. Le film de Jonathan Demme marque les esprits de par ses propres inspirations puisées dans les plus grands traumatismes de la société américaine, et en mettant de plus en scène l'étrange collaboration des plus grands criminels avec la justice. Les repères sont brouillés. L'époque veut que l'on plonge dans les esprits et les histoires des tueurs qui nous paraissent les plus inhumains, afin de tenter de comprendre leurs mystérieux mécanismes, et d'anticiper ceux à venir. Mais si l'on cherche une part d'humanité dans les monstres, il semble alors possible de trouver à l'inverse une part de monstre dans l'humain, et donc chez n'importe qui. Jonathan Demme semble nous décrire une société en pleine crise de paranoïa, et surtout en proie à une violence distillée dans le moindre de ses recoins.



*Le procédé du gros plan visage et du regard caméra comme mise en scène de la paranoïa, du soupçon de la monstruosité susceptible de se trouver derrière n'importe qui*

### III. American Psycho,

## Le monstre à la fois comme création et échappatoire d'une société écrasante

#### 1. Patrick Bateman, un Golem manqué

Lorsque Bret Easton Ellis publie son roman *American Psycho* en 1991, il fait face à un véritable scandale et à une vague d'indignation et de controverse venant à la fois des voix puritaines et des ligues féministes, toutes mettant en cause la violence extrême et la pornographie présentes dans le roman. Ce dernier connaîtra cependant un très vif succès, faisant accéder son auteur au rang de « *symbole littéraire de la jeunesse désenchantée des années 1980* »<sup>31</sup>.

Presque vingt ans plus tard, c'est une femme, Marry Harron qui entreprend d'adapter au cinéma cette œuvre phare de la fin du vingtième siècle. Le jeune Christian Bale devient alors le visage cinématographique de Patrick Bateman, ce jeune yuppie ayant tout de l'incarnation de la réussite américaine.

En effet, Patrick Bateman est beau, jeune, riche, vice-président d'une banque d'affaire de renom. Il évolue dans un monde à son image, entre les beaux restaurants et les soirées branchées, où il côtoie une population tout aussi jeune et riche que lui. Son ambition est d'accéder aux plus hauts cercles dominants le tout-New York, celui qui se permet de réserver une table le vendredi soir au fameux restaurant le Dorsia, dont tout le monde ne fait que parler. Pour ce faire, il travaille avec soin son image, comme en témoigne la scène illustrant sa routine matinale, décrite par une voix off. Ce procédé esthétique permet au spectateur de se trouver au plus proche des pensées du personnages qui les livre et les explicite lui-même. Si, comme nous le développerons dans la partie suivante, Bateman évolue dans un monde du paraître, superficiel et artificiel, la voix off et les paroles qu'elle livre semble être la seule source fiable dans la compréhension du personnage. La scène d'ouverture du film introduit Bateman comme un homme droit,

---

<sup>31</sup> *Vice, American Psycho : dix ans plus tard/vingt ans plus tard*, James FRANCO, 19 juin 2013



refusant d'être admis au Dorsia en achetant les bonnes faveurs du patron, ou encore recadrant un de ses amis au sujet des blagues antisémites de ce dernier.

C'est avec le même calme et la même politesse charismatique que Bateman sourit à la serveuse d'une boîte de nuit, passablement désagréable. C'est quand elle lui tourne le dos que la face cachée de Bateman fait son apparition : « *Espèce de salope ! J'ai envie de te poignarder et de lécher ton sang.* ». Filmé dans le reflet d'un miroir, il se répartir de son sourire sitôt la serveuse revenue à lui, et lui adresse un clin d'œil complice en quittant le bar.

C'est ainsi la scène qui décrit la routine matinale de Bateman qui fait en fait office de réelle introduction du personnage, permettant de créer le lien entre ces deux facettes paradoxales du personnage.

Le premier plan de la scène donne à voir un appartement luxueux, entièrement blanc, à la décoration minimaliste, à l'aspect aseptisé et impersonnel. Tout est très propre, trop propre, à l'image du réfrigérateur à l'intérieur duquel tout est sous plastique, ou des serviettes impeccablement pliées sur les étagères de la salle de bain. La musique extra-diégétique douce, jouée au piano, ainsi que les plans aux lents déplacements fluides mettant en valeur le luxe et la perfection de l'appartement donnent une impression vidéo publicitaire. La voix off intervient lorsque la caméra se rapproche du reflet de Bateman sur la vitre protégeant une affiche des Misérables, accrochée sur le mur face à lui alors qu'il urine. La description très détaillée du rituel matinal de Bateman, comprenant l'énumération de la dizaine de produits et de soins qu'il s'applique sur le corps et le visage contribue à renforcer cette impression de visionner un spot publicitaire façonnant l'image du parfait *success-boy* américain. Patrick Bateman prend grand soin de son physique, qui doit rester beau et jeune le plus longtemps possible. Cette grande attention portée à son physique, appuyée dans la mise en scène par la forte présence de son reflet jusque sous la douche annonce déjà le narcissisme exacerbé de ce personnage, qui entretient un véritable culte de sa personne physique.

Après avoir longuement soigné son corps, un gros plan donne à voir le reflet du visage de Bateman dans le miroir, qui se regarde retirer lentement un masque de beauté transparent, qui se décolle comme une seconde peau. La voix off, utilisée jusqu'à présent pour décrire le personnage selon son physique, explique alors que Patrick Bateman est une abstraction, qu'il n'existe pas vraiment : « *Je ne suis qu'une entité, une illusion.* ». La musique extra-diégétique douce jouée par un piano module en mineur au fur et à mesure de l'auto-description interne de Bateman, basculant sur un ton plus anxiogène et angoissant. Des instruments à cordes jouant très aigüe se rajoutent progressivement et prennent finalement le pas sur le piano, faisant s'achever la scène dans un sifflement dissonant et oppressant, appuyant le regard froid et vide de Bateman dans le miroir. Ainsi cette scène introduit la dichotomie entre l'image parfaite que tente de renvoyer

Bateman et le vide identitaire qui le ronge, et qu'il semble compenser par une extrême violence.



*Le masque social de Bateman et la perfection de son paraître cachent sa monstruosité, et la nourrissent en même temps*

Cette extrême violence s'exprime de plusieurs manières. Elle est au départ latente, incertaine, évoquée dans l'entrebâillement de la scène dans laquelle Bateman retire de l'argent à un distributeur, et qu'une femme passe devant lui. Une musique extradiégétique inquiétante composée de chants d'enfants se fait entendre tandis qu'il la suit dans un plan moyen, se rapprochant d'elle jusqu'à se placer à son côté. Après un échange de regards et un « *bonjour* » souriant lancé par Bateman dans une alternance de gros plans sur leurs visages, un plan les montre de dos, face au feu des piétons indiquant en rouge : « *Don't walk* », « s'arrêter », puis en blanc « *Walk* », « marcher », provoquant leur avancée dans la nuit, le pas ralenti. Ce détail du feu rouge rappelle celui dans L'Homme à l'affût, lorsqu'Edward, méchamment rabroué par le mari de la femme qu'il bouscule par inadvertance, tente de les suivre, comme poussé par sa pulsion meurtrière encore contenue. C'est un gros plan sur un feu rouge de piéton imposant un arrêt qui semble le ramener à ce qui lui reste encore de raison. Dans le cas de Bateman, le feu passe au vert et donc rien ne semble pouvoir arrêter son désir de violence.

Cette scène de nuit est suivie d'une scène dans une blanchisserie tenue par un couple d'Asiatiques qui subissent les foudres de Bateman hors de lui, hurlant qu'« *on ne blanchit pas un (drap) Cerruti* ». Filmé jusqu'à la taille en second plan, il fait face à la femme, en premier plan et à gauche du cadre, qui tente de le calmer, et l'homme au même plan à

droite du cadre, qui manipule des draps blancs tâchés de rouge, ce qui, sans l'expliciter, induit le fait que Bateman aurait tué la femme rencontrée la veille dans la rue. Il dira plus tard qu'il s'agit de jus d'airelle, tout en repliant le drap en gros plan pour cacher les tâches, ce qui semble confirmer l'hypothèse du meurtre sans pour autant que le spectateur en ait été témoin. Le plan suivant se rapproche de Bateman, le cadre en gros plan visage et suit son mouvement lorsqu'il s'approche plus près de la vieille femme pour lui glisser d'un ton calme : « *Si tu ne fermes pas ta gueule, je vais te tuer.* ».

Bien que la violence de Patrick s'exprime à travers ses répliques, ses réactions disproportionnées comme lorsqu'il bouillonne de rage devant la carte de visite de Paul Allen, et soit suggérée également par la transition entre la scène de la femme dans la rue et celle de blanchisserie et des draps souillés de rouge, elle est réellement mise en scène lorsqu'il rencontre un sans-abri dans une rue sombre, vide et brumeuse. Ce personnage représente tout ce que n'est pas Bateman : pauvre, sale, suppliant. Patrick l'aborde au départ en lui proposant son aide, mais très vite sa générosité se révèle être un moyen narcissique de s'imposer comme supérieur au pauvre homme, qui se confond en remerciement. Lorsqu'il lui touche le bras, Bateman sursaute et une sorte de sifflement extra-diégétique traduit son dégoût et sa haine montante. Il l'humilie « *Vous savez que vous empestez ? C'est une infection.* », puis constate froidement : « *Nous n'avons rien en commun* ». Il semble se raviser en ouvrant finalement sa mallette, ce qui laisse croire à l'homme qu'il va finalement l'aider, mais en sort un poignard dont il frappe le pauvre homme. Après avoir tabassé son chien, il les laisse pour morts sur le trottoir, ramasse sa mallette et quitte le lieu calmement, filmé en plan large et en plongée, son pas raisonnant sur le pavé. Ce premier meurtre explicitement mis en scène témoigne de son narcissisme et de la compulsion de ses actes.

Cette compulsion se retrouve dans d'autres scènes de meurtres, à l'instar de celle dans laquelle il se réveille au milieu de deux prostituées avec qui il a dans la scène précédente tourné une vidéo pornographique flattant son narcissisme exacerbé. Dans le lit, la main d'une des femmes touche son poignet, provoquant sa réaction immédiate, un geste de rejet brutal et une réplique : « *Ne touche pas ma montre* ». Sorti de son sommeil, il observe les deux jeunes femmes à ses côtés puis se lève et se dirige d'un air décidé vers ses étagères, dont il ouvre un tiroir. Un gros plan donne à voir divers outils, des couteaux, des pinces, des ciseaux, des cintres en fer. Aux prostituées qui demandent à s'en aller, Bateman répond, filmé de dos, le visage de profil, se reflétant dans un miroir, le cintre à la main : « *On n'a pas fini* ». Le montage éclipse le développement du fantasme de Patrick mais donne à voir les deux femmes blessées, griffées, écorchées, le nez en sang, et surtout choquées, suivre Bateman qui leur ouvre la porte et leur tend à chacune des billets pour payer leurs services.

Même si l'acte de violence en lui-même est éclipsé, ce qui ressort de cette scène est le caractère compulsif et impulsif de Bateman. Il semble cependant qu'il puisse également se révéler être un prédateur rusé, préméditant dans le moindre détail ses meurtres, à l'instar de la scène dans laquelle il saoule Paul Allen avant de le ramener chez lui, où il le massacrera à la hache.

Paul Allen confond Patrick avec un certain Marcus Halberstram, ce qui permet à Bateman de l'inviter à dîner sous une fausse identité. Il le fait venir dans un restaurant populaire, bien à l'écart de leurs cercles habituels, afin de ne pas risquer d'être vu et reconnu par quelqu'un. Patrick fait boire Paul jusqu'à ce qu'il soit trop saoul pour réagir lorsque Patrick lui avoue sa nature profonde : « *J'aime disséquer les filles. Tu me savais cinglé ?* », ce qui ne provoque aucune réaction chez Paul, qui lui répond : « *Joli bronzage, Marcus. Superbe.* ». Après un gros plan sur le visage de Bateman lui proposant un « *autre Martini* » à Paul, un plan en plongée donne à voir Paul affalé dans un fauteuil au milieu du salon de Patrick. Le mobilier est entièrement recouvert de draps blancs, et le parquet est protégé de papier journal savamment scotché tout autour du fauteuil sur lequel est assis Paul. Tout en parlant d'un album de « *Huey and the News* », Patrick se dirige d'un pas exagérément enjoué vers sa salle de bain, dans laquelle il enfile le long imperméable en plastique transparent et se munit de la hache qu'il avait préalablement posés dans cette pièce. Bateman semble avoir ainsi tout prévu, et l'on verra dans les scènes de meurtre qui suivront, que se préparer à tuer en analysant le morceau, l'album et l'artiste deviendra en fait une sortie de rituel qu'il répétera à plusieurs reprises.

Le meurtre de Paul Allen est particulièrement violent du fait de l'hystérie qui s'empare de Patrick, contrastant avec sa démarche robotique et son ton exagérément enjoué qu'il adopte tout au long de la scène, jusqu'au moment où il crie : « *Eh, Paul !* », tout en levant sa hache. Filmé du point de vue de Patrick, en plan rapproché tête Paul se retourne, Patrick hurle en hors-champ, et plan suivant le montre cadré en plan rapproché poitrine, abaissant sa hache, ce qui provoque une giclée de sang sur son visage et son imperméable. Le regard fou, il hurle : « *Essaye de réserver une table au Dorsia maintenant, pauvre con !* », avant de s'acharner sur le corps en le frappant encore et encore. La caméra, qui est mobile, le cadre toujours en plan rapproché poitrine, le sang giclant toujours plus sur lui. La violence de la scène réside ici moins dans le meurtre en lui-même que dans l'hystérie de Patrick, qui se déchaîne jusqu'à ce qu'il reprenne son souffle, enlève son imperméable et s'assoit pour fumer un cigare, symbole de la puissance et richesse américaine, les jambes du cadavre dans le bord du cadre. Ce dernier n'est jamais montré en entier. Si l'on peut penser que la réalisation épargne une vision trop gore au spectateur, nous verrons que cette économie d'horreur permet en fait que celle-ci aille en fait crescendo tout au long du film jusqu'à donner au spectateur des images des plus sanglantes et horribles. Le costume de Patrick, protégé par

l'imperméable, contraste avec son visage maculé de sang et décoiffé, comme symbolisant la dichotomie avec l'image parfaite qu'il renvoie de par son apparence et la violente folie qui l'anime profondément.



*La référence à L'Homme à l'affût*



*Le contraste entre l'attitude robotique de Bateman et son dévouement hystérie*

Cette folie lui fait progressivement perdre le pied avec le réel, et la mise en scène installe le doute concernant ses meurtres : s'agit-il de fantômes, ou bien sont-ils vraiment réels ? Lorsqu'il traîne le sac censé contenir le corps de Paul Allen, un plan tatami donne à voir la trace de sang que laisse le passage du sac sur le marbre du hall de son immeuble, mais qui n'existe pas dans le plan moyen suivant. De plus, Bateman passe devant son gardien avec son sac énorme et censé être sanguinolent, mais le gardien ne lui accorde qu'un simple regard vide et routinier. Bateman hèle un taxi, y range le corps dans le coffre, et croise le chemin de Luis, son collègue considéré comme le raté du groupe. Le regard de ce dernier se fixe sur le sac, et s'en approche, l'air médusé, avant de demander : « *Où as-tu acheté ce sac de voyage ?* ». L'étrange facilité avec laquelle Patrick commet ses meurtres ainsi que le peu d'efforts déployés pour les cacher semblent témoigner à la fois du sentiment d'impunité exacerbé de Bateman, mais également et surtout d'un décalage avec la réalité. La scène dans laquelle il refait appel à une des deux prostituées qu'il avait blessées précédemment, pour lui proposer de partager sa nuit avec lui et Elizabeth, une de ses amies témoigne également de cette perte de lien avec le réel. Dans l'appartement de Paul, qu'il occupe depuis son meurtre, il fait boire et drogue les deux femmes, qui, au départ non consentantes à des actes

lesbiens, finissent dans le plan suivant le refus d'Elizabeth, par s'embrasser et se toucher sous le regard de Patrick qui leur livre son analyse sur un album de Whitney Houston. Sans transition, les trois personnages sont dans le lit de Bateman, en plein acte sexuel, filmé en plan moyen. La prostituée profite de l'attention que Patrick accorde à Elizabeth pour sortir du lit et tenter de quitter les lieux, ayant déjà été victime du penchant de Bateman pour la violence. C'est alors que des taches de sang apparaissent sur les draps blancs filmés en gros plan, que fixe la prostituée, tandis que les cris de jouissance d'Elizabeth se transforment en hurlements de douleur. Patrick sort la tête des draps et regarde la prostituée, le regard fou et le visage plein de sang. Elle s'enfuit alors, ouvre toutes les portes qu'elle trouve pour tenter de trouver la sortie. Derrière chaque porte se trouvent des cadavres, accrochés à une tringle par des cintres ou gisant dans leur sang. Bateman, nu, le corps couvert de sang, a pris le temps de mettre des baskets et apparaît dans le couloir, une tronçonneuse à la main. Il rattrape la femme dans la salle de bain, sans tronçonneuse, lui mord sauvagement la jambe mais elle parvient à le frapper et à s'enfuir. La scène est filmée dans une alternance de travelling montrant la course de la prostituée, et de plans en caméra portée, adoptant le regard subjectif de la femme. La musique extra-diégétique rappelle celle des films d'horreur classiques, jouée en rythmes rapides par un orchestre à cordes. L'appartement semble labyrinthique, augmentant la tension et l'esthétique cauchemardesque de la scène. Cette esthétique distille le doute chez le spectateur quant à la part de fantasme présent dans la scène. Le nombre de cadavres qui se trouvent dans l'appartement est stupéfiant. S'il est accepté que les meurtres de Bateman ne soient pas tous mis en scène, il est cependant choquant et surprenant de réaliser l'ampleur de ses crimes. Enfin, la prostituée finit par sortir de l'appartement, et frapper aux portes mitoyennes à l'appartement en hurlant pour tenter de trouver de l'aide, puis dévale les escaliers. Bateman réapparaît de nouveau avec sa tronçonneuse en marche, et entre dans le cadre du plan en plongée sur les escaliers, visant la femme qui les descend en courant. Attendant le bon moment, il lâche l'outil qui vient faucher la jeune femme au moment où elle atteint le rez-de-chaussée. Bateman hurle de victoire, le corps plein de sang, tandis qu'un zoom avant en plongée montre le corps de la prostituée se vider de son sur le sol.

Dans cette scène encore, et de manière exacerbée, la réalisation du dessein macabre de Patrick paraît bien trop simple. Les hurlements, le bruit de la tronçonneuse, rien ne semble déranger qui que ce soit dans cette tour new yorkaise, ce qui paraît tout bonnement improbable. L'impunité avec laquelle agit Patrick semble relever du fantasme. Marry Harron explique à ce propos, dans les bonus du film, qu'*« on doit comprendre qu'il tue vraiment ces personnes, mais il n'est probablement pas aussi bien habillé, les prostituées ne sont pas aussi jolies, et tout ne se passe pas aussi facilement »*. La mise en scène montrerait donc une vision fantasmée des crimes de Bateman. Cela semble se confirmer dans la séquence dans laquelle Bateman ramasse un chaton dans

la rue et voit écrit sur l'écran du distributeur sur lequel il retire de l'argent « *insérez un chat* » à la place de « *insérer la carte* », élément des plus concrets relevant de sa folie croissante. Tentant de tuer le chat, il est surpris par une vieille femme sur laquelle il tire, puis il est rattrapé par des voitures de police. Braqué par les policiers, il réussit sans trop d'efforts à tous les tuer en leur tirant dessus, faisant exploser leurs voitures. Lui-même étonné de la capacité de son arme, il quitte le lieu pour se réfugier dans son bureau, non sans avoir tué le gardien et l'homme de maintenance de la première tour dans laquelle il rentre par erreur. Arrivé dans la sienne, salué par le gardien, il met sa main à sa poche de veste, comme s'il allait encore sortir son arme, mais sort finalement un stylo avec lequel il emmarge sur la liste du gardien. Il regarde ensuite à la fenêtre de son bureau, devant laquelle il voit des hélicoptères de police à sa recherche.

Cette scène semble être la représentation la plus nette de l'apothéose de sa folie, de par l'absurdité et la caricature des éléments mis en scène, notamment l'explosion de la voiture de police, et le meurtre gratuit du gardien et de l'homme de maintenance, rappelant les plus exagérés des films d'action américains. L'aspect fantasmagorique de la scène est d'autant plus justifié par la scène suivante, montrant Patrick le lendemain, reprenant le cours de son existence sans être inquiet d'avoir tué tant de passants et de policiers en pleine rue. Il retourne dans l'appartement de Paul jonché de cadavres, mais découvre l'appartement vide, blanc, faisant même l'objet d'une visite, et n'appartenant pas à Paul Allen. Cela laisse ainsi imaginer que Patrick a utilisé l'appartement vierge comme le lieu de développement de ses fantasmes meurtriers, sans qu'il n'en soit le lieu de réalisation.



*Bateman perd peu à peu pied avec le réel et s'enfonce dans un fantasme en forme de références au cinéma notamment (photogramme 2 et 4)*

Le fait de savoir s'il a bien commis les meurtres semble cependant peu importer, car la violence et la folie que porte Patrick Bateman en lui sont bien trop importantes et réelles et constituent la nature profonde de ce personnage. Cette nature déborde de lui, il ne peut la contenir, et cela se traduit notamment par le fait qu'il avoue sa folie meurtrière à plusieurs reprises à différents personnages, mais il fait sans cesse fasse à leur indifférence. Outre Paul Allen qui ne réagit pas lorsque Patrick lui fait part de sa passion de « *disséquer les filles* », il explique à une mannequin qu'il rencontre dans une boîte de nuit qu'il fait dans « *les meurtres-exécutions* », mais, sa voix étant couverte par la musique, elle comprend qu'il travaille en fait dans « *les fusions-acquisitions* ». L'aveu est donc ignoré, mais comme pour Paul Allen, le contexte de celui-ci, la musique jouée très forte, joue en la défaveur de Bateman. Cependant il se révèle en fait qu'importe le contexte, aucune des confessions de Patrick ne sera entendue, aussi accablante soit-elle. Dans la scène dans laquelle il quitte Evelyn, sa fiancée, au restaurant, Patrick dessine sur la nappe un corps nu de femme gisant dans son sang, éventré par une tronçonneuse, évoquant directement le meurtre de la prostituée. Evelyn, à côté, continue de parler de l'organisation d'un mariage qui ne verra jamais le jour. Patrick tente de lui faire comprendre qu'il veut rompre avec elle, et lui dit : « *Mon besoin de défoulement meurtrier à grande échelle ne peut être corrigé, et je n'ai pas d'autre exutoire* ». Filmé en gros plan visage, la tête dans ses mains, il peut encore être possible d'interpréter qu'il ne s'adresse à personne d'autre qu'à lui-même afin d'expliquer l'absence de réaction de Evelyn. Cependant Evelyn refuse également de comprendre qu'il la quitte, ce qui va dans le sens du fait qu'elle est un personnage égocentrique qui n'accorde pas d'attention à ce qui ne la concerne pas. Ainsi reste-t-elle sourde à la révélation de la profonde folie compulsive de Patrick.

Luis également, le collègue ringard, refuse à Patrick son statut d'assassin lorsque celui-ci tente de le tuer en l'étranglant dans les toilettes. Luis, les mains gantées de Patrick serrées à son cou, se retourne, et lui embrasse le poignet, interprétant son acte comme une tentative d'aveu d'une attirance amoureuse réciproque de la part de Patrick : « *Je t'ai vu me regarder. J'ai remarqué ton corps frémissant.* ». Luis lui refuse jusque ses signaux corporels de haine à son égard.

Enfin, après la scène dans laquelle Patrick tue un bon nombre de passants et de policiers dans la rue, il se réfugie dans son bureau, et appelle son avocat afin de confesser dans des pleurs hystériques l'ensemble de ses meurtres. Il énumère tous ceux dont il se souvient dans un plan fixe rapproché poitrine, puis avoue celui de Paul Allen dans un très gros plan visage. Dans ce même plan, il dit avoir tué vingt, ou peut-être quarante personnes, avoir filmé la plupart de ces meurtres, et avoir tenté de cuisiner la cervelle de certaines victimes. Il avoue ce dernier point avec, pour la première fois, un semblant de remord et de dégoût de ses actes. Il finit sa confession en riant de manière hystérique et en criant qu'il vient dans la soirée de tuer un grand nombre de personnes. Il avoue



enfin, en pleurant, mais l'air soulagé : « *Je ne suis pas sûr de pouvoir m'en tirer, cette fois. (...) Je pense que je suis un type un peu malade* ». Lorsqu'il se confronte à son avocat dans le café dans lequel il a ses habitudes, et qu'il lui demande s'il a bien eu son message, celui-ci lui dit en riant : « *Oui, hilarant ! C'était bien toi ? (...) Ta blague était amusante, mais reconnais que tu as fait une erreur fatale. Bateman est un ringard, il est ennuyeux et insignifiant* ». L'avocat, tout comme Paul Allen avant lui, confond Patrick avec un autre. Ce dernier insiste et réitère son aveu : « *J'ai tué Paul Allen. Et ça m'a plu* ». Mais il fait décidément face à l'indifférence de l'avocat qui affirme avoir mangé avec Allen « *il y a dix jours* », rendant la confession de Patrick inconcevable. Bien qu'il soit difficile d'affirmer que Patrick ait réellement tué Allen, et qu'il ne s'agit pas d'un de ses fantasmes, le fait que les personnages soient incapables de se reconnaître rend l'argument de l'avocat irrecevable.



*Les aveux de Bateman lui sont systématiquement refusés et ignorés*

En conclusion, que Patrick soit réellement coupable de tous les meurtres qu'il prétend avoir commis ou non, il fait face à une indifférence générale et un rejet de sa folie qui contrarie non seulement son narcissisme, mais également sa recherche identitaire. En effet, Bateman a besoin que ses potentiels meurtres lui soient reconnus et attribués, afin de le conforter dans une identité qui lui échappe. A défaut d'être reconnu par ses pairs en tant que Patrick Bateman, et de se reconnaître lui-même en tant que tel, cette « *entité* », cette « *illusion* » telle qu'il la décrit au début du film, il veut être reconnu comme un assassin. Le film s'achève sur sa voix off, concluant : « *Ma punition continue de m'échapper, et je n'en apprend pas davantage sur moi. Aucun nouveau savoir ne ressort de mes dires. Cette confession n'aura servi à rien* ». En lui refusant son statut

d'assassin, les autres personnages lui refusent la certitude d'une identité au moins construite sur des actes. Dans cette société dépeinte comme totalement uniforme, où tous se ressemblent et se confondent, Batman est, dans ses crimes, une sorte de Golem produit par la société que rien ni personne ne peut arrêter. Mais si cette même société ne l'ignore dans sa position de Golem, d'être hors du commun qui bouleverse jusqu'au fondements de la société, il reste donc englué dans une norme écrasante qui ne laisse aucune chance à la construction d'une individualité.



## 2. La violence d'une société normative et uniformisée

Ainsi que nous l'avons énoncé précédemment, Patrick Bateman appartient au monde des *yuppies* (*Young Urban Professional*), ces jeunes et riches entrepreneurs de la haute finance des années quatre-vingt, évoluant dans l'insouciance du capitalisme exacerbé d'avant le crash boursier de 1987. Ils incarnent le prototype de la réussite à l'américaine. Mais ce monde idéal composé de beaux jeune gens aux costumes de marques sortant dans les plus chics restaurants de New York se révèle progressivement être une véritable machine d'une violence extrême et insidieuse, broyeuse de personnalité. L'ouverture du film donne directement le ton. Le générique s'inscrit sur un fond blanc le long duquel coulent des gouttes d'un liquide rouge et épais, évoquant bien évidemment du sang. Le titre *American Psycho* apparaît et cette fois les gouttes s'écrasent sur le fond blanc juste en dessous du titre. Leurs couleur et texture peuvent à présent être identifiées à une substance alimentaire, un coulis ou une sauce. Le générique se révèle être en fait une succession de gros plans donnant à voir la préparation d'un plat gastronomique. La décoration de l'assiette se fait avec la substance rouge sang, un couteau de boucher s'abat sur un magret de canard, des framboisements tombent sur ce dernier comme des gouttes de sang, puis l'élégante assiette est filmée en plongée lorsqu'elle est servie sur une jolie table. Plusieurs autres plans en plongée donnent à voir d'autres assiettes tout aussi élégamment présentées. Les serveurs en costume de ce restaurant aux couleurs pastelées récitent un alléchant menu aux jeunes gens richement vêtus attablés. Le ton est donc donné : le luxe est étroitement lié au crime. Dans toute sa beauté et son artificialité se cache une immense violence.

Dans cet univers de luxe, tout le monde se ressemble. Dans le salon de Patrick, une immense photographie est accrochée au mur, montrant en noir et blanc un homme au visage invisible, caché par la veste d'un costume comme ceux de Patrick et de tous les autres personnages masculins. Ce costume semble être le nouvel uniforme des travailleurs de la société moderne et capitaliste, qui vivent dans l'illusion de se démarquer par les marques toujours plus chères qu'ils achètent, tout en étant dramatiquement tous semblables. Des inserts de plans des buildings infiniment grands et impersonnels de Wall Street ponctuent régulièrement le film, situant donc encore plus l'intrigue dans un décor uniforme, déshumanisé et écrasant de grandeur. Dans les bureaux de Patrick Bateman, tous les travailleurs sont faits selon le même modèle. Habillés comme nous venons de l'évoquer des mêmes costumes de marque, ils sont coiffés de la même manière par les mêmes coiffeurs, ils ont les mêmes goûts en matière d'accessoires tels que les lunettes, et ils travaillent tous leur teint halé dans des instituts, car s'ils ont les moyens

de s'offrir des vacances au soleil, ils n'en n'ont pas le temps, leur travail étant trop prenant. Cependant, lorsque Patrick Bateman arrive dans son bureau, en retard car il était à son « *cours d'aérobic* », il n'évoque avec sa secrétaire que des réservations de restaurants ou de bars. Lorsqu'elle quitte le bureau, laissant Patrick travailler, ce dernier étend ses jambes sur son bureau et allume la télévision. Durant d'autres scène, il écoute de la musique sur son walkman ou lit des magazines. La vacuité de ses journées de travail ne semble n'avoir d'égal que l'énergie que lui et ses amis dépensent à tenter de se démarquer subtilement au sein de ce groupe uniforme.

Nous en prenons à témoin une scène dans laquelle chacun compare sa carte de visite dans la salle de réunion, qui semble être plus utilisée comme un salon de causerie que comme une réelle salle de travail. La scène débute par les compliments admiratifs de Luis quant au costume Valentino Couture que porte Patrick. Arrive alors Paul Allen, celui que Bateman considère comme son rival et qu'il tuera à la hache quelques scènes plus loin. Paul s'adresse à lui en le confondant avec Marcus Halberstram, que la voix off de Patrick décrit ainsi : il « *travaille aussi chez P&P, et il fait exactement la même chose que moi. Il a mon penchant pour Valentino et les lunettes Oliver Peoples. On va chez le même coiffeur mais j'ai une meilleure coupe.* ». Le fait est que Paul Allen également ressemble grandement à Bateman, pour les mêmes raisons qu'évoquent la voix off citée ici à propos de Marcus. Ainsi, la ressemblance et le manque d'originalité et de personnalité propre des personnages, ainsi que l'artificialité de leurs relations provoquent des confusions d'identité chez eux, confondant les gens entre eux. Cela est récurrent tout au long du film, dès les premières lignes de dialogue du film dites par les quatre amis attablés dans le restaurant aux couleurs pasteltes : « *-Ce n'est pas Reed Robinson ? -Tu délirés ? C'est pas lui. -C'est qui alors ? -Paul Allen. -Mais non, Paul Allen est là-bas.* ».

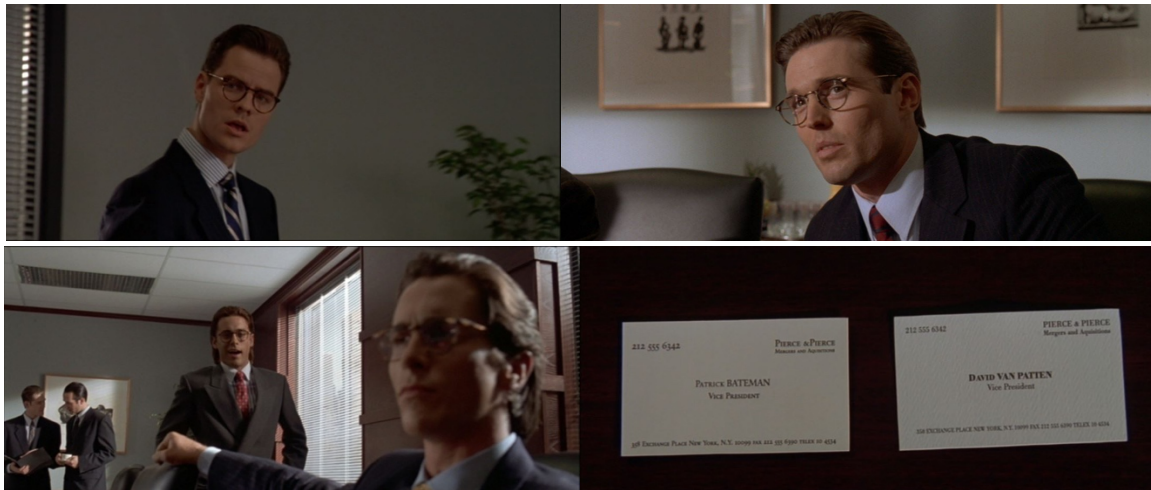
La confusion se retrouve également dans la scène dans laquelle le détective qui mène une enquête sur la disparition de Paul Allen fournit à Bateman un alibi inattendu lorsqu'il lui demande de lui détailler sa version de la journée de la disparition de Paul. Cet alibi est celui de s'être fait confondre avec quelqu'un d'autre présent à une soirée où il n'était pas, puisqu'il tuait justement Paul Allen. La scène de la confrontation de Bateman avec son avocat évoquée dans la partie précédente est aussi particulièrement représentative de cette incapacité des personnages à se reconnaître. L'avocat confond Patrick avec un certain Davis, à moins que Patrick ne se trompe lui-même sur sa propre identité. Il affirme également avoir mangé avec Paul Allen dix jours auparavant, cependant il semble que ces dires ne peuvent être pris en compte compte-tenu de la non fiabilité des reconnaissances identitaires.

Ainsi Paul Allen confond Patrick avec Marcus, ce qui permettra à Bateman de l'attirer dans un piège mortel quelques scènes plus tard. Pour l'heure, un des amis de Bateman

propose à Allen une partie de squash. Comme s'il s'agissait d'une proposition d'un rendez-vous professionnel digne de ce nom, Allen sort une boîte métallique contenant ses cartes de visite avec ses coordonnées inscrites dessus, et en tend une à l'ami de Bateman. Filmé dans un plan qui semble adopter le regard de Bateman, le cliquetis de la boîte métallique qui s'ouvre est augmenté et un son en extra-diégèse vient appuyer d'une sorte de bruit de sifflement le mouvement de la carte échangée.

Bateman sort à son tour sa carte pour la montrer à ses amis, dans un gros plan sur sa main ouvrant lui aussi le même genre de boîte mécanique que celle de Allen. Le mouvement de main et le bruit de la manipulation de cet outil rappellent ceux de la manipulation d'un couteau à cran, induisant ainsi la violence et la notion d'affrontement dans ce simple outil d'échange de contact.

Un gros plan en plongée donne à voir la carte de Patrick sur la table, sobre et à l'apparence simple. Les amis de Patrick le félicitent pour son choix de la couleur « *os* », et de la police « *Silian Rail* ». Un de ses amis place alors sa carte près de celle de Bateman, filmées en plan serré et en plongée : « *coquille d'œuf et caractères romains* ». Celle-ci provoque l'admiration du personnage de Bryce, ce que Bateman, filmé en très gros plan visage, visiblement crispé, ne supporte pas : « *Je ne peux pas croire que Bryce préfère celle de Van Patten* ». Bryce sort à son tour la sienne : « *Gravure en relief, fond nuageux* ». Bateman le félicite avec un sourire crispé et hypocrite, et demande à voir celle de Paul Allen. Les visages de ses amis se ferment, presque comme inquiets. Un très gros plan donne à voir la carte de Allen tenue à la main. La voix off de Patrick dont le gros plan visage fait suite à celui de la carte dit alors : « *Voyez cette nuance subtile. Cette épaisseur de bon goût. Mon Dieu, elle a même un filigrane* ». Patrick, nerveux, transpirant, tremblant, constate que son rival l'emporte ici sur lui, sa carte se démarquant d'une ridicule subtilité qui fait visiblement la différence. Toutes les cartes de visite se ressemblent, bien que la police et la couleur soient légèrement différentes, leur contenu surtout est le même. Les quatre personnages occupent tous le poste de « *vice-président* » dans la même boîte, possédant donc la même adresse professionnelle et la même ligne téléphonique. Seule leurs noms permettent d'attribuer à chacun sa carte. Le ridicule de la scène ne peut provoquer le rire chez le spectateur car l'utilisation des gros plans, du traitement du son mettant en relief les échanges de cartes, les battements du cœur de Patrick, et la musique extra-diégétique lancinante rendent celle-ci oppressante. L'enjeu est de taille pour les personnages : faire la différence au sein d'un groupe afin d'y être d'autant plus accepté et respecté. Ainsi, dans cette société uniforme, chacun tente de se démarquer au sein d'un environnement où tout le monde est identique, tout en restant dans des lignes normatives.



*L'uniformisation extrême de cette société*

Les personnages qui se démarquent de ces normes sont soit caricaturaux, à l'instar des deux personnages gothiques à qui l'on demande si « *Soho n'est pas devenu trop commercial* », qui sont ainsi extérieurs à la norme des yuppies mais codifiés selon une autre norme parallèle, celle de « *l'antisystème* ». Sous leurs airs anticonformistes, les deux personnages sont habillés de la même manière, revendiquant ainsi leur appartenance à un groupe, et ils se révèlent être en fait tout aussi égocentrés que les *yuppies* en face d'eux. Ils restent muets d'ignorance lorsque Bryce leur fait la morale sur l'intérêt à porter à des pays comme le Sri Lanka, un pays où « *les Sikhs y massacrent des Israéliens* ». Si aucun des personnages présents ne réagit à l'énormité prononcée par Bryce témoignant de sa propre ignorance, Bateman renchérit en tenant un discours étonnamment conscient des enjeux sociétaux de l'époque, américains pour la plupart, mais aussi certains plus globaux : « *Bryce, il y a des problèmes bien plus graves que ça. (...) Mettre fin à l'apartheid. Ralentir l'armement nucléaire. Stopper le terrorisme, la faim dans le monde. Nous devons donner à manger et un toit aux sans-abris, lutter contre la discrimination, promouvoir les droits des citoyens, ainsi que les droits égaux pour les femmes, encourager le retour des valeurs morales traditionnelles. Mieux encore, nous devons développer l'engagement social, et l'antimatérialisme des jeunes.* ». C'est à ces derniers mots que la table s'esclaffe, faisant comprendre au spectateur toute l'ironie de ce discours dont Bateman ne pense pas un mot. Il semble que cette scène est une des plus représentative à la fois de l'égocentrisme et de l'individualisme non seulement de cette catégorie sociale, mais également de celui de la société américaine dans son ensemble, représentée à travers eux.

Cet égocentrisme se lit également dans le caractère artificiel des liens qui unissent les personnages entre eux, et notamment les hommes avec les femmes. Bateman n'a aucune considération pour Evelyn, sa « *fiancée* » comme il peine à le dire, induisant jusqu'à l'oral

des guillemets pour la nommer ainsi. Sa conversation et ses attitudes l'agacent visiblement, sa probable liaison avec Bryce ne provoque rien en lui, pas même de la colère, et lorsqu'il la quitte dans une des dernières séquences du film, il lui avoue : « *Tu ne comptes pas pour moi.* », refusant d'invoquer un passé qu'ils n'ont, selon lui, pas partagé. Evelyn de son côté parle sans cesse de l'organisation d'un mariage qui semble n'avoir d'attrait que dans l'organisation d'une luxueuse réception. Lorsqu'elle finit par comprendre que Bateman la quitte réellement, elle se met à pleurer bruyamment et sans réelles larmes dans le restaurant dans lequel ils se trouvent, accentuant la tension et l'agacement de Patrick. Lorsque celui-ci finit par partir, elle essuie ses yeux secs et semble plus contrariée par la situation que réellement peinée.

Bateman de son côté entretient une liaison avec Courtney, la meilleure amie de Evelyn, ce qui laisse deviner que les relations amicales ne sont pas épargnées par l'artificialité et la superficialité. Courtney est droguée aux antidépresseurs, elle est somnolente et malheureuse. Il semble qu'il s'agisse du seul personnage, hormis Patrick, qui réalise peu ou prou qu'il est broyé par la machine sociale, de par son caractère dépressif et le moyen qu'elle a trouvé de s'arracher à ce monde sans trop en avoir conscience, en se réfugiant dans les médicaments assommants. Patrick semble avoir plus d'affection pour elle qu'il n'en a pour Evelyn mais ne la considère pas beaucoup plus, profitant de sa somnolence pour lui faire croire qu'il l'emmène au Dorsia, le restaurant le plus prisé de la ville, ou la quittant froidement et sans tendresse après un rapport sexuel. : « *Tu es magnifique. Tu vas épouser Luis. Il n'y a rien à dire.* ». Courtney semble être l'incarnation de la solitude de cette société, lorsqu'elle murmure, dans la voiture qui la mène au restaurant, tournant la tête vers la caméra, à l'opposé de Patrick qui ne l'écoute pas, trop occupé à essayer de voir si la voiture qu'il a repéré est bien celle du milliardaire Donald Trump : « *Je veux juste avoir un enfant. Juste deux...merveilleux...enfants.* »

Les liens entre les personnages sont ainsi tout aussi artificiels que le monde dans lequel ils évoluent, et cela induit donc une solitude sociale particulièrement ancrée.



*L'artificialité des relations humaines et notamment amoureuses, et la solitude des personnages*

Enfin, la violence est présente sous diverses formes distillées dans tous les recoins de cette société. La misogynie tout d'abord est un des exemples les plus frappants de cette violence sociale assumée. Elle se révèle de manière que nous qualifierons d'inoffensive dans le rapport qu'entretient Patrick avec Jean, sa secrétaire, à qui il n'a de cesse de commenter le style vestimentaire et d'en exiger un plus à son goût : « *Ne portez plus cet accoutrement. (...) Mettez une robe, ou une jupe. (...) Et des talons hauts. J'aime les talons hauts.* ».

Dans une scène, le groupe d'amis de Patrick discute à propos de ce qu'est une « *fille bien* » : « *Une fille bien doit avoir un corps parfait qui satisfait nos caprices sexuels sans arrière-pensée, et qui surtout ferme sa gueule.* », « *Les seules filles bien et malignes, ou amusantes, ou presque intelligentes, si c'est D.ieu possible, sont moches. (...) Et c'est pour compenser leur laideur.* ». La femme ne semble n'avoir donc aucune autre utilité que celle d'être belle, elle est objectifiée, tout comme elle l'est sur l'une des immenses photographies qui ornent le salon de Patrick, ou plus encore dans le film pornographique qu'il regarde distraitement sur la télévision de son appartement pendant qu'il téléphone à sa maîtresse. Le film met visiblement en scène un rapport lesbien, qui fait écho à la scène dans laquelle Patrick filme les deux prostituées en plein acte et celle dans laquelle il convainc son amie Elizabeth à avoir une relation avec la prostituée. Ces mises en scène sont bien évidemment destinées à l'excitation masculine de Patrick et non pas à prôner la démocratisation de l'homosexualité. Au contraire, l'homophobie fait partie des violences sociales qui se retrouvent distillées dans le film, en témoigne la scène dans laquelle Patrick qui tentait d'étrangler Luis, le raté de la bande, se voit être l'objet d'un quiproquo, Luis prenant son acte pour un aveu d'une attirance sexuelle. Patrick, horrifié, se lave violemment les mains sur lesquelles il porte des gants, comme pour se purifier de ce contact répugnant.

De manière générale, tout ce qui n'est pas conforme à la norme du cercle de Bateman fait l'objet de rejet : Le racisme ambiant n'est pas explicité mais il est cependant mis en scène dans le fait que les seuls personnages « racisés » sont les employés de la blanchisserie, les serveurs de la réception de Noël, le sans-abri que Patrick tue, ou encore les serveurs du restaurant populaire dans lequel Patrick emmène Paul Allen pour ne pas se faire remarquer. La distinction entre les classes sociales est donc marquée par les distinctions d'origines et de couleur de peau. L'antisémitisme a quant à lui une place particulière. Il apparaît dans le discours d'un des amis de Patrick, au sujet de Paul Allen et de son opportunité de gérer un compte important : « *Une veine de Juif. (...) Je l'ai vu au bureau faisant tourner une menora. -Pas une menora, une toupie. -Bon D.ieu Bateman, tu veux des galettes de pomme de terre ? Des latkes ? -Non, mais vas-y mollo avec les blagues antisémites. -J'oubliais qu'il sortait avec quelqu'un de leur clan. La voix de la raison, brave garçon.* ». Le vieux mais tenace cliché du Juif riche et proche du pouvoir



est ici exprimé de par la congratulation des amis de Bateman face à son rapprochement stratégique du « *clan* ». Si l'antisémitisme est présent et exprimé, il semble être moins communément accepté du fait de la présence de Juifs au sein du cercle des *yuppies*. Cependant, il semble que cette vigilance s'exprime moins selon une conscience de la tolérance et du respect que selon une sorte de théorie du complot sous-jacente.

Hormis ces formes de violences sociales disséminées tout au long du film, une forme de violence culturelle et de fascination de cette violence est également mise en scène. Elle s'exprime notamment par des détails tels que les femmes dans une boîte de nuit qui dansent en pointant des pistolets sur la foule en délire. Une scène également débute sur un gros plan montrant dans un mouvement descendant une assiette de fruits coupés et un verre d'eau pétillante. Au deuxième plan, on aperçoit dans le flou de la faible profondeur de champ un corps aux mouvements saccadés et rapides. Des cris de femmes en intra-diégèse se font entendre, laissant imaginer que ce corps est peut-être celui d'une femme qui se débat. Le plan suivant montre en fait Patrick en pleine session d'abdominaux, laissant tourner sur sa télévision ce qui semble être le film Massacre à la tronçonneuse de Tobe Hooper de 1974. Ce film est considéré comme le premier *slasher*, du verbe « *to slash* », « taillader » en français, ce genre mettant en scène un groupe de personnages qui se fait intégralement ou presque tué de manière atroce par un tueur psychopathe. Le personnage principal de la franchise Massacre à la tronçonneuse, Leatherface, est directement inspiré de Ed Gein, le tueur en série nécrophile qui a notamment inspiré le personnage de Buffalo Bill dans Le Silence des agneaux, ainsi que nous l'avons énoncé précédemment. Ce qui semble être un détail scénographique est en fait révélateur d'une fascination pour la violence qui fait partie intégrante de la culture américaine. Patrick citera notamment Ed Gein dans une volonté humoristique lors de la discussion entre amis au sujet des femmes : « *Que disait d'elles Ed Gein ?* » « Quand je vois une jolie fille, j'ai deux envies. Une partie de moi veut la sortir, lui parler, être gentil et bien la traiter. » -*Et l'autre partie ?* ~« Voir ce que donne sa tête sur un épieu ! » ». Il citera également Ted Bundy en riant du fait que son chien s'appelait Lassie. Enfin, l'assassinat à la tronçonneuse de la prostituée est directement inspiré cette fois du *slasher* de Tobe Hooper.

La violence semble faire ainsi partie intégrante de la société, les tueurs en série sont des références culturelles au même titre que les artistes, mais n'échappent pas à la confusion identitaire, et la réalisation concrète de meurtre inspirée par des modèles semble être ainsi la seule échappatoire et catharsis envisageables par Bateman pour expier toute l'oppression qu'il subit dans le monde impitoyable, artificiel et gorgé de violence dans lequel il évolue. Cette violence est distillée au sein même de la culture américaine, en témoignent les nombreuses références cinématographiques hollywoodiennes présentes dans le film, qui influencent les actions de Bateman. Ainsi que nous l'avons évoqué

précédemment, la pornographie semble avoir une place importante dans la culture et l'influence du personnage de Patrick. Le cinéma pornographique connaît une forte diffusion grâce au support de la cassette vidéo dans les années 1980, son essor de popularité est donc parfaitement contemporain à l'époque dans laquelle évolue le personnage. Ensuite, on peut trouver dans la scène dans laquelle il propose un bain à la prostituée un clin d'œil au film de Garry Marshall *Pretty Woman* sorti en 1990. Si la référence est inconsciente au personnage de Bateman, puisqu'existant dans les années 1980, elle est en revanche claire pour le spectateur du tout début du vingt-et-unième siècle. Nous avons ensuite également évoqué l'insert d'un extrait du *slasher* *Massacre à la Tronçonneuse*, qui s'inspire d'un des plus fameux tueurs en série américain que Bateman citera au cours d'une discussion, et qui l'inspirera jusque dans la réalisation fantasmée ou réelle d'un de ses crimes les plus explicitement mis en scène. Un autre *slasher* semble également être mis à l'honneur, dans la scène dans laquelle Patrick se réveille en pleine nuit entourée des deux prostituées, qu'il torture le temps d'une éclipse temporelle. L'une d'elle sortira de son appartement, le visage tuméfié et le dos griffé. Ce détail peut être une référence discrète au film de Wes Craven sorti en 1984, mettant en scène un tueur muni d'une main pourvue de griffes tuant des adolescents dans leurs rêves. Enfin, nous avons évoqué que la séquence du film dans laquelle Bateman tue bon nombre de personnes en pleine rue avec une facilité qui semble toute droite sortie de ses fantasmes pourrait lui être inspirée par les films d'action classiques américains dans lesquels les héros échappent aux balles de leurs nombreux adversaires tout en les éliminant d'une seule main sur le revolver.

Patrick Bateman semble ainsi être un pur produit d'une Amérique capitaliste, égocentrique, individualiste et iconographique, baignée dans des représentations de fantasmes violents, broyant toute ambition de démarcation personnelle, et poussant cette frustration à une violence extrême, sauvage et à l'apparence trompeuse d'une libération. Les personnages peuvent se débattre tant qu'ils le veulent, poussant toujours plus loin les limites de la violence et de l'horreur, ils restent enchaînés à une société qui les écrase.



*L'influence des images pornographiques et horribles dans le quotidien de Bateman et la représentation de la femme comme objet sexuel*

## CONCLUSION

A travers le corpus de films étudié, nous pouvons constater que le personnage du tueur en série dans le cinéma hollywoodien incarne un modèle de l'anti-héros qui ne peut être construit indépendamment de la société à laquelle il appartient. Le tueur en série semble être un concept du monstre social. Ainsi que l'écrivent Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini dans leur ouvrage intitulé *Monstre et imaginaire social*, le monstre est une « *figure effarante ou fascinante d'une humanité problématique* », qui constitue « *une entrée singulièrement féconde dans le jeu des anxiétés et dans les systèmes de normes qui régissent les sociétés. A condition toutefois de considérer le monstre, non comme une donnée, mais comme une représentation, une construction sociale et culturelle.* »<sup>32</sup>. Le terme de « monstre » est issu du latin « *monstrare* », qui signifie « montrer ». Le monstre se détache ainsi de la norme et du groupe social par son physique ou son comportement dans le cas de notre étude. Il semble évident que pour qu'il s'en détache, il doit être construit et étudié en comparaison ou en opposition avec ce groupe. De par son statut de tueur récidiviste, il trouble l'ordre social, et se caractérise par la construction d'une logique et de critères qui l'obligent à rester lié à la société. Étudié en tant que personnage archétypal, il semble apparaître comme le biais par lequel il est possible d'observer le groupe social selon un angle singulier.

Nous avons au cours de cette étude analysé la construction de cet archétype du tueur en série au regard des évolutions sociales et culturelles de la société américaine et de son miroir réfléchissant, celui du cinéma, et plus précisément du cinéma hollywoodien. Si les trois films nous apportent à la fois une description singulière de chaque personnage, ainsi qu'une description de la manière dont ils s'insèrent à la société, ils nous livrent également chacun une vision de celle-ci mettant en exergue une forte potentialité et propension à la violence, qu'elle soit contenue dans les comportements sociaux ou exprimée plus pleinement dans le fonctionnement décrit de la société.

Il nous semble que nous pouvons tirer de notre analyse trois différentes mais complémentaires formes de violences décrites dans le corpus.

---

<sup>32</sup> Anna CAIOZZO, Anne-Emmanuelle DEMARTINI, *Monstre et imaginaire social*, sous la direction d'Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini, Créaphis éditions, 2008 [2008], quatrième de couverture

Tout d'abord, Edward Dmytryk fait dans L'Homme à l'affût la description d'une violence institutionnalisée, étatique de par la peinture d'une société qui voit sa propre pulsion violente soulagée par la promesse de l'exécution d'un de ses monstres. Cette exécution est une violence pénale acceptée par tous comme légitime puisqu'elle assure réparation aux victimes et protection à la population. Elle est mise en opposition avec la violence d'Edward qui, si elle a une origine, paraît plus irrationnelle et de fait largement moins acceptable. Le sentiment d'empathie que la mise en scène du point de vue subjectif et au plus près d'Edward permet d'éprouver pour le personnage n'a pas pour but d'amener le spectateur à comprendre et à justifier ses crimes. Edward, bien que victime d'un passé hanté et douloureux et soumis à de violentes pulsions n'est pas excusable pour autant. Le point sur lequel Dmytryk semble vouloir amener son spectateur à réfléchir est ailleurs, dans la mise en évidence de l'incompatibilité et l'inefficacité de lois punitives face à des cas comme celui d'Edward. Ces lois punissent mais ne règlent pas le problème en profondeur, celui d'une violence sourde qui gangrène la société en son sein et qui s'exprime notamment par la catharsis que permet la justice et les institutions. Les liens sociaux sont fragiles et semblent pourris à leurs bases. La violence d'Edward est construite sur un traumatisme très probablement lié à sa mère. Il semble que l'on puisse lier symboliquement cet élément avec la mère Patrie qu'est l'Amérique, entretenant avec ses « enfants » une relation parfois abusive qui peut expliquer cette violence sous-jacente aux liens sociaux et qui menace leur fragile équilibre. Cette vision que nous donne Dmytryk de la société américaine ne peut être analysée sans égard à sa propre stigmatisation et mise à l'écart forcée de celle-ci dans un contexte historique instable et paranoïaque.

Jonathan Demme s'ancre également dans sa propre époque en livrant le portrait d'une société marquée par l'évolution des sciences comportementales dans l'étude des tueurs en série et donc en effet de miroir par l'évolution du traitement cinématographique de ceux-ci. Il met en scène non pas un mais deux tueurs sociopathes, dont l'un deviendra un véritable emblème dans la culture populaire, non pas en faisant l'objet d'une enquête, mais en devenant le conseiller indispensable au FBI pour sonder l'esprit détraqué d'un psychopathe qui terrorise le pays et ainsi l'arrêter -le tuer, plus exactement. Ceci induit donc une coopération entre deux mondes habituellement érigés comme des opposés étanches. Les monstres du Le Silence des agneaux augmentent de plusieurs crans l'effarement et la fascination du spectateur devant l'horreur de leurs agissements, la crudité et la non-censure de leurs crimes, mais également devant le caractère légendaire du personnage d'Hannibal Lecter. Si une identification au personnage d'Edward Miller

était envisageable de par l'expression de sa culpabilité et de son impuissance à lutter contre ses démons, l'effroyable cruauté et sauvagerie du docteur cannibale cohabitant sans l'éclipser avec son implacable intelligence et son élégance en font un personnage phare d'une sorte de mythe fondateur moderne. Son héros serait, une fois n'est pas coutume, une héroïne -Clarice Starling, pactisant avec le diable Hannibal dans une quête justicière visant à sauver l'humanité -l'Amérique, mais l'amenant à réaliser au passage sa faille et la potentielle noirceur sous forme d'égoïsme qui sommeille en elle et que révèle le regard froid et sondeur du psychiatre qui transperce Clarice tout autant qu'il transperce l'écran pour interroger le spectateur sur la sincérité de ses propres actions. Car c'est en cela que réside la violence sociale que dépeint ici Demme : dans cette société traumatisée par des affaires telles que celle du charmant et charismatique Ted Bundy, à qui peut-on se fier ? La violence suinte par tous les pores de la société, lorsqu'on pense l'avoir éradiquée, elle renaît de ses cendres à l'instar du nazisme refrappe discrètement mais bien réellement aux portes de l'histoire. Le Silence des agneaux semble finalement nous interroger sur la part de monstruosité qui se cache en chacun de nous : à quel point sommes-nous capables de la laisser sortir telle une chrysalide ? Si la question reste en suspens, la réception et le succès que connaît encore aujourd'hui le film et la figure d'Hannibal Lecter témoigne d'une fascination populaire tout à fait avouée.

Nous retrouvons justement cette fascination pour le crime et l'horreur dans la société dépeinte par M. Scott S. Harrison dans American Psycho. Si la violence présente dans les trois films est systématiquement sociale, à commencer par Le Silence des agneaux, elle est également institutionnelle dans L'Homme à l'Affût. Nous avançons l'idée que la société d'American Psycho quant à elle est emprunte d'une forme de violence qui est culturelle en plus d'être sociale. Patrick Bateman est broyé par une société américaine du paraître, uniformisée et artificielle qui l'écrase tant et si bien qu'il s'en débat en tentant de s'y opposer radicalement et de très gravement troubler l'ordre social établi de manière si robotique. Pour ce faire il commet nombres des crimes toujours plus barbares, sanglants, hystériques et spectaculaires afin d'allier le défoulement à un narcissisme profondément ancré. Ce dernier est cependant violemment contrarié par l'indifférence générale aux aveux de Bateman, empêchant ainsi la fonction cathartique recherchée dans l'expression de ses pulsions monstrueuses. Le mot « catharsis » est rattaché à la représentation artistique dans la philosophie aristotélicienne, qui évoque la purgation des passions des spectateurs face aux à leur sublimation dans les tragédies antiques notamment. Le personnage de Patrick Bateman est baigné dans une culture populaire qui, dans une volonté de sublimer la violence, à travers le cinéma par exemple, tend à la banaliser. Les représentations de cette violence ne suffisent plus à Bateman pour évacuer toutes

l'oppression, la violence et la perte identitaire qu'il subit de par la violence sous-jacente au système aseptisé dans lequel il évolue. Malheureusement, ses passages à l'acte, fortement inspirés par la culture populaire, ne le soulagent pas non plus puisque personne n'en est témoin. Les personnages sont ainsi en proie à une solitude effrayante pour peu qu'ils en soient conscients, broyés par une société dans laquelle la violence est insidieusement disséminée dans ses normes.

Les dernières paroles de la voix off de Bateman sont : « *Je veux que ma douleur soit infligée aux autres. Et je veux que personne n'y échappe.* ». Bateman est comme une sorte de Golem manqué, une pure création de cette société américaine aux vices poussés à leurs extrêmes et à laquelle il tente d'échapper tout en y restant profondément ancré, ne parvenant pas à s'extraire de la norme. Même le plus ignoble de ses meurtres a un air de « déjà-vu » qui l'enchaîne à une culture américaine fascinée par la violence.

Afin de conclure cette analyse, nous rapprocherons cette dernière réplique de Bateman avec la thèse que fournit Denis Duclos à propos justement de cette fascination de la violence : « *En nous montrant l'atrocité, la culture américaine nous rappellerait que nous désirons tous la souffrance et la mort du semblable, et que la frontière est ténue entre la communauté des gens « normaux » qui résistent à cette pulsion, et les héros sanglants qui révèlent par leurs actes la propension de tout homme au mal. L'appétit supposé à l'acte meurtrier manifesterait l'instinct de mort destructeur des liens sociaux, qu'il s'agirait alors de réprimer comme il convient.* »<sup>33</sup>.

Ainsi selon Denis Duclos il existe un tissu de liens entre la culture américaine, la mise en scène de la violence fascinante, et la destruction de lien sociaux. Cela nous permet d'appuyer le propos que nous avons tenté de prouver au fil de notre analyse, propos selon lequel le personnage de tueur en série, en tant qu'archétype du cinéma hollywoodien, permet la mise en lumière de diverses formes de violences sociales au travers de la mise en scène de sa propre violence, de son origine et de ses liens avec la société qui l'entoure.

Si le personnage de tueur en série persiste à être particulièrement apprécié du public de cinéma, il semble être d'autant plus à l'honneur dans les séries télévisées américaines depuis plusieurs années. La mouvance générale tend à donner les premiers rôles aux tueurs, bien souvent mis en scène à la première personne. Ce procédé de point de vue

---

<sup>33</sup> Denis DUCLOS, *Le complexe du Loup-Garou, La fascination de la violence dans la culture américaine*, La découverte/Essais, Paris, 1994 [1994] p.23

subjectif entraîne une complicité du spectateur avec le personnage, et force est de constater que malgré l'élaboration de scènes toujours plus sanglantes et violentes, le tueur en série est particulièrement affectionné du grand public qui éprouve non plus seulement de l'empathie pour lui, mais bien une certaine jouissance à le suivre dans ses quêtes mortelles en acceptant, voire même en comprenant les justifications à ses actes. Avec son héritage et son nouveau traitement scénaristique et esthétique, le tueur en série tend à devenir une sorte de nouveau « superhéros » des temps modernes, pour lequel il n'est plus question de tenter de justifier l'utilisation d'une violence justicière, bien au contraire. Sa violence n'a rien de légale, il reste un personnage hors-norme qui menace les fondations sociétales, mais sa popularité auprès du grand public qui ne cesse de s'accroître le destitue toujours plus de son caractère antisocial.

## BIBLIOGRAPHIE SPÉCIALISÉE

- Ernest AEPPLI**, *Les rêves et leur interprétation*, édition **Payot et Rivage**, Paris 1991 [1991]
- Alexander BALLINGER**, **Danny GRAYDON**, *Le Rough guide du film noir*, éditions **Tournon**, Paris, 2009 [2009]
- Jérémy BELANDO**, *Les Slashers ou la pureté cinématographique*, éditions **Ocrée**, Paris, 2018 [2018]
- **Raymond BORDE**, **Etienne CHAUMETON**, *Panorama du film noir américain : 1941-1953*, édition **Flammarion**, Paris, 1993 [1993]
- Stéphane BOURGOIN**, *Tueurs, Les meurtriers qui ont marqué l'histoire*, éditions **Enquête**, **Bordas**, Paris, 2012 [2012]
- Patrick BRION**, *Encyclopédie du film noir*, éditions **Télémaque**, Paris, 2018 [2018]
- **Anna CAIOZZO**, **Anne-Emmanuelle DEMARTINI**, *Monstre et imaginaire social, sous la direction d'Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini*, éditions **Créaphis**, Paris, 2008 [2008]
- Jean CHEVALIER**, **Alain GHEERBRAN**, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éditions **Robert Laffont / Jupiter**, Paris 1997 [1997]
- Michel CIEUTAT**, *Les grands thèmes du cinéma américain Tome 1*, éditions **Cerf**, Paris, 1988, [1988]
- Michel CIEUTAT**, *Les grands thèmes du cinéma américain Tome 2*, éditions **Cerf**, Paris, 1991, [1991]
- Michel CIMENT**, *Le crime à l'écran, une histoire de l'Amérique*, éditions **Gallimard**, Paris, 1992, [1992]
- DANIEL-ROPS**, *Où passent des anges*, 1947, cité dans *Les critiques de notre temps et Kafka*, présentation par **Claudine Raboin**, éditions **Garnier**, Paris, 1973



- Denis DUCLOS**, *Le complexe du Loup-Garou, La fascination de la violence dans la culture américaine*, **La découverte/Essais, Paris**, 1994 [1994]
- Paul DUNCAN, Jürgen MÜLLER**, *Film noir (ed. Paul Duncan, Jürgen Müller)*, **Taschen Bibliotheca Universalis, Cologne** 2017 [2017]
- **Bret Easton ELLIS**, *American Psycho*, **éditions Seuil, Paris**, 1997, [1991]
- Thomas HARRIS**, *Red Dragon, Dragon Rouge*, traduction Jacques GUIOD, **éditions Albin Michel, Paris**, 2004 [1981]
- Thomas HARRIS**, *The Silence of the Lambs, Le Silence des agneaux*, traduction Monique LEBAILLY, **éditions Albin Michel, Paris**, 2003, [1991]
- Thomas HARRIS**, *Hannibal*, traduction Bernard COHEN, **éditions Albin Michel, Paris**, 2004 [1999]
- Thomas HARRIS**, *Hannibal Rising, Hannibal Lecter : Les Origines du mal*, traduction Bernard COHEN, **éditions Albin Michel, Paris**, 2007 [2006]
- Emmanuel KANT**, *Kritik der reinen Vernunft, Critique de la raison pure*, **Puf : Presses Universitaires de France, Paris** 2012 [1781]
- Delphine LETORT,
- Alain SILVER, Elizabeth WARD**, *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style, Third Edition*, **Woodstock, N.Y. : Overlook Press, Woodstock, New York** 1993 [1992]
- Franz KAFKA**, *Der Prozess, Le Procès*, traduction et présentation par **Bernard Lortholary**, **éditions Garnier Frères, Paris**, 2012 [1925]
- Delphine LETORT**, *Du Film noir au néo-noir*, **éditions L'Harmattan, Paris**, 2010 [2010]

# BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

-**Antoine de BAECQUE, Philippe CHEVALLIER**, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Puf : Presses Universitaires de France, Paris 2012 [2012]

-**Pierre BERTHOMIEU**, *Le Cinéma hollywoodien, Le temps du renouveau*, éditions Armand Colin Cinéma, 2005 [2005]

-**Emmanuel ETHIS**, *Sociologie du cinéma et de ses publics, domaines et approches*, 3<sup>e</sup> édition, Armand Colin, Paris, 2014 [2014]

-**Frédéric GROLLEAU**, *Philosofilms, la philosophie à travers le cinéma*, éditions Bréal, Paris, 2016 [2016]

-**Michael MALLORY**, *Le cinéma d'horreur : Histoires de films cultes*, traduction Marie GULLÍ DEMARRE, éditions Hoebeke, Paris, 2018 [2018]

## ARTICLES

-*Cahiers du Cinéma* n°442, La Puritaine, **Iannis KATSAHNIAS**, Avril 1991

-*Première*, Pourquoi Mary Harron, la réalisatrice d'*American Psycho*, regrette la fin du film, **Elodie BARDINET**, 15 mai 2019

-*Quaderni* n°50-51, Images de l'Amérique du Nord vues par elle-même ou vues par les autres, *Cinéma et Amérique : une image effritée*, **Jean-Marc VERNIER**, printemps 2003

-*Vice*, *American Psycho* : dix ans plus tard/vingt ans plus tard, **James FRANCO**, 19 juin 2013

# INTERNET

- <http://www.dvdclassik.com/critique/l-homme-a-l-affut-dmytryk> (dernière consultation Août 2019)
- <https://cinequanonessec.wordpress.com/2016/12/29/dans-lombre-polymorphe-du-neo-noir/> (dernière consultation Août 2019)
- <http://sensinterdits.blogspot.com/2011/11/lecon-1-le-film-criminel.html> (dernière consultation Août 2019)
- [https://www.persee.fr/doc/1895\\_0769-0959\\_1998\\_num\\_26\\_1\\_1383\\_t1\\_0226\\_0000\\_2](https://www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1998_num_26_1_1383_t1_0226_0000_2) (dernière consultation Août 2019)
- <https://www.youtube.com/watch?v=-T6bqmX7XY> (dernière consultation Août 2019)
- <https://www.youtube.com/watch?v=MZn9g80vnz4> (dernière consultation Août 2019)
- <http://www.cineclubdubelvedere.fr/wp-content/uploads/2017/09/Le-cinéma-américain-et-idéologie.pdf> (dernière consultation Août 2019)
- <https://www.rts.ch/play/radio/travelling/audio/le-silence-des-agneaux?id=5617201> (dernière consultation Août 2019)
- <https://www.rts.ch/play/radio/chinese-theater/audio/le-silence-des-agneaux-de-jonathan-demme?id=3654653> (dernière consultation Août 2019)
- <https://www.rts.ch/play/radio/travelling/audio/le-silence-des-agneaux-jonathan-demme-1990?id=7843426> (dernière consultation Août 2019)

## FILMOGRAPHIE PRIMAIRE

- ***The Sniper (L'Homme à l'affût)***, 1952 États-Unis

- Durée : 88 minutes
- Sociétés de production : **Stanley Kramer, Columbia Pictures**
- Réalisation : Edward **DMYTRYK**
- Scénario: Harry **BROWN**, Edna **ANHALT**, Edward **ANHALT**
- Directeur de photographie : Burnett **GUFFEY**
- Montage : Aaron **STELL**
- Musique: George **ANTHEIL**
- Acteurs principaux : Adolphe **MENJOU**, Arthur **FRANZ**, Gerald **MOHR**
- Distinctions : Oscar de la Meilleure Histoire Originale (Edna ANHALT et Edward ANHALT) 1953, Saturn Award de la Meilleure Collection DVD 2010

- ***The Silence of The Lambs (Le Silence des agneaux)***, 1991, États-Unis

- Durée : 118 minutes
- Sociétés de production : **Strong Heart/Demme Production**
- Réalisation: Jonathan **DEMME**
- Production: Kenneth **UTT**, Edward **SAXON**, Ron **BOZMAN**
- Scénario: Ted **TALLY**
- Directeur de photographie : Tak **FUJIMOTO**
- Montage : Craig **MCKAY**
- Musique: Howard **SHORE**
- Acteurs principaux : Jodie **FOSTER**, Anthony **HOPKINS**, Scott **GLENN**, Ted **LEVINE**
- Distinctions : BAFTA du **Meilleur Acteur** (Anthony HOPKINS), BAFTA de la **Meilleure Actrice** (Jodie FOSTER) 1992, Ours d'Argent du **Meilleur Réalisateur** au Festival de Berlin (Jonathan DEMME) 1992, Golden Globe de la **Meilleure Actrice Dans Un Film Dramatique** (Jodie FOSTER) 1992, Oscar du **Meilleur Film** (Kenneth UTT, Edward SAXON, Ron BOZMAN), Oscar du **Meilleur Acteur** (Anthony HOPKINS), Oscar de la **Meilleure Actrice** (Jodie FOSTER), Oscar du **Meilleur Réalisateur** (Jonathan DEMME), Oscar du **Meilleur Scénario Adapté** (Ted TALLY) 1992, Prix Edgard-Allan-Poe du **Meilleur Scénario** (Ted TALLY) 1992

- **American Psycho** (*American Psycho*), 2000, États-Unis

- Durée : 101 minutes
- Sociétés de production : **Edward R. Pressman Productions, Muse Productions**
- Réalisation: Marry **HARRON**
- Production: Edward R. **PRESSMAN**, Chris **HANLEY**, Christian **HALSEY SOLOMON**
- Scénario: Marry **HARRON**, Guinevere **TURNER**
- Directeur de photographie : Andrzej **SEKULA**
- Montage : Andrew **MARCUS**
- Musique: John **CALE**
- Acteurs principaux : Christian **BALE**, Willem **DAFOE**, Jared **LETO**, Josh **LUCAS**
- Distinctions : Chlotrudis Awards du **Meilleur Acteur** (Christian BALE) 2001, Chlotrudis Awards du **Meilleur Scénario Adapté** (Marry HARRON, Guinevere TURNER), 2001, International Horror Guild Awards, 2001

## FILMOGRAPHIE SECONDAIRE

- **The Maltese Falcon** (*Le Faucon maltais*), 1941, John HUSTON, États-Unis
- **Double Indemnity** (*Assurance sur la mort*), 1944, Billy WILDER, États-Unis
- **Jungle Patrol** (*Jungle Patrol*), 1948, Joseph NEWMAN, États-Unis
- **Panic In The Street** (*Panique dans la rue*), 1950, Elia KAZAN, États-Unis
- **Between Heaven And Hell** (*Le Temps de la colère*), 1956, Richard FLEISCHER, États-Unis
- **Touch of Evil** (*La Soif du mal*), 1958, Orson WELLES
- **The Texas Chainsaw Massacre** (*Massacre à la tronçonneuse*), 1974, Tobe HOOPER, États-Unis
- **Elephant Man**, (*Elephant Man*) 1980, David LYNCH, États-Unis
- **A Nightmare on Elm Street** (*Les Griffes de la nuit*), 1984, Wes CRAVE, États-Unis
- **Manhunter** (*Le Sixième sens*), 1987, Michael MANN, États-Unis
- **Pretty Woman** (*Pretty Woman*), 1990, Garry MARSHALL, États-Unis
- **Hannibal** (*Hannibal*), 2001, Ridley SCOTT, États-Unis
- **Red Dragon** (*Dragon Rouge*), 2002, Brett RATNER, États-Unis
- **Hannibal Rising** (*Hannibal Lecter : Les Origines du mal*), 2007, Peter WEBBER, États-Unis
- **Mindhunter** (*Mindhunter*), série créée par Joe PENHALL et David FINCHER, 2017, États-Unis

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	p. 3
PREMIÈRE PARTIE : <u>L'Homme à l'affût</u> , Le monstre maudit.....	p. 14
1. Un personnage typique du Film Noir, dominé par ses pulsions et un passé hanté.....	p. 14
2. Une violence au sein du tissu social et des institutions .....	p. 29
DEUXIÈME PARTIE : <u>Le Silence des agneaux</u> , le monstre sublime d'un mythe fondateur.....	p.45
1. Deux portraits de tueurs en série témoignant de l'évolution du traitement du personnage archétypal.....	p.45
2. La part du monstre cachée.....	p.72
TROISIÈME PARTIE : <u>American Psycho</u> , Le monstre à la fois comme création et échappatoire d'une société écrasante.....	p.78
1. Patrick Bateman, un Golem manqué.....	p.78
2. La violence d'une société normative et uniformisée.....	p.90
CONCLUSION .....	p. 97
BIBLIOGRAPHIE SPÉCIALISÉE.....	p. 102
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALISÉE.....	p. 104
ARTICLES.....	p. 105
INTERNET.....	p. 106
FILMOGRAPHIE PRIMAIRE.....	p. 107
FILMOGRAPHIE SECONDAIRE.....	p. 108