

Le délinquant sexuel au cinéma

Mémoire réalisé par

Julie Simonneau

Promoteur

Dan Kaminski

Année académique 2015-2016

Master en criminologie à finalité spécialisée : criminologie de l'intervention

Plagiat et erreur méthodologique grave

Le plagiat, fût-il de texte non soumis à droit d'auteur, entraîne l'application de la section 7 des articles 87 à 90 du règlement général des études et des examens.

Le plagiat consiste à utiliser des idées, un texte ou une œuvre, même partiellement, sans en mentionner précisément le nom de l'auteur et la source au moment et à l'endroit exact de chaque utilisation*.

En outre, la reproduction littérale de passages d'une œuvre sans les placer entre guillemets, quand bien même l'auteur et la source de cette œuvre seraient mentionnés, constitue une erreur méthodologique grave pouvant entraîner l'échec.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Dan Kaminski, mon promoteur, pour la richesse de ses conseils, pour avoir supporté l'envoi de mes mails qui était à la limite du harcèlement, pour son imagination sans bornes, sa patience et sa bienveillance à mon égard.

Je voudrais également saluer mes parents, ma famille et mes amis pour leur patience et leur soutien à me suivre dans cette aventure, et particulièrement Marine et Inès qui ont toujours été là pour moi et qui ont toujours cru en moi et en mes capacités.

Je remercie de tout cœur mes maitres de stage, Stefan Cristel et Maëva Devillé, ainsi que toute l'équipe de l'asbl APRES pour m'avoir fait partager leur savoir et leur professionnalisme.

Je voudrais enfin remercier tous mes camarades de promotion pour leur soutien durant toute cette année riche en émotions, et également le corps professoral pour la qualité de leur enseignement et toute la richesse que leur regard m'a apporté sur la criminologie, aussi bien d'un point de vue théorique que pratique.

Table des matières

| | |
|--|----|
| INTRODUCTION | 6 |
| CHAPITRE 1 : DE L'OBJET DE LA RECHERCHE A LA PROBLEMATIQUE | 8 |
| 1. INTRODUCTION | 9 |
| 2. USAGES DU CINEMA | 9 |
| 3. FICTION ET REALITE | 10 |
| 4. REALITE ET REPRESENTATION | 13 |
| 5. CINEMA, MEDIA ET DELINQUANCE | 15 |
| 5.1 Le cinéma : un média comme un autre ? | 15 |
| 5.2 La délinquance : objet fétiche du cinéma ? | 16 |
| 5.3 L'évolution du crime dans les médias | 16 |
| 5.4 L'utilisation de la délinquance sexuelle au cinéma | 20 |
| 6. QUESTION DE RECHERCHE ET JUSTIFICATION DU CHOIX DE MEMOIRE | 23 |
| 7. CONCLUSION | 25 |
| CHAPITRE 2 : METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE | 26 |
| 1. INTRODUCTION | 27 |
| 2. PREPARATION DE LA RECHERCHE | 27 |
| 3. L'ANALYSE DOCUMENTAIRE | 28 |
| 3.1. Définition de l'observation | 28 |
| 3.2. La place du chercheur | 29 |
| 3.3. Explication du choix de rejet de l'observation comme méthode de travail | 29 |
| 3.4. Présentation de l'analyse de données documentaires | 29 |
| 3.5. Les variantes de la récolte de données existantes | 30 |
| 4. LA DELIMITATION DU CHAMP D'ANALYSE | 31 |
| 5. L'ECHANTILLONNAGE | 31 |
| 5.1. La diversification | 31 |
| 5.2. La saturation | 32 |
| 5.3. La cible de diversification | 33 |
| 6. ANALYSE DE SEQUENCES FILMIQUES | 34 |

| | |
|--|------------|
| 6.1. La présentation du film..... | 34 |
| 6.2. Le découpage..... | 34 |
| 6.3. Les sons | 36 |
| 6.4. Le rythme..... | 37 |
| 6.5. Le scénario et les dialogues..... | 37 |
| 6.6. Les personnages | 38 |
| 7. CONCLUSION | 39 |
| CHAPITRE 3 : LE DELINQUANT SEXUEL AU CINEMA : ANALYSE DES RESULTATS | 40 |
| 1. INTRODUCTION | 41 |
| 2. DE L'ASPECT TECHNIQUE ET ESTHETIQUE : CONSTRUCTION DE LA DELINQUANCE SEXUELLE | 41 |
| 2.1. La délinquance sexuelle comme centre de l'intrigue | 43 |
| 2.2. La délinquance sexuelle comme un ressort de vengeance | 72 |
| 2.3. La délinquance sexuelle comme incident significatif | 92 |
| 3. DE L'ASPECT CLINIQUE : PSYCHOPATHOLOGIE ET REPRESENTATION CINEMATOGRAPHIQUE | 108 |
| 3.1. L'auteur d'infractions à caractère sexuel | 109 |
| 3.2. Les victimes de l'AICS..... | 114 |
| 4. RESULTATS TRANSVERSAUX DES ANALYSES ESTHETIQUE ET CLINIQUE..... | 118 |
| 4.1. Les convergences..... | 119 |
| 4.2. Les divergences..... | 121 |
| 5. CONCLUSION | 124 |
| CONCLUSION GENERALE..... | 126 |
| BIBLIOGRAPHIE | 127 |
| FILMOGRAPHIE | 136 |
| Annexes | 137 |

INTRODUCTION

Les lumières se baissent puis s'éteignent. Les gens dans la salle demandent le silence. Le silence s'installe, pesant, en attente d'être déchiré. L'écran géant s'illumine, laissant place à des images. Nul doute, nous sommes bien au cinéma.

Le cinéma : paysage d'images animées, de génériques, de musique retentissante. Il nous propose, sur grand écran, le miroir de notre vie, ou ce que nous voudrions qu'elle soit, ou bien encore nous emporte dans un imaginaire florissant, sorti tout droit d'un livre, d'un mythe, ou bien tout simplement de la tête d'un cinéaste rêveur.

Depuis son invention à la fin XIXe siècle, le cinéma ne cesse de fasciner et de susciter réflexions et critiques. Ce mot revêt d'ailleurs plusieurs sens, et peut aussi bien désigner la technique, l'art ou simplement la salle où est projeté un film. Le public est très friand de ce divertissement, qui permet de s'émerveiller. Les films sont des moyens de découverte issus d'une culture spécifique dont ils se veulent souvent le reflet.

L'objet de notre travail se situe à un stade avancé de l'élaboration cinématographique, on peut même parler à un stade critique, puisqu'il s'agira d'observer et de questionner certains films préalablement choisis selon l'objectif de ce mémoire.

Le cadre que nous proposons de mettre en avant dans ce travail est celui du visionnage de films traitant d'un thème très particulier : la délinquance sexuelle. En effet, le cinéma n'a peur de rien, et surtout pas des sujets tabous comme celui-ci. La vision que nous portons à cette délinquance est relayée par les médias, et notamment le cinéma, mais qui n'est pas un média comme un autre, car il est aussi un art, le septième. Face aux représentations que peut nous lancer à la figure le cinéma, il sera bon de tenter de s'intéresser à la représentation de la délinquance sexuelle, d'un point de vue méthodologique et critique.

Les enjeux de ce travail à travers sa question de recherche sont les suivants : « *comment le cinéma construit-il et utilise-t-il le délinquant sexuel ?* »

L'objectif de ce mémoire est de voir quels sont les outils qu'utilise le cinéma pour rendre compte de la délinquance sexuelle, quels sont les scénarios les plus mis en avant lorsque la question de la

délinquance sexuelle est abordée, comment est-elle abordée d'un point de vue clinique et quelles sont les conséquences d'une utilisation d'un certain type de scénario sur la perception de la délinquance sexuelle par le public.

Nous ferons le tour de la question à travers notre premier chapitre en faisant le point sur l'état des connaissances de notre sujet à l'appui d'un certain nombre de concepts et de propositions scientifiques. Le deuxième chapitre de ce travail sera consacré à la méthodologie que nous avons utilisée pour élaborer cette recherche. Enfin dans un troisième chapitre, nous tenterons de présenter le cheminement de nos observations afin de recueillir le maximum d'informations nécessaires et d'émettre des résultats pour la bonne réalisation de ce mémoire.

Les thématiques majeures qui vont structurer les résultats de cette recherche pourront s'axer en trois aspects principaux : le premier est technique, puisqu'il s'agira de voir quels sont les outils techniques et esthétiques employés par le cinéma pour définir et montrer la délinquance sexuelle, le deuxième est psychopathologique où l'on se demandera quelles caractéristiques cliniques de l'auteur d'infractions à caractère sexuel sont dépeintes dans les films et quelles sont celles qui reviennent le plus souvent, et enfin le troisième est de l'ordre de l'analyse transversale où nos résultats techniques et esthétiques se croiseront avec nos résultats cliniques.

CHAPITRE 1 : DE L'OBJET DE LA RECHERCHE A LA PROBLÉMATIQUE

1. INTRODUCTION

Ce premier chapitre sera divisé en quatre temps. Nous entamerons notre analyse par une description des usages que peut recouvrir le cinéma. Nous poursuivrons l'analyse en tentant de donner une définition à la fois de la fiction et de la réalité, et en tentant d'en faire une comparaison. Nous continuerons en s'intéressant aux liens qui peuvent exister entre le cinéma, les médias et la délinquance. Enfin, nous terminerons ce premier chapitre par l'élaboration de notre question de recherche et nous tenterons de justifier ce choix en criminologie.

2. USAGES DU CINÉMA

« Les observations historiques et sociologiques permettent de définir le cinéma comme un phénomène universel. Il touche tous les individus quelles que soient leurs appartenances sociale, nationale ou sexuelle, même si, bien évidemment, les modes de consommation et les préférences des spectateurs varient en fonction de ces critères » (Edgard Morin, 1953).

Effectivement, comme le dit si bien Edgar Morin, le cinéma intéresse tout le monde et a pour but premier de divertir. Mais il n'existe pas seulement pour le loisir : en effet, il a d'autres usages, dont certains chercheurs les ont explicités.

Le cinéma peut être défini, ainsi que ses différentes fonctions, selon le dictionnaire Le Robert comme ceci : d'un point de vue purement technique, il s'agit d'un *« procédé permettant d'enregistrer photographiquement et de projeter des vues animées »*. Il peut également s'agir d'un lieu. Mais le cinéma est avant tout *« l'art de composer et de réaliser des films »*.

Le cinéma a tout d'abord un *« usage pédagogique¹ »* : les films servent alors de supports didactiques. Cet usage est le plus simple et le plus efficace. Le cinéma est montré comme ayant un effet pédagogique, on peut l'utiliser pour expliquer un événement historique à une classe d'élèves, par exemple. L'effet pédagogique est souvent très performant².

Puis, le cinéma a un *« usage déductif³ »* : il est considéré comme un indicateur empirique qui permettrait de vérifier des hypothèses. La déduction est une méthode qui consiste à formuler une hypothèse afin d'en déduire des conséquences observables futures. C'est le fait de conclure, d'une proposition ou d'un ensemble de propositions prises pour 11 prémisses, une proposition qui en est la conséquence nécessaire en vertu de règles logiques. On tend du général au particulier. *« La plupart des choses que nous connaissons ou pensons connaître proviennent de notre culture, autrement dit de notre consommation de produits culturels⁴ »*. Cet usage déductif a un effet sur le spectateur puisque cela le montrerait comme un produit de la consommation, *« l'image serait*

¹ J. PIERET et D. KAMINSKI, *Ciné(trau)ma carcéral, Séminaire Psychiatrie, psychopathologie et système pénal*, 25 novembre 2015

² J. PIERET et D. KAMINSKI, *Op.cit.*

³ J. PIERET et D. KAMINSKI, *Op.cit.*

⁴ J. PIERET et D. KAMINSKI, *Op.cit.*

sur ce point particulièrement efficace en vue de peser sur les représentations des personnes qui la visionnent ». L'image serait alors le reflet de la réalité, assimilée à celle-ci, dans un souci de persuasion : « En effet, l'image se donne à voir comme rendant compte de la réalité, elle occulte l'humain derrière le discours en escamotant son réalisateur ; plus fondamentalement encore, le discours derrière l'image apparaît généralement implicite, ce qui en renforce l'efficacité persuasive⁵ ».

Enfin, le cinéma a un « usage inductif⁶ » : les films sont générateurs d'hypothèses. Cet usage appartient à un stade supérieur de la réflexion, car le film est considéré de facto comme un matériau que l'on peut étudier. « On envisage le film au même titre qu'un entretien, qu'une observation, qu'un récit de vie, qu'un discours par ailleurs analysé...

Et c'est à partir de l'étude inductive de ce matériau que l'on peut éventuellement parvenir à construire de nouvelles hypothèses⁷ ». L'induction est un processus par lequel on généralise, sous formes d'énoncés théoriques, le fait de l'expérience ou de l'observation (plus valorisé dans la recherche qualitative). On part donc du particulier au général, contrairement à la déduction, on génère une théorie. Nous nous attacherons, dans notre analyse, à appliquer une méthode inductive.

3. FICTION ET RÉALITÉ

Lorsqu'on s'intéresse au cinéma, on est en droit de se poser la question de savoir si ce qu'on regarde relève de la réalité ou de la fiction. Il est intéressant de voir que plusieurs auteurs se sont penchés sur la question du rapport ainsi que des interactions entre les termes de fiction et de réalité.

Selon le sens commun et surtout selon Le Robert (2008), la fiction est un fait imaginé, une construction imaginaire. Le Robert ajoute même que la fiction s'oppose à la réalité. En outre, on peut aisément affirmer que le cinéma appartient à la fiction. Mais cette conception n'est-elle pas trop stricte voire brutale ? Nous nous pencherons, pour répondre à cette question, sur ce qu'en dit la littérature.

Selon Emmanuel Massart (2007), « le rapport du cinéma à la réalité représente un enjeu essentiel car ce mot de 'réalité' paraît fuyant⁸ ».

On aurait aujourd'hui tendance à associer machinalement fiction et cinéma (Boillat, 2001)⁹. Selon Metz (1977), éminent sémiologue français, « tout film est film de fiction¹⁰ », le film faisant pénétrer

⁵ J. PIERET et D. KAMINSKI, *Op.cit.*

⁶ J. PIERET et D. KAMINSKI, *Op.cit.*

⁷ J. PIERET et D. KAMINSKI, *Op.cit.*

⁸ E. MASSART, « Le rapport du cinéma à la réalité », in *Archipels : des parcours thématiques à travers une série d'extraits cinématographiques*, Bruxelles, éd. Communauté française de Belgique, 2007, pp. 161-196.

⁹ A. BOILLAT, *La fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001.

¹⁰ C. METZ, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, Coll. 10/18, 1977.

un univers de fiction. Selon Aumont, Bergala, Marié et Vernet (1983)¹¹, le film représente quelque chose qui appartient à l'imaginaire. Par conséquent, tout film irrealise ce qu'il est censé représenter pour « *le convertir en spectacle* »¹².

Le cinéma est fils de la photographie. Sans elle, il aurait été impensable. Qu'est-ce qu'une photographie sinon un enregistrement fidèle et direct de la réalité ? Mais le cinéma est plus que la photographie : « *il restitue le mouvement* »¹³. Il représente donc l'imitation la plus parfaite du monde car il appréhende directement et totalement le réel.

Toutefois, le cinéma n'est pas la réalité même, de par les différentes barrières qu'il peut y avoir entre l'image et le spectateur : c'est tout d'abord l'écran entre le spectateur et l'image, cela peut être des cadrages spécifiques, une lumière particulière, un rythme endiablé ou non. Le cinéma est maître du temps, de l'espace et du mouvement, ce qui fait que la réalité peut être retravaillée par les ellipses, les retours en arrière, des causes à effets.

En effet, la réalité apparaît sur l'écran dans sa puissance évocatrice. Il appartient au véritablement réalisateur de donner à son œuvre l'intensité dramatique que fournit la mise en place de la réalité. Il ne s'agit donc pas d'une copie servile de la réalité¹⁴.

Selon Christian Metz (1977) « *l'impression de réalité qui procure au cinéma un supplément de croyance est fondée sur une illusion de mouvement qui se rapproche de la perception courante* »¹⁵. Jean-Michel Durafour (2009) ajoute que « *pour que l'impression de réalité subsiste, il faut en rester à des enchaînements qui se rapprochent de la perception courante* »¹⁶.

C'est parce qu'elle modifie le réel, en tant qu'activité discursive¹⁷, que l'image animée peut être envisagée en tant que récit¹⁸. La fiction est une construction qui saisit la réalité pour modèle, mais elle n'est pas la réalité¹⁹. Le cinéma construit sa réalité, et différentes réalités suivant le regard de divers cinéastes et produit un savoir par le biais de représentations.

Le cinéma est donc « *la puissance du faux* »²⁰, comme le définit Georges Deleuze, philosophe. De ce fait, le cinéma ne serait donc que fiction. Pourtant, le cinéma s'empare des réalités pour raconter ses histoires.

¹¹J. AUMONT, A. BERGALA, M. MARIE, et M. VERNET, *L'esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983

¹²M. MARCEL, *De la figuration de l'infigurable : Essai de définition des usages et qualités de la fiction*, Promoteur Antoine Masson, Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en criminologie, 2010.

¹³E. MASSART, *Op.cit.*

¹⁴A. BAZIN, « *Le réalisme au cinéma* », *Séquences : la revue du cinéma*, n°18, 1959, pp. 1-13.

¹⁵C. METZ, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'Éditions, Coll.10/18, 1977.

¹⁶J-M. DURAFOUR, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma*, Paris, PUF, 2009.

¹⁷ *Une méthode discursive est une méthode qui emploie la digression, dans le sens d'un développement oral ou écrit qui, le plus souvent dans un « discours » organisé, s'écarte du thème principal.*

¹⁸J. FOST, *Un monde à notre image : énonciation, télévision et cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.

¹⁹V. LYBAERT, *Étude exploratoire du crime dans la réalité et la fiction et de l'influence de celle-ci sur le public : le cas de la série Dexter*. Promoteur Antoine Masson, Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en criminologie, 2011.

²⁰G. DELEUZE., *Cinéma. 2, L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

Comme chacun sait, le cinéma est de nature technique. Il est la technique qui permet de créer, à ce jour, la plus efficace illusion de réalité qui ne se soit jamais donnée en spectacle : le monde s'y présente avec toutes les apparences du naturel. Le naturalisme est donc, en quelque sorte, la volonté de réduire le cinéma à son objet, c'est-à-dire à ce qu'il rapporte.

Le réalisme peut être vu comme une tentative de concilier le naturalisme originel du cinéma avec la nécessité de produire des idées. Il a fallu construire un système de principes formels qui fonctionne pour l'art du cinéma comme, pourrait-on dire très métaphoriquement, le langage pour la pensée conceptuelle. Le réalisme au cinéma aspire à une seule chose, nous plonger dans un cadre, une atmosphère qui va nous paraître cohérente. Le cinéma reste de la fiction mais les films réalistes essayent de contourner cette vérité pour tendre vers une réalité crédible. Le cinéma de fiction est un « *lieu de l'imaginaire collectif* »²¹.

On comprendra alors ce que recouvre l'image, et que définir la réalité est chose beaucoup plus complexe puisque nous ne la percevons qu'au travers des images que nous nous en formons. Autrement dit, la réalité, telle que nous la percevons et par quoi nous désignons le monde qui nous entoure est d'abord une représentation subjective. Depuis Kant²², l'en-soi des choses, c'est-à-dire la chose elle-même (noumène), telle qu'elle existe en dehors de toute relation, est jugé inaccessible à la connaissance.

Selon Boillat (2001)²³, la fiction serait un concept graduel. La fiction est un produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité. S'il s'agit d'une « *image de fiction* », c'est alors une représentation de la réalité dont l'auteur assume (ou non pour les cas pathologiques de confusion entre réalité et fiction) qu'elle ne correspond pas à la réalité telle qu'il se la représente, mais qu'elle joue avec des éléments du réel pour les recomposer sous une forme nouvelle et non avérée. Et selon Tisseron (2005)²⁴, le rapport entre fiction et réalité se situerait dans les yeux du spectateur. Il semble donc que la réalité ainsi que le statut filmique se définissent en fonction de l'expérience empirique du spectateur (Boillat, 2001)²⁵.

Jean Epstein (1921) explique que « *l'automatisme cinématographique règle la querelle de la technique et de l'art en changeant le statut même du « réel »*. Il ne reproduit pas les choses telles qu'elles s'offrent au regard. Il les enregistre telles que l'œil humain ne les voit pas, telle qu'elles viennent à l'être, à l'état d'ondes et de vibrations, avant leur qualification comme objets, personnes ou événements identifiables par leurs propriétés descriptives et narratives »²⁶.

La réalité se définirait alors, selon le dictionnaire Larousse et les auteurs cités plus haut, comme l'ensemble des phénomènes considérés comme existant effectivement par un sujet conscient. Ce

²¹ D. CHANSEL, « Enseigner l'histoire du 20^e siècle avec les images du 20^e siècle » in Conseil de l'Europe, Marc FERRO dir.), *Pour une perspective pluraliste et tolérante de l'enseignement de l'histoire : diversité des sources et didactique des nouvelles*, Editions du Conseil de l'Europe, 1999, pp. 69-72.

²² E. KANT, *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, 3^e édition, 2006.

²³ A. BOILLAT, *La fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001

²⁴ S. TISSERON, « La réalité de l'expérience de fiction », *L'Homme*, 2005, n° 175-176 (3), pp. 131-145.

²⁵ BOILLAT A., *Op. cit.*

²⁶ H. AUBRON, « L'image, une contrariété du cinéma », *Nouvelle revue d'esthétique* 2009/2 (n°4), p. 105-110.

concept désigne donc ce qui est perçu comme concret, par opposition à ce qui est imaginé, rêvé ou fictif.

En conclusion, la réalité absolue n'existe pas au cinéma : tout film est une construction²⁷. Une image est une construction de la réalité : « *Ce n'est pas la réalité, juste une vérité possible où s'exerce le point de vue du cinéaste* »²⁸. Massart (2007) ajoute qu'une image est le lieu de rencontre entre le point de vue du cinéaste sur la réalité et ce qui lui fait face : « *Un film n'est pas la réalité, mais la place laissée aux autres et au monde me permet de croire qu'il arrive véritablement quelque chose* »²⁹. De ce fait, ce point de rencontre entre le cinéaste et le monde filmé est appelé le réel : ce qui arrive de la réalité quand on filme, parce que l'on filme, avec ceux que l'on filme et qui est donné à voir au spectateur³⁰.

Mais qu'en est-il de la distinction entre réalité et vérité? Selon Boillat (2001)³¹, lorsqu'on parle de fiction et de comparaison à celle-ci, il n'y a plus lieu de considérer réalité et vérité comme synonymes. D'un point de vue philosophique, il peut exister de multiples réalités, alors que la vérité est unique. De ce fait, un cinéaste peut rendre compte d'une réalité, qui serait entendue comme la conformité avec une donnée, qu'elle soit fictive ou fausse, alors que la notion de vérité est plus délicate à saisir, comme le souligne Marie Marcel dans son mémoire³². Comme le dit Maurice Pialat, réalisateur français : « *Le cinéma, c'est la vérité du moment où l'on tourne* ».

4. RÉALITÉ ET REPRÉSENTATION

Selon Metz (1977)³³, le cinéma est l'expression de nos fantasmes. Même si le cinéma tend à explorer, comme l'explique Kracauer (1973)³⁴, l'entièreté du monde concret à l'aide d'une variété d'opérations de la caméra, la représentation de la réalité et de la vérité par l'image est tout de même limitée.

Intéressons-nous à ce que la littérature dit de ce rapport entre la représentation et la réalité. La représentation désigne étymologiquement « l'action de replacer devant les yeux de quelqu'un ». Selon Aumont (2001), la représentation est un « *un processus par lequel on institue un représentant qui, dans un certain contexte limité, tiendra lieu de ce qu'il représente* »³⁵.

²⁷ E. MASSART, « *Le rapport du cinéma à la réalité* », in *Archipels : des parcours thématiques à travers une série d'extraits cinématographiques*, Bruxelles, éd. Communauté française de Belgique, 2007, p. 161-196.

²⁸ E. MASSART, *Op cit.*

²⁹ E. MASSART, *Op cit.*

³⁰ E. MASSART, *Op cit.*

³¹ A. BOILLAT, *Op.cit*

³² M. MARCEL, *De la figuration de l'infigurable : Essai de définition des usages et qualités de la fiction*, Promoteur Antoine Masson, Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en criminologie, 2010.

³³ C. METZ, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'Éditions, Coll. 10/18, 1977.

³⁴ S. KRACAUER, *Le cinéma, reflet des tendances profondes des peuples*, in NOGUEZ, D. (dir.), *Cinéma : théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1973, pp. 17-25.

³⁵ J. AUMONT, *L'image*, Paris, Nathan, 2001

Toujours selon Aumont (2001)³⁶, il importe de ne pas confondre illusion, représentation et réalisme. La représentation d'abord, sera le phénomène le plus général ; elle donne à voir au spectateur, en sa qualité de tenant-lieu, une réalité absente. L'illusion ensuite, phénomène psychologique et perceptif, peut faire suite à la représentation sous certaines conditions. Le réalisme enfin, agrégat de règles sociales, servira à « mener à bien les relations entre représentation et réel, en accord avec les conventions sociales en vigueur »³⁷.

Les représentations sont donc, intrinsèquement, arbitraires, produit d'une vision particulière sur un sujet donné. Certains parlent même de substitut comme Casetti (2000)³⁸. S'il est question de substitution, on constate que la pure représentation n'est qu'un « ersatz de réalité »³⁹.

On comprendra après cet aperçu de ce que recouvre l'image, que définir la réalité est chose beaucoup plus complexe puisque nous ne la percevons qu'au travers des images que nous nous en formons. Autrement dit, la réalité, telle que nous la percevons et par quoi nous désignons le monde qui nous entoure est d'abord une représentation subjective. La relation entre image et réalité est ainsi toute entière contenu dans la notion de représentation.

En philosophie, cette question de représentation est primordiale. Dans La République (VII. 517), Platon⁴⁰ décrit une situation étrange où des hommes enchaînés seraient contraints à ne regarder que les ombres projetées sur un mur. A partir de ces images formées par la lumière vacillante d'un feu situé derrière les objets du monde, ils se forgeraient une idée de la réalité.

Le mythe de la caverne est l'une des premières illustrations qu'offre la philosophie occidentale des rapports complexes entre l'image et la réalité. On peut se poser la question hypothétique des difficultés qu'a le cinéma de représenter quelque chose. Selon Marie Marcel (2010), « le cinéma se montrera impuissant face à la quête totale du réel, promesse d'une vérité », de ce fait « la fiction se voit donc réduite à sa condition de représentation filmique »⁴¹.

Comme expliqué plus haut, un film est un objet dont les usages sont divers, un film est le produit d'un travail de longue haleine, comme l'explique Casetti (2000)⁴². Toujours d'après l'auteur, la représentation n'a pas besoin d'être déconstruite, et il n'est pas obligatoire de pointer du doigt les erreurs faites par un film : « Le film représentatif est, en d'autres termes, comme un devoir d'écolier dont les erreurs sont pointées en rouge »⁴³. Pour conclure, « il s'agira donc davantage de prendre conscience du fonctionnement de la représentation plutôt que de corriger ses erreurs. Et c'est en ne considérant plus le film comme une pure illustration, illusion de transparence et de réalité brute, que l'on pourra y trouver des vérités »⁴⁴.

³⁶ J. AUMONT, Op.cit.

³⁷ M. MARCEL, Op.cit.

³⁸ F. CASETTI, Les théories du cinéma depuis 1945, Paris, Nathan, 2000.

³⁹ M. MARCEL, Op. cit.

⁴⁰ PLATON, La République, Paris, Flammarion, 2002.

⁴¹ M. MARCEL, Op.cit

⁴² F. CASETTI, Les théories du cinéma depuis 1945, Paris, Nathan, 2000.

⁴³ F. CASETTI, Op. cit.

⁴⁴ M. MARCEL, Op. cit.

5. CINÉMA, MÉDIA ET DÉLINQUANCE

La relation qui existe entre le cinéma et la délinquance n'est pas nouvelle, puisque le cinéma a toujours montré les délinquants. Notre travail tiendra compte des enjeux posés par la délinquance sexuelle représentée au cinéma. Pour cela, nous nous attacherons à la question de la signification et des représentations, mais également à la psychopathologie qui ressort de l'image de l'AICS montrée au cinéma.

L'industrie cinématographique est remplie de « *fictions relatives aux criminels, à la police, aux tribunaux, aux enquêtes sur des meurtres et aux investigations des scènes de crime* »⁴⁵. Comme l'explique Yvonne Jewkes (2006), tous les jours, les journaux attirent notre attention avec des titres concernant des histoires de crimes destinés à « *choquer, effrayer, exciter et divertir* »⁴⁶. Nous pouvons faire, pour notre étude, une analogie avec le cinéma, étant lui-même un média, mais nous pouvons réfléchir à la volonté du cinéma de faire du « *sensationnalisme* » comme le ferait la télévision lorsqu'elle montre des crimes au journal télévisé (Sparks, 1992)⁴⁷.

On peut se demander si le cinéma est un média comme un autre.

5.1 Le cinéma : un média comme un autre ?

*« Le terme média désigne tout moyen de diffusion, ou direct (comme le langage, l'écriture, l'affiche), ou par un dispositif technique (comme la radio, la télévision, le cinéma, Internet), permettant la communication, soit de façon unilatérale (transmission d'un message), soit de façon multilatérale par un échange d'informations. Au sein de cet ensemble, l'expression médias de masse (de l'anglais « mass-media ») caractérise un sous-ensemble important : les médias qui ont acquis une diffusion à grande échelle pour répondre rapidement à une demande d'information d'un public vaste, complétée dans de nombreux cas par une demande de distraction. »*⁴⁸

Le cinéma est à la fois un art, puisqu'il est considéré comme un art du spectacle car l'art cinématographique se caractérise par le spectacle proposé au public sous la forme d'un film, c'est-à-dire d'un récit (fictionnel ou documentaire), véhiculé par un support (pellicule souple, bande magnétique, contenant numérique) qui est enregistré puis lu par un mécanisme continu ou intermittent qui crée l'illusion d'images en mouvement, ou par un enregistrement et une lecture continus de données informatiques. Mais il est à la fois un média, par le fait qu'il est un moyen de communication. Le cinéma utilise des techniques

⁴⁵ V. LYBAERT, Étude exploratoire du crime dans la réalité et la fiction et de l'influence de celle-ci sur le public : le cas de la série Dexter. Promoteur Antoine Masson, Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en criminologie, 2011.

⁴⁶ Y. JEWKES, Media and crime, Los Angeles, Sage Publication, 2004.

⁴⁷ R. SPARKS, Television and the drama of crime. Moral tales and the place of crime in public life, Buckingham, Open University Press, 1992.

⁴⁸ Média, Wikipédia, consulté en novembre 2015, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Média>

particulières et possède un vocabulaire spécifique : on peut citer par exemple le cadrage, les jeux de lumières ou même des bandes sons.

Le cinéma entre donc dans la catégorie média où l'on retrouve également, la presse, la radio ou la télévision.

5.2 La délinquance : objet fétiche du cinéma ?

« Je ne veux parler que de cinéma, pourquoi parler d'autre chose ? Avec le cinéma on parle de tout, on arrive à tout. » (Jean-Luc Godard)

Le cinéma s'intéresse à tout, tous les sujets, toutes les personnes. La délinquance en fait partie. Le cinéma l'a présentée, l'a exagérée, l'a rendu drôle, l'a « *glamourisée* », bref, la délinquance a été vu sous toutes les coutures et est passée entre les mains de presque tous les cinéastes.

La délinquance est définie par le dictionnaire Larousse comme l'ensemble des infractions commises en un temps et un lieu donnés.

La délinquance peut être alors très large : cela peut être un règlement de comptes pour les westerns, un vol, un braquage, une violence verbale, une violence physique, un meurtre, un inceste, une fraude, etc. et peut concerner les jeunes et les moins jeunes. La délinquance apparaît dès le début du cinéma, avec notamment des courts métrages présentant des détenus, datant du début du XXe siècle. Le délinquant pénètre tous les genres au cinéma : des films dramatiques qui peuvent retracer la carrière délinquante d'un tueur, comme par exemple *Ted Bundy* (Matthew Bright, 2003), des films d'horreur comme *Scream* (Wes Craven, 1996) et autres slasher movies, des comédies où la délinquance est présentée comme plutôt drôle ou surprenante comme *Paulette* (Jérôme Enrico, 2012), ou bien encore tout film d'action qui se respecte et où les héros doivent faire face à des gens qui n'ont pas de bonnes intentions comme *Piège de cristal* (John McTiernan, 1988) ou bien *Taken* (Pierre Morel, 2008), y compris les films de super héros qui défendent la veuve et l'orphelin (*Batman* de Tim Burton en 1989, *Spiderman* de Sam Raimi en 2002, etc.).

Le cinéma place le délinquant, au sens large du terme (celui qui commet des infractions) partout, puisque la majorité des films montre des personnages ou des scènes présentant des infractions de toute sorte, qui vont de la simple insulte (infraction pénale) au meurtre et autres actes de barbarie.

5.3 L'évolution du crime dans les médias

Les médias s'intéressent fortement au phénomène criminel. En général, nous pouvons constater quotidiennement l'ampleur de la fascination, pour les médias et aussi pour la population, pour le criminel. Mais en quoi le criminel nous fascine-t-il ?

Prenons quelques instants pour expliquer ce phénomène à l'aide de la notion de narcissisme explicité par Freud dans son texte Pour introduire le narcissisme (1914)⁴⁹, afin de comprendre au mieux cette fascination pour le criminel, et qui pourrait expliquer cette sur-représentation des délinquants et autres criminels au cinéma.

Le narcissisme est, selon son sens courant et selon le Dictionnaire Le Petit Robert, une « *admiration de soi-même, attention exclusive portée à soi* » synonyme d'égotisme et selon son sens psychanalytique, une « *fixation affective à soi-même* ». Le mot dérive de Narcisse, jeune homme qui, d'après la mythologie grecque, serait tombé amoureux de son reflet dans l'eau au point d'en mourir.

Le terme de narcissisme provient de la description clinique, et a été choisi en 1899 par Näcke pour désigner le comportement par lequel un individu « *traite son propre corps de façon semblable à celle dont on traite d'ordinaire le corps d'un objet sexuel : il le contemple donc en y prenant un plaisir sexuel, le caresse, le cajole, jusqu'à ce qu'il parvienne par ces pratiques à la satisfaction complète* »⁵⁰.

« *Ce n'est qu'en 1909 que Freud entreprit de redéfinir le terme et fonda ainsi le concept de narcissisme qu'il considéra dès lors non pas comme une forme de perversion mais comme un stade de développement nécessaire au passage de l'auto-érotisme à l'amour de l'objet* ». Il définira par la suite le narcissisme primaire et secondaire : « *il parle de « narcissisme primaire », pour désigner une période de l'enfance où le bébé investirait préférentiellement sa personne, encore peu différenciée de celle de l'autre* ». « *Le « narcissisme secondaire » désigne un investissement libidinal de soi qui se fait au détriment de l'investissement libidinal de l'autre. Il repose sur un moi différencié, ce qui le distingue du « narcissisme primaire ». Dans les cas les plus graves, cet investissement se fait en circuit fermé* »⁵¹.

Freud explique que lorsque nous sommes bébés, notre libido n'est tournée que sur nous-même et nous nous investissons libidinalement nous-même. Mais une fois que notre développement psychique se fait (après la résolution du complexe d'Œdipe), notre libido est tournée vers l'autre et le principe de réalité a été intégré.

Ce qui explique notre fascination pour le criminel, c'est le fait que les criminels ont une libido tournée sur eux-mêmes ce qui les entraînent à ne s'occuper que de leur personne, or la plupart de la population a eu un développement normal et a intégré le principe de réalité ce qui fait qu'ils investissent libidinalement l'autre, mais pour autant cette population préférerait investir libidinalement uniquement leur propre personne, ce qui explique cette fascination.

⁴⁹ S. FREUD, Pour introduire le narcissisme, Paris, Payot, 1914.

⁵⁰ Narcissisme, Wikipédia, consulté en février 2016, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Narcissisme>

⁵¹ Narcissisme, Wikipédia, consulté en février 2016, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Narcissisme>

Parce qu'ils sont inaccessibles, comme les enfants, les chats ou les grands félins, explique Freud, le criminel au cinéma est fascinant et nous charme, car ils possèdent un Moi fort, dénué de tout ce qui pourrait lui nuire, ce qui entraîne un narcissisme important.

Le degré d'influence négative des images montrées dans les médias sur les téléspectateurs⁵² produit un vif débat au sein des médias de masse. Certaines études réalisées à partir des théories des médias de masse montrent « *une vision défaitiste de la société, ainsi que sur la certitude de l'instabilité de la nature humaine et de son influence par le monde extérieur* »⁵³, puisque les images seraient susceptibles de corrompre les esprits et de dégrader la morale et les valeurs communément admises dans une société⁵⁴. Comme le souligne Vanessa Lybaert dans son mémoire, « *désormais, les coupables ne sont plus des possédés ou des démons, mais ils sont mauvais, vicieux, ignobles, cruels, fous, dégénérés, déments, alcooliques et drogués* »⁵⁵, ce qui engendra, par voie de conséquence, un emballement, de la part de la presse, pour les détails les plus abjects. De ce fait, les journaux ont participé à rendre célèbres des criminels, comme le très célèbre Jack l'Eventreur. Puis ce fut le cas pour la littérature, puis par effet de ricochet, pour le cinéma.

Le public y trouve son intérêt à partir du moment où il n'a pas été personnellement victime de ces criminels. En effet, comme Jandrok le souligne, « *les malheurs des autres ont une fonction rassurante pour tout un chacun* »⁵⁶. Et les médias utilisent cette empathie en vue de rapprocher le public de la victime.

Jandrok affirme aussi qu'il y a une équivalence entre la place structurelle des individus réels et des personnages fictifs qui est celle de prédateur menaçant l'intégrité du corps social : « *D'apparence humaine, les prédateurs recèlent une forme d'anomie psychique. Ils sont donc normés, mais pas normaux. Ils ne sont citoyens que sur le papier et se moquent de ce statut. Il y a eux, d'un côté, et toute la masse indifférenciée des victimes potentielles, de l'autre [...] Seul compte ce qui les fait vivre, ce qui leur permet de survivre : le meurtre. On ne naît pas tueur, on le devient !* »⁵⁷.

Nous pourrions croire, avec cette affirmation, qu'il y a une évolution parallèle entre ce qui se passe dans la société et ce qu'on retrouve dans les fictions (récits, télévision, cinéma...).

Comme évoqué précédemment, et selon les dires de Freud, les images, comme la poésie, provoquent un effet de fascination : elles sont « *destinées au pulsionnel et animent les*

⁵² Y. JEWKES, *Media and crime*, Los Angeles, Sage Publication, 2004.

⁵³ V. LYBAERT, *Étude exploratoire du crime dans la réalité et la fiction et de l'influence de celle-ci sur le public : le cas de la série Dexter*. Promoteur Antoine Masson, Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en criminologie, 2011

⁵⁴ Y. JEWKES, *Op. cit.*

⁵⁵ V. LYBAERT, *Op. cit.*

⁵⁶ T. JANDROK, *Tueurs en série. Les labyrinthes de la chair*, Aix-en-Provence, Pertuis, Rouge profond, 2009.

⁵⁷ T. JANDROK, *Op. cit.*

affects »⁵⁸. Comme l'explique encore une fois Jandrok : « *Le danger des images – et cela est encore plus remarquable pour les images en mouvement – réside dans leur capacité à créer des sutures dans la structure psychique, à réduire le discours à sa plus simple expression, parfois à un seul mot qui dirait la vérité et la réalité du sujet. Cependant, et nous insisterons sur ce point, les images ne peuvent absolument pas être tenues pour responsables de ce que chacun en pense ou en fait* »⁵⁹.

Dans un souci de dramatisation et de sensationnalisme, les médias ont toujours utilisé la violence. Chibnall (1977) affirme qu'« *un acte de violence est plus favorable à la dramatisation que sont les conditions et les processus qui façonnent son développement... les causes de la violence sont plus complexes et difficiles, moins ouvertes à la compréhension empathique instantanée* »⁶⁰.

Concernant le fossé qui existe ou non entre les médias et le système pénal en général, Vanessa Lybaert l'explique dans son mémoire, en se référant à Reiner : « *Les médias et le système pénal de justice pénètrent de plus en plus l'un dans l'autre, ce qui rend la distinction entre « factuel » et « fictif » de plus en plus difficile. Les récits et les représentations du crime ont toujours constitué une partie importante du contenu de l'ensemble des médias de masse [...] A la télévision, l'homicide est généralement le crime que l'on retrouve le plus fréquemment dans les nouvelles, alors que, dans la réalité, ce sont ceux que l'on retrouve le moins souvent. Le crime est représenté comme une menace omniprésente, une intrusion d'un arrêt dans un ordre stable. En parallèle, il y a une prévalence croissante dans les films de héros de la police. La police et le système de justice pénale sont représentés de façon positive dans la fiction populaire, comme les protecteurs des victimes contre les formes graves de mal et de violence* »⁶¹.

En s'intéressant à ce que renvoie la télévision comme informations sur le crime, nous pouvons, par analogie, faire la même remarque concernant le cinéma, dans le sens où un cinéaste peut mettre en scène l'AICS de façon très angoissante, c'est le cas lorsqu'il utilise un scénario dont la délinquance sexuelle est un ressort de vengeance pour la victime, puisque la victime a toujours affaire à un inconnu (voire plusieurs) qui vient l'agresser, selon nos observations que nous avons faites sur les films visionnés.

Nous pouvons ajouter, pour justifier la place de la violence criminelle dans les médias, les affirmations de Denis Duclos (1994), concernant la violence : « *Si la violence s'est absentée de la vie des classes moyennes aisées, elle fait une apparition toujours plus dramatisée*

⁵⁸ V. LYBAERT, Étude exploratoire du crime dans la réalité et la fiction et de l'influence de celle-ci sur le public : le cas de la série Dexter. Promoteur Antoine Masson, Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en criminologie, 2011.

⁵⁹ T. JANDROK, Op. cit.

⁶⁰ S. CHIBNALL, *Law and Order News*, London, Tavistock, 1977.

⁶¹ V. LYBAERT, Étude exploratoire du crime dans la réalité et la fiction et de l'influence de celle-ci sur le public : le cas de la série Dexter. Promoteur Antoine Masson, Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en criminologie, 2011.

dans la fiction populaire et dans le fait divers, souvent associé aux milieux marginaux. Les scènes de la sécurité et du confort automatisé font face à celles de la violence, comme en miroir, comme si les unes appelaient les autres, irrésistiblement ; comme si l'idéal de société parfaite et l'extrême sauvagerie des instincts meurtriers entretenaient un lien mutuel caché, une connivence secrète et naturelle »⁶².

En conclusion, les médias en général visent à « *cultiver une image trompeuse du monde basée sur l'anxiété inutile des niveaux de risque de crimes violents* »⁶³. Certains auteurs comme Dowler, Jewkes ou encore Sparks ont tenté de démontrer que les médias tendent à déformer les perceptions du public « *en créant une fausse image des crimes favorisant les stéréotypes* »⁶⁴, de ce fait « *l'image de la criminalité n'est pas représentée que par les statistiques officielles* »⁶⁵.

Et, comme l'écrit Denis Duclos, « *la représentation de la violence à l'écran est d'abord le reflet d'une conviction mythique propre à la culture américaine : pour elle, la société n'est qu'un rempart précaire contre l'animal tapi en nous* »⁶⁶. Il conclut en disant « *tant que nous ne faisons pas nôtre cette terreur d'une barbarie enfouie, la fascination de la violence ne fera qu'effleurer les cultures latines. En revanche, si nous nous mettions à croire vraiment à l'immortalité de notre instinct sauvage, alors nos enfants auraient enfin de bonnes raisons d'adhérer à ce qu'ils voient sur les écrans* »⁶⁷.

5.4 L'utilisation de la délinquance sexuelle au cinéma

Dans ce développement, nous procéderons à la technique de l'analogie pour montrer que les films traitant de la délinquance sexuelle utilisent des figures de l'AICS, comme le cinéma carcéral utilise des figures du détenu, et nous présenterons les scénarii qui existent pour parler de l'AICS au cinéma, résultat de nos observations exploratoires de visionnage de films traitant de la délinquance sexuelle.

Le cinéma ose tout. Il s'intéresse à tous les genres (science-fiction, biopic, horreur, comédie, etc.), aux petites et à la grande Histoire, ainsi qu'à l'Homme et aux hommes du commun, et notamment aux hommes marginaux tels que les prisonniers, les malades mentaux ou les délinquants en tout genre.

Dans la culture populaire, le crime est un thème qui revient souvent, et particulièrement chez les cinéastes⁶⁸.

⁶² D. DUCLOS., *Le complexe du loup-garou. La fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte, 1994.

⁶³ V. LYBAERT, *Op. cit.*

⁶⁴ V. LYBAERT, *Op. cit.*

⁶⁵ Y. JEWKES, *Media and crime*, Los Angeles, Sage Publication, 2004.

⁶⁶ D. DUCLOS, *Op. cit.*

⁶⁷ D. DUCLOS, *Op. cit.*

⁶⁸ A. WELSH, T. FLEMING, K. DOWLER, « *Constructing crime and justice on film : meaning and message in cinema* », *Contemporary Justice Review*, Vol. 14, 2011, pp. 457-476.

Lorsque nous abordons le terme de délinquance sexuelle, il est important de souligner que ce terme peut recouvrir plusieurs situations, et qu'il est donc assez vague en soi (Adam, Cauchie, Devresse, Digneffe et Kaminski, 2014), car « *il peut regrouper des personnes ayant commis des attentats à la pudeur, des viols d'enfants au sein ou non de la famille, des viols d'adultes, des faits d'exhibitionnisme, de pédophilie, de pédopornographie, etc.* »⁶⁹. Il est donc préférable de parler d'auteur d'infractions à caractère sexuel (AICS) puisqu'il s'agit de viser des infractions du Code pénal à caractère sexuel, car il est possible que l'infraction « *ne relève pas exclusivement du domaine de la sexualité* », puisque la sexualité peut n'être qu'un moyen de domination, comme pour la problématique du viol, et non une preuve d'une sexualité déviante (Adam, Cauchie, Devresse, Digneffe et Kaminski, 2014). Comme l'explique Claude Balier, le sexe est un moyen d'expression de la violence (Balier, 1996).

Lorsque le cinéma aborde la question, de près ou de loin, de la délinquance sexuelle, il est intéressant de constater les différentes figures de l'AICS qu'il peut utiliser pour en rendre compte.

La conception d'un projet cinématographique oriente et détermine, dans une certaine mesure, les productions vers des figures différenciées de l'auteur d'infractions à caractère sexuel. Nous pouvons faire une analogie avec le cinéma carcéral qui peut utiliser différentes typologies carcérales. En effet, comme le souligne Alice Leroy (2011)⁷⁰, le cinéma peut rendre compte d'une réalité carcérale suivant trois types de productions cinématographiques : le premier type est le film de fiction ou le film de prison comme elle le nomme tel que des films comme *the Shawshank Redemption* (1994) de Frank Darabont ou encore *Un prophète* (2009) de Jacques Audiard, « *c'est-à-dire une œuvre de fiction qui met en scène l'univers carcéral et reprend à son compte un certain nombre de conventions narratives et esthétiques* »⁷¹; le deuxième type est le film documentaire ou le film sur la prison, qui correspond au documentaire carcéral dans la tradition française, tel que le documentaire *Les prisons* (1963-1965) de Frédéric Pottecher et Charles Brabant ; et enfin, le troisième type qui correspond aux films coréalisés par des détenus.

Par cette typologie des films carcéraux, on peut en déduire que chaque production cinématographique utilise et produit une figure d'un genre ou d'une catégorie de personnes selon l'effet voulu par le cinéaste. Lors de visionnage de plusieurs films s'intéressant, de près ou de loin, aux AICS, on remarque que différentes figures de l'abuseur sexuel ressortent, selon le type de scénario choisi.

Le cinéma nous présente la délinquance sexuelle, le plus souvent, comme un moyen de soulever un sentiment de vengeance chez la victime, clé de voute du scénario cinématographique. Mais certains films nous présentent la délinquance sexuelle,

⁶⁹ C. ADAM, J-F. CAUCHIE, M-S. DEVRESSE, F. DIGNEFFE et D. KAMINSKI, *Crime, justice et lieux communs : une introduction à la criminologie*, Bruxelles, Larcier, 2014.

⁷⁰ A. LEROY, « *Filmer la prison, filmer en prison. Les nouvelles représentations du monde carcéral dans le cinéma français* », *Esprit*, janvier 2011, p. 18-29.

⁷¹ A. LEROY, *Op. cit.*

autrement que comme un prétexte à la vengeance. En effet, nous pouvons constater que la délinquance sexuelle sert le scénario car il est partie prenante de celui-ci, notamment lorsque l'on évoque des enquêtes, des procès. Ou encore, la délinquance sexuelle peut ne pas être évoquée explicitement ou ne fait l'objet que d'une scène emblématique et significative.

Cette figure de l'AICS peut être effectivement monstrueuse, ou pas. En effet, lorsqu'on regarde plusieurs films traitant, de près ou de loin, de la question de la délinquance sexuelle, on remarque que le cinéma fait usage de différentes typologies de cette délinquance. L'AICS peut servir de prétexte à l'accomplissement d'une vengeance du héros ou de l'héroïne principale (ex : *I spit on your grave*, *Irréversible*), il peut servir, encore, à étayer une scène particulière pour réveiller les émotions du spectateur (ex : *Polisse*, *Orange mécanique*), ou bien est l'enjeu d'un scénario ou non (ex : *Mystic River*, *Les Yeux bandés*, *Festen*).

Aujourd'hui, la délinquance et particulièrement la délinquance sexuelle est devenue une valeur sûre de dramatisation de la fiction. Le crime sexuel est un crime très grave dans notre société contemporaine, car en effet, cette délinquance touche notre être au plus profond de notre intimité, qui est considéré comme « *sacrée pour la culture populaire* »⁷². Il est raisonnable de penser que les médias, et entre autres le cinéma, contribuent, dans une certaine mesure, et par un certain type de scénario et catégorisation, à considérer la délinquance sexuelle comme la plus abjecte qui soit, selon Dowler⁷³, même si, bien évidemment, cela est affaire de circonstances historiques qui font varier certaines figures de l'abjection.

Lorsque le cinéma s'attaque à des individus ayant des troubles de la personnalité ou dont la psychologie est complexe, comme les AICS, et surtout, lorsque ces protagonistes sont susceptibles de commettre un crime, on remarque que la vision cinématographique est biaisée par la volonté du sensationnel, comme lorsqu'il s'intéresse aux psychopathes. Certains personnages psychopathes, créés ou rendus célèbres par le cinéma, sont considérablement sensualisés, dotés de capacités surhumaines et faisant preuve d'une intelligence redoutable, c'est le cas, par exemple, du personnage d'Hannibal Lecter, figure emblématique du cinéma d'horreur, psychiatre et meurtrier sériel adepte du cannibalisme, faisant preuve d'une grande intelligence et, malgré sa barbarie, d'un raffinement pouvant séduire n'importe qui. Ce sont des personnages irréels mais sensationnels, comme le cinéma sait en produire.

Cependant, depuis les années 2000, on remarque que le cinéma peut aussi se pencher sur des individus tels que des psychopathes ou des délinquants sexuels, mais en leur donnant « *une image plus humaine* »⁷⁴, on pourrait même dire plus ancrée dans des

⁷² K. DOWLER, « Sex, lies and videotape : The presentation of sex crime in local television news », *Journal of Criminal Justice*, vol. 34 (n°4), 2006, pp. 383-392.

⁷³ K. DOWLER, *Op. cit.*

⁷⁴ S.J LEISDEDT and P. LINKOWSKI, « Psychopathy and the Cinema : Fact or Fiction ? », *Journal of Forensic Sciences*, Vol. n° 59, 2014, pp. 1-8.

registres conventionnels de la vie quotidienne. On peut donc penser que le cinéma est capable de représenter des individus complexes psychologiquement, comme les délinquants sexuels. Cela dépend de la vision du cinéaste et ce qu'il compte montrer à travers son film et le genre qu'il a choisi.

Mais que sait-on de la délinquance sexuelle qui permet d'envisager la façon dont elle est représentée au cinéma ? Certes, le cinéma, en produisant les différentes figures du délinquant sexuel, produit des représentations de ce type de délinquant, qui peut être considérée comme loin de la réalité clinique vécue par les professionnels. Cependant, la théorie clinique produit aussi ses représentations de l'AICS en construisant des caractéristiques psychologiques et sociales qui seraient, soi-disant, propres à l'abuseur sexuel.

6. QUESTION DE RECHERCHE ET JUSTIFICATION DU CHOIX DE MÉMOIRE

Mon étude repose sur l'analyse de produits culturels et en particulier d'œuvres cinématographiques. *« Une telle démarche n'a plus rien d'exceptionnel en sciences sociales car depuis une vingtaine d'années, se sont multipliées les recherches prenant appui sur de tels produits culturels. La multiplication de ce genre de recherche constitue sans doute l'une des victoires du courant dit des Cultural Studies »,* comme l'expliquent Dan Kaminski et Julien Piéret dans leur séminaire *« Ciné(trau)ma carcéral »* du 25 novembre 2015. *« Popularisé dès les années 1970, ce courant, éclectique, a d'abord visé à rompre avec les féodalités disciplinaires et avec la noblesse de certains objets scientifiques qu'elles ont produites. Ainsi, poursuivent-ils, en réhabilitant la production culturelle mainstream ou underground comme objet digne d'intérêt, en s'intéressant aux masses comme aux marges, ces études ont envisagé certaines pratiques culturelles comme des actes politiques, qu'ils soient du côté du pouvoir et du contre-pouvoir »*⁷⁵.

Cette étude s'inscrit *« dans le sillage de telles recherches et vise à confirmer si besoin en était le potentiel que présente le projet consistant à étudier des produits culturels populaires pour en tirer certains résultats à prétention scientifique. La multiplication récente des recherches prenant appui sur l'analyse de produits culturels a suscité le développement diversifié de méthodes, de paradigmes, d'hypothèses, de cadres théoriques »*⁷⁶.

Notre questionnement est donc le suivant : comment le cinéma construit l'auteur d'infractions à caractère sexuel, par quels moyens et comment l'utilise-t-il ?

Très peu d'études se sont penchées véritablement sur la représentation cinématographique de l'AICS et sur ces différentes figures que le cinéma peut utiliser.

⁷⁵ J. PIERET et D. KAMINSKI, Ciné(trau)ma carcéral, Séminaire Psychiatrie, psychopathologie et système pénal, 25 novembre 2015.

⁷⁶ J. PIERET et D. KAMINSKI, Op. cit

Ce mémoire trouve sa légitimité dans le fait que le crime, dans les films, tient une place importante dans notre société. L'intérêt de ce mémoire est de prendre connaissance de la construction de la figure de l'AICS par le cinéma, car même s'il est vrai que la question des médias en criminologie et de la construction en général du criminel n'est pas nouvelle, en revanche la question du cinéma traitant de la délinquance sexuelle n'est jamais vraiment abordée clairement. D'où l'intérêt pour nous de nous pencher sur cette étude qu'est la construction et l'utilisation cinématographique de l'AICS, d'autant que le cinéma est un art que nous apprécions beaucoup.

L'utilisation de la délinquance sexuelle au cinéma est très spécifique et sert trois scénarii catégoriques : le scénario où cette délinquance est un enjeu fondamental puisqu'elle est le centre ou le nœud de l'intrigue en question, le scénario où la délinquance sexuelle est un ressort pour la vengeance de la victime de l'abuseur sexuel ou celle de son entourage, et enfin le scénario où la délinquance sexuelle apparaît comme un incident significatif dans une scène emblématique.

Certains films s'intéressent au point de vue du délinquant ou de son entourage. Mais l'on peut se demander si certaines figures du délinquant sont plus valorisées que d'autres.

Différents scénarii décident d'utiliser le délinquant sexuel de manière différente selon le but visé par le cinéaste, ce que nous expliquerons dans le chapitre 2. Mais l'on peut se demander quelles figures du délinquant sexuel sont privilégiées par le cinéma. En effet, la délinquance sexuelle est considérée comme l'une des pires branches de la délinquance et suscite de vives émotions au sein de la population. Dowler (2006) fait remarquer que le cinéma et les médias en général « *utilisent la crédibilité des victimes et la peur viscérale de l'atteinte à l'intimité pour montrer une image bien spécifique de la délinquance sexuelle* »⁷⁷.

Il est raisonnable de penser que les médias jouent un rôle direct, immédiat et puissant dans le fait de montrer des images de la délinquance en tout genre dans le but de faire de l'audience, mais ils ont aussi « *le pouvoir de changer, de manipuler et de contrôler les opinions de la population* »⁷⁸.

Bien que beaucoup d'études soient conduites et faites sur la délinquance sexuelle, ses facteurs de genèse, ses solutions, ses traitements, peu d'efforts sont réalisés pour penser le crime sexuel et l'analyser cliniquement et humainement à travers le cinéma⁷⁹. Pourtant, la population a été, et reste fasciné par les criminels en tout genre⁸⁰.

⁷⁷ K. DOWLER, « Sex, lies and videotape : The presentation of sex crime in local television news », *Journal of Criminal Justice*, vol. 34 (n°4), 2006, pp. 383-392.

⁷⁸ H.E. HATICE, *The Relationship between Media and Crime & Media Portrayals of Criminals Based on Age, Gender, Ethnicity & Social Class*, http://www.academia.edu/3723580/The_Relationship_of_Media_and_Crime_and_Media_Portrayals_of_Criminals_Based_on_Age_Gender_Ethnicity_and_Social_Class

⁷⁹ A. WELSH, T. FLEMING, K. DOWLER, « Constructing crime and justice on film : meaning and message in cinema », *Contemporary Justice Review*, Vol. 14, 2011, pp. 457-476

⁸⁰ K. DOWLER and T. FLEMING, « Constructing crime : media, crime and popular culture », *Canadian Journal of Criminology and Criminal Justice*, vol. 48 (n°6), 2006, pp. 837-850.

7. CONCLUSION

Le cinéma est donc un objet d'études très intéressant pour la criminologie en ce qu'il est un reflet de notre société. Nous allons maintenant nous intéresser à la méthodologie que nous avons utilisée pour notre travail de recherche.

CHAPITRE 2 : MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

1. INTRODUCTION

La méthodologie est une étape importante du travail de recherche. Le chercheur doit être « capable de concevoir et de mettre en œuvre un dispositif d'élucidation du réel, c'est-à-dire, dans son sens le plus large, une méthode de travail »⁸¹, lorsqu'il entreprend de faire une recherche dans un domaine ou sur un sujet précis. Etymologiquement, la méthodologie signifie « la science de la méthode », ce qui suppose une rigueur à adopter dans le choix et l'utilisation d'une méthode.

Nous avons tenté de respecter une démarche méthodologique rigoureuse que nous avons divisée en plusieurs étapes.

Nous aborderons dans un premier temps la préparation de la recherche sur la représentation cinématographique de l'AICS. Puis nous expliquerons comment nous avons choisi et observé les films en question, puis nous nous attarderons sur la délimitation de notre champ d'analyse et notre échantillonnage. Et enfin, nous terminerons par l'analyse de séquence.

2. PRÉPARATION DE LA RECHERCHE

Pour que notre recherche se passe dans les meilleures conditions, nous avons décidé, dans un premier temps, de nous intéresser à la littérature scientifique qui existait sur notre sujet, dans un objectif exploratoire. Il s'agissait pour nous de nous familiariser avec des concepts techniques du septième art, mais aussi sur la vision de certains auteurs qui s'intéressent aux liens qui existent entre la criminologie et les médias en général.

Trois sortes de littératures ont été bénéfiques. La littérature cinématographique a permis de nous donner des outils sur comment observer et analyser des séquences de films, et aussi sur les différents procédés cinématographiques qui existent, puisqu'il s'agit d'une recherche concernant la représentation cinématographique de l'AICS, et qu'il fallait donc s'intéresser sur l'utilisation de certaines techniques ou pas, et sur la signification de ces techniques significatives pour dépeindre l'AICS au cinéma. La littérature sociologique nous a été profitable, notamment sur la question des représentations de la délinquance en général par les médias et sur la construction du crime dans les médias. Pour finir, la littérature psychologique a été d'un grand intérêt pour connaître les caractéristiques cliniques de l'AICS.

L'observation des films choisis fut une méthode de récolte d'informations très importante pour cette étude. Afin de préparer au mieux notre capacité à pouvoir « questionner » les films et séquences, nous avons basé nos lectures sur des recherches concernant non pas spécifiquement le cinéma (car il n'y en avait trop peu), mais sur la télévision, les médias de masse, la délinquance sexuelle et en général, menées par des auteurs tels que Sparks, Jewkes ou encore Greer. Cette littérature a contribué à « préparer et guider la cueillette des données (...) pertinentes à une problématique en posant des questions plus spécifiques, en formulant des hypothèses de travail et

⁸¹ L. VAN CAMPENHOUDT, R. QUIVY, Manuel de recherche en sciences sociales, Paris, Dunod, 2011.

en délimitant des concepts ou unités sémantiques qui opèrent une réduction permettant la sélection des informations »⁸².

Nous avons décidé, au-delà de la littérature exploratoire, de mener des entretiens exploratoires avec des professeurs de cinéma qui auraient pu nous éclairer sur notre sujet. Malheureusement, aucun n'a répondu positivement. Nous nous sommes contentées de recherches écrites.

3. L'ANALYSE DOCUMENTAIRE

L'analyse documentaire a donc été la méthode de récolte de données la plus importante dans notre recherche. Mais nous avons également fait des observations, dans le sens générique du terme, c'est-à-dire que nous avons regardé des films qui étaient nos sources de données fondamentales pour l'élaboration de cette recherche. Nous allons tenter d'expliquer cette démarche scientifique.

3.1. Définition de l'observation

Selon Jaccoud et Mayer, l'observation comme technique spécifique de recueil de données peut se définir comme étant « *Un outil de cueillette de données où le chercheur devient le témoin des comportements des individus et des pratiques au sein des groupes en séjournant sur les lieux même où ils se déroulent* »⁸³. De façon générale, l'observation des phénomènes, quelle que soit leur nature, constitue la clé de voûte de toute démarche scientifique⁸⁴. L'observation en tant que procédé de recherche qualitative implique l'activité d'un chercheur qui observe personnellement et de manière prolongée des situations et des comportements auxquels il s'intéresse, sans être réduit à ne connaître ceux-ci que par le biais des catégories utilisées par ceux qui vivent ces situations⁸⁵.

La littérature scientifique distingue deux types d'observation : « *les observations directes et indirectes* »⁸⁶. Van Campenhoudt et Quivy définissent l'observation directe comme celle « *où le chercheur procède directement lui-même au recueil d'informations, sans s'adresser aux sujets concernés. Elle fait directement appel à son sens de l'observation* »⁸⁷. Elle a l'avantage, comme le soulignent les auteurs, que « *les informations recueillies par les chercheurs sont brutes dans le sens où elles n'ont pas été spécialement aménagées voire arrangées par lui* »⁸⁸. En effet, lors de notre visionnage des films, nous n'avons rien aménagé ou arrangé selon nos aspirations, mais nous avons pris les films comme ils étaient.

⁸² M. LESSARD-HEBERT, G. GOYETTE, G. BOUTIN, La recherche qualitative. Fondements et pratiques, Bruxelles, De Boeck, Coll. « Méthodes en sciences humaines », 1997.

⁸³ M. JACCOUD et R. MAYER, L'observation en situation et la recherche qualitative. in J. Poupart, J-P. Deslauriers, L.-H. Groulx, A., Laperrière, R., Mayer & A., Pires (Éds.) La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques, Montréal : Gaëtan Morin, 1997.

⁸⁴ M. JACCOUD et R. MAYER, Op.cit

⁸⁵ M. JACCOUD et R. MAYER, Op.cit.

⁸⁶ L. VAN CAMPENHOUDT, R. QUIVY, Manuel de recherche en sciences sociales, Paris, Dunod, 2011

⁸⁷ L. VAN CAMPENHOUDT, R. QUIVY, Op. cit.

⁸⁸ L. VAN CAMPENHOUDT, R. QUIVY, Op cit.

3.2. La place du chercheur

Une remarque doit être faite concernant l'observation, à savoir que lorsque le chercheur observe une situation ou un objet porteur de représentations, le chercheur doit se rendre compte qu'il possède aussi des représentations de cet objet, dans une perspective constructiviste, car tous les objets de connaissance sont des « *accords sociaux figés* »⁸⁹.

3.3. Explication du choix de rejet de l'observation comme méthode de travail

L'observation, dans la recherche en sciences sociales, tend à observer des choses inédites et non-renouvelables, nous pourrions même ajouter des choses qui ne sont pas susceptibles d'être vues à nouveau et donc des choses prises « sur le vif » et qui ne sont pas déjà enregistrées, puisqu'elles sont inédites.

Or, par nature, un film est un objet enregistré, sous forme de pellicule que l'on place dans un projecteur et qu'on déroule afin de nous dévoiler les images enregistrées auparavant par le réalisateur. Par conséquent, nos observations se sont faites sur des objets mouvants, et qu'on pouvait observer encore et encore, autant de fois que nous voulions. L'observation est donc à comprendre au sens général et générique du terme, c'est-à-dire que nous avons regardé les films et nous en avons tiré des résultats.

3.4. Présentation de l'analyse de données documentaires

Lorsque l'on fait une étude en sciences humaines, nous sommes confrontés à différentes sortes de données. En effet, il en existe trois : les données primaires, les données secondaires, et enfin les données tertiaires.

La définition de cette terminologie peut être retrouvée notamment chez Pires (1989)⁹⁰. Les données primaires (ou matériaux empiriques primaires) sont « *les documents intimes produits de façon spontanée par les acteurs sociaux* »⁹¹. Cela signifie donc que les données sont produites sans la médiation d'une institution ou d'un chercheur (journaux intimes, correspondances, photos, autobiographies) ou encore qu'elles sont produites par le chercheur dans le cadre d'une interaction ou d'une participation directe (Kaminski, 2015).

Les matériaux empiriques secondaires sont « *les données impliquant un degré plus important de médiation ou de surdétermination institutionnelle* »⁹². Ces données regroupent les documents officiels, les statistiques, les coupures de presse, des entretiens publiés, des dossiers judiciaires, etc. (Kaminski, 2015).

Les matériaux empiriques tertiaires sont « *les données que constituent les résultats des recherches déjà produites* »⁹³. Ce sont donc toutes les recherches faites par d'autres chercheurs sur la question. Les matériaux secondaires exigent, avant toute utilisation, une analyse critique de la logique et de la signification institutionnelle de la production de ces données. Et les matériaux

⁸⁹ H. BECKER, *Les ficelles du métier*, Paris, La Découverte, 2002.

⁹⁰ A.P. PIRES, « Analyse causale et récits de vie », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 13 n°3, 1989, p. 37-57.

⁹¹ D. KAMINSKI, *Cours de méthodologie qualitative*, Université Catholique de Louvain, 2014-2015.

⁹² D. KAMINSKI, *Op. cit.*

⁹³ D. KAMINSKI, *Op. cit.*

tertiaires, comme dit plus haut, demandent en plus un examen théorique et méthodologique des recherches dont ces données sont issues (Kaminski, 2015).

Selon Van Campenhoudt et Quivy (2011), le chercheur en sciences sociales récolte des données documentaires pour deux raisons : « *Soit il envisage de les étudier en tant que tels, comme dans l'examen de la manière dont un reportage télévisé rend compte d'un évènement, ou encore dans l'analyse sociologique d'un roman. Soit il espère y trouver des informations utiles pour étudier un autre objet, comme par exemple dans la recherche de données statistiques sur le chômage ou de témoignages sur un conflit social dans les archives de la télévision* »⁹⁴.

Par analogie, nous pouvons énoncer que nous avons étudié la manière dont un film rend compte d'un évènement, qu'est la délinquance sexuelle. De ce fait, nous avons bien décidé, pour cette recherche, d'envisager les données documentaires, que sont les films, comme tels.

Mais il existe quelques difficultés à la récolte de données déjà existante, malgré ses nombreux avantages. Pour cette raison, le recueil de données existantes est considéré comme « *une véritable méthode de recherche* »⁹⁵, selon Van Campenhoudt et Quivy.

3.5. Les variantes de la récolte de données existantes

Ces variantes peuvent dépendre de la nature de la source et des informations. Concernant la source, cela peut être « *des documents manuscrits, imprimés, audiovisuels ou électroniques, officiels ou privés, personnels ou émanant d'un organisme, contenant des colonnes de chiffres ou de textes* »⁹⁶.

Les données les plus couramment utilisées sont les données statistiques et les données littéraires. Leur validité dépend de « *la fiabilité des documents et des informations qu'ils contiennent, ainsi que leur adéquation aux objectifs et aux exigences du travail de recherche* »⁹⁷.

En ce qui concerne les documents littéraires, que nous comparerons volontiers aux documents audiovisuels cités plus haut et qui ont fait l'objet de notre recherche, leur validité consiste en leur authenticité, c'est-à-dire l'évidence et la véracité que ce que nous regardons est bien ce que nous regardons.

En conclusion, les films que nous avons visionnés sont bien considérés comme des données documentaires en tant qu'ils sont des données audiovisuelles, c'est pourquoi nous avons choisi la méthode d'analyse documentaire.

⁹⁴ L. VAN CAMPENHOUDT, R. QUIVY, Manuel de recherche en sciences sociales, Paris, Dunod, 2011.

⁹⁵ L. VAN CAMPENHOUDT, R. QUIVY, Op. cit.

⁹⁶ L. VAN CAMPENHOUDT, R. QUIVY, Op. cit.

⁹⁷ L. VAN CAMPENHOUDT, R. QUIVY, Op. cit

4. LA DÉLIMITATION DU CHAMP D'ANALYSE

Pour la délimitation du champ d'analyse, répondre à la question « observer sur quoi » consiste à s'intéresser à la délimitation temporelle et géographique. C'est donc un choix arbitraire, l'objectif de cette délimitation est de rendre la recherche réalisable dans un temps limité, en l'occurrence un an. L'observation portera sur des films occidentaux, pour la plupart, d'origine américaine, française et d'autres nationalités européennes et portera sur des films contemporains, qui auront été produits à partir des années 1970. On se limitera ici au domaine du cinéma de fiction

5. L'ÉCHANTILLONNAGE

Depuis plus de quarante ans, Glaser et Strauss (1967)⁹⁸ et Michelat (1975)⁹⁹ notamment ont formalisé les critères de scientificité de l'échantillonnage qualitatif adéquat à une recherche visant à obtenir le panorama le plus complet possible des problèmes ou des situations vécues.

Ces critères sont 1) la diversification des cas à interroger, destinée à inclure la plus grande variété possible des sujets, « *indépendamment de leur fréquence statistique* »¹⁰⁰, et 2) la saturation.

5.1. La diversification

Selon Michelat (1975), « *pour être généralisable, le propos du chercheur qualitatif qui procède à un échantillonnage par cas multiples doit répondre à des conditions différentes selon l'objectif même de sa recherche : s'il vise à donner un panorama complet, une vision d'ensemble des représentations, le principe de diversification externe sera privilégié* »¹⁰¹.

Michelat a formulé comme suit le principe de diversification externe : « *Il est surtout important de choisir des individus les plus divers possibles. [...] L'échantillon est donc constitué à partir des critères de diversification en fonction de variables qui, par hypothèse, sont stratégiques pour obtenir des exemples de la plus grande diversité possible des attitudes supposées à l'égard du thème de l'étude* »¹⁰².

Il s'agit de choisir des films américains, français et autres nationalités qui sont différents au regard de « *variables qui, par hypothèse, sont stratégiques pour obtenir des exemples de la plus grande diversité possible des attitudes supposées à l'égard du thème de l'étude* »¹⁰³, tout en ayant conscience du nombre faible de films s'intéressant à la délinquance sexuelle, par rapport à d'autres thèmes.

⁹⁸ B.G. GLASER, A.L. STRAUSS, *The discovery of grounded theory. Strategies for qualitative research*, Chicago, Aldine, 1967.

⁹⁹ G. MICHELAT, « Sur l'utilisation de l'entretien non directif en sociologie », *Revue française de sociologie*, vol. 16, pp. 229-247.

¹⁰⁰ A.P. PIRES, *Echantillonnage et recherche qualitative : essai théorique et méthodologique*, in POUPART J., et al., *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal, Gaëtan Morin, 1997, pp. 113-169.

¹⁰¹ G. MICHELAT, *Op. cit.*

¹⁰² G. MICHELAT, *Op. cit.*

¹⁰³ G. MICHELAT, *Op. cit.*

Pour notre recherche, nous avons tout d'abord entré, dans un moteur de recherche d'un site internet sur le cinéma « Allociné », les mots délinquance sexuelle, de même que sur le moteur de recherche Google, d'où est sorti plusieurs films provenant de différents sites. Plusieurs films sont sortis, dont I spit on your grave, Les yeux bandés et Polisse en ce qui concerne le site Allociné, et d'autres films provenant d'autres sites tels que Parle avec elle, Les accusés, Crime à froid, Michaël ainsi que La maison au fond du parc. Puis, nous avons pensé judicieux de demander à des personnes (amis, famille, collègues) les films traitant de la délinquance sexuelle qu'ils avaient vus. Encore une fois, plusieurs films sont sortis, comme Garde à vue (proposé par Monsieur Dan Kaminski) ou bien encore Festen. Les autres films ont été choisis en fonction de ce que nous-même avons regardé comme films, tout au long de ces années et dont nous nous sommes rappelés par mémoire que ces films mettaient en scène une délinquance sexuelle, comme Irréversible, Mystic River, Kill Bill vol.1, Pulp Fiction, Les sœurs Madeleine, Orange mécanique, Le vieux fusil ou encore La colline a des yeux.

Une fois choisi notre échantillon concernant des films contemporains et occidentaux, nous avons décidé dans un premier temps de visionner ces dix-huit films, sans prendre de notes particulières en rapport avec notre objet d'étude, simplement dans une optique d'imprégnation et de découverte.

Nous avons pu ainsi établir, en fonction des films que nous avons visionnés, une cible de diversification, que nous allons expliquer ci-après.

5.2. La saturation

La saturation est atteinte lorsqu'il est estimé que l'accumulation de nouvelles données n'apportera pas de connaissance nouvelle : « *d'un point de vue opérationnel, la saturation permet au chercheur d'arrêter la collecte des données ; d'un point de vue méthodologique, cet arrêt signe du même coup le droit de généraliser les résultats des données à l'univers de travail (population) duquel l'information recueillie relève* »¹⁰⁴.

La saturation (l'absence de nouvelles informations produites par l'ajout de nouveaux informateurs) est le critère qui permet de décider de la clôture du recueil et de l'analyse de données et à partir de quand le chercheur doit arrêter de mener ses observations.

Il existe deux saturations : une saturation théorique et une saturation empirique¹⁰⁵. Nous nous intéresserons plus particulièrement à la saturation empirique lors de cette recherche. Glaser et Strauss la définissent comme « *le phénomène par lequel le chercheur juge que les derniers documents, entrevues ou observations n'apportent plus d'informations suffisamment nouvelles ou différentes pour justifier une augmentation du matériel empirique* »¹⁰⁶.

¹⁰⁴ D. KAMINSKI, Cours de méthodologie qualitative, Université Catholique de Louvain, 2014-2015.

¹⁰⁵ B.G GLASER, A.L. STRAUSS, The discovery of grounded theory. Strategies for qualitative research, Chicago, Aldine, 1967.

¹⁰⁶ B.G. GLASER, A.L. STRAUSS, Op. cit

Lors de notre étude, il était indispensable de savoir quand arrêter nos observations sur les films que nous avons choisis. Le chercheur doit pouvoir généraliser les résultats et se rendre compte qu'il n'arrive plus à récolter des informations nouvelles¹⁰⁷.

Nous avons décidé, dans un objectif de saturation, de visionner deux fois les films choisis, et trois ou quatre fois les scènes intéressantes où la délinquance sexuelle était particulièrement pertinente à analyser. Cela pouvait être une scène de quelques minutes visionnée plusieurs fois de suite afin de bien cerner les outils techniques utilisés lors de cette séquence.

5.3. La cible de diversification

Les variables stratégiques sont « celles que l'on mobilise parce que l'état des savoirs en la matière permet de croire qu'elles ont un impact sur des différences possibles dans les données recueillies »¹⁰⁸. Les variables stratégiques appartiennent à deux grands groupes : les variables sociologiques génériques (sexe, âge, profession, classe sociale, région, nationalité) et les variables spécifiques liées à l'objet, dont on suppose ou dont on connaît l'impact en termes de production de contrastes (Kaminski, 2015). Nous proposons pour les besoins de cette recherche, de constituer une cible de diversification, avec comme variables : la nationalité en colonne (variable générique) et le type de scénario en ligne (variable spécifique).

Pourquoi avoir choisi ces variables ? Ces variables viennent d'un premier visionnage, comme expliqué plus haut, des films choisis. D'une part, la variable « *nationalité* » est une variable que l'on pourrait définir de générique, qui est plutôt commune dans une recherche. D'autre part, en approchant ma « population cible », nous avons remarqué que trois scénarii particuliers étaient utilisés pour parler de la délinquance sexuelle. En effet, il s'avère que trois types de scénario se détachent : tout d'abord, il y a le scénario qui utilise la délinquance sexuelle comme centre ou nœud de l'intrigue ; puis, il y a le scénario qui utilise la délinquance sexuelle comme un ressort pour se venger ; enfin, il y a le scénario qui utilise la délinquance sexuelle comme un incident significatif au sein de l'intrigue du film.

| Nationalité | Américain | Français | Autres nationalités |
|------------------------------|--|----------------------------------|--|
| Scénario | | | |
| Centre de l'intrigue | Mystic River Les accusés | Les yeux bandés Garde à vue | Festen (danois) Michaël (autrichien) |
| Ressort de vengeance | I spit on your grave Kill Bill vol. 1 | Irréversible Le vieux fusil | La maison au fond du parc (italien) Crime à froid (suédois) |
| Incident significatif | Orange mécanique Pulp Fiction | Polisse La colline a des yeux | Parle avec elle (espagnol) Les sœurs Madeleine (irlandais) |

¹⁰⁷ B.G. GLASER, A.L. STRAUSS, Op. cit.

¹⁰⁸ D. KAMINSKI, Op. cit.

6. ANALYSE DE SÉQUENCES FILMIQUES

L'analyse d'un film consiste en l'étude de la construction d'un film, c'est-à-dire la succession des séquences et des plans qui le compose. Dans chaque plan, on étudie le point de vue, le cadrage, la position, les mouvements de caméra et le son.

Lors de notre recherche, nous nous sommes attardées sur l'analyse précise de certaines séquences mettant en scène la délinquance sexuelle, que ce soit un acte de viol, un interrogatoire d'un AICS, un acte de pédophilie ou bien encore un témoignage d'inceste. Notre grille d'observation concerne tout d'abord la forme et l'image, mais aussi le fond, c'est-à-dire le scénario et le rapport qu'entretient celui-ci avec les personnages, la clinique de l'AICS et les outils formels d'un film. Les éléments formels sont donc destinés à une interprétation complexe en rapport avec d'autres éléments, comme les significations que nous pouvons détecter dans ces films.

On doit tout d'abord présenter le film, puis définir les différents cadrages, les différents mouvements de caméra, les différentes positions puis les sons et le rythme, le scénario et dialogues, les personnages, et les interactions entre tous ces outils.

Il s'agit d'établir une sorte de glossaire des différents outils et techniques utilisés dans le cinéma afin de pouvoir bien analyser un film.

6.1. La présentation du film

Lors de l'analyse des films préalablement choisis, la présentation sommaire du film est primordiale car cela nous permet de connaître la trame scénaristique, l'année de production et bien évidemment le réalisateur.

Il faut ajouter à cela les différentes récompenses que le film a pu obtenir et le contexte historique dans lequel s'inscrit le long métrage.

6.2. Le découpage

« Les séquences divisent l'histoire, ou plus proprement dit le scénario, en segment de durée inégale »¹⁰⁹. Une séquence est « une suite de plans constituant une division du récit cinématographique. Elle se caractérise par une unité, en général d'action, de lieu, de temps »¹¹⁰. Un plan est « une suite d'images enregistrées par la caméra en une seule fois »¹¹¹. Il se définit par un cadrage et une durée.

6.2.1. Le cadrage

Le cadrage peut être défini comme « l'espace qui est présenté à l'image »¹¹². Il existe plusieurs sortes de cadrage qui tendent vers une utilité particulière.

¹⁰⁹ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹¹⁰ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹¹¹ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹¹² Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

Le plan général est un plan qui « *montre l'ampleur du décor (un paysage par exemple) [...] La vue est très large et il sert souvent d'introduction ou de transition entre des séquences* »¹¹³.

Le plan demi-ensemble est un plan qui « *offre une vue large du milieu où va se passer l'action, il montre un lieu précis ou un ensemble de personnages. Il sert souvent d'introduction en montrant le héros dans son milieu de vie ou d'action* »¹¹⁴.

Le plan moyen « *montre un personnage en pied (en entier). Il souligne souvent l'action* »¹¹⁵.

Le plan américain est un plan où « *l'acteur est cadré à partir du genou. Ce plan concentre l'action sur le personnage. On le trouve souvent dans les westerns* ».¹¹⁶

Le plan rapproché est un plan où « *on ne voit qu'une petite partie du personnage (la moitié ou même moins), toute l'attention se porte sur l'action* »¹¹⁷.

Le gros plan « *se limite à la taille d'un objet ou d'un visage qu'il impose au regard du spectateur* »¹¹⁸.

Enfin, l'insert est « *un plan qui insiste sur un détail, il est généralement fixe et contribue à renforcer le suspens* »¹¹⁹.

6.2.2. Les mouvements

La vue fixe signifie qu'« *il n'y a pas de mouvement sur l'image* »¹²⁰.

La vue statique signifie que « *la caméra est fixe et ne se déplace pas (mais des actions peuvent se produire)* »¹²¹.

Le panoramique horizontal signifie que « *la caméra pivote horizontalement, ce qui permet de présenter une large scène ou de passer d'une action à une autre* »¹²².

Le panoramique vertical signifie que « *la caméra pivote verticalement, ce qui permet de varier la position* »¹²³ (voir plongée, contre-plongée et caméra subjective).

Le travelling avant signifie que « *la caméra avance vers le sujet, ce mouvement concentre le regard du spectateur sur l'action* »¹²⁴.

¹¹³ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹¹⁴ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹¹⁵ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹¹⁶ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹¹⁷ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹¹⁸ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹¹⁹ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹²⁰ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹²¹ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹²² Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹²³ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹²⁴ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

Le travelling arrière signifie que « *la caméra recule ce qui donne au spectateur une impression de distance par rapport à la scène* »¹²⁵.

Et enfin, le zoom signifie que « *la caméra est fixe mais l'angle de vue change, dans le zoom avant, il s'élargit et dans le zoom arrière il se réduit. Cette technique est très peu utilisée par les professionnels, les amateurs l'utilisent pour remplacer le travelling* »¹²⁶.

6.2.3. La position

La position neutre est « *l'action telle qu'elle pourrait être vue par un observateur extérieur (à hauteur des yeux). On parle de caméra objective* »¹²⁷.

La plongée est définie comme le fait que « *la caméra est placée en hauteur par rapport au sujet, elle suggère la faiblesse ou l'infériorité du sujet. La plongée permet aussi de décrire de vastes décors qui semblent survolés par la caméra* ». ¹²⁸

La contre-plongée signifie que « *la caméra est placée bien plus bas que le sujet, ce qui renforce celui-ci : un personnage semble beaucoup plus fort ou plus important, un bâtiment plus grand, un obstacle infranchissable* »¹²⁹.

Enfin, la caméra subjective « *place le spectateur dans l'action en donnant le champ de vision qu'aurait une personne placée dans la situation d'un acteur* »¹³⁰.

6.3. Les sons

L'ambiance sonore est « *uniquement le son que l'on pourrait entendre sur le lieu de l'action, on ne distingue pas la voix des acteurs* »¹³¹.

Lorsque le réalisateur utilise le dialogue comme son, « *on entend les personnages qui parlent et on peut suivre leur conversation* »¹³². Mais lorsqu'il utilise la voix off, c'est « *une voix extérieure à l'action qui joue le rôle de narrateur ou apporte des compléments d'information. Cette technique est souvent utilisée dans la publicité* »¹³³.

Autre son utilisé très souvent : la musique. Elle peut être « *en sourdine (on ne l'entend presque pas) ou jouer un rôle déterminant en soulignant les moments importants de l'action* »¹³⁴.

¹²⁵ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹²⁶ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹²⁷ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹²⁸ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹²⁹ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹³⁰ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹³¹ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹³² Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹³³ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹³⁴ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

Le décalage sonore « *se fait par anticipation (on entend un son avant de voir l'action qui correspond) ou par prolongation : le son d'un plan se continue sur le plan suivant* »¹³⁵. Enfin, le silence total « *peut contribuer à accroître un effet dramatique* »¹³⁶.

6.4. Le rythme

Le rythme est « *la succession des plans en fonction de leur durée* »¹³⁷. Il peut être rapide, qui signifie « *un enchaînement de plans de courte durée (quelques secondes)* »¹³⁸. Il peut être lent où cela peut être « *une succession de plans longs* »¹³⁹.

L'accélération concerne le fait que « *les plans sont de plus en plus courts* »¹⁴⁰, tandis que le ralentissement concerne le fait que « *les plans sont de plus en plus longs* »¹⁴¹.

Pour finir, l'ellipse signifie que « *des évènements situés entre deux moments du récit ne sont pas montrés* »¹⁴².

6.5. Le scénario et les dialogues

Selon le Dictionnaire Larousse, un scénario est un « *document écrit* » décrivant le film qui sera tourné. Le scénario peut, donc, être considéré comme la clé de voûte de l'édifice cinématographique.

Le scénario est un des paramètres essentiels du cinéma. Comme l'explique Anne Huet (2005), l'écriture est cette étape indispensable de la conception d'un film car elle « *se fonde dans un processus qui englobe les étapes successives du tournage, du montage et de la postproduction* »¹⁴³.

Nous pouvons affirmer que le rôle du scénario dans la réalisation est différent selon la personnalité et le style du cinéaste. De plus, le scénario peut être inédit, mais il peut être une adaptation d'un livre.

Mais « *c'est la césure qui s'opère dans la place du scénario entre le cinéma classique et le cinéma moderne qui constitue la pierre d'angle du point de vue de l'auteur concernant notamment l'utilité du scénario, son processus d'élaboration et l'art de passer du scénario au film* »¹⁴⁴.

Les dialogues sont eux aussi « *un élément essentiel de la mise en scène* »¹⁴⁵, comme l'énonce Claire Vassé (2003), et ne sont pas seulement un texte inclus dans le scénario.

¹³⁵ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹³⁶ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹³⁷ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹³⁸ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹³⁹ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹⁴⁰ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹⁴¹ Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹⁴² Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>

¹⁴³ A. HUET, Le scénario, Paris, Cahiers du Cinéma, Coll. Les petits cahiers, 2005

¹⁴⁴ 4 A. HUET, Op. cit.

¹⁴⁵ 5 C. VASSE, Le dialogue : du texte écrit à la voix mise en scène, Paris, Cahier du Cinéma, Coll. Les petits cahiers, 2003

6.6. Les personnages

Le théâtre, dans l'Antiquité, puis le cinéma aujourd'hui, font la part belle aux personnages.

Comme l'explique Eckra Lath Toppé (2013), « *qu'il soit issu du théâtre, du roman ou du cinéma, le personnage semble être conçu dans un même moule : celui d'être formé pour jouer un rôle, pour prêter sa carapace aux fantasmes de son auteur* »¹⁴⁶.

Concernant la question de savoir ce qu'est un personnage de cinéma, on pourrait tendre à croire que le personnage de cinéma est comparable au personnage de théâtre, à ceci près que le personnage de cinéma n'est pas sur scène. On pourrait même jusqu'à dire que le personnage de cinéma est l'acteur de cinéma en lui-même. « *Cette réponse lapidaire n'est pas fausse, mais elle n'est pas suffisante* », selon Eckra Lath Toppé.

Tout comme au théâtre, il faut étudier le personnage de cinéma à travers un certain nombre d'éléments tels que « *l'identité, le caractère, le rôle, le discours et le schéma actantiel* »¹⁴⁷. Tout comme au théâtre, le cinéma est un art de la représentation et le rôle assigné à un acteur de cinéma est parfois très comparable à celui de théâtre.

Mais cet art de la représentation amène quelques fois à nous montrer des personnages hauts en clichés et stéréotypes. En effet, « *les clichés sont l'une des difficultés auxquelles doit parfois faire face un acteur. Et au fil des films, au cours du déroulement de l'histoire du cinéma, ces clichés ont abouti à la création, du moins, à la fabrication d'un certain type de personnage dont le rôle consiste essentiellement à des imitations parfois ridicules et dont les actes obéissent à un rituel* »¹⁴⁸.

Lorsque nous allons au cinéma, nous attendons impatiemment que tel ou tel personnage obéisse à des préjugés que la fiction nous donne à voir : par exemple, le super-héros doit sauver la veuve et l'orphelin, car c'est son rôle, de même que la princesse doit être délivrée par le prince charmant. Ces différents rôles obéissent à des codes préétablis qui font le genre de films que nous décidons de voir, bien qu'aujourd'hui certains cinéastes jouent de ces clichés pour créer des personnages totalement à l'opposé de ce qu'on pourrait s'attendre de voir.

Le cinéma tend alors à alimenter certains stéréotypes. David Bonvoisin (2007) nous propose une définition du stéréotype au cinéma ainsi ce que cela suggère comme intérêts et risques. Nous décidons de citer mot pour mot ce qu'il en dit : « *On peut définir le stéréotype comme étant la représentation simplifiée d'un groupe social aux yeux d'un autre groupe social. Il s'apparente à une image mentale qui aide à représenter un concept plus complexe. Il se fonde sur quelques traits présumés représentatifs du groupe qu'il représente. Les stéréotypes s'acquièrent dès l'enfance et comportent des caractéristiques héritées du milieu social et culturel dans lequel on grandit, mais aussi de ses propres expériences de vie. [...] La force évocatrice du stéréotype fait qu'il a une utilité toute particulière pour raconter une histoire, quel qu'en soit le support (le conte, la bande dessinée,*

¹⁴⁶ E.L. TOPPE, « Le personnage de cinéma : entre masque, transfert et vérité historique », Revue universitaire en ligne de cinéma Cadrage.net., 2013, <http://www.cadrage.net/dossier/masque.htm>

¹⁴⁷ E.L. TOPPE, Op. cit.

¹⁴⁸ E.L. TOPPE, Op. cit

le cinéma, etc.). En effet, il permet au réalisateur de faire l'économie d'une longue description. [...] Du côté du spectateur, le stéréotype aide à comprendre « qui est qui », parmi les personnages qui apparaissent à l'écran. Dans les récits, le stéréotype permet donc de réaliser une double économie : une économie du discours, pour le réalisateur et une économie de la compréhension de ce discours, pour le spectateur. Au cinéma, cet usage du stéréotype est tout particulièrement pratique. Disposant de peu de temps pour camper un personnage, le narrateur aura recours au stéréotype pour rapidement installer les éléments nécessaires à son intrigue. Le cinéma regorge donc de stéréotypes en tout genre qu'il a souvent contribué à créer : le détective privé, le policier, le jeune de banlieue, le tueur en série, etc. [...] Les médias audiovisuels comme le cinéma ou la télévision ont une forte puissance de suggestion car ils tendent à entretenir l'illusion qu'ils représentent le « réel ». Les représentations qu'ils véhiculent sont convaincantes et contribuent de ce fait à nourrir les stéréotypes. A ce titre, le cinéma est une arme très efficace pour les propagandistes. En façonnant des stéréotypes hostiles, il peut contribuer à entretenir ou développer le rejet d'un groupe social par un autre. »¹⁴⁹

Mais doit-on accorder de la valeur à un personnage s'il est stéréotypé ? Comme nous l'avons dit précédemment, le cinéma est un art de la représentation, mais le cinéma n'est qu'un média subjectif, ce qui veut donc dire que le personnage et son évolution au sein du film ne sont qu'une possibilité parmi d'autres. On peut même parler de masque, qui aurait donc pour objectif de travestir la réalité.

Comme l'explique Eckra Lath Toppé : « La notion de masque renvoie à une substitution, un changement, un transfert, un déplacement, une transmutation identitaire et de ce fait peut contenir la notion de fausseté et de dissimulation au-delà d'intentions de bonne foi. Le personnage de cinéma apparaît comme un faussaire, un adepte du travestissement de l'histoire parce qu'il est mouvement et aussi du fait de son étymologie qui consacre sa mascarade »¹⁵⁰.

7. CONCLUSION

En conclusion, notre analyse de films se fera sur plusieurs fronts : tout d'abord le front de la forme et de l'image en elle-même, avec les plans utilisés, la musique, etc., puis le front du fond avec le scénario et les personnages qui sont mis en avant, que nous essayerons de mettre en commun afin de comprendre les interactions et les liens qui existent entre eux.

¹⁴⁹D. BONVOISIN, Les stéréotypes au cinéma, Média animation asbl, 2007, <http://www.media-animation.be/Qu-est-ce-que-le-stereotype.html>

¹⁵⁰ E.L. TOPPE, « Le personnage de cinéma : entre masque, transfert et vérité historique », Revue universitaire en ligne Cadrage.net, 2013, <http://www.cadrage.net/dossier/masque.htm>

CHAPITRE 3 : LE DÉLINQUANT SEXUEL AU CINÉMA : ANALYSE DES RÉSULTATS

1. INTRODUCTION

Les observations menées sur les films ont permis de recueillir des renseignements utiles et intéressants qu'il est à présent temps d'analyser.

Nous traiterons la représentation cinématographique de l'auteur d'infraction à caractère sexuel sous trois angles différents. En premier lieu, nous examinerons la construction filmique de l'AICS sous un aspect technique et esthétique, c'est-à-dire les outils que propose le cinéma pour rendre compte d'un personnage défini comme AICS. En deuxième lieu, nous aborderons la psychopathologie de l'AICS représentée cinématographiquement, c'est-à-dire les aspects cliniques du personnage de l'AICS. En dernier lieu, nous nous intéresserons à une analyse transversale de nos données techniques et cliniques afin de dresser un portrait nuancé de l'AICS au cinéma.

2. DE L'ASPECT TECHNIQUE ET ESTHÉTIQUE : CONSTRUCTION DE LA DÉLINQUANCE SEXUELLE

Lorsque l'on s'intéresse à un axe d'analyse que l'on qualifie d'esthétique, cela revient à adopter « *une posture spécifique* »¹⁵¹ (Goliot-Lété et Vanoye, 2015), puisqu'il s'agit d'analyser la forme d'un film, selon le centre d'intérêt qui nous préoccupe dans notre étude.

On dénombre douze sens possibles du mot esthétique selon Dominique Chateau (Chateau, 2006). Cependant, il n'est pas dans l'intérêt de notre étude de faire un catalogue de l'esthétique. Aussi, nous nous intéresserons qu'à une partie de l'analyse esthétique.

*« Pratiquer esthétiquement signifie avoir un commerce répété avec certaines sortes d'objets dont on attend qu'ils nous procurent du plaisir ; pratiquer c'est donc aussi exercer son sens du goût, l'aiguiser, l'affiner [...] Le frisson d'aise qui nous parcourt en entendant une musique, l'éblouissement de nos yeux devant un paysage splendide, notre gorge qui se noue à l'occasion d'une séquence filmique virtuose ou touchante, de même que, au contraire, le haut-le-cœur devant un spectacle que nous trouvons répugnant, signalent que l'esthétique ressortit à ce registre de l'immédiation de l'affectif qui a trait au plaisir et au déplaisir, en tant qu'ils manifestent la part non-cognitive de nos expériences esthétiques »*¹⁵².

Si l'analyse esthétique privilégie les images, elle s'occupe aussi des liens que les images tissent entre elles (Goliot-Lété et Vanoye, 2015).

L'analyse a plusieurs visées : elle « *sert à comprendre* »¹⁵³ un film dans son ensemble, c'est-à-dire ce qu'il raconte au spectateur. Elle peut servir également de révélateur de la société dans laquelle

¹⁵¹ A. GOLIOT-LETE et F. VANOYE, Précis d'analyse filmique, Paris, Armand Colin, 2015.

¹⁵² D. CHATEAU, Esthétique du cinéma, Paris, Armand Colin, 2006.

¹⁵³ J. AUMONT et M. MARIE, L'analyse des films, Paris, Armand Colin, 2004

on vit, puisqu'un film « *produit dans une société donnée, est un reflet idéologique* »¹⁵⁴, mais elle est aussi, et c'est là sa principale visée, « *une activité sui generis* »¹⁵⁵, pratiquée dans les universités, où des cours de cinéma sont donnés.

Pour résumer la pensée de Aumont et Marie, « *l'analyse est donc un outil puissant pour atteindre à la compréhension d'un film [...], pour en mettre au jour les présupposés idéologiques, pour apprécier sa place dans une histoire des formes filmiques* »¹⁵⁶.

Nous avons choisi, afin d'analyser nos séquences de films, certaines variables spécifiques, selon Bordwell et Thompson, à l'analyse filmique, telles que la lumière et l'éclairage, le bruitage et la musique, le cadrage de plan, les mouvements de caméra (Bordwell et Thompson, 2000), mais également la durée de la séquence du film analysé, la position de la scène d'abus sexuel dans le récit du film, la date et la nationalité du film ainsi que l'enjeu de la scène en question.

Selon Bordwell et Thompson (2000), « *la mise en scène est une pratique théâtrale* »¹⁵⁷. Comme évoqué précédemment, la mise en scène se définit selon plusieurs aspects.

Le premier aspect de la mise en scène est l'éclairage. « *L'effet produit par une image tient beaucoup à la façon dont la lumière y est traitée. La distribution des zones claires et des zones sombres dans le cadre contribue à la composition de chaque plan et attire donc notre attention vers certains objets ou certaines actions* »¹⁵⁸. Il existe deux sources de lumières : « *une lumière principale (key light) et une lumière d'appoint (fill light). La lumière principale, qu'on appelle couramment l'attaque ou l'effet, fournit l'éclairage dominant et produit les ombres les plus fortes. La lumière d'appoint, généralement appelée lumière d'ambiance, vient compléter la précédente en adoucissant ou éliminant certaines ombres* »¹⁵⁹.

Le deuxième aspect de la mise en scène est le cadre qui « *implique non seulement l'existence d'un espace se trouvant à l'extérieur de ses limites mais aussi une position particulière depuis laquelle les éléments composant l'image sont vus* »¹⁶⁰. Lorsque l'on s'intéresse aux cadrages des angles, il faut savoir qu'il existe l'angle vertical et l'angle horizontal. « *On distingue trois principaux types d'angles verticaux : l'angle normal, la plongée et la contre-plongée. L'angle normal, où l'axe de prise de vue est horizontal, est le plus courant. Une plongée nous met « au-dessus » de ce qui est filmé, regardant vers le bas. En contre-plongée, nous regardons par-dessous* »¹⁶¹. L'angle horizontal fait référence à la « *stabilité* »¹⁶² où les horizons du cadre sont parallèles à l'horizon.

La taille des plans est primordiale aussi pour la mise en scène. Bordwell et Thompson énumèrent les différents plans qui existent au cinéma : « *dans un plan général, la figure humaine est à peine visible. C'est le cadre des paysages ou des vues aériennes. Dans un plan d'ensemble, les figures ont plus d'importance, même si l'arrière-plan reste dominant. Le plan moyen montre les personnages*

¹⁵⁴ J. AUMONT et M. MARIE, Op. cit

¹⁵⁵ J. AUMONT et M. MARIE, Op. cit

¹⁵⁶ J. AUMONT et M. MARIE, Op. cit

¹⁵⁷ D. BORDWELL et K. THOMPSON, L'art du film, une introduction, Madison, De Boeck Université, 2000.

¹⁵⁸ D. BORDWELL et K. THOMPSON, Op. cit

¹⁵⁹ D. BORDWELL et K. THOMPSON, Op. cit

¹⁶⁰ D. BORDWELL et K. THOMPSON, Op. cit

¹⁶¹ D. BORDWELL et K. THOMPSON, Op. cit

¹⁶² D. BORDWELL et K. THOMPSON, Op. cit

en pied dans le décor, et le plan américain large les cadres au-dessous des genoux, ce qui permet d'équilibrer les figures et le fond. Les plans cadrés à la même distance représentant des figures non-humaines sont appelés des plans de demi-ensemble. Le plan américain cadre à mi-cuisse. En plan rapproché taille, les personnages sont cadrés au-dessus de la taille (on peut l'appeler « plan taille »). Les gestes et les expressions y deviennent visibles. Le plan rapproché poitrine cadre à partir de la poitrine (« plan poitrine ») et le gros plan est traditionnellement celui qui ne montre que la tête, les mains, les pieds ou de petits objets. Il met en évidence une expression du visage, le détail d'un geste, un objet déterminant. Le très gros plan isole une partie du visage (les yeux, la bouche), rend les détails gigantesques. »¹⁶³

Le troisième aspect de la mise en scène est les mouvements de cadre, qu'on peut appeler également mouvement de caméra. Il existe quatre mouvements de cadre qui sont les plus couramment utilisés : le panoramique vertical, le panoramique horizontal, le travelling et enfin la caméra sur une grue. « *Le panoramique horizontal est une rotation de la caméra autour d'un axe vertical [...] Le panoramique vertical, ou basculement, est une rotation de la caméra, toujours fixe autour d'un axe horizontal [...] Dans le travelling, la caméra se déplace dans toutes les directions [...] Une grue permet parfois de déplacer la caméra au-dessus du sol* »¹⁶⁴. Bordwell et Thompson ajoutent que « *les mouvements de caméra fascinent les réalisateurs et les spectateurs depuis les débuts du cinéma. Ils ont pour effet de démultiplier les informations spatiales sur une image : les positions relatives des objets deviennent plus sensibles que dans une image fixe et des nouveaux objets peuvent apparaître* »¹⁶⁵.

Le quatrième aspect de la mise en scène concerne la musique et le bruitage. Les effets scénaristiques passent également par la musique. L'analyse de musique de films requiert tout de même une certaine technicité (Aumont et Marie, 2004), puisqu'il faut savoir reconnaître, par exemple, un instrument à cordes d'un instrument à vent. Nous devons alors préciser que l'analyse de la musique de films est très pointue et que nous n'avons pas les connaissances suffisantes pour en faire une analyse très poussée. Aussi, notre analyse consiste en l'étude des effets voulus par le réalisateur qui influent sur les impressions du spectateur et que l'on peut objectiver. Concernant les sons, ils peuvent être phonématiques (discours verbal) ou non phonématiques (cris humains et animaux, chuchotements, brouhaha, etc.), les sons peuvent être naturels ou instrumentaux (Aumont et Marie, 2004).

Nous aborderons tout d'abord les films dont le centre de l'intrigue est la délinquance sexuelle, puis nous examinerons les films dont la délinquance sexuelle sert un ressort de vengeance dans le scénario, enfin, nous nous intéresserons aux films dont la délinquance sexuelle est un incident significatif dans le scénario.

2.1. La délinquance sexuelle comme centre de l'intrigue

Qu'est-ce qu'une intrigue ? Selon le dictionnaire Larousse, une intrigue est une succession de faits et d'actions qui forment la trame d'une pièce de théâtre, d'un roman, d'un film. C'est une « *complication, embrouillement, imbroglio* ».

¹⁶³ D. BORDWELL et K. THOMPSON, Op. cit

¹⁶⁴ D. BORDWELL et K. THOMPSON, Op. cit

¹⁶⁵ D. BORDWELL et K. THOMPSON, Op. cit

Selon le dictionnaire latin-français de Félix Gaffiot, le mot intrigue vient du latin, *intricare*, qui signifie « *embrouiller, mettre en désordre* ». L'intrigue d'un récit est donc le détail de ses péripéties et sert à emmêler les événements de l'histoire.

Lorsque nous avons, au départ de notre étude, regardé quelques films dans un objectif d'observation exploratoire, nous avons remarqué que certains films mettent en valeur la délinquance sexuelle de façon à ce que celle-ci soit le nœud scénaristique principal et que toutes les péripéties soient reliées, de près ou de loin, à la délinquance sexuelle.

Le centre de l'intrigue peut être défini comme l'objet sur lequel se construit précisément l'intrigue, un support permanent. De ce fait, le centre ne signifie pas le thème fondamental qui est abordé dans le film, puisqu'un film peut avoir comme centre d'intrigue la délinquance sexuelle, et souligner un thème tout à fait différent.

Nous avons choisi six films américains, français et européens, en vertu de notre cible de diversification.

2.1.1. Garde à vue (Claude Miller, 1981)

Garde à vue est un film policier français, réalisé en 1981 par Claude Miller. Le scénario de ce film, écrit par le dialoguiste Michel Audiard, est adapté du livre de John Wainwright, *À table !* (*Brainwash*). Ce film a reçu plusieurs récompenses, notamment aux Césars 1982, où il a reçu le César du meilleur acteur pour Michel Serrault, le César du meilleur acteur dans un second rôle pour Guy Marchand, le César du meilleur scénario pour Jean Herman, Michel Audiard et Claude Miller et enfin le César du meilleur montage pour Albert Jurgenson.

Nous pouvons penser, par le nombre de récompenses reçues, que ce film marqua la profession et les spectateurs. En effet, le synopsis est le suivant : le soir du 31 décembre, Jérôme Martinaud (Michel Serrault), un notaire, est convoqué au commissariat afin de témoigner sur le viol et l'assassinat de deux petites filles. Les inspecteurs Gallien (Lino Ventura) et Belmont (Guy Marchand), persuadés de la culpabilité du notable, le mettent en garde à vue.

Le film s'inscrit dans un contexte particulier. En effet, la peine de mort vient d'être abolie, par Robert Badinter, ministre de la Justice et garde des Sceaux.

La scène où la délinquance sexuelle est particulièrement ressentie est une scène de flashback, qui se situe à une heure du film, alors que l'histoire prend une tournure décisive pour Martinaud, lorsque sa femme, Chantal Martinaud (Romy Schneider), vient semer le trouble. Elle se rend au commissariat où est gardé à vue son mari. Elle demande à s'entretenir avec l'inspecteur Gallien et lui annonce avoir des preuves de la culpabilité de son mari dans le viol et l'assassinat des deux fillettes. Alors que Chantal Martinaud et l'inspecteur Gallien sont isolés, elle décide de lui raconter un souvenir de Noël d'il y a dix ans, et évoque la découverte du penchant sexuel de son mari pour les petites filles, et en particulier pour la fille de leurs amis avec qui ils avaient l'habitude de passer les fêtes de fin d'année, Camille.

Alors que le réalisateur nous avait habitué à des couleurs plutôt froides, de teinte bleue, propices au cauchemar (Aumont, 1995), la scène de flashback est teintée de couleurs plus

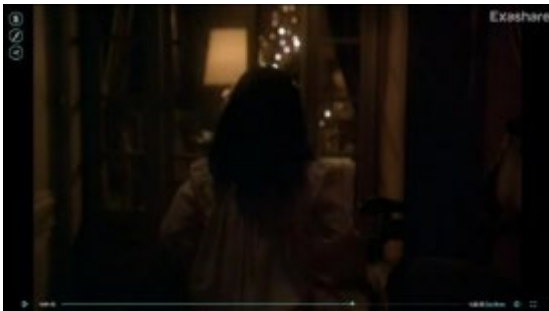
chaudes, telles que le jaune, l'orange, propices à une ambiance plus décontractée, plus 52 chaleureuse, notamment par l'éclairage d'un feu de cheminée.

La lumière tamisée invite au confort, à la proximité, c'est ce qui ressort de différents plans de cette scène de retour en arrière dans la vie du couple Martinaud, lorsque Jérôme Martinaud et Camille jouent ensemble au coin du feu. Cette lumière tamisée évoque également un côté érotique, notamment dans l'utilisation d'une image embrumée, qui peut faire penser aux codes du cinéma érotique (image embrumée, couple au coin du feu, etc.).



Jérôme Martinaud et Camille jouent ensemble

Un effet de contre-jour est également constaté, lorsque Camille est dans le couloir qui amène à la salle à manger où le repas se tient. Le cinéaste a produit le même effet lorsque Chantal Martinaud se dirige vers la salle à manger, alors que son mari et la petite Camille sont seuls.



Camille vient rejoindre ses proches au début de la scène



Chantal Martinaud a un doute et part vérifier ce qui se passe dans la salle à manger, alors que son mari et la petite Camille sont ensemble Bordwell et Thompson parlent de décrochage pour le contre-jour, qui « est une lumière qui vient de derrière le sujet filmé, par au-dessus, par le côté, par en dessous ou en pointant directement vers l'objectif de la caméra. Si elle n'est pas complétée par une autre source lumineuse, elle produit des effets de silhouettes. Combinée

par un éclairage frontal, elle permet de souligner discrètement les contours d'une figure »¹⁶⁶. Cet effet de contre-jour et cette similitude des plans et de leur composition nous amène à penser que le cinéaste a voulu rapprocher les deux protagonistes dans les rapports qu'ils entretiennent avec Jérôme Martinaud.

Le film ne met en scène que très peu de musique. En effet, nous entendons, lors du générique de début, une musique douce et gaie, presque enfantine, faite de flûtes. On peut supposer que l'utilisation d'une musique enfantine est justifiée par le synopsis plutôt glauque du film qui parle d'enfants violés et assassinés. Cette musique dure tout le générique et s'arrête brusquement lorsque Martinaud et Belmont entrent dans le bureau où l'interrogatoire aura lieu. Le fait que la musique s'arrête à ce moment-là est intéressant, puisque cela fait comprendre au spectateur que la suite des événements est très sérieuse, puisqu'il s'agit d'interroger Martinaud sur l'assassinat et le viol de deux fillettes. La musique du générique est seulement reprise à une heure du film, lors de la scène de flashback. Alors que cette musique douce servait d'ouverture au film, on peut comprendre cette reprise comme un indice qui nous avait été donné au début du film. La reprise de la musique nous indique l'importance de celle-ci où elle prend un sens très fort. Le réalisateur veut donc nous faire comprendre que cette scène est d'une importance cruciale. La musique de la scène avec Camille donne donc un signal qu'il y a quelque chose d'essentiel à l'intrigue. Lors de cette scène, l'unique son que l'on entend, hormis la musique du générique qui est très basse délibérément, est la voix off de Chantal Martinaud, qui raconte son récit à l'inspecteur Gallien.

Les fonctions du cadrage, selon Bordwell et Thompson, comme celles de la mise en scène ou des qualités photographiques du plan, sont « *déterminées par l'ensemble du film* »¹⁶⁷. La scène de flashback commence avec un gros plan sur le visage d'une fillette, alors que Chantal Martinaud commence à expliquer le penchant de son mari. Ce gros plan sert à mettre en valeur son visage poupin.



La première image de la scène de flashback

Le cinéaste a pris le parti d'effectuer un zoom, deux fois de suite, sur le visage de Chantal Martinaud. Selon Bordwell et Thompson, « *un mouvement de caméra crée ses propres effets* ». En effet, un zoom peut avoir mille et une explications, il peut servir par exemple à faire prendre connaissance d'un détail, mais pour comprendre la réelle signification d'un mouvement de cadre, il faut l'englober dans son contexte général. Ce qui veut dire que le

¹⁶⁶ D. BORDWELL et K. THOMPSON, *L'art du film, une introduction*, Madison, De Boeck Université, 2000.

¹⁶⁷ D. BORDWELL et K. THOMPSON, *Op. cit*

zoom utilisé dans le contexte de la scène, alors que nous sommes dans un film où un homme, Jérôme Martinand, est interrogé puis suspecté du viol et de l'assassinat de deux fillettes, le zoom sur le personnage de la femme du suspect, qui raconte qu'elle a des preuves sur la culpabilité de son mari, prend un sens où il sert à démontrer le doute qui s'installe en elle et le doute du spectateur sur elle-même.

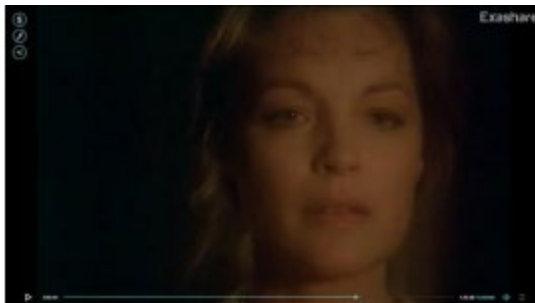


Chantal Martinaud regarde son mari et Camille jouer ensemble



Chantal Martinaud est prise d'un doute alors qu'elle est avec sa sœur en train de trier des affaires

L'ensemble de la scène de flashback est composé de plans rapprochés et de gros plans. Les plans rapprochés et les gros plans servent très généralement à créer une intimité avec le spectateur, ou à révéler des détails (Bordwell et Thompson, 2000).



Chantal Martinaud découvre que son mari est en train de parler à Camille



Chantal Martinaud explique que son mari profère des « paroles séductrices »



Jérôme Martinaud surprend sa femme qui espionne



Le visage de Chantal Martinaud se décompose et le spectateur comprend alors que Chantal Martinaud croit que son mari a un penchant pour les petites filles



On remarque alors que les différents cadres et mouvements, qui sont un enchaînement de plans rapprochés et de gros plans, ainsi que de zooms sur le visage de Chantal Martinaud, font ressortir un doute qui peut se transformer en certitude. On alterne les gros plans entre Mme Martinaud qui écoute à la porte sans être cachée, et Martinaud et la fillette, pour accentuer la découverte d'une possible vérité.

La scène de flashback se positionne à une heure du film, alors que Chantal Martinaud se rend au commissariat pour s'entretenir avec l'inspecteur Gallien. L'interrogatoire piétine depuis un certain moment, Jérôme Martinaud se contredit, tient des arguments peu convaincants pour les inspecteurs. Elle intervient, alors que son mari vient de subir une violence policière de la part de l'inspecteur Belmont, pendant que l'inspecteur Gallien était parti, et qu'il avoue par la suite qu'il est allé voir une prostituée le soir où la deuxième fillette a été tuée. Cette scène est un coup de théâtre dans la narration du récit, un événement perturbateur qui va peut-être changer la donne pour Jérôme Martinaud. La séquence dure cinq minutes. Les plans durent chacun entre deux et dix secondes. Le rythme est plutôt lent.

Dans ce film, aucune scène de viol ou d'abus n'est véritablement montrée. Le cinéaste prend le parti de nous montrer les corps des fillettes violées et assassinées de manière très sobre, puisqu'il s'agit de plans d'ensemble et non de plans rapprochés ou de gros plans. Pour la scène qui nous intéresse, l'abus sexuel n'existe pas en tant que tel. Chantal Martinaud parle de penchants sexuels, mais ne parle nullement de passage à l'acte concret et physique. En effet, Chantal Martinaud explique à l'inspecteur Gallien que son mari parlait de façon « *séductrice* » à la jeune Camille. Nous n'entendons pas ces paroles, puisque Chantal Martinaud parle en voix off. Nous n'avons pas la preuve de ce qu'il lui dit réellement.

Garde à vue est un film qui tend à créer le doute sur un personnage de notable qu'est Jérôme Martinaud. En effet, cette scène s'inscrit dans un contexte où l'interrogatoire n'avance pas. Durant toute la première heure du film, le spectateur a de sérieux doutes concernant l'innocence de Jérôme Martinaud. Même s'il ne se laisse pas faire et sait donner le ton face aux deux policiers, beaucoup de choses ne concordent pas et sont suspectes : sa présence sur les lieux du crime, le fait que sa sœur ne l'ait pas vu alors qu'il dit le contraire, etc. La scène de flashback tend à lever le doute sur le penchant sexuel de Jérôme Martinaud, grâce au récit que fait sa femme sur la découverte de l'attirance qu'il a pour Camille, la fille de leurs amis. Cette découverte a été le déclenchement d'un dégoût persistant de Chantal Martinaud pour son mari, d'ailleurs depuis cet événement, comme elle l'explique, ils font chambre à part. Cependant, cette scène ne permet pas de lever le doute sur la culpabilité de Martinaud car un penchant pour les petites filles ne veut pas nécessairement dire qu'il est l'auteur du meurtre de ces deux fillettes. De plus, la scène de flashback est racontée par Chantal Martinaud, donc de son point de vue à elle, de ce fait elle peut très bien s'être trompée sur le soi-disant penchant sexuel de son mari. Cependant, coup de théâtre, le vrai meurtrier est arrêté et avoue (on retrouve dans le coffre de sa voiture un corps emballé). Martinaud aurait donc avoué sous la pression. Gallien relâche Martinaud et questionné par ce dernier, fait semblant de ne pas comprendre (« quelle Camille ? »). Martinaud sort et retrouve dans sa voiture sa femme, qui s'est suicidée après avoir assisté à la découverte qui a innocenté son mari. Le film se clôt sur le visage consterné de Gallien. On pourrait croire, par ce suicide, que Chantal Martinaud n'a pas supporté de devoir vivre, encore longtemps, avec son mari. Mais une autre conclusion est possible, puisque ce suicide peut aussi se comprendre par le fait que Chantal Martinaud n'ait pas supporté d'avoir trahi son mari.

En conclusion, le scénario de ce film se construit sur une ambiguïté totale des personnages. Le spectateur ressent un doute général sur la dynamique du couple Martinaud. Le suicide de Chantal Martinaud peut être vu, soit comme l'échec de son machiavélisme, soit comme une

trahison qu'elle n'aurait plus supportée. *Garde à vue* est donc un film où la délinquance sexuelle sert de support ou de prétexte intrigant à l'ambiguïté et surtout, c'est un film qui veut démontrer que les représentations qu'on peut avoir, que ce soit sur une sexualité troublée ou non, peuvent être erronées.

2.1.2. *Les accusés* (Jonathan Kaplan, 1989)

Les accusés est un film dramatique américain de Jonathan Kaplan, sorti en 1989. Ce film raconte l'histoire de Sarah Tobias (Jodie Foster) qui subit un viol collectif. Kathryn Murphy (Kelly McGillis), l'avocate de Sarah Tobias, est en charge du dossier.

Le synopsis du film est le suivant : un soir alors qu'elle s'est disputée avec son copain Larry, Sarah Tobias se rend dans un bar où elle a l'habitude d'aller. Sous l'emprise de la drogue, celle-ci agit de manière provocante auprès de la clientèle masculine. Un peu plus tard dans la soirée, elle est violée collectivement par une bande de trois hommes, sous l'œil passif, voire complaisant, des autres clients du bar. Kathryn Murphy est le procureur en charge de ce dossier. Elle souhaite vivement voir les responsables en prison, mais elle est progressivement freinée dans son désir de justice par le passé de Sarah, qui s'étale devant la cour et qui lui est particulièrement préjudiciable.

Le film a reçu quelques récompenses telles que l'Oscar de la meilleure actrice en 1989 pour Jodie Foster, le Golden Globe de la meilleure actrice dans un drame en 1989 pour Jodie Foster, le Prix de la meilleure actrice pour Jodie Foster, par le National Board of Review en 1988, et le Prix David di Donatello de la meilleure actrice étrangère en 1989 pour Jodie Foster. La prestation de Jodie Foster a donc ému la profession et les critiques. Le film s'inspire de l'histoire vraie de Cheryl Araujo, violée le 6 mars 1983 dans un bar de New Bedford dans le Massachusetts. Concernant les histoires personnelles, l'actrice Kelly McGillis a elle-même été violée dans son passé, et a beaucoup insisté auprès du réalisateur pour jouer le rôle de Kathryn Murphy. Le film peut sembler être une thérapie pour l'actrice¹⁶⁸. Le film se concentre sur le combat de Sarah Tobias pour faire reconnaître le viol qu'elle a subi par trois hommes, puis la complicité des hommes qui ont assisté et encouragé le viol.

La séquence qui va nous intéresser est la plus traumatisante du film et intervient vers la fin du film, en nous expliquant le viol dans ses moindres détails. C'est une scène de retour en arrière qui se situe à 1h20 du film, alors que Kenneth Joyce (Bernie Coulson) est au procès pour témoigner et raconte ce qu'il a vu le soir du viol.

Le réalisateur Jonathan Kaplan a privilégié le contraste de couleurs lors de la scène de viol : le rouge par l'enseigne du bar placé derrière les hommes en train d'encourager le viol, et le bleu par les spots au plafond et les habits de quelques hommes (jean, chemise). Ces couleurs se retrouvent également sur les flippers et autres machines. Lorsque l'on analyse un film, les couleurs doivent être comprises par rapport à l'ambiance globale d'un film. Le rouge est souvent utilisé dans un but d'incandescence (Aumont, 1995), où le rouge possède une valeur dramatique et émotionnelle forte, qui peut être lié à la passion, mais aussi au sang, à l'oppression. Le bleu, quant à lui, est généralement lié au rêve, aux fantasmes, au cauchemar,

¹⁶⁸ Les Accusés, Wikipédia, consulté en septembre 2015, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Accusés_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Accusés_(film))

au trouble, à l'étrangeté (Aumont, 1995). Le couple de couleurs bleu/rouge, contraste de froid et de chaud, dans la scène de viol peut être interprété comme un cauchemar oppressant. La key light est une lumière frontale, qui éclaire le visage des acteurs afin de souligner les traits (Bordwell et Thompson, 2000) pour mieux illustrer la détresse de Sarah Tobias et la brutalité des violeurs.



Les teintes bleues se retrouvent dans l'éclairage et la chemise de l'homme sur la droite du plan, alors que les teintes rouges sont derrière les personnages (enseigne du bar)



L'éclairage est fait de façon à illuminer le visage de Sarah Tobias

Le réalisateur a pris le parti d'utiliser une musique plutôt dramatique, faite de violons et de peu de notes. La musique dramatique est plutôt intense, et souligne la scène brutale et terrible qui est en train de se passer. Concernant le bruitage, l'environnement est privilégié mais les sons sont concentrés sur les paroles et cris des hommes qui sont présents dans la scène, et en particulier les hommes qui encouragent le viol. Les répliques sont vulgaires et crues : « *baise-là* », « *fourre-là* », etc.

La scène de viol est composée de gros plans, de plans rapprochés et de plans américains. Les gros plans permettent de souligner les émotions des personnages, les plans rapprochés soulignent les gestes des personnages et les isolent, et les plans américains servent à marquer l'action des bras (Bordwell et Thompson, 2000). La plongée et la contre-plongée sont deux angles utilisés pour rendre compte du viol de Sarah Tobias. La plongée est un procédé cinématographique qui donne une impression de domination, alors que la contre-plongée donne une impression de soumission (Bordwell et Thompson, 2000). On remarque que certains plans sont en plongée sur Sarah Tobias, alors qu'elle est en train de se faire violer, et d'autres plans sont en contre-plongée, alors que la prise de vue est subjective, puisque la caméra se met dans la même position que la victime.



Plan rapproché taille



Plan américain



Gros plan en plongée pour souligner la détresse de Sarah Tobias



Plan rapproché épaules sur un complice encourageant le viol qui est en train de se passer

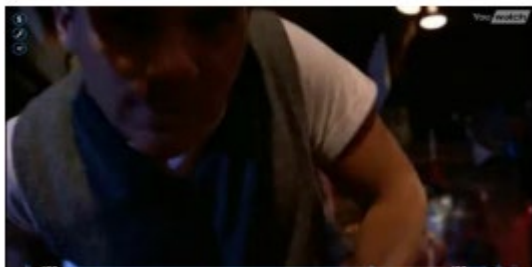


Plan rapproché épaules sur Kenneth Joyce qui assiste, atterré, à la scène de viol



Plan américain sur les complices qui encouragent

Dans la séquence de viol, Jonathan Kaplan prend le parti de montrer le point de vue de la victime, pour que le spectateur se mette à la place de Sarah Tobias.



En choisissant de filmer le point de vue de la victime, le réalisateur fait prendre conscience au spectateur du caractère terrible et dévastateur d'un viol. Pour les plans où l'on se met à la place de la victime, la caméra bouge avec les acteurs, dans un mouvement de va-et-vient pour appuyer le viol qui se produit. Hormis ces plans, la séquence est composée de plans fixes, où on alterne les plans sur Sarah Tobias, sur les violeurs, sur les complices et Kenneth Joyce.

La scène se positionne lors du procès des complices du viol de Sarah Tobias. Elle se déroule à 1h20, vers la fin du film. Le retour en arrière se passe alors que Kenneth Joyce est appelé à la barre en tant que témoin pour raconter ce qu'il a vu le soir du viol. La scène est violente et est destinée à poursuivre le spectateur même après la fin du film. La séquence de flashback est assez longue puisqu'elle dure treize minutes au moment où Sarah rentre dans ce fameux bar et en ressort dénudée et violée.

Comme expliqué précédemment, le réalisateur prend le parti de filmer de manière subjective, à la place de la victime. La scène est plutôt éprouvante de par sa durée et de par son caractère explicite car rien n'est épargné au spectateur : le viol collectif des trois hommes, les applaudissements et cris des hommes qui regardent la scène, les répliques vulgaires.



Rien ne permet, en voyant cette scène, de douter de la véracité du viol qui était en jeu durant tout ce film.

Le film repose sur le caractère véridique ou non du viol de Sarah Tobias. L'intérêt de cette scène est de savoir si Sarah Tobias dit la vérité et si elle n'a pas « *provoqué* » comme il est dit durant tout le film, et aussi si les hommes qui ont applaudi le viol sont coupables de complicité. La scène du viol permet de lever les soupçons concernant Sarah et sur la complicité avérée des hommes applaudissant l'acte. Cette scène a donc un caractère probatoire sur la véracité des dires de Sarah Tobias. Jonathan Kaplan signe un drame pudique et sobre qui se concentre sur une jeune femme un peu marginale, qui se retrouve confrontée à un crime terrible. Le viol qu'elle a subi n'est pas reconnu (dans un premier temps) en tant

que tel. Mais les choses vont changer lorsque l'avocate de Sarah Tobias, Kathryn Murphy, prend enfin les choses en main. La seconde partie du film se transforme alors en procès, largement relayé par les médias. Il y a d'un côté, ceux qui ont violé Sarah et, de l'autre côté, les spectateurs qui les ont largement encouragés, qui sont considérés comme complices. Tout l'enjeu de ce film est la reconnaissance du viol de Sarah Tobias et de la complicité des hommes qui ont regardé et encouragé le viol. C'est un film féministe qui se donne un objectif de conviction par rapport aux clichés habituels que l'on entend sur les femmes violées : femme provocante et coupable car séduisante et attirante, voire aguicheuse. Sarah Tobias est confrontée aux opinions de la population mais aussi de la justice, qui voit en elle une délinquante ayant un casier long comme son bras, droguée et ivre le soir du viol, très séduisante et aguicheuse envers tous les hommes qui étaient dans ce bar. Jonathan Kaplan termine son film en rappelant qu'aux États-Unis, un viol est reporté toutes les six minutes, et qu'une victime de viol sur quatre est abusée par 62 plus de deux personnes. Ce film est donc un film politique, qui tend à réveiller les consciences sur le viol et sur les préjugés qui existent derrière ce crime : une femme ne provoque jamais au viol.

2.1.3. Festen (Thomas Vinterberg, 1998)

Festen est un film dramatique danois réalisé en 1998 par Thomas Vinterberg. Il fut en compétition au Festival de Cannes en 1998, où il a obtenu le prix du Jury. En 1995, Thomas Vinterberg forme le mouvement intitulé Dogme95 en compagnie de Lars Von Trier, Kristian Levring, et Soren Kragh-Jacobsen. Lorsqu'un film est réalisé selon le Dogme95, il doit respecter dix règles¹⁶⁹ :

1. Le tournage doit être fait sur place. Les accessoires et décors ne doivent pas être amenés (si on a besoin d'un accessoire particulier pour l'histoire, choisir un endroit où cet accessoire est présent).
2. Le son ne doit jamais être réalisé à part des images, et inversement (aucune musique ne doit être utilisée à moins qu'elle ne soit jouée pendant que la scène est filmée).
3. La caméra doit être portée à la main. Tout mouvement, ou non-mouvement possible avec la main est autorisé. (Le film ne doit pas se dérouler là où la caméra se trouve ; le tournage doit se faire là où le film se déroule).
4. Le film doit être en couleurs. Un éclairage spécial n'est pas acceptable. (S'il n'y a pas assez de lumière, la scène doit être coupée, ou une simple lampe attachée à la caméra).
5. Tout traitement optique ou filtre est interdit.
6. Le film ne doit pas contenir d'action de façon superficielle. (Les meurtres, les armes, etc. ne doivent pas apparaître).
7. Les détournements temporels et géographiques sont interdits. (C'est-à-dire que le film se déroule ici et maintenant).
8. Les films de genre ne sont pas acceptables.
9. Le format de la pellicule doit être le format académique 35mm.
10. Le réalisateur ne doit pas être crédité.

¹⁶⁹ Seb Magic, Festen, chef d'œuvre danois de Vinterberg, janvier 2011, <http://www.sebmagic.com/article?festen-chef-d-oeuvre-danois-de-vinterberg-65171505.html>

Festen suit les règles du Dogme95. L'histoire de ce film est la suivante : une réunion familiale a lieu dans une belle villa danoise, pour fêter les 60 ans du patriarche familial, Helge Klíngfelt. Christian, le fils aîné de Helge, est chargé par son père de dire quelques mots au cours du dîner, sur sa sœur jumelle, Linda, décédée un an plus tôt. Personne ne s'en doute, mais Christian est sur le point de révéler de terribles secrets : en effet, il révèle devant toute sa famille que sa sœur jumelle Linda et lui-même ont été abusés sexuellement par leur père durant leur enfance.

La scène que nous avons choisi d'analyser est pour nous une évidence : la scène de la révélation des actes incestueux du père sur ses enfants par Christian, lors du dîner familial. Ce film baigne dans une ambiance incestueuse, dans le sens où il s'agit d'une révélation très surprenante et choquante et qu'il s'agit de la trame principale du film.

Comme expliqué précédemment, le film Festen suit les règles du Dogme95 qui énonce à la règle numéro quatre : « *Le film doit être en couleurs. Un éclairage spécial n'est pas acceptable. (S'il n'y a pas assez de lumière, la scène doit être coupée, ou une simple lampe attachée à la caméra)* ». La lumière est naturelle et les couleurs sont épurées, sans grand artifices.

La règle numéro deux du Dogme95 énonce que « *Le son ne doit jamais être réalisé à part des images, et inversement (aucune musique ne doit être utilisée à moins qu'elle ne soit jouée pendant que la scène est filmée).* » Comme le préconise le Dogme95, aucune musique n'est utilisée et les sons que l'on entend sont environnementaux : les bruits de table, les acteurs qui parlent, qui marchent, etc.

La séquence commence avec un plan moyen, en plongée, où l'on peut voir la famille disposée en forme de T.



Alors que la plongée exprime très souvent un effet de domination, dans le contexte du film, la plongée semble annoncer que quelque chose d'important est sur le point de se produire. Le fait que le réalisateur filme de dos, au premier plan, Christian, personnage principal, n'est pas anodin, car durant toute la première partie du film, une ambiance étrange s'installe doucement : la découverte d'une lettre secrète de Linda (morte il y a un an) par la sœur de Christian, Hélène, le vol de toutes les clés de voitures des invités par le chef cuisinier, comme s'il ne voulait pas qu'ils s'en aillent, la solitude et le malaise que dégagent Christian dès le début du film, etc. Tous ces éléments nous amènent à penser que quelque chose ne va pas dans cette famille et que la réunion familiale est sur le point d'être le théâtre d'un événement inattendu. S'ensuit alors une alternance de plans rapprochés épaules et de gros plans sur les visages de Christian et de Helge. Les plans rapprochés servent à créer une proximité avec un personnage, les gros plans servent plutôt à souligner un détail ou une émotion d'un

personnage (Bordwell et Thompson, 2000). En l'occurrence, le choix de ce cadrage est judicieux puisque l'on se sent proche de Christian, et ce dès le début du film où on le voit marcher seul sur une route déserte qui le conduit à la villa en question, et le gros plan sur le visage de Helge montre une certaine gêne, un malaise.



Plan rapproché épaules sur Christian qui propose à son père de choisir entre le discours vert et le discours jaune (tout comme son père les faisait, lui et sa sœur, tirer à la courte paille pour savoir lequel il allait abuser). Le discours vert est choisi.



Gros plan sur Helge qui commence à craindre la suite du discours de son fils



Christian annonce devant l'assemblée les viols que sa sœur et lui ont subi par leur père : « Il nous violait, il abusait de nous, il avait des rapports sexuels avec ses chers petits... ».



Helge n'en revient pas de ce qu'il vient d'entendre

Christian vient de révéler devant tous les invités que, durant son enfance, son père abusait de lui et de sa sœur jumelle. La façon dont il raconte est très surprenante car cela est raconté comme si cela était banal. Il ne pleure pas. Il ne répète pas ses propos. Il explique d'une manière complètement détachée, voire neutre les viols qu'il a subis, lui et sa sœur, durant leur enfance. Les membres de la famille sont gênés, mal à l'aise. Mais le grand-père prend la parole et fait comprendre aux invités que Christian est un menteur.

Selon la règle numéro trois du Dogme95 : « *La caméra doit être portée à la main. Tout mouvement, ou non-mouvement possible avec la main est autorisé. (Le film ne doit pas se dérouler là où la caméra se trouve ; le tournage doit se faire là où le film se déroule)* ». La caméra reste fixe tout le long de la séquence. Elle bouge un peu à cause de l'effet caméra à l'épaule, dans un objectif caméra amateur.

La scène se déroule à la trente-deuxième minute du film lors du dîner familial pour les 60 ans de Hegel, patriarche. Cette scène est l'aboutissement d'une série de petits événements pour le moins étranges, comme la découverte d'une lettre de Linda par Hélène, le passé violent de Mickaël (frère cadet de Christian), le vol des clés de voitures des invités par le chef cuisinier, etc. La scène de révélation dure environ quatre minutes.

L'abus sexuel incestueux de Christian et de sa sœur par leur père est explicite dans le film, puisqu'il est raconté par Christian, bien que le réalisateur ne nous montre aucune image. Il est explicite dans le récit, ce qui donne une certaine sobriété à l'acte, bien qu'il soit répugnant et inacceptable.

L'enjeu de cette scène est de révéler un lourd secret de famille à l'occasion d'une fête familiale. Christian règle ses comptes alors que l'une des victimes, sa sœur jumelle est morte. La vérité s'invite à un dîner de famille dans ce film. Festen est un film qui suit le Dogme95, et qui nous propose alors une mise en scène épurée, sans artifices (pas de musique, lumière naturelle, des plans fixes). Cette épuration donne un résultat qui s'approche, quelques fois et

selon notre opinion, du mauvais goût. Mais, paradoxalement, cette épuration donne un résultat très réaliste. Thomas Vinterberg nous offre un film réaliste sur les secrets de famille qui peuvent nous faire penser à nos propres familles (sans forcément avec un secret aussi horrible que celui de l'inceste). La révélation de l'inceste permet également de nous montrer les personnalités des membres de la famille : le père Helge qui tente de ramener à la raison Christian, le frère cadet Mickaël qui est un alcoolique, raciste et qui devient violent envers Christian, la mère qui protège Helge, etc. La révélation de Christian est niée, au début, par la famille qui ne veut pas l'entendre : certains membres, dont Mickaël, le chassent et l'attachent dans une forêt dans un objectif de le faire taire. Christian sera secouru par le chef cuisinier.

La vérité est très difficile à entendre pour cette famille, mais finit par l'accepter, grâce à une deuxième lettre que Linda avait laissée à Hélène avant son suicide, et notamment par Mickaël qui interdit à son père de revoir ses petits-enfants. Helge, lors du petit déjeuner, finira par reconnaître les faits qu'il qualifie d'impardonnable et sait que plus personne ne voudra le revoir après cela, mais ajoute qu'il aime et aimera toujours ses enfants. Le film se termine avec Mickaël qui demande à son père de sortir de table. L'inceste est un crime que l'on peut retrouver dans n'importe quelle famille et qui peut la détruire. Mais cela reste tabou.

2.1.4. Mystic River (Clint Eastwood, 2003)

Mystic River est un film dramatique et policier américain, réalisé en 2003 par Clint Eastwood. Ce film est l'adaptation cinématographique du roman Mystic River de Dennis Lehane. Il reçut plusieurs récompenses : le César du meilleur film étranger 2004, l'Oscar du meilleur acteur 2004 pour Sean Penn, l'Oscar du meilleur acteur dans un second rôle 2004 pour Tim Robbins, le Golden Globe du meilleur acteur dans un drame 2004 pour Sean Penn, le Golden Globe du meilleur acteur dans un second rôle 2004 pour Tim Robbins, et enfin l'American Film Institute Awards du film de l'année 2004.

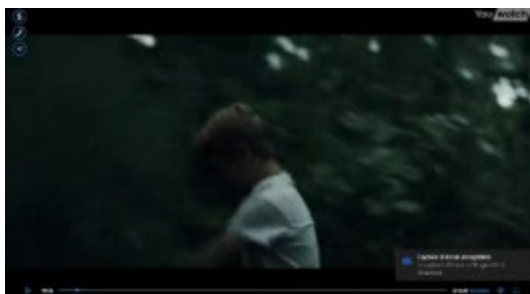
L'histoire du film se passe en 1975, à Boston. Jimmy, Sean et Dave sont trois amis d'enfance, dont le destin va basculer le jour où Dave est enlevé, sous leurs yeux, par deux hommes qui se sont fait passer pour des policiers. Les ravisseurs abusent sexuellement de Dave pendant quatre jours, jusqu'à ce que ce dernier réussisse à leur échapper. Vingt-cinq ans plus tard, alors que les trois amis ont suivi des voies différentes, leurs chemins vont à nouveau se croiser lors d'un autre événement tragique : le meurtre de Katie, la fille de Jimmy.

Au-delà de son nom symbolique, la Mystic River est une des rivières de Boston, la ville originelle des Américains, celles où les colons ont construit leur première grande ville (Cahiers du cinéma, 2003).

La scène que nous allons analyser est la scène qui se situe au début du film, où deux faux policiers viennent enlever Dave, le séquestrent et le violent pendant quatre jours.

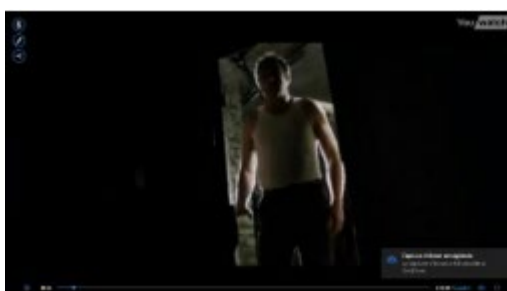
Les couleurs sont désaturées et froides, légèrement teintées de bleu, pour accentuer la tonalité de l'histoire, qui est une histoire dramatique. Comme l'explique Clint Eastwood aux Cahiers du cinéma en 2003 : « *L'idée était de parvenir à des couleurs désaturées. Cela a pris un temps fou au laboratoire, beaucoup plus que d'ordinaire. Je me souviens d'une projection où j'ai dit que les couleurs de mon film ne pouvaient tout de même pas ressembler à celles de Dorothy et Toto dans Le Magicien d'Oz. Je voulais des couleurs froides, surtout pas de chaleur*

»¹⁷⁰. Les couleurs dans ce film sont travaillées de manière à ce que le spectateur ressente l'ambiance générale du film. Contrairement à *Festen*, les images ne sont pas projetées telles qu'elles ont été filmées par le réalisateur le jour même, puisque les images du film ont été travaillées en laboratoire, permettant de donner une tonalité dramatique par les jeux de couleurs. Durant toute la scène d'exposition jusqu'à la scène d'évasion, mais aussi durant tout le film, nous pouvons distinguer un contraste criant entre différentes couleurs : d'une part le blanc et le vert, et d'autre part le noir et le bleu, le blanc et le vert qui apportent une certaine transcendance divine et une justice, notamment lorsque Dave parvient à s'enfuir, et le noir et le bleu qui se rapprochent d'une réalité sordide, celle de crimes commis sur des enfants, que la *Mystic River* ne peut effacer.



On remarque le blanc du T-shirt de Dave et le vert des arbres

Un effet de contre-jour est utilisé sur l'un des ravisseurs, alors qu'il entre dans la cave où est retenu Dave. La lumière qui éclaire son dos, alors qu'autour du cadre de la porte, il n'y a que du noir, donne un sentiment d'oppression, de terreur. De plus, le réalisateur propose comme transitions de plans des fondus au noir, qui accentuent le côté traumatisant de la scène et paraît aussi contribuer à donner le sentiment qu'on nous propose un « résumé » de la scène, que du temps se passe, plus long encore que ce qui nous est montré.



Contre-jour sur un des ravisseurs

Transition de plan entre le supplice de Dave et son évasion, en fondu au noir La lumière est plutôt dure, c'est-à-dire que la lumière est contrastée, on distingue les différentes ombres (Bordwell et Thompson, 2000).

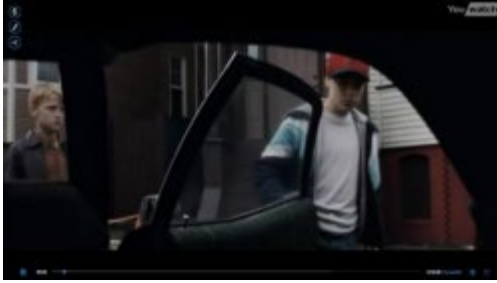
¹⁷⁰ J-M. FRODON, « *Mystic River* de Clint Eastwood, un pavé dans la mare au diable », *Cahiers du cinéma*, n°583, octobre 2003.



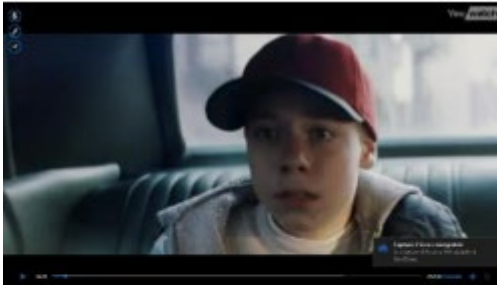
Durant la séquence, aucune musique ne se fait entendre, ce qui accentue le réalisme de la scène, mais n'enlève pas moins le côté oppressant de cette scène. Les sons sont naturels, mais nous devons souligner la présence d'un hurlement de loup, alors que Dave s'enfuit à travers la forêt. L'utilisation du cri d'un animal comme le loup est loin d'être anodin. En effet, dans l'imaginaire collectif de la culture occidentale, le loup est un prédateur nocturne, un rôdeur, une créature maléfique. On le retrouve notamment dans nombre de contes de fées, comme *Le Petit Chaperon Rouge*, où il dévore la grand-mère ainsi que la petite fille. Le hurlement du loup, alors que Dave est en train de s'enfuir, peut signifier que Dave échappe à ses prédateurs, mais cela peut signifier aussi que ses prédateurs ne sont pas loin de lui, prêts à le reprendre à tout instant. L'image du loup va être reprise à la fin du film par Dave, alors qu'il sauvera un garçon d'un pédophile dans une voiture, le soir où la fille de Jimmy a été tuée : « *c'était un putain de loup* », dira-t-il à sa femme. Nous devons ajouter le bruit de respiration très forte, alors que Dave s'enfuit, ce qui accentue le côté angoissant de la fuite, ainsi que les bruits de branches qui se cassent. La séquence est composée essentiellement de plans rapprochés et fixes, qui permettent une proximité avec les personnages (Bordwell et Thompson, 2000).



Le faux policier leur demande s'ils trouvent normal de graver leurs noms sur du ciment frais



Le faux policier demande à Dave de monter dans la voiture pour le ramener chez lui



Dave est embarqué par les faux policiers

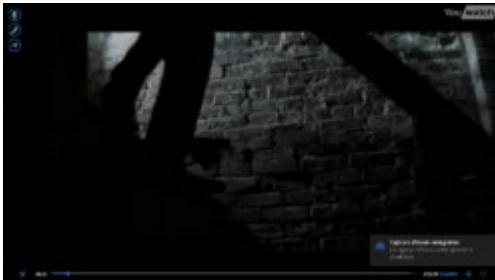


La voiture s'éloigne en plan fixe, symbolisant la séparation de Dave des siens



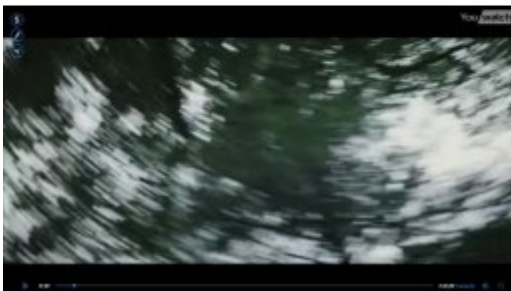
Dave supplie ses ravisseurs de le laisser tranquille : « plus ça », « je vous en prie »

Les mouvements de cadre sont présents lors de la scène où l'on voit Dave dans la cave. En effet, on voit un homme descendre un escalier, dans la pénombre, que la caméra suit en travelling latéral, une métaphore d'entrée dans un cauchemar.



Travelling latéral

Alors que Dave s'enfuit dans la forêt, la caméra le suit, elle bouge, elle tremble, elle partage ses angoisses d'être rattrapé. La scène se boucle sur un panoramique horizontal dans le ciel, au milieu des arbres, dans un but de vertige, d'étourdissement causé par la fuite haletante de Dave.

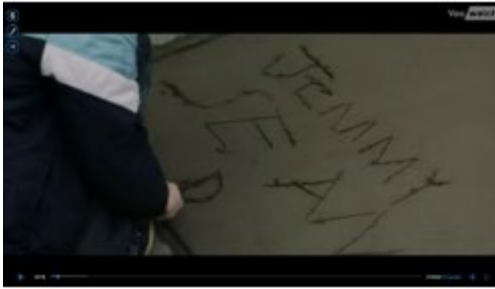


La scène se passe au début du film, les faux flics arrivent à la troisième minute, alors qu'ils surprennent les trois garçons en train d'écrire leurs noms sur du ciment frais. C'est donc une scène d'exposition qui tient une place très importante car cette scène construit toute la trame scénaristique du film. La séquence dure environ quatre minutes.

La scène de viol est implicite, le viol n'est pas montré mais suggéré, notamment par la phrase que prononce Dave à ses ravisseurs : « *plus ça* ». Le spectateur se doute, par tout ce qui s'est passé en amont de cette scène, et notamment par des éléments comme la cave, la pénombre, les hommes qui descendent l'escalier, que Dave subit des abus sexuels.

Cette scène d'abus sexuel a pour but de créer une ambiguïté sur le personnage de Dave, notamment lorsque la fille de Jimmy est assassinée. Comme les enquêteurs le disent durant

le film, il est très vulnérable à cause de son passé et peut avoir « péter un câble ». Il est rapidement soupçonné, et est tué par Jimmy à la fin du film, alors que Dave avoue le meurtre, bien qu'il n'ait pas tué la fille de Jimmy. Dave est montré comme le plus timide, le plus fragile des trois, de par sa solitude. C'est lui qui est embarqué dans la voiture. Le spectateur est, implicitement, mis au courant du traumatisme qui va suivre et qui restera ancré dans la vie de ces trois jeunes garçons. En effet, au commencement du film, ils s'amuse à écrire leurs noms sur du ciment encore frais. Dave est le dernier à écrire son nom, mais sera arrêté dans son action par l'arrivée des faux policiers.



Avec la marque des noms sur le bitume, le traumatisme lié à l'enlèvement et au viol est gravé dans le sol, indélébile, telle une plaie qui ne se refermera jamais. Dave est le premier suspect du meurtre de la fille de Jimmy, puisqu'il a été abusé sexuellement dans son enfance, et est donc, aux yeux de la société, quelqu'un qui ne va pas bien et qui peut déraiser.

2.1.5. *Les yeux bandés* (Thomas Lilti, 2007)

Les yeux bandés est un film dramatique français réalisé en 2007 par Thomas Lilti, son premier long métrage. Le film raconte l'histoire de Théo (Jonathan Zaccà), qui revient dans son village d'enfance, après avoir appris que Martin (Guillaume Depardieu), avec qui il a grandi dans la même famille d'accueil, est accusé de viols et de meurtres sur plusieurs femmes.

Thomas Lilti s'est inspiré d'une histoire qu'il a vécue indirectement, dans son expérience personnelle, pour écrire ce film. En effet, un ami à lui s'était rendu compte qu'un homme qu'il côtoyait régulièrement avait été arrêté par la police pour viols et meurtres sur plusieurs femmes¹⁷¹. Il s'agissait du tueur en série Guy Georges, plus connu sous le nom du « *tueur de l'Est parisien* », qui assassina sept femmes dans les années 1990.

La scène où la délinquance sexuelle est la plus intéressante à analyser est celle du début du film, où l'on voit un homme poursuivre une jeune femme dans une forêt et finit par la violer.

Dans cette scène, il est intéressant de constater que les couleurs sont froides et sombres, cela se passe durant la nuit, avant que le jour ne se lève. La prédominance de la couleur bleue se comprend par la volonté du cinéaste de rendre la situation cauchemardesque, puisque la couleur bleue est souvent associée au cauchemar (Aumont, 1995).

¹⁷¹ *Les Yeux bandés*, Allociné, consulté en août 2015, www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=108739.html



La lumière utilisée est sombre mais douce. Comme l'explique Bordwell et Thompson, « *une lumière dure produit des ombres nettement dessinées, une lumière douce, un effet diffus* »¹⁷², or on constate dans cette scène que la lumière ne produit pas de contrastes très prononcés. La lumière douce permet de donner à la scène une certaine pudeur, où le spectateur peine à cerner les corps en action.



Aucune musique ne retentit lors de cette scène et les bruits que le spectateur entend sont naturels et sont des bruits de branches qui se cassent ou de feuilles, les cris peu assourdissants de la jeune femme, puis des chants d'oiseaux alors que le meurtre vient d'avoir lieu. Avec ces différents bruitages, le malaise du viol est dilué dans ces chants d'oiseaux, et surtout par le fait que la jeune femme ne crie pas, ou très peu, car très souvent, les hurlements des personnages sont difficilement supportables pour le spectateur, car cela souligne leur détresse profonde et leur souffrance.

Les plans qui sont utilisés sont des plans rapprochés et des gros plans. Encore une fois, l'utilisation des plans rapprochés, comme l'explique Bordwell et Thompson, permettent de lier une proximité entre le spectateur et les personnages, et les gros plans servent à souligner des détails et des émotions. De plus, les plans sont en plongée lorsque la jeune femme se fait attaquer, ce qui signifie que l'auteur domine sa victime qui est en position de faiblesse.



¹⁷² D. BORDWELL et K. THOMPSON, *L'art du film, une introduction*, Madison, De Boeck Université, 2000

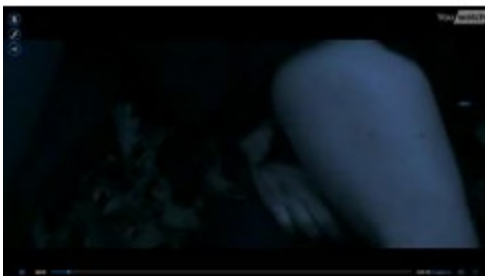
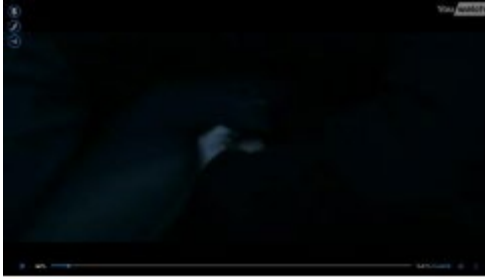


Le très gros plan sur l'œil souligne le désarroi de la victime

Un plan d'ensemble montre le corps inanimé de la victime, alors que le jour se lève. Ce plan d'ensemble sert à évoquer l'étendue des dégâts. Nous pouvons ajouter que le réalisateur prend la peine de ne pas filmer le visage de l'agresseur, dans un objectif de laisser planer le doute sur l'identité du coupable.



Le réalisateur choisit de faire un travelling latéral sur les personnages qui sont en train de courir. Puis un travelling est fait alors que les corps sont au sol, pour accentuer le réalisme du combat, pour accentuer un côté guerrier.



La scène se déroule au début du film, à la quatrième minute. C'est donc une scène d'exposition. La scène dure quarante-cinq secondes, ce qui est plutôt court.

Comme nous pouvons le voir sur les images, le viol est explicite, cependant il reste plutôt sobre, car on ne voit pas trop de chair dénudée, la scène est assez courte, et les couleurs sont sombres, pour privilégier une certaine pudeur. Le réalisateur a donc préféré miser sur la sobriété de ce crime, ce qui n'enlève rien à l'horreur, notamment par un plan d'ensemble où l'on voit le résultat de ce viol : un corps étendu, immobile, sans vie.

Le but de cette scène de viol est de créer un doute sur la culpabilité de Martin. Cependant, le film s'intéresse plus à l'expérience de l'entourage de Martin alors qu'il est accusé de viols et de meurtres sur plusieurs femmes. Le réalisateur a préféré filmer les doutes de la famille, plutôt que de filmer l'auteur des faits lui-même, à cause de l'histoire qu'il a vécu avec cet ami proche de Guy Georges, qui n'arrivait pas à croire qu'il était coupable de sept meurtres. Le viol sert de catalyseur pour s'attacher plus précisément à l'expérience des proches de Martin, qui se demandent alors s'il est bien coupable et si oui, comment a-t-il pu en arriver là. D'ailleurs, le procès de Martin n'est pas filmé, car la démonstration de la culpabilité n'est que secondaire, puisqu'il s'agit de s'intéresser aux doutes et au vécu de l'entourage. Le cinéma montre rarement qu'un violeur ou qu'un pédophile a une famille, des amis, ou du moins il est rare qu'un film s'intéresse uniquement au vécu de l'entourage, c'est donc innovant de montrer leurs réactions, leurs doutes, leurs inquiétudes.

2.1.6. Michaël (Markus Schleinzer, 2011)

Michaël est un film dramatique autrichien, réalisé en 2011 par Markus Schleinzer. Il fut en compétition au Festival de Cannes de 2011, où il créa la polémique, notamment à cause de son sujet. En effet, le film raconte l'histoire de Michaël, un homme de 35 ans, employé administratif. Il habite un petit pavillon en banlieue. Michaël est un homme simple et ordinaire : il mange, dort, regarde la télévision, déjeune parfois avec sa sœur et part au ski avec ses amis. Seulement, il possède un secret : il séquestre un enfant de 10 ans et le viole régulièrement.

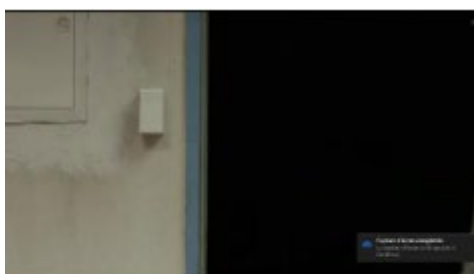
Ce film est inspiré de l'histoire vraie de Natasha Kampusch¹⁷³, jeune femme autrichienne, née le 17 février 1988 à Vienne, qui a été enlevée en 1998 et séquestrée par Wolfgang Přiklopil, pendant huit ans. Elle réussira à s'échapper en 2006. Son histoire a fait le tour du monde.

Nous avons choisi d'analyser la scène du début du film, scène d'exposition de la vie (presque) ordinaire de Michaël, du moment où il met la table pour deux, jusqu'au nettoyage intime.

Dans cette scène d'exposition, les couleurs sont plutôt ternes, d'un teint grisâtre, mais nous remarquons que la porte blindée qui séquestre le petit Wolfgang est bleue, couleur pouvant relever du cauchemar qu'est en train de vivre le jeune garçon (Aumont, 1995).



Il est intéressant de remarquer que lorsque le garçon sort de sa « chambre », celle-ci est plongée dans le noir, et on le voit sortir de la pénombre. Le couple de couleurs bleu et noir permet d'évoquer le cauchemar et la souffrance, l'oppression, en l'occurrence la séquestration.



L'éclairage est lumineux, la lumière douce, les contrastes sont peu accentués.

¹⁷³ S. WALON, « Michaël : la dissection clinique du quotidien d'un pédophile », Le Monde, novembre 2011, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/11/08/michael-la-dissection-clinique-du-quotidien-d-unpedophile_1600164_3476.htm



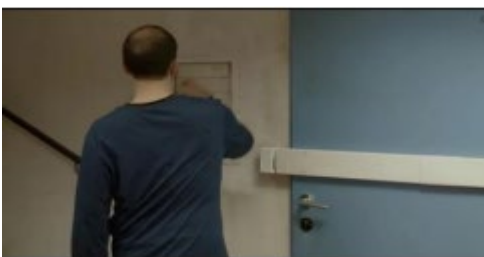
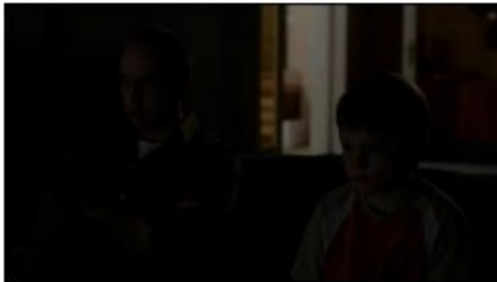
Il n'y a aucune musique. Les sons sont doux, naturels, pour démontrer la routine qui s'est installée dans le quotidien de ces deux protagonistes.

La plupart des plans de cette scène sont moyens. Certains plans sont rapprochés.

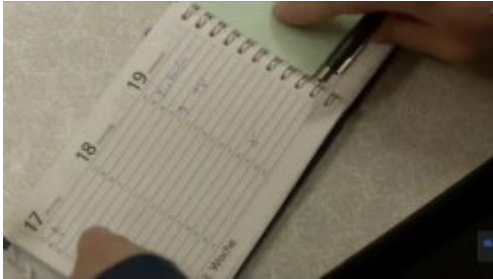


Ils sont silencieux

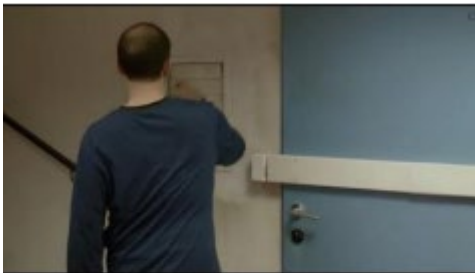
La suite de la scène montre un quotidien assez monotone. Ils font la vaisselle ensemble, regardent la télé. Puis l'enfant retourne dans la pièce où il dort. Michaël se prépare pour la nuit, puis part rejoindre l'enfant. Le plan suivant, on le voit faire un nettoyage intime. Le spectateur comprend alors le penchant pédophile de Michaël, même s'il pouvait avoir des doutes sur la présence de cet enfant et sur son confinement dans une pièce à la cave.



Cette succession de plans moyens tend à décrire une situation ordinaire pour Michaël, bien qu'extraordinaire pour le spectateur, dans une volonté de neutralité. Le seul gros plan de cette séquence cadre un petit carnet où Michaël note d'une croix la relation sexuelle qu'il vient d'avoir avec le jeune garçon, ce qui accentue le côté organisationnel.



Il n'y a aucun mouvement de cadre. La séquence est entièrement faite de plans fixes. La scène se déroule au début du film, à la deuxième minute. C'est donc une scène d'exposition où l'on nous décrit ce sur quoi le film va porter. La scène dure six minutes. L'abus sexuel est suggéré et donc implicite puisque Michaël entre dans la pièce où l'enfant est retenu, et le plan suivant, on le voit de dos dans la salle de bains en train de nettoyer son pénis.



Tout l'enjeu de cette scène est d'exposer un homme, Michaël, dans son quotidien routinier. Le film ne montre aucun procédé spectaculaire de la mise en scène cinématographique pour parler de la pédophilie de Michaël : la musique est absente, les dialogues sont brefs, les longs plans séquences déclinent des décors grisâtres et ternes. Tout ceci dépeint une neutralité de

la part du réalisateur. On peut ajouter que la routine, consistant à baisser les volets roulants chaque jour, crée un univers quasi carcéral¹⁷⁴, de même que la porte blindée et le quotidien très organisé de Michaël.

2.1.7. Conclusion

Plusieurs variables reviennent souvent lorsque la délinquance sexuelle est le centre de l'intrigue d'un film.

Les couleurs froides reviennent très souvent, comme le bleu, synonyme du cauchemar lorsque l'on analyse les scènes. Les plans rapprochés et gros plans sont aussi très souvent utilisés, qui peuvent permettre au spectateur de se sentir proches des personnages, et en particulier des victimes. Les plongées et contre-plongées soutiennent un rapport de dominant/dominé, caractéristique du viol. Enfin, les scènes se positionnent soit dans une exposition servant à introduire l'intrigue du film, soit dans un retour en arrière prouvant un penchant ou un drame ayant bien eu lieu.

On remarque qu'il existe un contraste violent entre trois façons de présenter l'abus sexuel : la violence montrée pour émouvoir (*Les accusés*), la routine plus ou moins sordide (*Michaël*) et la dénonciation « *élégante* » (*Festen*). Ces trois types de films présentent des caractéristiques formelles contrastées, notamment dans le choix du cadrage et des couleurs.

2.2. La délinquance sexuelle comme un ressort de vengeance

Selon le dictionnaire Larousse, la vengeance est l'action de se venger, de se dédommager d'un affront ou d'un préjudice. Le verbe « *venger* » vient du latin *vindicare* qui signifie « *réclamer justice* », qui sous-entend vouloir obtenir une satisfaction, réclamer la justice au sens morale du terme. Etymologiquement, on rapproche la vengeance de la justice.

Après avoir analysé les différents films dont le centre de l'intrigue est la délinquance sexuelle, il est temps de s'intéresser à la délinquance sexuelle comme un ressort de vengeance, puisque notre étude exploratoire a démontré que certains films font la part belle à la vengeance lorsqu'un abus sexuel est commis.

2.2.1. *Crime à froid (Bo Arne Vibenius, 1973)*

Crime à froid est un thriller horrifique suédois, réalisé en 1973 par Bo Arne Vibenius, qui prendra le nom d'Alex Fridolinski au générique. Ce film s'incorpore dans un sous-genre tout particulier de films d'horreur et de thrillers, qui a débuté avec le cinéaste Ingmar Bergman dans *La Source* (1960), qu'est le « *rape and revenge* », qui signifie littéralement « *viol et vengeance* ».

Madeleine (Christina Lindberg) est une belle jeune fille devenue muette suite au traumatisme d'un viol dans son enfance. Alors qu'elle a grandi et qu'elle est devenue une belle jeune fille, elle rencontre, par hasard, un jeune homme qui, après l'avoir séduite, la séquestre, la drogue,

¹⁷⁴ S. WALON, « Michaël : la dissection clinique du quotidien d'un pédophile », *Le Monde*, novembre 2011, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/11/08/michael-la-dissection-clinique-du-quotidien-d-un-pedophile_1600164_3476.html

la prostituée et lui crèvera un œil pour avoir refusé un client. Dès lors, elle n'aura plus qu'une idée en tête : se venger.

Alors que peu de gens avaient connaissance de ce film, il a été remis au goût du jour par un vibrant hommage d'un certain Quentin Tarantino. En effet, le personnage d'Elle Driver, la tueuse borgne dans Kill Bill, fait référence à Madeleine dans Crime à froid¹⁷⁵.



Madeleine dans Crime à froid



Elle Driver dans Kill Bill

Nous allons nous intéresser à deux scènes dans ce film où la délinquance sexuelle est présente de manière indubitable. Une première scène, au tout début du film, de viol où Madeleine est agressée par un vieux monsieur, et une deuxième scène, un peu plus loin dans le film, de viol où elle est prostituée de force.

Lors de la première scène, qui ouvre le film, les couleurs utilisées sont très claires, automnales car elle se passe à l'extérieur. La lumière est dure puisque les contrastes sont accentués. Les couleurs exercent sur le spectateur une sorte de bien-être, notamment avec les premiers plans où l'on voit une fillette avec un homme qui jouent ensemble. Ces couleurs amplifient un côté enfantin qui apaise le spectateur, jusqu'au passage à l'acte de l'homme.



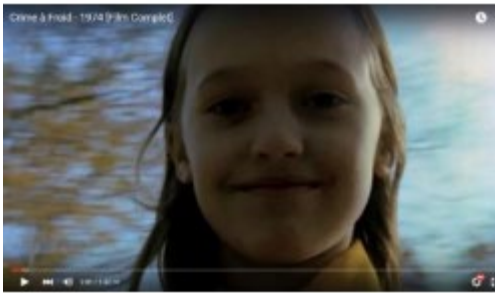
¹⁷⁵ Kill Bill vol.1, Allociné, consulté en août 2015, http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=28541.html

Lors de la deuxième scène, les couleurs sont plus ternes, grisâtres, la lumière est toujours dure, mais l'ambiance, par l'utilisation de couleurs ternes, est beaucoup plus déprimant, dans l'objectif de montrer une routine sordide.



Lors de la première scène, une musique douce est jouée alors que le vieil homme et la fillette sont en train de jouer ensemble, puis devient de plus en plus angoissante puisque la scène prend une toute autre tournure alors que le vieil homme devient très menaçant. La musique se durcit avec des notes au violon beaucoup plus hautes. De plus, les sons utilisés s'inversent également lors de cette scène : de sons plutôt doux, les sons deviennent plus angoissants lorsque le vieil homme passe à l'acte, et notamment par l'utilisation de croassements de corbeaux et de respiration très bruyante. Le corbeau, dans l'imaginaire collectif, est un signe de mauvais présage et un signe de mort. On comprend alors le symbole du corbeau dans cette scène, qui oppresse littéralement le spectateur. Lors de la deuxième scène, au contraire, la musique est très vive, très rapide, entraînant qui crée une atmosphère guerrière, qui ne peut être comprise que par rapport à la scène précédant la scène de viol. En effet, la scène précédente montre Madeleine et une autre prostituée qui sont en train de parler de l'envie de s'évader. Madeleine prend conscience qu'il est possible de sortir de sa condition de prostituée. La musique omniprésente sert à montrer la détermination de Madeleine.

Pour la première scène, le réalisateur a choisi des plongées et contre-plongées pour accompagner la « danse » des deux protagonistes. Mais le cinéaste commence sa séquence avec un plan moyen sur les deux personnages, puis des gros plans permettant de souligner les émotions (Bordwell et Thompson, 2000) et qui sont justifiés dans les scènes de viol, pour montrer le ressenti non seulement des victimes mais aussi des auteurs.



Lors de la deuxième scène de viol, les plans sont rapprochés et un gros plan sur un baiser est fait.



Le cinéaste nous propose un panoramique horizontal alors que le vieil homme et la fillette tournoient ensemble. L'utilisation de ce mouvement permet au spectateur de se plonger dans l'intimité de ces deux personnages. En effet, cette « danse » qu'on pourrait qualifier de tendre, puisqu'ils ont un regard tendre entre deux, nous permet de nous immiscer dans leur intimité. Or, le deuxième mouvement de cadre qu'utilise le cinéaste apporte une césure, un changement dans la suite de la scène, puisque, lorsque le vieil homme repose la fillette, la caméra fait un zoom avant pour faire un gros plan sur le visage de celui-ci. On remarque alors que son regard change et qu'un liquide noirâtre sort de sa bouche, métaphorisant alors le changement radical de comportement, et le drame qui s'apprête à arriver.



Zoom avant sur le visage du vieil homme

La première scène apparaît à la deuxième minute du film, c'est donc une scène qui fait ouverture au film et à l'histoire. La deuxième scène apparaît à la trente-deuxième minute,

alors que Madeleine est prostituée de force. Les deux scènes sont quasiment identiques puisqu'elles durent à peu près une minute.

Le viol y est représenté soit de façon métaphorique pour la première scène analysée, avec le plan sur le manteau jaune et le visage du vieil homme, soit de façon explicite, mais longuement contextualisée pour la deuxième scène et pour toute la partie où l'héroïne est 83 forcée de se prostituer, avec notamment plusieurs inserts pornographiques, qui peut se comprendre comme une volonté délibérée du cinéaste de renforcer le malaise et de souligner un quotidien terrible de la jeune femme, mais aussi comme une volonté racoleuse de montrer des scènes pornographiques dans un objectif purement commercial, qui était très en vogue dans les années 1970¹⁷⁶.



La première scène annonce la dure vie qui attend la jeune fille, et notamment avec l'utilisation du croassement des corbeaux, symbolisant un mauvais présage, non seulement pour le viol que la fillette va subir, mais également pour la suite de son histoire. La deuxième scène installe une routine sordide, où la sexualité est définie comme une mécanique. La succession de plans mornes et crus accentuent la situation obscène que subit Madeleine. Cette succession de drames que vit Madeleine est justifiée par un objectif scénaristique de vengeance, où tout est mis en œuvre pour qu'elle ne puisse faire autrement : le traumatisme infantile, son enlèvement, sa prostitution forcée, la perte d'un œil, sa toxicomanie forcée. Tout ceci nous amène à penser que le personnage de Madeleine était destiné à se venger des gens qui lui ont causé du tort, hormis le violeur de son enfance.

2.2.2. *Le vieux fusil* (Robert Enrico, 1975)

Le vieux fusil est un film dramatique français, réalisé en 1975 par Robert Enrico. Ce film s'inspire du drame historique d'Oradour-sur-Glane, petit village près de Limoges, dont la population a été massacrée par les soldats SS, le 10 juin 1944¹⁷⁷. Le film fut récompensé par quatre récompenses : le César du meilleur film 1976, le César du meilleur acteur 1976 pour Philippe Noiret, le César de la meilleure musique 1976 pour François de Roubaix, et enfin le César des césars 1985.

Juin 1944. Alors que le débarquement a eu lieu en Normandie, le docteur Julien Dandieu, un chirurgien pacifiste, demande à sa femme Clara (Romy Schneider) et à sa fille Florence (Catherine Delaporte) de partir se réfugier dans leur Château du petit hameau de Barberie, le temps que les choses se tassent. Malheureusement, sa femme se fera violée et brûlée vive,

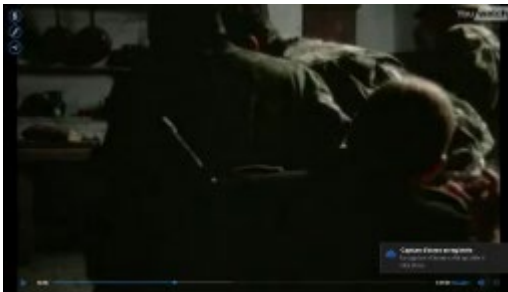
¹⁷⁶ *Crime à froid*, Allociné, consulté en août 2015, http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=172910.html

¹⁷⁷ *Le vieux fusil*, Wikipédia, consulté en septembre 2015, https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Vieux_Fusil

et sa fille sera assassinée d'une balle dans le dos par des soldats SS qui s'étaient établis dans leur Château. Le médecin décide alors de se venger.

La scène qui nous intéresse dans notre étude est celle du viol collectif de la femme de Julien Dandieu. C'est une analepse, un retour en arrière sur les faits, alors que Julien Dandieu arrive sur les lieux du drame.

Lors de la scène de viol, le réalisateur a opté pour des couleurs et lumières très sombres. Le spectateur peine à voir les contours des personnages. La lumière est dure et donc très contrastée. L'obscurité permet d'adoucir en quelque sorte cette scène, déjà insoutenable pour le spectateur, pour ne pas trop montrer ce qu'il se passe. Mais paradoxalement, l'obscurité donne un côté oppressant à cette scène. Un choix arbitraire du cinéaste qu'on pourrait comprendre par la volonté de ne pas trop choquer ou heurter les spectateurs.



Mais l'obscurité ne vaut que pour le viol, puisque l'on peut voir que l'éclairage sur la fillette est lumineux et doux.



Lors de cette scène de flashback, la musique est omniprésente et couvre tous les autres sons. C'est une musique faite de violons et de notes longues, dont le rythme est plutôt lent. Il en ressort avec les images, une dramatisation. La musique s'arrête lorsque Clara est brûlée vive au lance-flammes par un soldat SS. Le bruit du lance-flammes est très vif par rapport à la musique douce que l'on entendait. Ce bruitage intensif souligne le caractère monstrueux de cette mise à mort et la barbarie de la guerre.

Le cinéaste a décidé de faire un plan rapproché épaules sur le personnage de Clara, ainsi que ses agresseurs. On cadre également dans un plan rapproché épaules la jeune Florence, pour accentuer sa détresse et son chagrin.



Le cinéaste alterne les plans rapprochés entre Clara, en train de se faire violer, et Florence, qui assiste impuissante à cette scène.

Un travelling est opéré autour de Clara alors qu'elle est en train de se faire violer. La caméra tourne autour de la table. Le travelling sert généralement à détailler l'espace qui entoure les personnages (Bordwell et Thompson, 2000). Cependant, le travelling, en l'occurrence dans cette scène, donne un effet anxiogène et souligne la détresse de la victime. Un autre mouvement de cadre se fera ressentir après la scène de viol, où le cinéaste fait bouger sa caméra dans tous les sens pour accompagner la tentative de fuite de Clara et Florence, puis un zoom avant sur le visage de Clara, pour montrer son désespoir et sa peur face à la mort qui l'attend.



La scène de viol et de meurtre est une analepse à partir de la trente-deuxième minute (retour en arrière). Cette scène se place dans un contexte de découverte du massacre qui a eu lieu dans le village où se trouve le hameau, par Julien. En effet, on voit Julien qui découvre (en retrait) le corps brûlé de sa femme et on montre alors la scène de viol et de meurtre. La séquence de flashback dure 1 minute 30.



Julien découvre le corps de sa femme, brûlée. Gros plan sur son visage pour montrer sa tristesse et sa stupéfaction.

La scène de viol en elle-même ne dure que quelques secondes.

La scène est explicite mais assez sobre, dans le sens où on ne voit pas trop l'acte en lui-même mais la victime dénudée et les hommes autour d'elle qui la tiennent nous laissent à penser qu'il y a bien viol.

La découverte du viol et du meurtre de sa femme et de sa fille de façon brutale et cruelle crée une volonté de vengeance comme une obligation pour laver l'honneur. Le viol et le meurtre engage Julien dans une croisade vengeresse. La vision du réalisateur est très crue puisqu'il décide d'exposer la violence dans ce qu'elle a de plus abjecte. Il n'épargne rien au spectateur, entre scènes de viol collectif, massacre d'un village entier, meurtres d'enfants et de femmes au lance-flamme¹⁷⁸. Ajoutons cela à une musique angoissante, et le spectateur en sort

¹⁷⁸ V. DUMEZ, « Le vieux fusil, la critique : retour de flammes », A voir, à lire, mars 2013, <http://www.avoir-alire.com/le-vieux-fusil-la-critique>

pétrifié. Cependant, la scène de viol collectif, bien que terrible, est plutôt supportable à regarder, dans le sens où le cinéaste a choisi la sobriété par l'obscurité, où le spectateur se doute de ce qu'il se passe, mais est « *adouci* » par un effet de jeu de lumières et d'ombres qui fait que le malaise est quelque peu dilué. Mais le meurtre au lance-flammes est d'une sauvagerie inouïe, justifiée par la sauvagerie de la guerre elle-même. Il semble que le contexte de guerre de ce film ajoute un vecteur de légitimation. Le vengeur est justifié par le mal qu'on lui fait, et aussi le fait que les auteurs du viol et de l'assassinat, sont des ennemis « *nationaux* », en l'occurrence des soldats allemands, dans un contexte où tuer (l'ennemi) est légitimé par la guerre. Le viol est ici présenté comme une arme de guerre.

2.2.3. *La maison au fond du parc* (Ruggero Deodato, 1980)

La maison au fond du parc est un film d'horreur italien, réalisé en 1980 par Ruggero Deodato. Après avoir réalisé le très sulfureux et sanglant *Cannibal Holocaust* (1980), le réalisateur poursuit sa lancée en filmant *La maison au fond du parc*, s'inspirant très fortement du film de Wes Craven, *La dernière maison sur la gauche* (1972). Ce film restera interdit vingt ans au Royaume-Uni du fait de sa grande violence.

Deux truands violent et tuent des jeunes femmes la nuit. Quand ils croisent la route d'un groupe de jeunes amis, ils décident de les suivre dans une maison isolée au fond d'un parc. Nous allons analyser la scène de viol du début du film. La scène du début du film est éclairée de manière sombre, vu que cela se passe la nuit. Les couleurs sont également sombres et froides, pour se référencer non seulement à la nuit, mais également au drame qui va bientôt se jouer. Le bleu est encore présent : on peut le voir sur la veste du violeur, le bleu métaphorisant, entre autres, le cauchemar (Aumont, 1995). La lumière est très contrastée.



La musique que l'on entend lors de cette scène est très douce et pas du tout oppressante, ce qui contraste avec le drame qui se déroule sous nos yeux. La musique s'arrête lorsque les personnages se retrouvent face à face. Les répliques entre les protagonistes sont plutôt brèves et aucun bruit ne se fait entendre. La musique douce reprend lors du viol.

Le réalisateur privilégie les plans rapprochés et les gros plans pour que le spectateur se sente à proximité des personnages et de leurs émotions. La réalisation fait preuve d'un certain aplomb grâce notamment aux inserts d'écrans noirs lors du premier viol. Les écrans noirs servent, selon nous, à souligner le traumatisme qui se met en place pour la jeune femme. Il utilise également les angles de plongée et de contre-plongée, alors que l'homme est en train de violer la jeune femme. Nous pouvons dire, selon les dires de Bordwell et Thompson, que la plongée est destinée à montrer un personnage soumis, submergé par ce qui lui arrive, en

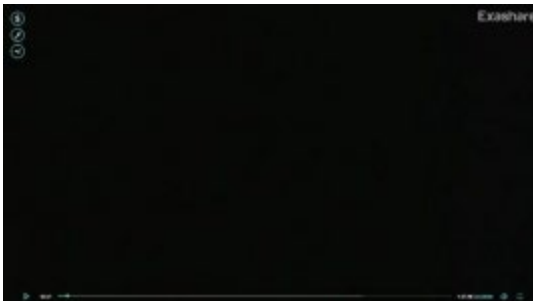
l'occurrence le viol pour la jeune femme, et la contre-plongée est destinée à montrer un personnage tout puissant, dominant.



Plongée sur la jeune femme



Contre-plongée sur le violeur



Insert noir entre les plans de viol sensés souligner le traumatisme qui submerge la victime

Durant cette scène de viol, il n'y a aucun mouvement de cadre. Ce sont des plans fixes. La scène se passe au tout début du film à partir d'une minute quarante-six. Elle sert donc d'ouverture au film. Elle dure deux minutes et trente secondes.

La scène de viol est explicite, même si elle est entrecoupée d'images noires, comme pour prendre la place de la victime, métaphoriser un trou noir qui se passe en elle.

Cette scène a pour but de créer un climat de terreur dès le commencement du film et nous présenter le « *méchant* » du film, car cette scène sert d'ouverture au film. En effet, le violeur est celui qui suivra, avec un complice, les jeunes gens dans une maison, qui se transformera en théâtre où se mettra en place divers jeux pervers. Ce film fait partie du sous-genre « *rape and revenge* », même si la vengeance paraît bien amère face à ce que tous les jeunes gens ont subi de la part des deux « *méchants* » de l'histoire, puisque l'immense soif de vengeance, qui est une condition fondamentale du genre, n'est pas étanchée dans ce film.

2.2.4. *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002)

Irréversible est un film dramatique français, réalisé en 2002 par Gaspar Noé. Difficile de trouver un film qui ait autant fait la polémique et qui suscita autant de critiques différentes, notamment lors du Festival de Cannes 2002, que celui que nous allons analyser maintenant. Monica Bellucci l'avait confié aux *Inrockuptibles* en 2002 : « *A Cannes, ça va être l'amour et la haine : des gens vont crier au génie, d'autres vont hurler que des films pareils devraient être interdits* »¹⁷⁹.

Le film fut l'objet de bonnes critiques : « *Une œuvre de cinéaste, brillante et bouleversante* »¹⁸⁰, « *Un film ovni aussi provoquant qu'intense* »¹⁸¹. Mais il fut aussi l'objet de violentes critiques : « *Voir, ici, est une forme de complicité. Il faut sortir. De la salle, du film. Le plus tôt sera le mieux* »¹⁸², « *Ce n'est pas un film auquel nous avons assisté mais à une mauvaise action* »¹⁸³.

L'histoire est la suivante : Alex (Monica Bellucci) se fait violer alors qu'elle rentre d'une soirée. Marcus (Vincent Cassel), son compagnon, et Pierre (Albert Dupontel), son meilleur ami, vont tenter de retrouver le coupable afin de se venger.

Bref, entre répulsion totale et admiration convaincue, *Irréversible* est un film qui ne laisse pas indifférent de par ses scènes violentes, et en particulier sa scène de viol de neuf minutes, celle que nous allons analyser.

Alors qu'Alex rentre dans un tunnel pour rentrer chez elle, celui-ci est inondé de rouge : les murs sont rouges, ce qui, indubitablement, donne une sensation d'oppression, de malaise. La lumière est très contrastée, avec des jeux d'ombres et de lumières, ce qui accentue la sensation d'oppression, voire de claustrophobie, avec une impression que les murs se referment sur la future victime.

¹⁷⁹ S. KAGANSKI, « Monica Bellucci / Vincent Cassel / Gaspar Noé : *Irréversible* », *Les Inrockuptibles*, 15 mai 2002, <http://www.lesinrocks.com/2002/05/15/cinema/actualite-cinema/monica-bellucci-vincent-cassel-gaspar-noe-irreversible-11107107/>

¹⁸⁰ J. LIARD, « La polémique *Irréversible* », *Allociné* [en ligne], 24 mai 2002, http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=709890.html

¹⁸¹ J. LIARD, « La polémique *Irréversible* », *Allociné* [en ligne], 24 mai 2002, http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=709890.html

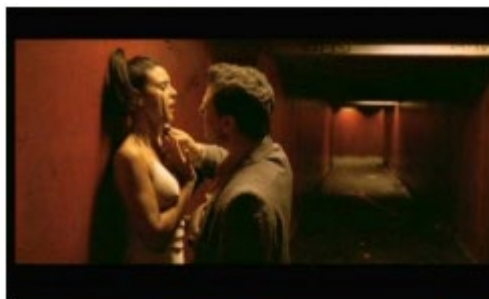
¹⁸² F. FORESTIER F., « *Irréversible* : Noé comme nausée », *Télé Obs Cinéma*, 23 mai 2002, <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20020521.OBS5762/irreversible-noe-comme-nausee.html>

¹⁸³ P. VAVASSEUR, « *Irréversible* : malaises pendant la projection officielle », *Le Parisien*, 23 mai 2002, <http://www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/irreversible-malaises-pendant-la-projection-officielle-26-05-2002/>



Il n'y a aucune musique de jouée et les sons que l'on entend viennent de l'environnement : les bruits de pas, les répliques crues, les cris étouffés de la victime. Le fait qu'il n'y ait pas de musique accentue le réalisme brut de la scène de viol.

Alors que le réalisateur prend le parti, durant les trente premières minutes, de filmer en utilisant le travelling constamment et fait bouger sa caméra jusqu'à la nausée, la scène de viol est filmée de manière, dirait-on, sobre. La caméra cesse de bouger dans tous les sens et suit Alex dans sa route pour rentrer chez elle, jusqu'à sa mauvaise rencontre. C'est un plan séquence très long où le réalisateur cadre en plan rapproché puis en plan moyen pour montrer les corps de la tête aux pieds, la caméra face aux acteurs.



Durant cette scène, le réalisateur pose sa caméra à terre, exposant la réalité la plus crument et durement qui soit. Le plan fixe a un effet de témoignage dans cette scène : le spectateur est témoin du viol.

Le récit est raconté à l'envers, la scène se passe à la quarante-deuxième minute du film après que Marcus découvre le corps tuméfié de sa compagne, alors que chronologiquement parlant, la scène se passe après qu'Alex quitte la soirée.

Cette scène de viol dure neuf minutes, ce qui est très long, surtout en plan fixe. Selon Bordwell et Thompson, « *il est courant de penser qu'un plan restitue une durée réelle*¹⁸⁴. Avec

¹⁸⁴ 4 D. BORDWELL et K. THOMPSON, L'art du film, une introduction, Madison, De Boeck Université, 2000

l'utilisation du plan séquence et fixe, la durée est ressentie de manière réelle par le spectateur, car il n'y a aucun montage de fait dans cette scène.

La scène de viol est on ne peut plus explicite, puisque le réalisateur n'épargne rien au spectateur, du viol à l'acharnement de coups sur la victime. Le réalisme du viol est d'une rare intensité. Cette scène est très éprouvante à regarder.



Cette scène a un caractère probatoire puisque l'on découvre que l'homme tué par Pierre, au début du film, désigné comme le violeur d'Alex n'est pas le bon.

Après cette scène de viol, le spectateur est assommé, sonné. Gaspar Noé a préféré filmer la réalité du viol dans sa durée. Sans aucun mouvement de caméra ni ajout de musique, il nous montre donc un viol dans toute son horreur et sa tragédie. On peut juger cela insoutenable mais en aucun cas la réalisation n'est complaisante, notamment parce qu'aucune musique dramatique n'est jouée.

Pour Gaspar Noé, l'homme est montré comme un être impulsif avec des pulsions violentes : Marcus et Pierre, le violeur, les hommes dans le club sadomasochiste « Le Rectum ». Une fois la scène de viol passée, le spectateur comprend que cette nuit ne s'effacera pas. Avec la révélation de l'identité du violeur, le spectateur réalise que le message selon lequel la violence serait salvatrice est dénué de sens, puisque l'homme ayant fait les frais de la vengeance des deux amis (Marcus et Pierre) dans le club sadomasochiste n'est pas le violeur en question. Au-delà de l'hyperréalisme de la scène, montrer ce viol se justifie de par sa place immuable dans la vie du couple qui ne pourra jamais s'en défaire tel le spectateur forcé de subir la scène, le viol est bien irréversible, on ne peut revenir en arrière.

2.2.5. Kill Bill vol.1 (Quentin Tarantino, 2003)

Kill Bill vol.1 est un film dramatique et d'action américain, réalisé par Quentin Tarantino en 2003. Ce film est le quatrième du réalisateur après six ans d'absence. Il reçut de nombreuses récompenses : le Prix du public au Festival international du film de Catalogne de 2003, le San Diego Film Critics Society Award du meilleur montage en 2003, le Saturn Awards du meilleur film d'action/aventures/thriller et de la meilleure actrice, pour Uma Thurman, en 2004, le MTV Movie Awards de la meilleure actrice, pour Uma Thurman, du meilleur combat entre la Mariée et Gogo Yubari, et du meilleur méchant, pour Lucy Liu, en 2004, l'Empire Awards du meilleur réalisateur et de la meilleure actrice pour Uma Thurman en 2004, et enfin le Sierra Award du meilleur montage en 2004 aux Las Vegas Film Critics Society.

Au cours d'une cérémonie de mariage en plein désert, un commando fait irruption dans la chapelle et tire sur les convives. Laisseée pour morte, la Mariée/Beatrix Kiddo (Uma Thurman)

enceinte retrouve ses esprits après un coma de quatre ans. Celle qui a auparavant exercé les fonctions de tueuse à gages au sein du Détachement International des Vipères Assassines n'a alors plus qu'une seule idée en tête : venger la mort de ses proches en éliminant tous les membres de l'organisation criminelle, dont leur chef Bill qu'elle se réserve pour la fin.

Nous allons analyser la scène où Beatrix Kiddo (Uma Thurman) se réveille de son coma de quatre ans, dans un hôpital, et apprend que l'infirmier qui s'occupait d'elle, a fait commerce de son corps.

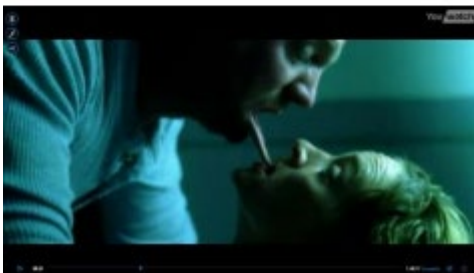
Le réalisateur opte, dans cette scène, pour des couleurs froides, aux teintes bleutées. Le bleu, comme nous l'avons précisé plus haut dans ce mémoire, est la couleur qui se rapporte, entre autres, au cauchemar (Aumont, 1995). En effet, le bleu se retrouve dans les vêtements de l'infirmier mais aussi dans toute l'ambiance générale de la scène. La lumière est dure, donc contrastée, laissant place à des jeux d'ombre et de lumières, avec des endroits plus éclairés que d'autres.



Les sons sont naturels, il n'y a aucune musique durant cette scène, hormis une musique douce qui retentit après que Beatrix ait tué l'homme qui allait la violer. La musique retentit après un insert d'écran noir, qui peut être compris comme un retournement de situation où Beatrix reprend réellement vie et où commence le chemin de sa vengeance. Les plans sont rapprochés taille lorsque les deux hommes sont devant le lit de Beatrix, faisant semblant de dormir, puis rapproché buste sur Beatrix. Le réalisateur prend le parti de filmer en plongée sur Beatrix, et en contre-plongée sur les deux hommes. L'utilisation de ces angles nous font comprendre que les hommes en contre-plongée sont dominants et que Beatrix en plongée, est dominée.



Une différence de cadrage est intéressante à remarquer, alors que le violeur est sur le point de conclure le marché qu'il a passé avec l'infirmier, le plan utilisé est américain où l'on cadre les acteurs de la tête aux cuisses. Puis la caméra fait un travelling latéral et se pose sur deux autres patients qui sont dans la même chambre, quand soudain un cri retentit, puis changement de plan, plan rapproché épaules cette fois-ci où l'on voit Beatrix en train de mordre et d'arracher la lèvre inférieure de l'homme qui allait la violer avec ses dents, comme pour montrer qu'elle est de nouveau réveillée et qu'elle sera sans pitié.



Comme nous l'avons expliqué plus haut, le seul mouvement de cadre est celui du travelling latéral alors que l'homme est sur le point de violer Beatrix. Le travelling permet de découvrir l'espace qui existe autour des personnages (Bordwell et Thompson, 2000), mais il peut aussi s'interpréter de plusieurs autres manières, comme un bouillonnement intérieur ou une effervescence. La scène n'est pas violente ni extrême, notamment grâce au fait d'utiliser le hors champ. Tout est dans la suggestion, comme une volonté de ménager le spectateur ou bien encore de ne pas montrer le commencement du viol qui est sur le point de se produire. Cette technique du hors-champ, alors qu'un acte violent se produit, a déjà été utilisée par Quentin Tarantino, notamment dans son film *Reservoir Dogs* (1992), avec la scène où Mr Blonde arrache l'oreille d'un policier.

La scène se positionne comme un retour en arrière, puisque la scène précédente, Beatrix venait de se venger de Vernita Green (Vivica A. Fox). Elle apparaît à vingt-huit minutes et se

passé alors qu'elle vient de se réveiller de son coma de quatre ans. La scène dure deux minutes, mais le viol n'est pas abouti car Beatrix le tue avant.

La scène a un caractère implicite par l'utilisation du hors-champ. Le spectateur comprend par une technique de flashback qu'elle a été violée par des hommes grâce au commerce que faisait son infirmier.

La scène a pour but de créer un destin pour Beatrix qui ne peut que se venger. C'est une obligation pour elle de se venger. La vengeance de Beatrix est montrée comme quelque chose de jouissif, puisqu'on montre cette femme comme forte, qui arrive à tuer son violeur 94 et l'infirmier qui vendait son corps. Dans *Kill Bill*, « justice » est rendue, c'est à dire que Beatrix trucidé son dernier violeur et l'infirmier qui a organisé un vrai commerce de son corps inerte. La vengeance est donc le leit motiv de Beatrix/La Mariée, puisque beaucoup d'éléments viennent justifier cette vengeance : la perte de son enfant (du moins, c'est ce qu'elle suppose), la mort de son futur mari, la mise à mort de sa nouvelle vie sont autant de raisons qui alimentent sa haine de l'Organisation des Vipères Assassines dirigée par Bill. Et le commerce sexuel de son corps fait partie de tout cet arsenal de violence qui est faite contre Beatrix et qui la prépare à son destin vengeur.

2.2.6. I spit on your grave (Steven R. Monroe, 2011)

I spit on your grave est un film d'horreur américain, réalisé en 2011 par Steven R. Monroe. Ce film est le remake d'un film de 1978, *Day of the woman* de Meir Zarchi qui allait secouer son public en filmant le viol d'une jeune femme durant une demi-heure entière, la victime ne cessant de s'enfuir puis d'être rattrapée par ses tortionnaires, en pleine forêt.

Jennifer (Sarah Butler), jeune écrivain, s'isole dans un chalet pour y écrire son nouveau roman. Alors qu'elle se retrouve seule, elle est violée et torturée par un groupe d'individus. Alors qu'elle est laissée pour morte, elle fera tout pour se venger.

La scène que nous allons analyser maintenant est la scène de viol collectif qui dure une demi-heure.

Les couleurs sont froides et désaturées du fait que la majeure partie du viol se déroule la nuit et au petit matin. Le bleu, apparenté au cauchemar au cinéma, est subtilement présent durant toute la scène et accentue la dramatisation. L'éclairage est doux.



La musique est entendue de manière légère, pour laisser place aux répliques des acteurs. Elle est lente et saccadée, intense et forte lors de moments stratégiques, comme la découverte,

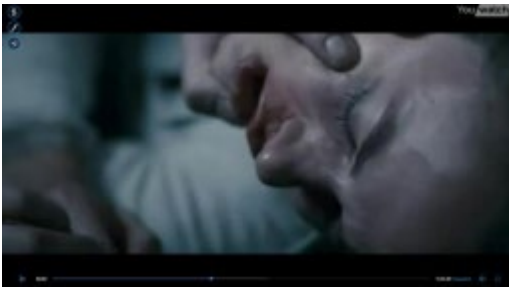
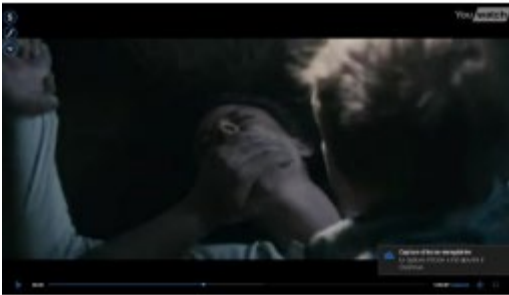
sur l'ordinateur de Jennifer, d'une photo prise à l'instant par ses tortionnaires, grâce à la webcam, qui annonce le début du cauchemar pour la jeune fille.



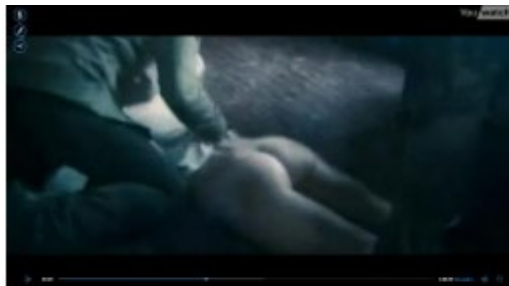
Concernant les sons, il est intéressant de constater qu'en amont de la scène de viol, alors que Jennifer est montrée comme plutôt anxieuse de se retrouver seule et loin de tout, un croassement de corbeau se fait entendre au crépuscule, quelques heures avant le drame. Le corbeau, dans l'imaginaire collectif de la société occidentale, est un oiseau de mauvais augure, qui n'a pas très bonne réputation. En effet, il est connu pour être défini comme un mauvais présage, lié à la mort ou au Mal. Le croassement du corbeau est compris alors pour le spectateur comme un mauvais présage pour la jeune fille. Mais le croassement du corbeau n'est pas l'unique avertissement, puisque la mort d'un petit oiseau juste avant le drame, tué en se fracassant contre la porte, peut aussi se comprendre comme un mauvais présage.



Le réalisateur privilégie les plans rapprochés ainsi que les gros plans, d'une part pour créer un climat de proximité entre le spectateur et les personnages, en particulier Jennifer, et d'autre part, pour souligner les émotions de Jennifer.



Nous pouvons ajouter que la caméra en plongée sur la victime, et en contre-plongée sur les violeurs tendent à souligner le fait que la victime est dans une position de soumission, et que les auteurs sont dans une position de domination.



Dans cette scène, l'un des violeurs filme avec une caméra amateur, à l'épaule, pour montrer la cruauté des tortionnaires. Un travelling est effectué alors que la victime a réussi, après avoir subi son premier viol, à échapper à ses violeurs. On la suit dans la forêt.



La scène se positionne assez rapidement dans le film, puisque la séquence commence à la dix-neuvième minute, le viol se produit alors qu'elle est seule dans son chalet. De plus, elle a déjà croisé les hommes en question à la station-service au début du film, alors qu'elle demandait son chemin. La séquence complète de harcèlement, de torture et de viol dure vingt-neuf minutes.

La scène de viol est explicite, puisque l'on voit le calvaire de la victime durant une demi-heure. Le réalisateur ne ménage pas le spectateur, jusqu'à l'épuisement.

La scène de viol a pour but de créer un climat hostile et terrible pour la jeune fille afin que la vengeance soit justifiée ou légitimée, tout est fait (tortures, humiliations, viols) pour que la victime n'est pas d'autre issue que de se venger de tout ce qu'on lui a fait subir, comme si cela était une obligation. Autant on peut prendre un certain plaisir ou une certaine jubilation à voir les quatre hommes stressés et angoissés, autant le déchainement de violence n'éveille en rien une quelconque satisfaction, mais plutôt un dégoût par les différents moyens employés, notamment la castration et l'émasculatation d'un des violeurs. La vengeance est-elle salvatrice ? On en douterait à la vue de ce déferlement de violence envers les cinq coupables. La victime s'est sentie soulagée (dernier plan du film : on la voit assise à attendre la détonation du fusil avec un sourire aux lèvres) mais le spectateur reste perplexe. La victime devient bourreau, ainsi que le processus clinique d'identification à l'agresseur le prévoit, où la victime d'une agression imite le comportement de son agresseur (Françoise Neau, 2013 ; Anna Freud, 1936), mais au final elle n'est pas mieux que ses violeurs. Le désir de vengeance peut être légitime, mais la vengeance n'est pas salvatrice. Rien ne nous dit qu'elle sera heureuse, car le traumatisme est toujours là. Les scènes de vengeance sont plus détaillées, plus scabreuses, comme si la vengeance était jubilatoire, et on pourrait croire que le réalisateur l'a voulu comme cela, comme une volonté de montrer que les sévices subis par les violeurs sont amplement mérités. Cependant, il est difficile de vouloir leur souffrance, surtout qu'ils sont en très mauvaise posture et subissent des choses aussi horribles, si ce n'est pire que la première victime. On pourrait penser que le réalisateur cautionne la violence extrême sous couvert d'empathie pour la victime. Le problème du film est qu'on se sert d'une atrocité pour en justifier une autre. Durant la première partie, on ressent de la pitié pour la fille qui se fait violer, mais dans la deuxième partie, on n'arrive plus à savoir si on est d'accord avec ce qu'elle fait ou si on doit avoir pitié des tortionnaires qui l'ont violée. C'est assez

perturbant de voir les bourreaux devenir victimes et la victime devenir bourreau. Dans ce cas on ne sait plus quel parti prendre. Il n'y a plus de « gentils » et de « méchants », tout le monde est coupable de quelque chose d'horrible et tout le monde subit quelque chose de malsain.

2.2.7. Conclusion

Les films mettant en avant la délinquance sexuelle comme un ressort de vengeance proposent des scénarii où la légitimation de la vengeance est prédominante. Par un contexte particulier, les victimes ou proches de victimes se lancent dans une quête vengeresse.

Tous les films proposent des victimes qui se lancent dans la vengeance (Crime à froid, Kill Bill vol.1, I spit on your grave) ou alors des proches de victimes (Irréversible, Le vieux fusil). Le seul film où la victime ne se venge pas, c'est le film La maison au fond du parc, puisque la première victime sert uniquement à mettre en lumière le « méchant » de l'histoire, mais la vengeance se fera par les jeunes gens qui se retrouvent prisonniers avec les « méchants ».

Les couleurs ainsi que les plans sont généralement les mêmes : les couleurs froides ou ternes prédominent, hormis pour le film Irréversible qui privilégie le rouge, plus oppressant. Les plans sont généralement rapprochés ou gros.

Les viols peuvent servir un destin écrit de toutes pièces comme pour Crime à froid, Kill Bill vol.1 ou I spit on your grave, où les victimes n'ont d'autres choix que de se venger, ils peuvent servir à montrer la stupéfaction et la destruction des proches de victimes, qui sont les conjoints de celles-ci, comme dans Irréversible et Le vieux fusil, ou bien à décrire le méchant de l'histoire comme pour La maison au fond du parc.

2.3. La délinquance sexuelle comme incident significatif

Selon le dictionnaire Larousse, il existe plusieurs sens au mot incident. En effet, nous pouvons parler d'incident technique lorsqu' « un événement fâcheux survient au cours d'une action et peut en perturber le déroulement », nous pouvons aussi parler d'incident de frontière lorsqu' « un événement sans importance excessive entraîne des complications dans les relations internationales ». Pour notre étude, nous nous intéresserons au sens littéraire de l'incident, qui est « un fait ou récit accessoire qui interrompt la marche de l'action principale dans un drame, un poème, un roman, etc. ». Le mot incident vient du verbe incidere qui signifie « tomber sur ». De ce fait, on peut comprendre alors que les scènes choisies pour notre étude « tombent » au milieu du film, viennent s'intégrer dans celui-ci alors que le thème principal n'est pas la délinquance sexuelle. Après avoir analysé la délinquance sexuelle comme centre de l'intrigue, puis comme ressort de vengeance, nous allons nous intéresser à la délinquance sexuelle qui agit comme un incident significatif, dans un film où il n'est pas forcément question de délinquance sexuelle.

2.3.1. Orange mécanique (Stanley Kubrick, 1972)

Orange mécanique est un film dramatique américain, réalisé en 1972 par Stanley Kubrick. Ce film a reçu plusieurs récompenses, notamment le Prix Hugo 1972 de la meilleure œuvre dramatique pour Stanley Kubrick et Andrew Burgess, le NYFCC Award 1972 du meilleur réalisateur, le NYFCC Award 1972 du meilleur film, le Ruban d'argent 99 du meilleur réalisateur étranger 1972 en Italie pour Stanley Kubrick, le Prix Pasinetti à la Mostra de Venise

en 1972, le Golden Spotlight 1972 en Allemagne, et la Récompense spéciale de l'Union de la critique du cinéma 1972 en Belgique.

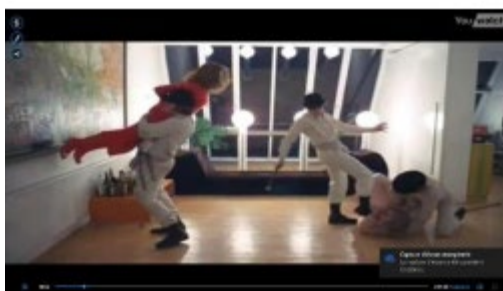
L'histoire est la suivante : Alex DeLarge (Malcolm McDowell), jeune chef de bande, s'intéresse uniquement à la violence et à la musique classique. Alors qu'il se fait piéger par ses « droogs » lors d'un cambriolage, il est arrêté puis emprisonné. Il décidera alors de suivre un nouveau traitement dont l'objectif est d'éradiquer la délinquance. La scène qui nous intéresse ici est celle où Alex et ses droogs procèdent à un homejacking et violent la femme du propriétaire des lieux.

La scène est très éclairée, très lumineuse, à la manière d'une scène de théâtre, avec des spots qui éclairent en arrière-plan.



Alors qu'Alex et ses droogs s'adonnent à diverses violences sur le couple Alexander, aucune musique ne retentit, hormis Alex qui chante « *Singin' in the rain* », tiré de la comédie musicale *Chantons sous la pluie* (Stanley Donen et Gene Kelly, 1952). Le fait qu'Alex chante cette chanson gaie durant ce déferlement de violence donne à cette scène une certaine distance, assez comique, mais qui reste tragique. Le bruitage est sourd alors qu'Alex commence à violer la femme, on n'entend aucun cri de la part de la victime, et la musique du générique retentit alors que la scène se termine. Les bruits sourds durant le viol donnent un sentiment d'oppression et de malaise pour le spectateur.

La scène se compose de deux sortes de plans : le plan moyen où l'on filme le couple ainsi qu'Alex et sa bande de la tête aux pieds, et le plan rapproché où l'on filme les victimes.



Le réalisateur utilise l'angle de la contre-plongée dans certains plans, afin de se positionner à hauteur du mari, couché par terre et qui voit sa femme prête à se faire violer, une position de soumission.

Il nous faut signaler que lors de cette scène, le viol se fait hors champ. Un panoramique horizontal est fait lorsque l'un des droogs porte la future victime sur ses épaules, faisant penser à de la danse, et un travelling latéral lorsqu'Alex et ses droogs arrivent dans le salon et violente le propriétaire.

La scène se situe à la dixième minute du film et se déroule après le passage à tabac d'un pauvre SDF et le règlement de comptes entre bandes ennemies. La séquence entière dure trois minutes et vingt-cinq secondes, mais le viol ne dure que cinq secondes.

Comme précisé précédemment, le viol se déroule hors champ, on ne voit que le haut du corps de la victime, même si toute la « *préparation* » du viol est angoissante.



Dans cette séquence, le spectateur est confronté à toute l'ampleur de la cruauté d'Alex et de ses droogs. Celui-ci démontre un goût affirmé pour la musique et la violence ainsi qu'un incontestable sens du spectacle. Cette scène impose au spectateur son implication directe dans la violence perpétrée par Alex dans Orange Mécanique. Le viol n'est qu'un « *détail* » dans la panoplie d'ultra-violence que commet Alex, il n'est montré que pour appuyer la cruauté et la recherche de violence d'Alex et de ses droogs. L'ensemble de l'environnement

de la scène regorge de couleurs vives, tranchantes et glaciales, sans aucune harmonie. Cette scène est très théâtralisée, dans les couleurs, mais aussi dans l'éclairage, dans le port des masques et la « préparation » du viol, calculée et méticuleusement organisée. La réalité de la violence est déformée par la théâtralisation, fait de masques, de chants et de danse.

2.3.2. *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994)

Pulp Fiction est un thriller américain, réalisé en 1994 par Quentin Tarantino. Il reçut de 101 nombreuses récompenses dont la Palme d'Or au Festival de Cannes 1994, l'Oscar du meilleur scénario original 1995 pour Quentin Tarantino et Roger Avary, le BAFTA Awards du meilleur acteur dans un second rôle 1995 pour Samuel L. Jackson, le BAFTA Awards du meilleur scénario original 1995 pour Quentin Tarantino et Roger Avary, et enfin le Golden Globes du meilleur scénario original 1995 pour Quentin Tarantino.

Ce film est l'histoire croisée de plusieurs personnages, qui vont se rencontrer, se retrouver dans plusieurs situations sanglantes au cœur d'Hollywood.

Nous allons analyser la scène de viol de Marsellus Wallace (Ving Rhames), patron d'une organisation mafieuse, alors que Butch Coolidge (Bruce Willis) et lui-même se retrouvent ligotés, après s'être battus, dans le sous-sol de Maynard (Duane Whitaker) où vient les rejoindre Zed (Peter Greene).

La scène tire sur des couleurs plutôt glauques voire crasseuses, notamment grâce à une ambiance poisseuse due à l'environnement (une cave). Alors que Butch et Marsellus sont ligotés, on se rend compte que Butch n'a plus sa veste de couleur marron, son t-shirt blanc est couvert de sang. Il adopte donc (bien malgré lui) les mêmes couleurs que Marsellus comme pour montrer qu'ils sont dans la même fâcheuse posture. On remarque également que Zed porte une chemise bleue, couleur apparentée au cauchemar. Durant le film, plusieurs scènes mettent en scène les personnages de Marsellus et de Butch. Lors de la première scène d'interaction, Marsellus est en position de force, notamment en lui offrant de l'argent pour qu'il perde son combat de boxe : la couleur dominante est le rouge. Lors de la deuxième scène d'interaction, Butch est en position de force puisqu'il a réussi son combat de boxe, et ainsi trahit Marsellus : la couleur prédominante est le jaune. Mais lors de leur troisième scène d'interaction, la scène où ils sont tous les deux dans la même position, la scène tire à la fois sur le rouge et le jaune, les deux couleurs sont équilibrés et aucune ne prend le dessus sur l'autre¹⁸⁵.



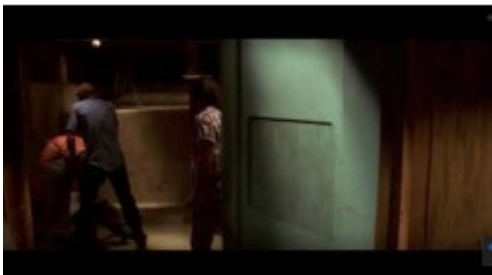
¹⁸⁵ P. FLEUTOT, « La couleur dans *Pulp Fiction* », *Broaderline* [en ligne], mars 2005, <http://www.broaderline.net/sites/pulp-fiction.htm>

La musique ne retentit que lorsque Marsellus est amené par Zed et Maynard dans la pièce du fond. C'est une musique très entraînant, aux sons jazzy, très forte et très rythmée. Elle se placera en arrière fond pour laisser place aux cris de Marsellus et aux répliques de Zed.

Les sons sont naturels et environnants. La plupart des plans sont rapprochés taille ou épaules, et sont fixes.



Le viol est montré en plan moyen, où l'on se met à la place de Butch lorsqu'il découvre ce que fait subir Zed à Marsellus.



Le réalisateur produit un travelling latéral en plongée lorsque Butch descend dans la cave pour sauver Marsellus.



La scène se situe à une heure et trente minutes du film, alors que Butch n'a pas respecté son engagement de perdre le match de boxe, ainsi que Marsellus lui avait demandé de le faire. Le viol est montré que pendant quelques secondes, mais il a débuté dès que Marsellus est emmené dans la pièce du fond. Il commence en même temps que retentit la musique. La scène dure vingt minutes.

La scène est explicite, cependant on ne voit pas tout de suite le viol, mais on entend les plaintes de Marsellus, alors que Zed et Maynard l'emmènent dans la pièce du fond, 103 ce qui ne laisse rien présager de bon. Les cris de Marsellus se font de plus en plus forts et plaintifs alors que Butch tente de partir, mais décide finalement de l'aider.

Le viol de Marsellus est salvateur pour Butch, car en tuant Maynard et en libérant Marsellus de l'emprise de Zed, ils sont quittes. Le viol est l'élément qui fait tout basculer dans la relation entre Butch et Marsellus, puisque Butch n'a plus à avoir peur des représailles de Marsellus. Ces deux personnages, liés en premier lieu par un contrat que Butch ne respectera pas (le combat de boxe gagné), sont liés en deuxième lieu par une envie de se tuer l'un l'autre, puis enfin sont liés en troisième lieu par un secret qu'ils garderont à jamais pour eux. Le viol est présenté ici comme l'élément qui permet au couple Marsellus/Butch de se réconcilier. Marsellus pardonne à Butch mais lui précise qu'il doit quitter la ville pour toujours, et de ne jamais parler de ce qui s'est passé dans cette cave.

2.3.3. Parle avec elle (Pedro Almodovar, 2002)

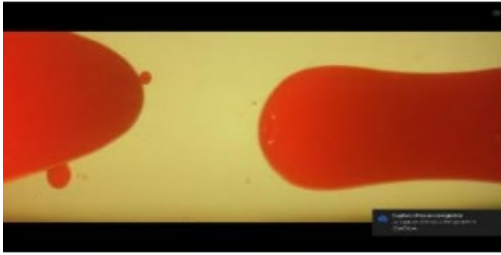
Parle avec elle est un film dramatique espagnol, réalisé en 2002 par Pedro Almodovar. Il reçut le César du meilleur film de l'Union européenne 2003, l'Oscar du meilleur scénario original 2003, le BAFTA du meilleur scénario original 2003, le BAFTA du meilleur film non anglophone, et le Golden Globe du meilleur film en langue étrangère 2003.

Benigno (Javier Cámara) et Marco (Dario Grandinetti) se rencontrent lors d'un spectacle et vont être amenés à se rencontrer dans l'hôpital où travaille Benigno comme infirmier, puisque Benigno s'occupe d'une jeune danseuse dans le coma, Alicia (Leonor Watling), et Marco vient rendre visite à sa femme, Lydia (Rosario Flores), toréador, également dans le coma suite à un accident de corrida.

La scène qui nous intéresse est celle où Benigno viole Alicia, métaphorisée par le récit du film *L'amant qui rétrécissait*.

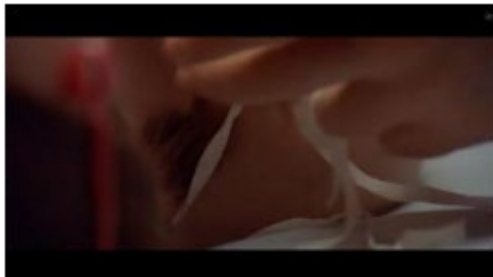
La scène est en noir et blanc, puisque Benigno raconte à Alicia *L'amant qui rétrécissait*, film qu'il avait récemment vu au cinéma. Puis la lampe à laves, qui nous est montré après le récit

du film, est de couleur rouge et jaune, des couleurs chaudes qui contrastent fortement avec le noir et le blanc.



Durant toute la scène du film L'amant qui rétrécissait, nous nous entendons un violon aux notes romantiques. Il n'y a aucun bruitage particulier.

Les plans sont généralement rapprochés, mais des gros plans sont faits sur le visage d'Alicia ou pour illustrer un nœud de chemise que Begnino dénoue.



Le réalisateur filme aussi en plongée sur le visage d'Alicia, pour souligner son attitude vulnérable, du fait qu'elle soit dans le coma.



Les plans sont fixes, il n'y a aucun mouvement de cadre. La scène apparait alors que le film est commencé depuis une heure. Begnino est parti voir un film intitulé L'amant qui rétrécissait. Il le raconte à Alicia alors dans le coma. La séquence dure neuf minutes.

La scène ne montre pas le viol, il est suggéré, non seulement par le gros plan sur la lampe à laves qui grossit et s'allonge de façon phallique, mais aussi par les images du film *L'amant qui rétrécissait*, où l'on voit le mari, devenu minuscule, entrer dans le vagin de sa femme.



C'est une scène qui montre l'amour de Benigno pour Alicia, un amant sincère, qui veut se fondre en elle tel le mari dans *L'amant qui rétrécissait*. Dans le film *L'amant qui rétrécissait*, la femme est en train de dormir, mais ressent son mari entré en elle. On peut penser que c'est ce qu'Alicia est sur le point de ressentir. On ne comprend réellement ce qui s'est passé entre Benigno et Alicia qu'après la révélation de l'absence de règles de celle-ci. Durant la première partie du film, Benigno se fait passer pour un homosexuel, n'ayant aucune attirance pour les femmes. C'est un homme très doux, aux petits soins d'Alicia, qui lui raconte tout. Il n'a pas l'image d'un homme violent, comme on peut le voir dans d'autres films. La musique douce au violon fait de cette scène un passage romantique du film, non violent, voire sensuel. Mais le viol d'Alicia lui a permis de sortir de son coma, grâce à la mise au monde d'un enfant mort-né, résultat du viol qu'elle a subi. Ce viol a donc un côté salvateur pour la jeune femme.

2.3.4. The Magdalene Sisters (Peter Mullan, 2003)

The Magdalene Sisters est un film dramatique irlandais, réalisé par Peter Mullan en 2003. Ce film se base sur une histoire vraie vécue par des milliers de jeunes filles irlandaises, enfermées dans les couvents des sœurs Madeleine, afin d'expier leurs péchés. Du XIXe siècle jusqu'à la fin du XXe siècle, les sœurs du couvent Madeleine recevaient des filles ayant eu des relations sexuelles avant le mariage, des femmes violées, des filles mères, des filles un peu trop belles,

afin de les remettre dans le droit chemin. Peter Mullan eut l'idée de ce film en visionnant le documentaire *Sex in a cold climate*, évoquant ces couvents¹⁸⁶. Ce film reçut le Lion d'or lors de la Mostra de Venise en 2002.

Irlande, 1964. Le film raconte l'histoire de quatre jeunes filles : Margaret (Anne-Marie Duff), admise au couvent après le viol qu'elle a subi de la part de son cousin, Bernadette (Nora-Jane Noone), admise au couvent parce que trop jolie et aguicheuse, Rose (Dorothy Duffy), admise après avoir mis au monde un enfant hors mariage, et Crispina (Eileen Walsh), jeune fille simple et admise après avoir mis également un enfant au monde hors mariage.

Deux scènes seront analysées : la première scène est la scène du viol de Margaret par son cousin, lors d'un mariage, et la deuxième scène est celle du viol de Crispina par le prêtre en charge du couvent de Sainte-Madeleine, vu par Margaret.

Lors de la première scène, les couleurs sont froides, l'éclairage est sombre, du fait que le viol se passe dans une sorte de grenier. On peut remarquer que Margaret porte du bleu, couleur du cauchemar.



Pour la deuxième scène, les couleurs sont beaucoup plus claires, du fait que la scène se passe en extérieur.



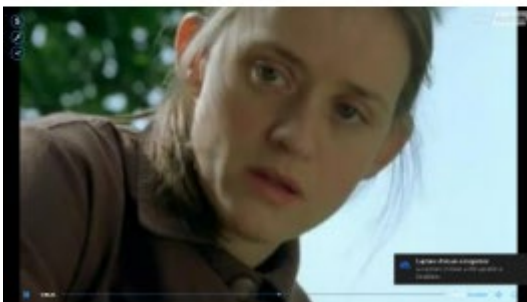
Aucune musique n'est jouée pour les deux scènes, et le bruitage est celui de l'environnement : des bruits de pas, de porte, de vent, etc.

Pour la première scène, les plans sont rapprochés sur les deux personnages, puis un gros plan est fait en plongée sur le visage de Margaret, pour accentuer sa détresse.

¹⁸⁶ The Magdalene Sisters, Allociné, consulté en août 2015, <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-47707/secrets-tournage/>



La deuxième scène privilégie le plan moyen puis le plan rapproché, encore une fois pour souligner la stupéfaction de Margaret, qui découvre, lors d'une promenade, ce qu'est obligé de faire Crispina. La différence de tailles des plans suggère au spectateur qu'un événement important est en train de se produire, en l'occurrence la découverte sordide d'une fellation forcée donnée par Crispina au prêtre.





Un travelling latéral est opéré lors de la première scène avec Margaret, alors que son cousin tente de l'embrasser.



Or, dans la deuxième scène, il n'y a que des plans fixes. La première scène a pour but de nous présenter l'histoire de Margaret, et ce qui la conduira au convent des sœurs Madeleine. Elle se trouve au début du film, à la deuxième minute, et sert de scène d'ouverture, lors d'un mariage. La deuxième scène se déroule au milieu du film, à une heure et cinq minutes. La première séquence dure quatre minutes et l'autre seulement quelques secondes. Les deux scènes de viol sont explicites, puisque l'on voit les actes de façon claire.

Les scènes mettent en scène, d'une manière différente, Margaret : la première montre son viol, où elle est actrice de cette scène, et la deuxième montre le viol de Crispina, vu par Margaret, elle est donc témoin dans cette scène. Les scènes tentent de montrer la passivité familiale, en particulier la scène du viol de Margaret, et la domination masculine de la société irlandaise des années soixante. Margaret est punie alors qu'elle a été violée, alors que son cousin ne sera jamais arrêté.

2.3.5. *La colline a des yeux* (Alexandre Aja, 2006)

La colline a des yeux est un film d'horreur français, réalisé par Alexandre Aja en 2006. Ce film est un remake du film de Wes Craven *La colline a des yeux*, réalisé en 1977.

La famille Carter part en vacances pour la Californie, avec leurs enfants, leur petit-fils et leurs deux chiens. Empruntant une route sinueuse, leur caravane tombe en panne dans le désert du Nouveau-Mexique. Leur périple tourne au cauchemar lorsqu'ils se font attaqués par des autochtones, ayant subi des mutations génétiques dus à des irradiations nucléaires. La scène que nous allons analyser est celle de l'attaque de la caravane par deux mutants, dont l'un abuse sexuellement de la cadette, Brenda (Emilie de Ravin).

Durant toute la séquence, les couleurs qui prédominent sont le vert et le jaune. Ces couleurs sont généralement utilisées dans les films d'horreur pour instaurer le malaise chez le spectateur (Aumont, 1995). Nous pouvons le voir notamment sur les murs et le vêtement que porte la fille.

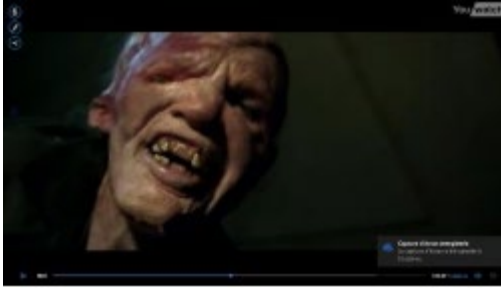


Nous pouvons entendre de la musique dès que l'on voit, pour la première fois, le visage d'un des mutants. Cette musique est très angoissante et alarmante, faite de deux notes basses qui font penser à une alarme. Les sons sont naturels (cris de la fille et des deux intrus, bruit de l'incendie, etc.)

Les plans sont généralement fixes, rapprochés ou gros. Tout d'abord, un plan rapproché montre Brenda allongée, écoutant de la musique et de la droite du cadre surgit la main d'un des mutants, cherchant à caresser la chevelure de la fille.



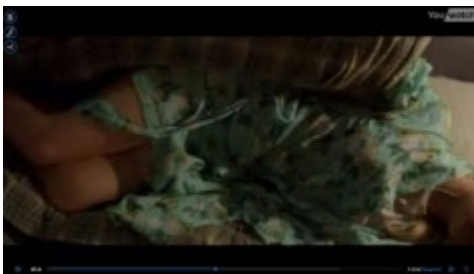
Puis, un gros plan en contre-plongée montre le visage difforme de ce mutant, contrastant avec le visage angélique de Brenda, et la mettant, ainsi que le spectateur, dans une position de soumission.



La scène se compose par la suite de plans de la même taille, notamment lorsque le deuxième mutant s'apprête à violer Brenda.



Alors que l'on découvre Brenda endormie, un travelling est fait sur le corps de la jeune fille.

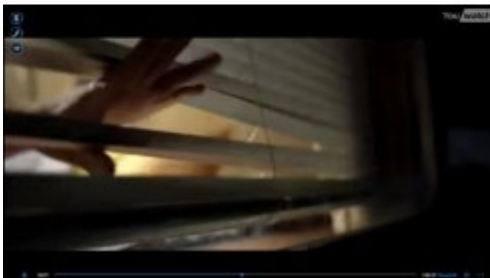
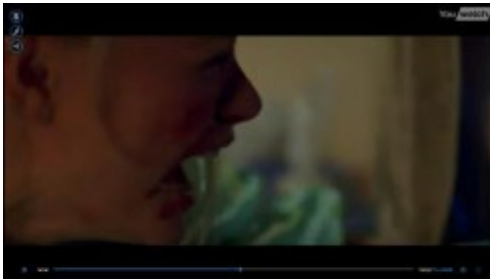


La scène se passe à la quarante-neuvième minute et se place dans un contexte de tension car le père n'est pas revenu de sa mission d'aller chercher de l'essence. La famille dort paisiblement et c'est alors un autochtone fait son apparition. La séquence dure dix minutes.

La scène de viol est explicite, puisque le réalisateur fait le choix de montrer des éléments qui laissent entrevoir un viol : le mutant qui soulève la jupe de Brenda, qui déboutonne son pantalon et qui n'arrête pas de la toucher.



Pendant le viol est hors-champ, le réalisateur privilégiant filmer les mains de la jeune fille à travers les stores.



La scène a pour but de montrer l'escalade de l'horreur pour la famille Carter et présenter les mutants pour la première fois. Les mutants arrivent alors que les signes annonciateurs du cauchemar étaient visibles : meurtre des chiens, disparition du père, impression d'être épiés, etc. Les mutants sont infirmes et déformés par les essais nucléaires. Ils sont montrés comme monstrueux, inhumains, une menace terrifiante.

2.3.6. Polisse (Maïwenn, 2011)

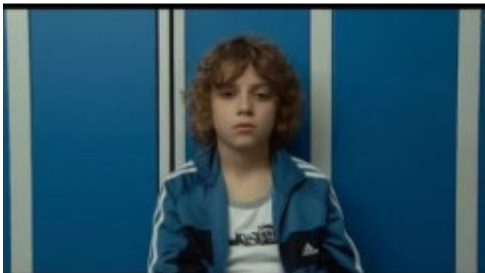
Polisse est un film dramatique français, réalisé par Maïwenn en 2011. Le film reçut beaucoup de récompenses : le Prix du jury lors du Festival de Cannes 2011, le César du meilleur jeune espoir féminin 2012 pour Naidra Ayadi, le César du meilleur montage 2012 pour Yann Dedet et Laure Gardette, le prix du Meilleur réalisateur aux Lumières de la presse étrangère 2012,

le COLCOA Film Festival 2012 mention spéciale, le Globe de cristal de la meilleure actrice 2012 pour Karin Viard et Marina Foïs, le Grand Prix Cinéma Elle 2011, le Prix Jacques Deray 2012, le Coup de cœur des Cinémas Gaumont Pathé 2011, et enfin le prix Lumière sur... by Kinopolis 2011.

Le film raconte le quotidien de la Brigade de Protection des Mineurs (BPM) dans le quartier nord de Paris, suivie par une jeune photographe (Maïwenn).

Nous analyserons deux scènes : l'interrogatoire d'un père bourgeois violant sa fille, et l'abus sexuel d'un jeune gymnaste par son professeur de gym et l'interrogatoire de celui-ci.

Les deux scènes sont teintées de bleu, couleur du cauchemar (Aumont, 1995). On peut remarquer le bleu sur les murs, les chaises, la chemise de la photographe, la veste du petit garçon, le T-shirt du professeur de gym. La prédominance du bleu laisse supposer que les policiers et le petit garçon subissent un cauchemar chacun à leur manière : les policiers vivent un cauchemar en interrogeant le père, qui est insupportable dans ses propos, et le petit garçon qui subit un abus sexuel.

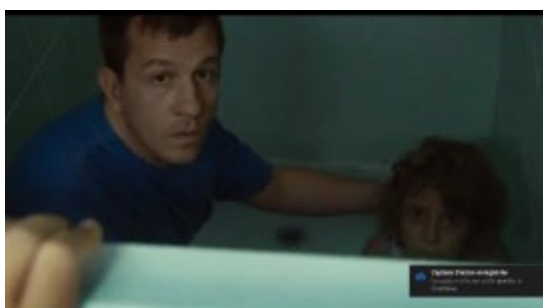


Il n'y a aucune musique durant ces deux scènes, et les sons sont naturels.

Les plans sont rapprochés pour les deux scènes, afin de capter le plus possible les émotions des personnages.



Le seul mouvement de cadre qui est observé dans ces deux séquences est la caméra à l'épaule permettant de prendre la place de l'enfant qui découvre l'abus sexuel du jeune gymnaste.



La première scène se déroule à 1h14 du film, et la deuxième à 1h53, qui est le dernier interrogatoire du film. La scène d'interrogatoire du père incestueux dure six minutes et l'autre scène avec le prof de gym dure deux minutes.

La première scène possède un caractère implicite, puisque l'abus sexuel est suggéré par l'interrogatoire qui est fait du père. Cette scène est le prolongement d'une autre scène où la fille de ce monsieur fait comprendre à sa mère que son père « *l'aime trop* ». La deuxième scène est plus explicite puisqu'un jeune garçon découvre, dans les douches des vestiaires du club de gym, le professeur ainsi que le jeune gymnaste tous les deux, dans une position très suspecte.

La première scène montre la perte de sang-froid d'un policier, Fred (Joey Starr) qui frôle la bavure. La deuxième scène met en avant une ambiance qui tranche avec le père bourgeois pervers, mais qui s'implante plus sur la détresse de plus en plus imposante d'Iris (Marina Foïs). D'une manière générale, ces deux scènes servent à mettre en évidence les faiblesses des policiers : Fred et Iris. Le film est l'histoire de ces policiers de la BPM qui sont confrontés à toutes sortes d'infractions concernant les mineurs (victimes ou auteurs). La scène du père incestueux fait office de miroir avec la vie de Fred, qui a lui-même une petite fille, et qui permet de mettre en avant ce personnage meurtri par un mariage bancal, submergé par ses émotions et frôlant la bavure policière, alors que le père évoque d'une part ses opinions sur la sexualité des enfants (« je ne la viole pas, je lui fais l'amour. Elle s'offre à moi »), et d'autre part sa conviction qu'il ne sera pas poursuivi pénalement car il « connaît trop de gens ». La scène du professeur de gym pédophile sert aussi à mettre en avant un autre personnage, celui d'Iris, jeune femme anorexique et fragile. Alors qu'elle entend les propos de ce professeur, clamant la relation tendre, quasi amoureuse entre lui et le jeune garçon, Iris supporte de moins en moins d'être face à des pédophiles. Le spectateur la sent mal à l'aise et de plus en plus dépressive. Ce sentiment atteint son paroxysme lorsqu'Iris discute avec le jeune gymnaste et entend que celui-ci n'en veut pas à son professeur, qu'au contraire il l'aimait bien parce qu'il « était gentil ». Lorsqu'elle entend cette phrase, son visage se décompose, comme si elle ne comprenait pas qu'un enfant puisse dire cela de son bourreau. Ces scènes sont donc des affirmations de la faiblesse psychologique de ces policiers, ne pouvant contrôler leurs émotions.

2.3.7. Conclusion

Nous voyons, à travers l'étude de cette troisième catégorie, que la délinquance sexuelle sert à présenter et mettre en valeur des personnages (Alex dans *Orange mécanique*, Fred et Iris dans *Polisse*), à sauver un personnage (Butch dans *Pulp Fiction*, Alicia dans *Parle avec elle*), et à dépeindre une cruauté (*Les mutants* dans *La colline a des yeux*, la famille de Margaret et le prêtre dans *The Magdalene Sisters*). Après cette analyse technique consacrée à l'esthétique des films choisis, il est temps de s'intéresser à l'aspect clinique des films, c'est-à-dire les caractéristiques psychologiques et contextuels des auteurs d'infractions à caractère sexuel au cinéma mais également des victimes.

3. DE L'ASPECT CLINIQUE : PSYCHOPATHOLOGIE ET REPRÉSENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Lorsque nous nous intéressons à la thématique des représentations cinématographiques, il est important de souligner que l'analyse se fait sur deux terrains : le premier est celui de l'esthétique, que nous venons d'analyser, et le second est celui de la clinique.

Nous entendons par le mot clinique, tous les éléments qui se rapportent à des caractéristiques psychologiques et contextuelles. Il s'agit donc d'une analyse qualitative relative à l'étude psychologique des personnages de films que nous avons étudiés, aussi bien les AICS que les victimes.

Nous nous sommes intéressés à plusieurs variables tels que le type d'agresseurs, son caractère, le type d'agir, la couleur de la peau, le sexe et l'âge de la victime, sa position dans le film, son environnement ainsi que la mise en scène en général du film. Il sera bon d'étudier d'une part l'AICS, et d'autre part sa victime.

3.1. L'auteur d'infractions à caractère sexuel

La littérature scientifique abonde lorsqu'elle s'intéresse aux AICS et les opinions des auteurs sont parfois des plus diverses concernant cet objet d'étude (Van Gijsegheem, 1988). Certains défendent le fait que les AICS n'ont aucun trouble particulier et sont des sujets « *normaux* » (Van Gijsegheem reprenant les écrits de Lukianowicz (1972) et Sonden (1936), 1988) et d'autres font état que les AICS ont des pathologies diverses liées à leur environnement familial, géographique, etc. Selon Van Gijsegheem, il existe plusieurs facteurs communs à tout abus sexuel : il y a tout d'abord l'alcool dont le rôle désinhibiteur permet aux abuseurs de mettre en pratique leurs pulsions, puis il y a la proximité que l'abuseur entretient avec sa victime, puisque la plupart du temps, l'auteur et la victime se connaissent, enfin il y a l'expérience personnelle de l'abuseur qui a été lui-même abusé : « *De nombreux cliniciens et chercheurs rapportent que bon nombre d'abuseurs ont connu eux-mêmes, dans l'enfance, des expériences abusives* »¹⁸⁷.

Roland Coutanceau (2010) déclare que les spécialistes de la question de la délinquance sexuelle ont décrit plusieurs profils notamment « *des profils psychopathiques, des personnalités paranoïaques, des organisations perverses, mais aussi immaturo-évrotiques* »¹⁸⁸.

Comme l'explique Claude Balier (1996) : « *Il y a évidemment plusieurs types de comportements de viols. Que ce soit le viol occasionnel lors d'une rupture difficile de couple, celui programmé et calculé pour se venger d'un échec et d'une humiliation, l'insupportable frustration subie par un sujet à organisation psychopathique, le viol en groupe de l'adolescent manifestant un besoin d'affirmation phallique, sans compter ce qu'on pourrait qualifier 'viol de guerre' dont on nous rapporte chaque jour des exemples où l'environnement culturel exerce une pression déterminante, on voit bien que la réalisation de l'acte prend un sens varié selon les personnalités des auteurs et le contexte du moment* »¹⁸⁹.

Concernant la pédophilie, il existe également de nombreuses formes cliniques, mais dont certaines reviennent fréquemment selon Roland Coutanceau (2010) : « *le cynique [...], l'immaturo-égocentrique [...], le névrotique s'auto-leurrant [...] et le névrotique culpabilisé [...]* »¹⁹⁰. De plus, Coutanceau ajoute qu'il existe également des viols pédophiliques avec fantasmagorie pédophilique, ce qui définit le pédophile comme un prédateur, où « *le mode opératoire est la violence et la contrainte ; l'enfant choisi loin du voisinage habituel avec recherche de l'anonymat, dans un contexte de rapt, voire de séquestration. Il s'agit d'une relation ponctuelle, sans souci de*

¹⁸⁷ H. VAN GIJSEGHEM, La personnalité de l'abuseur sexuel. Typologie à partir de l'optique psychodynamique, Montréal, Méridien Psychologie, 1988.

¹⁸⁸ R. COUTANCEAU et J. SMITH, La violence sexuelle. Approche psycho-criminologique. Evaluer, soigner, prévenir, Paris, Dunod, 2010

¹⁸⁹ C. BALIER, Psychanalyse des comportements sexuels violents, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1996

¹⁹⁰ R. COUTANCEAU et J. SMITH, La violence sexuelle. Approche psycho-criminologique. Evaluer, soigner, prévenir, Paris, Dunod, 2010.

l'enfant traité comme un véritable objet. Ces passages à l'acte sont rares mais très médiatisés et correspondant à l'image que le public se fait du 'pédophile' »¹⁹¹.

Il n'est pas question ici, dans ce mémoire, de faire un catalogue des différents profils des AICS construits par différents spécialistes à une période donnée. Il s'agit plutôt de faire émerger des traits de caractère qu'il nous a été donné d'observer lors du visionnage de nos films, à partir des AICS qui sont les personnages des films. Nous avons remarqué notamment que la perversion et la psychopathie sont des traits dominants chez les auteurs d'infractions à caractère sexuel, et que la typologie est de deux sortes : soit l'abuseur sexuel est un agresseur spontané-agressif, soit un agresseur calculateur (voir Annexe 1).

3.1.1. La perversion et la psychopathie

La perversion est une notion très large et qui suscite encore aujourd'hui de nombreux débats chez les scientifiques.

Jean-Pierre Chartier (2007) écrit que « *le mot pervers apparaît dans la langue française au XIII^e siècle (1176) ; il est issu du latin perversitas qui désigne le goût pour le mal, la malignité de celui qui cherche à nuire à autrui en accomplissant des actes agressifs, immoraux et systématiquement malveillants [...] La perversion (1190) du latin pervertere qui signifiait mettre sens dessus dessous, bouleverser, renvoie à l'idée de retournement comme dans subversion, et à celle de changement radical comme dans la conversion. Le pervers, dans cette acception, a des comportements aux antipodes du sujet normal, en particulier dans le domaine de la sexualité »¹⁹².*

Freud (1905) définit la perversion ainsi : « *La perversion correspond à tout écart qualitatif par rapport à une sexualité dite normale, la copulation comme rencontre des organes génitaux de deux sexes opposés »¹⁹³. Freud distingue deux types de perversions : les perversions d'objets (inceste, pédophilie, travestisme, fétichisme, etc.) et les perversions de but (exhibitionnisme, voyeurisme, sadisme, masochisme, etc.).*

Selon Christophe Adam (2015), « *les perversions sexuelles peuvent désigner non seulement des comportements de la vie sexuelle mais aussi des styles d'organisation de l'ensemble de la personnalité »¹⁹⁴. De ce fait, la perversion ne va pas se définir par rapport à une sexualité dite normale, mais va plutôt se définir en fonction du rapport à l'autre.*

A partir de Mc Dougall, on va définir la perversion comme un mode particulier de la relation à l'objet, mais l'objet comme le sujet se le représente. Ce n'est plus le sujet qui est pervers, mais c'est la relation qui peut être perverse (Barande I. et Barande R., 1972). Lorsque l'on parle de perversion, on ne s'intéressera qu'à la relation qui peut se tisser entre deux personnes et dont l'un est objet de jouissance pour l'autre. Cependant, « *les sujets fonctionnant sur un mode pervers constituent une minorité parmi les agresseurs sexuels »¹⁹⁵,*

¹⁹¹ R. COUTANCEAU et J. SMITH, Op. cit.

¹⁹² J-P. CHARTIER, « Peut-on guérir le psychopathe ? », Topique 2/2007 (n° 99), 2007, p. 61-78.

¹⁹³ S. FREUD, Trois essais sur la théorie sexuelle, Paris, Flammarion, 1905.

¹⁹⁴ C. ADAM, Psychopathologie et délinquance, Bruxelles, Bruylant, Collection Galets rouges, 2015.

¹⁹⁵ C. BLATIER, Les personnalités criminelles : évaluation et prévention, Paris, Dunod, 2014.

et la perversion est « *intégrée aux paraphilies (DSM) et aux troubles de la préférence sexuelle (CIM)* »¹⁹⁶.

Nous remarquons que la perversion n'est pas le seul trait caractéristique de l'AICS au cinéma : en effet la psychopathie est aussi une psychopathologie délinquante courante au cinéma, en particulier face à des criminels sanguinaires et violents. L'auteur de viol est souvent une personne qui présente « de l'impulsivité, de l'agressivité, une intolérance à la frustration et une fragilité des capacités de mentalisation »¹⁹⁷. Selon Chartier (2007) le psychopathe reste un être avec un psychique profond, il possède des caractéristiques spécifiques telles que « l'existence d'un comportement agressif sadique, l'absence de remords et de regrets, une intelligence supérieure ou inférieure à la moyenne de façon significative, l'incapacité totale à nouer un lien émotionnel à une autre personne et le vécu de prédation ressentie par le clinicien expérimenté en présence du patient »¹⁹⁸.

Si l'on se penche sur les dix-huit films sélectionnés, la perversion, dans le sens d'un comportement pervers qui destine l'autre comme unique objet de jouissance selon un scénario bien précis, et la psychopathie, dans le sens d'une personne impulsive, agressive et intolérable à la frustration, sont les deux traits dominants chez la majorité des AICS. On remarque, d'une part, que certains abuseurs sexuels, que ce soit d'adultes ou d'enfants, considèrent l'autre (la victime) comme un objet qu'ils peuvent dominer et user pour leur propre jouissance, sans éprouver la moindre culpabilité. C'est aussi vrai pour les films dont la délinquance sexuelle sert un ressort de vengeance pour la victime ou son entourage, que pour les films où la délinquance sexuelle est le centre de l'intrigue ou un incident significatif. D'autre part, d'autres abuseurs sexuels, uniquement d'adultes cette fois, agissent sous le coup de l'impulsivité et donc de manière spontanée. Comme l'explique Christophe Adam (2015), « *Dans le mode de vie psychopathique, très livré à l'instant présent, c'est souvent l'occasion qui fait le larron... Tous les coups sont bons !* »¹⁹⁹. Les AICS présentés comme psychopathes sont catégorisés dans les trois types de scénario (vengeance, centre de l'intrigue et incident significatif).

Cependant, deux films de notre échantillon prennent le parti de montrer une autre facette de l'abuseur sexuel. En effet, les films *Polisse* et *Garde à vue* proposent une autre vision de l'AICS, si tant est qu'il le soit vraiment.

Dans *Polisse*, le professeur de gym est en pleurs face à la policière de la Brigade des Mineurs. Il comprend qu'il a fait du mal à son élève et regrette son geste, mais définit leur relation comme amoureuse. On le catégoriserait alors dans les personnalités immaturo-névrotiques selon Roland Coutanceau. Cependant, ce caractère coupable est utilisé pour contrer un autre AICS, le père bourgeois incestueux, qui n'éprouve aucune culpabilité à violer sa fille et qui la considère comme son objet de jouissance personnel. Dans *Garde à vue*, tout l'enjeu du film est de laisser planer le doute sur le personnage de Martinaud et sur sa femme Chantal. Nous ne savons pas si le personnage de Martinaud est bien un AICS. Lorsque Martinaud apprend

¹⁹⁶ C. BLATIER, Op. cit

¹⁹⁷ C. BLATIER, Op. cit

¹⁹⁸ J-P. CHARTIER, Op. cit

¹⁹⁹ C. ADAM, *Psychopathologie et délinquance*, Bruxelles, Bruylant, Collection Galets rouges, 2015

que sa femme est venue rendre visite au commissaire Gallien, il lui demande si elle lui a parlé de Camille et avoue les viols et meurtres. Cependant, le film joue sur l'ambiguïté des deux personnages : Jérôme Martinand et Chantal Martinand. De ce fait, on ne sait réellement pas si Martinand est attiré par les petites filles comme le prétend sa femme ou bien si c'est une totale invention. Il peut l'être ou il peut ne pas l'être, car tel est l'enjeu du scénario. Cependant, nous pouvons relever un certain nombre d'indices apparents de son possible statut d'AICS, comme le fait qu'il n'est aucun alibi le soir des meurtres ou qu'il soit proche de la fillette. Mais cet indice-ci est très peu convaincant, car tout comportement aimant d'un adulte envers un enfant n'est pas nécessairement pédophile dans le sens d'une dérive sexuelle. Nous sommes face à une représentation de Martinand par sa femme et aussi par le commissaire. Notons aussi que le sentiment de culpabilité peut causer un acte délinquant (voir Freud, *Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse*, 1915), de ce fait on peut imaginer que Martinand avoue, peut-être, sa tendance pédophilique en les deux meurtres, car il se sent coupable de cette tendance (voir Reik, *La compulsion d'aveu*, 1926).

Au-delà de la structure perverse et psychopathique des AICS, nous remarquons que deux films de notre échantillon mettent en lumière une paraphilie : la somnophilie.

Aujourd'hui, les classifications psychiatriques ne parlent plus vraiment de perversions sexuelles mais de « paraphilies » (Adam, 2015), « soit, littéralement, 'les manières d'aimer à côté, des manières somme tout qualifiées d'inhabituelles »²⁰⁰. Il existe beaucoup de paraphilies, et la somnophilie en est une. C'est le fait d'être attiré sexuellement par une personne endormie ou inconsciente.

Dans *Parle avec elle*, le personnage de Benigno viole Alicia alors qu'elle est dans le coma. De même, dans *Kill Bill vol.1*, le personnage de Beatrix s'apprête à être violé, alors que l'agresseur ne sait pas qu'elle vient de se réveiller de son coma.

3.1.2. Typologies de l'AICS au cinéma

Alors que les scientifiques s'accordent sur le fait qu'il existe de très nombreuses typologies d'auteurs d'infractions à caractère sexuel, il n'est pas question dans ce mémoire de s'intéresser à une psychopathologie poussée de la délinquance sexuelle, car le sujet est beaucoup trop complexe et long à discuter, d'autant qu'il est question ici de nous intéresser à la représentation cinématographique de l'AICS. Certaines grilles typologiques sont construites « à partir du critère de psychopathologie ou la motivation intrinsèque de l'abuseur »²⁰¹, d'autres grilles typologiques sont construites « à partir du critère de l'orientation sexuelle ou de la préférence sexuelle de l'abuseur »²⁰², enfin d'autres sont construites « à partir du critère du degré de violence utilisée par l'abuseur »²⁰³. Nous avons remarqué que les films sélectionnés proposent deux sortes d'AICS : l'agresseur spontané-agressif et l'agresseur calculateur.

²⁰⁰ C. ADAM, Op. cit.

²⁰¹ H. VAN GIJSEGHEN, *La personnalité de l'abuseur sexuel. Typologie à partir de l'optique psychodynamique*, Montréal, Méridien Psychologie, 1988.

²⁰² H. VAN GIJSEGHEN, Op. cit.

²⁰³ H. VAN GIJSEGHEN, Op. cit.

Cette typologie se rapproche de celle de McCaghy (1967 ; Van Gijseghem, 1988) qui avait distingué ce qu'il appelle l'agresseur spontané-agressif qui abuse de manière non préméditée et violente et qui n'est pas connu de la victime, de l'agresseur relationnel qui établit une relation de confiance avec sa victime, et qui peut être ou non connu de la victime. Nous pouvons remarquer que cette typologie fait miroir à la psychopathologie des AICS expliqué plus haut, à savoir que l'agresseur spontané-agressif possède une structure psychopathique, et que l'agresseur calculateur possède une structure perverse. Cependant, nous pouvons évidemment complexifier cela. En effet, le psychopathe, bien qu'il agisse impulsivement, peut très bien connaître sa victime, alors que dans les films visionnés, l'agresseur spontané-agressif, de structure psychopathique car intolérant à la frustration, impulsif et agressif, ne connaît jamais sa victime. Le cinéma propose alors une figure bien spécifique de l'AICS qui, lorsqu'il est construit comme un agresseur spontané-agressif, est dépeint comme inconnu de la victime qu'il agresse, agit de manière violente voire sadique. Nous pouvons soulever la complexité de cette typologie avec les films Orange mécanique et Parle avec elle. En effet, nous avons pris le parti de classer les personnages d'Alex et de Benigno dans la catégorie agresseur calculateur. Cependant, il est possible de les voir autrement : Alex peut très bien être identifié comme un agresseur spontané-agressif puisqu'on peut imaginer qu'il agit sous l'impulsivité et qu'il choisit aléatoirement cette maison avec ce couple. De même, Benigno est amoureux d'Alicia et le mot calculateur peut paraître froid en vue des circonstances de son passage à l'acte où il « exprime » son amour pour Alicia. Cependant, nous avons décidé de les identifier comme agresseurs calculateurs puisque nous sommes partis du principe que ces personnes, soit tissent un lien ou une relation avec leur victime – c'est le cas de Benigno qui tisse un lien avec Alicia – soit préméditent leur geste – c'est, selon nous, le cas d'Alex qui décide avec ses droogs de commettre de l'ultra-violence pendant une nuit, et donc décide d'aller commettre un abus sexuel (panel de l'ultra-violence d'Alex).

Les films qui proposent la figure de l'agresseur spontané-agressif sont généralement des films mettant en avant un scénario de vengeance comme Irréversible (Le Ténia viole Alex alors qu'elle passait par hasard dans un tunnel), Le vieux fusil (Clara est violée par des soldats allemands) ou bien La maison au fond du parc (La victime ne connaissait pas son agresseur qui agit alors qu'il venait de la remarquer dans sa voiture). Cependant, deux autres films, qui proposent la figure de l'agresseur spontané-agressif, mettent en avant un scénario où la délinquance sexuelle sert le centre de l'intrigue tels que Les yeux bandés (La victime semble ne pas connaître son agresseur) et La colline a des yeux (Les mutants ne connaissent pas la victime et agissent sans préméditation).

L'agresseur spontané-agressif est une figure utilisée par le cinéma qui met en avant un AICS qui ne connaît pas sa victime, un étranger qui abuse de manière machinale et instinctive, et qui donne le sentiment du terrible hasard. C'est le cas notamment du film Irréversible où le hasard est un élément indispensable du scénario permettant de renforcer la volonté de vengeance de Marcus et de Pierre. Cet AICS agresseur spontané-agressif a beaucoup d'intérêt, puisqu'il construit une figure très utile pour un scénario d'horreur par exemple. C'est le cas notamment pour deux des trois films d'horreur de notre échantillon : La colline a des yeux et La maison au fond du parc. Mais cette figure peut aussi se retrouver dans des films où le contexte de guerre est présent, c'est le cas du film Le vieux fusil, et qui montre

alors une violence commise par « *l'ennemi national* », en l'occurrence les soldats allemands. L'ennemi est donc dépeint comme cruel et sans pitié, afin de justifier une légitimation de la vengeance.

Mais, comme annoncé plus haut, il existe une autre figure que le cinéma utilise, tout autant que l'agresseur spontané-agressif : l'agresseur calculateur, qui est un abuseur qui prend le soin de tisser une relation intime avec sa victime, ne serait-ce qu'infime, ou qui pense son acte ou le prémédite.

Certains films privilégient une figure de l'agresseur calculateur qui connaît sa victime tels que *I spit on your grave* (Jennifer qui se fait violer par quatre hommes qu'elle a rencontré dans une station-essence, ainsi que par le shérif), *Garde à vue* (Martinaud connaît Camille car elle est la fille d'amis), *Festen* (Helge a abusé de son fils Christian), *Polisse* (le père bourgeois incestueux qui abuse de sa fille et le professeur de gym qui abuse de son élève), *Parle avec elle* (Benigno abuse d'Alicia, sa patiente), *Les sœurs Madeleine* (le cousin qui abuse de Margaret et le prêtre qui abuse de Crispina) ou *Les accusés* (les connaissances de Sarah Tobias qui abusent d'elle).

D'autres films favorisent une figure de l'agresseur calculateur qui ne connaît pas sa victime, mais qui agit de façon préméditée, réfléchie comme Michaël (Michaël est montré comme un prédateur qui choisit ses victimes, ce qui renvoie à la catégorie définie par Roland Coutanceau, à savoir le pédophile prédateur avec fantasmatique pédophilique), *Mystic River* (les faux policiers décident d'emmener Dave alors qu'ils surprennent les trois garçons en train de dégrader la voie publique), *Kill Bill vol.1* (Le violeur sait, par l'intermédiaire de l'infirmier, que Beatrix est dans le coma et cherche alors à en profiter), *Crime à froid* (les viols commis sur Madeleine sont prémédités, par opportunité ou par échange marchandé), *I spit on your grave* (les violeurs de Jennifer l'ont croisé alors qu'elle achetait de l'essence et se montrent tout de suite très intéressés par la jeune femme), *Pulp Fiction* (alors que Butch et Marsellus sont capturés par Maynard, celui-ci appelle son ami Zed afin de « profiter » des deux hommes, à leur manière), ou *Orange mécanique* (Alex et ses droogs attaquent les propriétaires d'une maison dans le seul but, selon nous, de pratiquer de « *l'ultra-violence* », et de violer une femme).

À présent que nous avons décrit les figures de l'AICS utilisées au cinéma, il nous faut étudier la nature et la place des différentes victimes des AICS au cinéma.

3.2. Les victimes de l'AICS

La question de la présentation de la victime dans les médias fut l'objet de nombreux travaux de recherche antérieurs, et précisément sa place dans la presse écrite et la télévision. Nous pouvons citer les travaux de Nathalie Przygodzki-Lionet sur le traitement médiatique des victimes (Nathalie Przygodzki-Lionet, 2007) ou bien les travaux de Mirka Smolej sur la construction médiatique de la victime idéale (Mirka Smolej, 2010). Nous remarquons que les résultats des recherches sur le traitement médiatique des victimes les présentent de manière mineure, puisque les médias se penchent plus généralement sur les criminels ou l'événement en question (Nathalie Przygodzki-Lionet, 2007).

D'autres études se sont penchées en particulier sur la place de la victime au cinéma (Nathalie Przygodzki-Lionet, 2007 ; Nadia Chidiac-Obegi, 1998, cité par Nathalie Przygodzki-Lionet, 2007) et ont montré une montée croissante de la violence dans les films et certains vont jusqu'à parler d'un « processus de chosification de la victime »²⁰⁴, il y aurait donc une fascination de voir des scènes de victimation (Nathalie Przygodzki-Lionet, 2007).

Pour étudier la question de la victime, nous nous sommes penchées sur plusieurs variables, telles que la couleur de la peau, l'âge et le sexe de la victime ou encore sa position dans le film, son environnement et la mise en scène de celle-ci (voir Annexe 2).

3.2.1. Les caractéristiques physiques des victimes

Nous remarquons que pour douze films sur dix-huit, la victime est une femme blanche. Quant aux enfants victimes, quatre films sur dix-huit présentent des petites filles (Crime à froid, Polisse, Festen, Garde à vue) et quatre sur dix-huit présentent des petits garçons (Polisse, Mystic River, Festen, Michaël).

Mirka Smolej se penche sur la question de la construction d'une victime idéale en se basant sur la théorie de Nils Christie (1986) qui expose le paradoxe qui existe entre la victime d'un crime dans « *la vraie vie* » et la victime idéale. En effet, « *la victime idéale doit être vulnérable physiquement et économiquement, et si elle peut être identifiée autant que possible comme innocente et 'gentille', alors c'est mieux* »²⁰⁵. Smolej ajoute que « *la plupart du temps, la victime idéale, dans les constructions culturelles et le discours public, est blanche, jeune, stéréotypiquement jolie et virginale, ou ce sont des femmes mariées ou de jeunes mères d'enfants en bas-âge* »²⁰⁶.

Dowler ajoute aussi que la crédibilité de la victimation de la victime (le fait d'être agressé) est un thème universel concernant la présentation du crime sexuel (Dowler, 2006), tout comme peut l'être la peur d'être agressé sexuellement.

Concernant les victimes de viols, on retrouve ces caractéristiques dans la plupart des films visionnés. En effet, c'est le cas pour Irréversible (une belle femme et future maman se fait violer), I spit on your grave (une jolie jeune fille se fait torturer et violer), Kill Bill (une jeune femme belle, sur le point de se marier et future maman se retrouve marchandée sexuellement alors qu'elle est dans le coma), Le vieux fusil (une belle jeune femme mariée se fait violer par des soldats allemands), Crime à froid (une jeune fille se fait violer par plusieurs clients), La maison au fond du parc (une belle jeune fille se fait violer), Orange mécanique (une jeune femme mariée se fait violer), La colline a des yeux (une belle jeune fille se fait violer), Parle avec elle (une jeune femme mariée se fait violer alors qu'elle est dans le coma), The Magdalene Sisters (une jeune fille jolie et une jeune femme simple d'esprit se font violer),

²⁰⁴ N. PRZYGDZKI-LIONET et T. TOUTIN, « Crimes en série, série de victimes : Quelle présentation de la victime dans le cinéma français ? », Criminocorpus [En ligne], Crimes et criminels au cinéma, 1. Thèmes et figures, 2007, <https://criminocorpus.revues.org/237>

²⁰⁵ M. SMOLEJ, « Constructing ideal victims ? Violence narratives in Finnish crime-appeal programming », Crime Media Culture, Vol. 6 (n°1), 2010, pp. 69-85.

²⁰⁶ M. SMOLEJ, Op. cit

Les accusés (jeune et jolie femme se fait violer par plusieurs hommes), Les yeux bandés (une jolie jeune femme se fait violer).

Nous remarquons alors que les victimes de viols sont toujours des belles jeunes femmes ou futures mères, des personnes d'apparence virginale, dans le sens d'une pureté ou d'une netteté morale, ou des personnes fragiles et montrées comme vulnérables. Cependant, une victime de viol fait office d'exception sur le sexe et la couleur de peau : Marsellus Wallace est violé par Zed dans le film *Pulp Fiction*, alors qu'il est un homme noir. Mais ce viol est utilisé afin de mettre en avant le personnage de Butch qui devient le sauveur de Marsellus et se sauve lui-même par la même occasion. De plus, Quentin Tarantino est un réalisateur qui aime jouer sur les clichés et apprécie montrer la violence quelle qu'elle soit et qui touche absolument tout le monde.

Concernant les victimes de pédophilie ou d'inceste, les enfants sont des garçons ou des filles de couleur blanche. On peut le voir notamment dans *Polisse*, *Mystic River*, *Festen*, *Michaël*, et *Garde à vue*. Les enfants sont des victimes idéales dans le sens où ils sont par nature vulnérables, des personnes qu'il faut protéger à tout prix.

La victime idéale est donc bien comme Mirka Smolej l'explique, une victime de sexe féminin, de couleur blanche ou bien un enfant, tout ce qui peut représenter la vulnérabilité, comme le fait d'être endormie (Beatrix Kiddo dans *Kill Bill vol.1* et Alicia dans *Parle avec elle*). Pour le cas de Beatrix Kiddo, c'est une femme loin d'être fragile, cependant sa vulnérabilité se situe dans le fait qu'on a abusé sexuellement d'elle alors qu'elle était dans le coma, incapable de se défendre.

3.2.2. Les caractéristiques sociales des victimes

Nous remarquons que pour les scénarii utilisant la délinquance sexuelle comme ressort de vengeance, la victime est seule face à son agresseur. Elle n'a personne qui puisse l'aider. De plus, le fait que la victime soit seule alimente le désir de vengeance de la victime elle-même ou bien de son entourage.

Lorsque la victime est celle qui se venge de ses agresseurs (*Crime à froid*, *Kill Bill vol.1* et *I spit on your grave*), le film met en place un scénario où la victime subit les pires atrocités afin que la vengeance soit la seule possibilité pour elle. Le fait que la victime subisse les viols et autres tortures, et qu'elle arrive à se venger seule de ce qui lui est arrivé, cela permet au spectateur de s'identifier facilement à la victime, car il a l'impression d'avoir assisté à un semblant de justice. Nous pouvons ajouter que pour *Kill Bill*, l'héroïne a subi, certes, de nombreux viols lorsqu'elle était dans le coma, mais cela reste un « aléa » dans sa vie. L'abus sexuel fait partie de la panoplie de péripéties qu'il pouvait lui arriver et qui renforce son envie de vengeance et qui la destine à se venger de tous ceux qui lui ont fait du mal. C'est également le cas de l'héroïne de *Crime à froid*, où les nombreux abus sexuels dus à la prostitution (elle est prostituée de force) font partie d'un ensemble de drames qu'elle a subi, avec pour commencer le viol dans son enfance et l'addiction à la drogue. En revanche, pour l'héroïne de *I spit on your grave*, l'abus sexuel est l'unique cause de sa croisade vengeresse. Puisque le film est un film d'horreur, le réalisateur a pris le parti de ne cibler la vengeance de Jennifer

que sur le fait qu'elle ait été violée par plusieurs hommes, dont un shérif représentant de l'ordre et de la justice. Le sous-genre d'horreur rape and revenge est alors respecté.

Mais la solitude n'est pas uniquement réservée aux victimes qui se vengent. Elle peut être seule parce qu'elle est dans le coma (Parle avec elle), parce qu'elle se retrouve dans une forêt avec son agresseur (Les yeux bandés) ou bien parce qu'elle est séquestrée (Michaël). Mais la victime sait aussi être entourée de différentes façons : par des membres de sa famille (Festen, Polisse, La colline a des yeux, The Magdalene Sisters, Garde à vue, Orange mécanique), par des amis ou connaissances (Pulp Fiction, Mystic River) ou son avocate (Les accusés).

La plupart des victimes sont dans une position vulnérable, c'est-à-dire qu'elles subissent corporellement et psychiquement l'agression, et ne cherchent pas à se défendre ou à se venger, hormis quatre victimes sur dix-huit, qui sont dans une position de combattante, car elles décident de se venger elles-mêmes de ce qu'elles ont subi (Crime à froid, Kill Bill vol.1, I spit on your grave ou Pulp Fiction). Cependant, pour ce qui est des films Kill Bill vol.1 et Pulp Fiction, les victimes sont dans une position combattive mais également délinquante. En effet, Beatrix Kiddo est une ancienne tueuse à gages, membre d'une organisation criminelle, et Marsellus Wallace est le chef d'une organisation criminelle. Beatrix Kiddo remplit les critères de la vulnérabilité dans le sens où elle est une femme blanche et future mère, cependant elle fait partie d'une culture délinquante qui fait qu'elle n'est pas nette moralement. Quant à Marsellus Wallace, non seulement c'est un homme noir, mais il baigne dans la grande criminalité, de ce fait, il n'est pas moralement irréprochable. Par conséquent, nous pouvons imaginer que l'émotion n'est pas la même suivant que l'on a affaire à une figure délinquante qui devient victime, ou à une figure de la victime pure dans le sens irréprochable. Concernant l'irréprochabilité de la victime, le film Les accusés repose sur ce scénario, puisque la victime est une ancienne dealuse de drogues et qu'elle ne se comportait pas comme une femme respectable peut se comporter dans un bar.

Lorsque la victime d'un viol n'est pas le héros, la violence sexuelle sert d'outil où la victime est chosifiée et qui sert des fins scénaristiques (une enquête, un entourage, un agresseur, une société, des policiers). Cependant, lorsque la victime est le héros, elle est « *souvent présentée dans les films comme insatisfaite par le travail mené par la police et la justice* »²⁰⁷, et « *décide de se faire justice par elle-même et cette vengeance personnelle les conduit à agresser leurs agresseurs qui deviennent donc victimes* »²⁰⁸. Cependant, lorsque certains agresseurs deviennent victimes, le spectateur peut éprouver un sentiment moral de dire qu'ils l'ont bien mérité. On peut le voir dans les films Crime à froid, Kill Bill, Pulp Fiction, et encore plus dans I spit on your grave. On se place donc d'un côté sur le mérite de ce qu'ils leur arrivent, et d'un autre côté sur l'inscription d'une victimation dans un besoin de réparation. Mais, certaines victimes d'agressions sexuelles ne deviennent pas à leur tour agresseur dans un but de vengeance, c'est le cas du film Mystic River. Le personnage de Dave est présenté comme un homme bizarre, sombre, fragilisé par le viol qu'il a subi dans son enfance. Tout le scénario repose sur l'identité du meurtrier de la fille de Jimmy, et les soupçons se posent sur Dave, car

²⁰⁷ N. PRZYGDZKI-LIONET et T. TOUTIN, « Crimes en série, série de victimes : Quelle présentation de la victime dans le cinéma français ? », Criminocorpus [En ligne], Crimes et criminels au cinéma, 1. Thèmes et figures, 2007, <https://criminocorpus.revues.org/237>

²⁰⁸ N. PRZYGDZKI-LIONET et T. TOUTIN, Op. cit

il est le seul coupable potentiel, notamment à cause de son passé torturé et qu'il aurait alors pu commettre l'irréparable.

Les enjeux des films, au regard des représentations cliniques des agresseurs et des victimes, sont multiples. En ce qui concerne les films dont la délinquance sexuelle est utilisée comme un ressort de vengeance, il s'agit de mettre en valeur un héros ou une héroïne, ce héros peut être la victime elle-même (*I spit on your grave*, *Crime à froid* et *Kill Bill vol. 1*) ou bien un tiers : un mari pour *Irréversible* et *Le vieux fusil*. En revanche, pour *La maison au fond du parc*, la victime sert d'outil de présentation au méchant de l'histoire. Pour les films où la délinquance sexuelle est utilisée comme incident significatif, nous remarquons qu'elle sert à plusieurs choses : mettre en scène l'histoire de vie de l'agresseur (*Orange mécanique*), permettre à un héros d'être sauvé et de payer sa dette envers la victime en la secourant (*Pulp Fiction*), mettre en scène les personnages principaux que sont les policiers, et montrer leurs faiblesses (*Polisse*), présenter les « monstres » qu'il faut combattre (*La colline a des yeux*), installer une intimité et montrer l'amour que l'agresseur éprouve pour sa victime (*Parle avec elle*), et enfin, dépeindre la domination masculine de la société irlandaise des années soixante (*The Magdalene Sisters*). Pour terminer, les enjeux sont aussi divers pour les films traitant de la délinquance sexuelle comme centre de l'intrigue : les viols subis par une victime sert de support ou prétexte à une enquête policière, où celle-ci est considérée comme le principal suspect d'un meurtre, du fait de son passé traumatique, et cela sert donc à troubler le spectateur quant à la culpabilité de l'ancienne victime (*Mystic River*), le viol de la victime doit être reconnu comme tel par la justice, ainsi que la complicité des hommes ayant encouragés celui-ci (*Les accusés*), le viol d'une femme sert de prétexte pour s'intéresser plus particulièrement à l'entourage de l'accusé (*Les yeux bandés*), le viol et le meurtre de deux fillettes sert à discuter la culpabilité de l'accusé ainsi que sur l'ambiguïté du mari accusé et de sa femme (*Garde à vue*), le viol de deux enfants permet de révéler la personnalité du père abuseur à une réunion familiale (*Festen*), et enfin l'abus sexuel sur enfant sert à présenter le quotidien d'un pédophile (*Michaël*).

Après avoir analysé cliniquement l'AICS ainsi que sa victime, nous allons présenter, dans un dernier temps, nos résultats tirés d'une analyse transversale entre notre analyse formelle et notre analyse clinique.

4. RÉSULTATS TRANSVERSAUX DES ANALYSES ESTHÉTIQUE ET CLINIQUE

Chaque film appartient à un genre qui obéit à des codes : le film d'horreur utilise des procédés techniques et scénaristiques propres au genre, comme le film comique, dramatique ou encore fantastique. Mais les cinéastes peuvent s'écarter des codes et en jouer. Par analogie, nous pouvons dire que l'AICS est une figure qui appartient à tous les genres, aussi bien dramatique qu'horifique et comique.

Il existe des convergences et des divergences au sein des nombreux films que nous avons visionnés, concernant la construction formelle et clinique de l'AICS, et nous allons les développer de suite.

4.1. Les convergences

Avant de s'intéresser aux convergences formelles et cliniques, il est important de définir les différentes interactions entre les auteurs d'infractions à caractère sexuel et les victimes (voir tableau croisé des interactions cliniques). Pour se faire, nous avons pris le parti de définir deux des interactions entre auteurs et victimes suivant la typologie que fait Roger Caillois dans son livre *Les jeux et les hommes* (1958). Selon lui, il existe quatre catégories fondamentales du jeu : « *l'âgon* » où le jeu se base sur une relation de concurrence (par exemple le football, le tennis, etc.), « *l'alea* » où les participants du jeu s'en remettent au destin (les jeux de hasard), le « *mimicry* » qui sont de jeux d'imitation, et enfin « *l'ilynx* » qui regroupent les jeux dits de vertige ou de glissade. Tout d'abord, pour les films mettant en scène des agresseurs spontanés-agressifs et des victimes stéréotypées, l'interaction peut être qualifiée d'interaction aléatoire, notamment par l'impulsivité de l'AICS et le fait que la victime ne connaît pas son agresseur, par conséquent la rencontre peut être définie comme hasardeuse. Puis, pour les films mettant en scène des agresseurs calculateurs et des victimes non stéréotypées, nous pouvons qualifier ces interactions d'agonistiques, notamment parce que les auteurs et les victimes sont dans une relation de concurrence : en effet, Beatrix (*Kill Bill vol.1*) et Marsellus (*Pulp Fiction*) sont face à des personnes qui leur veulent du mal, mais étant eux-mêmes de mauvaises personnes, il s'agit pour eux de retrouver leur place de « méchants » et d'escalader la violence subie. Ces deux interactions sont définies selon la typologie des jeux de Roger Caillois (alea et âgon). Ces interactions sont donc la perversion d'un jeu. Enfin, pour les films mettant en scène des agresseurs calculateurs et des victimes stéréotypées, l'interaction peut être qualifiée d'interaction située notamment parce que certains films présentent des abuseurs sexuels qui connaissent leurs victimes. Nous parlons d'interaction située, car elle se situe au sein même d'une relation déjà existante.

Voici un tableau croisé des interactions cliniques :

| | Victime stéréotypée | Victime non stéréotypée |
|------------------------------------|--|---|
| Agresseur spontané-agressif | Interaction aléatoire : Les yeux bandés Irréversible Le vieux fusil La colline a des yeux La maison au fond du parc | |
| Agresseur calculateur | Interaction située : Michaël Mystic River Crime à froid I spit on your grave Orange mécanique Garde à vue Festen Polisse Parle avec elle Les sœurs Madeleine Les accusés | Interaction agonistique : <i>Kill Bill vol.1</i> <i>Pulp Fiction</i> |

Lorsque nous regardons d'un peu plus près nos dix-huit films, nous remarquons que formellement, trois items reviennent constamment : la couleur bleue, le plan rapproché et l'angle de cadre de la plongée et de la contre-plongée. De plus, les victimes sont généralement présentées de façon stéréotypée, et il arrive très souvent que l'abus sexuel se place dans un scénario de vengeance.

4.1.1. Les couleurs froides

Le bleu est une couleur très souvent utilisée lors de scènes où la délinquance sexuelle est présente, puisque selon Aumont, le bleu est la couleur liée au cauchemar (Aumont, 1995). Nous pourrions alors penser que les cinéastes utilisent la couleur bleue pour faire ressentir au spectateur le cauchemar que subit la victime d'abus sexuel. En général, les films proposent des couleurs froides et ternes dont le bleu est la couleur prédominante et ce quel que soit le type d'interaction qui existe entre l'agresseur et la victime.

4.1.2. Les plans en plongée et contre-plongée

De plus, le cadre et les angles utilisés sont généralement des plans rapprochés et des plongées et contre-plongées : les plans rapprochés tendent à souligner les émotions des personnages, et les plongées et contre-plongées permettent de mettre en scène une domination et une soumission des personnages, généralement l'AICS est filmé en contre-plongée, pour donner une impression de domination, de puissance, et la victime est filmée en plongée, pour donner une impression de soumission, de faiblesse. Les plans fixes sont aussi très présents, et ce quelles que soient les interactions entre les différents AICS et leurs victimes. L'abuseur sexuel domine sa victime et est donc filmé en contre-plongée, tandis que la victime est soumise et est filmée en plongée.

4.1.3. Une musique absente ou dramatique

La musique peut être absente ou dramatique. L'absence de musique peut être voulue pour créer un effet de réalisme, mais la musique dramatique appuie la « *dramaticité* » de la scène en question. Nous remarquons que l'absence de musique ou la musique dramatique est monnaie courante lors de scènes où un AICS entre en jeu.

4.1.4. Les victimes stéréotypées

Sur les dix-huit films de notre échantillonnage, seize présentent une victime stéréotypée, selon les termes de l'étude de Mirka Smolej sur la construction de la victime idéale dans les médias (2010), dans le sens où ces victimes présentent les caractéristiques idéales d'une « *bonne* » victime selon les médias. Nous pourrions alors penser que lorsqu'un film évoque la délinquance sexuelle, il est d'usage de traiter l'AICS à travers une victime idéale (jeune, belle, blanche, etc.) permettant des représentations catégoriques où l'AICS est mauvais et où la victime est pure, noble.

4.1.4. La vengeance

L'abus sexuel est généralement inséré dans des scénarii de vengeance. Il est intéressant de remarquer que l'AICS est une figure utilisée lorsqu'on veut justifier une vengeance de la part de la victime ou de son entourage. Nous pourrions penser que l'abus sexuel est un bon élément scénaristique pour justifier une vengeance. Nous pouvons le voir notamment par la création d'un sous-genre d'horreur dans les années 1950 qui est le « *rape and revenge* »,

littéralement le viol et la vengeance, où l'abus sexuel sert d'élément déclencheur à une vengeance légitimée. Quelques films viennent problématiser cette vengeance, notamment *Irréversible* et *Le vieux fusil*, où le spectateur se rend compte à la fin du film que la vengeance n'est pas forcément une bonne solution. Dans *Irréversible*, le spectateur se rend compte que celui qui a été tué par Marcus et Pierre n'est pas le violeur d'Alex, par conséquent le drame reste tel quel, si ce n'est pire qu'avant puisque la vengeance n'est pas faite. Dans *Le vieux fusil*, le spectateur se rend compte que Julien est au bord de la folie alors qu'il s'est vengé de ceux qui ont tué sa femme et sa fille. Le spectateur le remarque grâce au dernier plan du film : un gros plan sur le visage dépité de Julien qu'on sent choqué, dans le vague, au bord de la décompensation. L'erreur sur la personne lors d'une vengeance contre un abus sexuel vient dramatiser la vengeance en elle-même et vient justifier le processus de vengeance, car en se trompant de coupable, le film présente deux drames : celui de l'abus en lui-même, et celui de l'erreur. L'erreur ne fait que renforcer la justification de la vengeance car le spectateur peut avoir un sentiment d'injustice profond face à cette erreur qui ne répare pas le mal qui a été fait. Nous pouvons ajouter que, dans la vie réelle, les victimes ne choisissent pas le terrain de la vengeance, ni même celui de la plainte à la justice quelques fois. La vengeance paraît donc une option bien plus présente au cinéma que dans la vie réelle.

4.2. Les divergences

4.2.1. *Les couleurs chaudes*

Quelques films de notre échantillon proposent des couleurs chaudes, contrairement à la majorité, préférant opter pour des couleurs froides. Prenons le film *Garde à vue* : les couleurs et lumières sont différentes des autres films, puisque le réalisateur opte pour une lumière embrumée lors de la scène avec Camille, qui rappelle la lumière utilisée dans certains films érotiques des années 1970. Pour l'interaction aléatoire de l'agresseur spontané-victime stéréotypée, les couleurs sont de teinte bleutée, sauf pour le film *Irréversible*, qui privilégie la couleur rouge plus oppressante que le bleu, tandis que le film *La colline a des yeux*, qui privilégie la couleur verte jaunâtre, utilisée dans les films d'horreur pour exprimer le malaise, la nausée. Pour *Irréversible*, la couleur rouge asperge les murs du tunnel qui peut rappeler le sang, la mort, le drame qui arrive au tournant. Les couleurs du film d'horreur *La colline a des yeux* sont typiques du film d'horreur puisque le vert jaunâtre tend à instaurer un malaise chez le spectateur, souligne une ambiance poisseuse. Le jaune est présent également lors de la première scène de *Crime à froid*, couleur du manteau de la petite fille, symbole de son innocence perdue. *Orange mécanique* propose des couleurs chaudes également, tant dans l'éclairage théâtral que dans la combinaison que porte la femme, victime d'Alex. Cette scène est théâtralisée dans les moindres détails pour souligner le fait qu'Alex prend toute cette ultra-violence pour un jeu. Pour le film *Festen*, les couleurs sont plutôt chaudes, mais l'intérêt de ce film est son amateurisme qui dépeint un certain réalisme, la volonté du réalisateur de faire un film sans effets de style particuliers, suivant les règles du Dogme95. Pour finir, le film *Parle avec elle* met en scène un viol, mais qui n'est pas montré comme tel : c'est une passion amoureuse pour une femme dans le coma, et les couleurs utilisées sont donc le rouge et le jaune.

4.2.2. Les plans sans effets de style

Concernant l'interaction aléatoire, les plans sont courts et généralement en plongée et contre-plongée, hormis pour un seul film, qui est l'unique film de l'échantillon à proposer un plan long : Irréversible. Ce film propose un plan fixe de neuf minutes où la caméra est posée telle un voyeur, témoin du viol d'Alex. Même si le réalisateur ne joue d'aucun effet dramatique ou de style, paradoxalement le simple plan fixe assure une dramatisation jusqu'à l'écœurement où le spectateur subit l'horreur dans sa durée avec Alex. L'interaction située propose des plans en plongée et contre-plongée, hormis pour le film Michaël, où le réalisateur opte pour une mise en scène sobre et sans effets de style, puisque l'enjeu est de montrer le quotidien ordinaire et banal d'un pédophile. Nous pouvons ajouter que dans l'interaction située, le film Festen est un ovni puisqu'il s'agit d'un film qui ne fait preuve d'aucun effet de style extrêmement poussé, selon les règles du Dogme95, notamment dans la non-utilisation de musique et de couleurs particulières. Cependant, ajoutons que le réalisateur de Festen opte tout de même pour des plans en plongée et contre-plongée, mais très peu soulignés, lors de la révélation de Christian.

4.2.3. Les bruits d'animaux et une musique extraordinaire

Les bruits d'animaux sont le plus souvent utilisés dans les interactions situées entre l'agresseur et la victime, comme dans les films Mystic River, Crime à froid ou encore I spit on your grave. Dans Mystic River, alors que Dave s'enfuit, on entend un hurlement de loup ; dans Crime à froid, c'est un croassement de corbeau que l'on entend alors que le vieux monsieur abuse de Madeleine, ainsi que dans I spit on your grave en amont du drame qui va toucher Jennifer.

Comme dit plus haut, la musique est généralement absente ou dramatique. Cependant, deux films proposant une interaction située ont opté, soit pour une musique romantique (Parle avec elle) soit pour une musique entraînante (Crime à froid, lors du deuxième viol). Et pour l'interaction agonistique, la musique est entraînante (Pulp Fiction) ou douce (Kill Bill vol.1). La musique romantique de Parle avec elle se comprend puisqu'il s'agit d'une passion amoureuse de la part de Benigno pour Alicia alors dans le coma. Les musiques entraînantes ont pour objectif d'opérer une césure avec ce que l'on voit à l'écran et ce que l'on entend. De même, la musique douce de Kill Bill alors que Beatrix vient de tuer son agresseur est plutôt surprenante. Nous pouvons ajouter que Quentin Tarantino est un réalisateur qui aime mixer des scènes et des musiques qui sont totalement inadéquates mais qui rendent le résultat amusant : par exemple, dans sa filmographie, la scène de torture dans Reservoir Dogs (1992) est baignée d'une musique pop signé Stealers Wheel, tranchant avec le contenu sordide et cruel de la scène. Pour en revenir à notre échantillon, la scène de Pulp Fiction se rapproche de la scène de Reservoir Dogs, même si cette scène est surréaliste sur le plan scénaristique et que les enjeux sont différents : une musique jazzy, un saxophone énergique, alors que Marsellus Wallace est en train de se faire violer. La musique rend de ce fait la scène moins éprouvante à regarder.

4.2.4. Des victimes atypiques

Alors que seize films sur dix-huit présentent une victime stéréotypée, la victime de l'AICS est non stéréotypée uniquement dans les films du réalisateur Quentin Tarantino. En effet,

Quentin Tarantino est un réalisateur qui aime jouer sur les stéréotypes et renverser les codes. Il tend toujours dans ses films à subvertir les stéréotypes²⁰⁹, que ce soit pour les héros ou les méchants de son histoire. Prenons le film *Pulp Fiction* et sa scène de viol : cette scène est déconcertante pour le spectateur car le personnage de Marsellus Wallace est montré comme quelqu'un de respecté dans le milieu criminel, un homme avec une carrure imposante qui peut éveiller la méfiance et la peur chez le spectateur, qui a un rôle de chef. Il n'entre donc pas dans les stéréotypes de la victime vulnérable, d'autant que c'est l'unique victime, qui plus est un homme noir. En ce qui concerne l'héroïne de *Kill Bill*, elle est présentée comme physiquement vulnérable, car c'est une jolie jeune femme blanche, futur maman et future mariée, cependant elle a un passé de tueuse à gages et n'hésite pas à se venger de manière particulièrement sanglante. Nous pouvons ajouter que dans ces films où l'interaction est agonistique, le spectateur voit l'abus sexuel comme un risque que cela arrive aux personnages à cause de leur vie plutôt sulfureuse, hors-normes : ce sont les « *risques du métier* ». Cette atypicité des victimes (tueuse à gages et chef de gang) apparaît néanmoins comme ludique aux yeux du spectateur, puisque ces scènes apparaissent de manière totalement fortuite.

4.2.5. *L'erreur policière*

Le film *Garde à vue* est très différent de tous les films de notre échantillon, puisqu'il ne s'agit pas d'un film sur un AICS, mais bien un film sur le doute, l'ambiguïté du personnage de Martinaud ainsi que de sa femme. Le film *Garde à vue* est un film qui est construit sur une erreur et interroge les représentations policières du bon coupable. En effet, Martinaud possède un profil qui laisserait penser qu'il est coupable : il n'a pas d'alibi le soir des meurtres, il ment constamment, il apparaît nerveux, en somme le spectateur a l'impression qu'il cache quelque chose. De plus, le récit que fait sa femme au commissaire vient appuyer les soupçons des policiers, puisqu'elle explique le penchant pédophile de son mari. Mais comme le film est basé sur une ambiguïté des personnages, alors rien n'est vraiment clair ni expliqué. Ce film pose la problématique des représentations erronées du coupable idéal.

Le film *Mystic River* est également construit sur une erreur : les policiers, Jimmy, ainsi que le spectateur croient que Dave est coupable du meurtre de la fille de Jimmy, alors que ce n'est pas le cas. Des éléments de vie l'amènent à figurer comme probable auteur : en effet, il a été enlevé, séquestré et violé pendant quatre jours par deux hommes, qui s'étaient fait passer pour des policiers. En clinique, le phénomène qui tend à montrer que l'enfant agressé devient plus tard agresseur dans sa vie d'adulte s'appelle l'identification à l'agresseur (Neau, 2013). L'identification à l'agresseur est un mécanisme de défense découvert par Sandor Ferenczi puis théorisé par Anna Freud où la victime imite les comportements de son agresseur. Par conséquent, nous pourrions croire que, par cette identification à l'agresseur, Dave a tué la fille de Jimmy. De plus, Dave apparaît comme un homme timide, renfermé, voire bizarre. Il est l'unique suspect des policiers, de Jimmy et même de la femme de Dave, jusqu'à ce qu'on découvre à la fin du film qu'il n'est pas coupable. Le soir du meurtre, on le voit rentrer en pleine nuit, les mains ensanglantées, expliquant un mensonge criant à sa femme qui le

²⁰⁹ Django Unchained and the subversion of stereotypes, Handsome Hennessy, consulté en mai 2016, <https://handsomehennessy232.wordpress.com/film/django-unchained-and-the-subversion-of-stereotypes/>

découvre. Tout le film est construit de manière à ce que le spectateur croie que Dave est coupable : il n'a pas d'alibi, il est le dernier à avoir vu la fille de Jimmy, il a un comportement de plus en plus bizarre, il rentre en pleine nuit les mains ensanglantées le soir du meurtre, etc. Or, à la fin du film, une scène de retour en arrière le montre, le soir du meurtre, en train de sauver un enfant d'un pédophile. Nous pourrions alors croire que même si Dave a subi une agression dans son enfance, il n'est pas dit qu'il devienne lui aussi un agresseur en puissance, malgré sa fragilité psychique due au traumatisme infantile.

4.2.6. La « banalité du mal »²¹⁰: *Michaël*

Il est certes fort d'utiliser un concept philosophique créé par Hannah Arendt pour définir les criminels nazis. Cependant, c'est bien ce qui ressort du film autrichien *Michaël* : l'histoire banale d'un pédophile qui séquestre un enfant dans sa cave. Ce film est sans aucun doute un alien de notre échantillon, de par son histoire mais aussi par sa construction formelle. Aucun effet de style, aucune musique, ce film est une succession de plans fixes courts soulignant de plus belle le quotidien routinier de Michaël, employé administratif. Chaque fin de journée se termine de la même façon : il rentre du travail, il gare sa voiture, il ferme les rideaux métalliques, il prépare à manger, la table, pour deux. Puis, l'histoire prend une autre tournure : il descend chercher un garçon, enfermé dans sa cave. Le spectateur comprend alors le lien qui les unit. Mais cette vie, bien qu'elle soit extraordinaire par le fait qu'il séquestre et viole quotidiennement un enfant, elle n'en reste pas moins des plus ordinaires, avec ces trajets en voiture, ces moments lorsqu'ils mangent et regardent ensemble la télévision, quand ils se promènent, quand ils jouent, quand ils préparent Noël, etc. La vie de l'enfant est également des plus banales, hormis le fait qu'il soit séquestré et violé, puisqu'on le montre en train de jouer, de dessiner, etc. La chambre est propre, lumineuse et bien aménagée, contrairement à ce qu'on peut voir dans *Mystic River* par exemple. Le film ne tend ni à être complaisant, ni à être inquisiteur avec Michaël, mais il cherche à simplement dépeindre de sa vie d'homme trentenaire ordinaire, quoi qu'il en soit de sa préférence sexuelle. Alors que dans les autres films de notre échantillon, les AICS sont construits formellement avec des plans en plongée et contre-plongée, de la musique dramatique, et agissent de manière violente, Michaël est à l'opposé de cela. Il est présenté comme un homme calme, travailleur, sérieux, etc. Ce film montre alors un homme, avec un passé, une famille, un travail, des voisins, des loisirs, loin de l'homme monstrueux que l'opinion publique se représente.

5. CONCLUSION

Les AICS au cinéma font figure, la plupart du temps, de pervers ou de psychopathe, cependant leur utilisation dépend de l'enjeu du film. Les scènes de délinquance sexuelle proposent des couleurs plutôt froides comme le bleu, prédominant dans la plupart des cas, ou des couleurs plus ternes telles que le gris, mais parfois les couleurs sont plus chaudes, pour marquer l'oppression ou bien pour souligner une passion, un désir ou pour marquer un malaise. Ces scènes jouent sur le couple domination/soumission, où les plans en plongée et contre-plongée servent à souligner

²¹⁰ H. ARENDT, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1963.

cette tendance, et où la victime est construite de manière stéréotypée afin d'identifier, sans ambiguïté, « *les gentils* » et « *les méchants* ».

Tableau croisé des interactions cliniques et des variables techniques :

| Clinique | Agresseur spontané-agressif et victime stéréotypée : interaction aléatoire | Agresseur calculateur et victime stéréotypée : interaction située | Agresseur calculateur et victime non stéréotypée : interaction agonistique |
|-----------------------------|---|--|---|
| Technique | | | |
| Couleurs et lumières | Rouge, bleu et vert-jaune Lumières contrastées | Bleu, jaune, gris, rouge Lumières diffuses ou contrastées | Bleu, rouge et jaune Lumières contrastées |
| Cadre | Plans moyens, rapprochés et gros plans Plongée et contre-plongée | Plans d'ensemble, moyens, rapprochés et gros plans Plongée et contre-plongée | Plans moyens et rapprochés Plongée et contre-plongée |
| Mouvements de cadre | Travelling ou plans fixes | Travelling ou plans fixes | Travelling ou plans fixes |
| Musique et bruitage | Bruits environnementaux, et musique angoissante, dramatique ou absente | Bruits de corbeaux et de loup, et musique dramatique, entraînante, romantique ou absente | Bruits environnementaux, musique douce ou entraînée |

CONCLUSION GENERALE

Alors que nous sommes arrivées au terme de ce travail de recherche, il convient, à présent, de dresser le bilan de nos analyses et de tirer les enseignements que cette étude nous aura permis de mettre en lumière. Comme nous avons tenté de le démontrer tout au long de ce travail, l'AICS est utilisé par le cinéma à des fins diverses et est construit de manière homogène en ce qui concerne sa psychopathologie. Bien que nous ayons expliqué que l'AICS est un infracteur dont les typologies sont très nombreuses, nous avons tenté de dresser un portrait de l'AICS représenté au cinéma, de manière qualitative. Les données recueillies lors de notre analyse des dix-huit films de notre échantillon nous ont permis de dégager un certain nombre de variables qui permettent une construction et une utilisation spécifique à l'effet voulu par un cinéaste. Cette étude nous a permis de comprendre, à travers une analyse esthétique et clinique, que l'AICS était construit de manière stéréotypée (ainsi que sa victime) ou non. Certains scénarii utilisent l'AICS comme un ressort de vengeance, tandis que d'autres l'utilisent pour construire leur histoire en elle-même ou bien pour insister sur une scène. Les AICS sont soit spontanés/agressifs soit calculateurs et servent un dessein, soit pour eux-mêmes, soit pour leurs victimes ou l'entourage de celles-ci, soit pour des tiers enquêteurs. Alors que la forme d'un film peut varier selon les envies du réalisateur, il ressort de notre analyse que l'utilisation de la couleur bleue et des plans en plongée et contre-plongée sont monnaie courante lorsqu'il s'agit de mettre en scène un AICS. La couleur, la lumière, les plans, la musique, la personnalité de l'AICS, le type de victime, l'enjeu de la scène en question sont autant d'éléments qui permettent au cinéma de représenter l'AICS. L'AICS est donc un outil, comme n'importe quel personnage, servant un scénario, dans un objectif réaliste ou non. La plupart des films représentent un AICS violent, pervers ou psychopathe, qui attaque une personne vulnérable. Mais certains vont à contre-courant en optant pour d'autres styles de couleurs, de plans, de musique et de victimes. Certains scénarii s'intéressent à changer l'image de l'AICS en le confrontant à une erreur policière ou bien en le montrant dans son quotidien d'homme ordinaire.

Ce travail de recherche a donc tenté de mettre en exergue les différentes figures de l'AICS construites et utilisées au cinéma. Nous espérons avoir réussi à faire comprendre notre point de vue et à éveiller la curiosité de nos lecteurs, de sorte que nous puissions apporter notre modeste contribution à ce domaine de recherche qu'est la représentation du criminel dans les médias.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM C., 2015, *Psychopathologie et délinquance*, Bruxelles, Bruylant, Collection Galets rouges.
- ADAM C. ; CAUCHIE J-F. ; DEVRESSE M-S. ; DIGNEFFE F. ; KAMINSKI D., 2014. *Crime, justice et lieux communs : une introduction à la criminologie*, Bruxelles, Larcier.
- AMBROISE-RENDU A-C., 2010, « La dangerosité du criminel sexuel sur enfant, une construction médiatique ? », *Le Temps des médias* 2010/2 (n° 15), p. 72-86.
- AMBROISE-RENDU A-C., 2003, « Un siècle de pédophilie dans la presse (1880-2000) : accusation, plaidoirie, condamnation », *Le Temps des médias* 2003/1 (n° 1), p. 31-41. Analyse de film, Free, consulté en janvier 2016, <http://1ber.free.fr/Ensgmnt/FichMeth/FilmAna.htm>
- ARENDE H., 1963, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard.
- AUBRON H., « L'image, une contrariété du cinéma », *Nouvelle revue d'esthétique* 2009/2 (n°4), p. 105-110.
- AUMONT J. ; BERGALA A. ; MARIE M. ; VERNET M., 1983, *L'esthétique du film*, Paris, Nathan.
- AUMONT J. ; MARIE M., 2004, *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin.
- AUMONT J., 1994, *Introduction à la couleur : des discours aux images*, Paris, Armand Colin.
- AUMONT J., 1995, *La couleur en Cinéma*, Paris, Mazzotta/La cinémathèque française.
- AUMONT J., 2001, *L'image*, Paris, Nathan.
- BALIER C., 1996, *Psychanalyse des comportements sexuels violents*, Paris, Presses Universitaires Françaises.
- BALIER, C., 2006, « Ces personnalités dites 'perverses' » in Joyce Aïn (sous la direction de), *Perversions : aux frontières du trauma*, Toulouse, Erès, pp. 47-58.
- BANKS M., 2005, « Spaces of (in)security : Media and fear of crime in a local context. », *Crime Media Culture*, vol. 1 (n°2), pp. 169-187.
- BARANDE I. ; BARANDE R. et al., 1972, *La sexualité perverse : études psychanalytiques*, Paris, Payot.
- BAZIN A., 1959, « Le réalisme au cinéma », *Séquences : la revue du cinéma*, n°18, pp. 10-13.
- BECKER H., 2002, *Les ficelles du métier*, Paris, La Découverte. 137
- BERGERET J., 1974, *La personnalité normale et pathologique*, Paris, Bordas.
- BLATIER C., 2014, *Les personnalités criminelles : évaluation et prévention*, Paris, Dunod.
- BOILLAT A., 2001, *La fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan.

- BONVOISIN D., 2007, *Les stéréotypes au cinéma*, Média animation asbl. <http://www.media-animation.be/Qu-est-ce-que-le-stereotype.html>
- BORDWELL D. ; THOMPSON K., 2000, *L'art du film, une introduction*, Madison, De Boeck.
- BOUCHER M., 2007, « Le retour des « bandes » de jeunes ? Regards croisés sur les regroupements juvéniles dans les quartiers populaires », *Pensée plurielle* 2007/1 (n° 14), p. 111-124.
- BOURDIEU P., 1996, *Sur la télévision*, Paris, Raisons d'agir.
- BRUSATIN M., 1986, *Histoire des couleurs*, Paris, Champs-Flammarion.
- BULLENS Q. ; DUCHATEAU C., 2010, « Regard médiatisé sur la prise en charge des adultes ayant été victimes d'abus sexuel dans l'enfance. Festen de Thomas Vinterberg : une invitation à la réflexion », *Psychothérapies* 2010/3 (Vol. 30), p. 147-158.
- CAILLOIS R., 1958, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard.
- CARTER C. ; WEAVER, C. K., 2003, *Violence and the Media*, Buckingham, Philadelphia : Open University Press.
- CASETTI F., 2000, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan.
- CHANSEL D., 1999, « Enseigner l'histoire du 20e siècle avec les images du 20e siècle » in Conseil de l'Europe, Marc FERRO (sous la direction de), *Pour une perspective pluraliste et tolérante de l'enseignement de l'histoire : diversité des sources et didactique des nouvelles*, Editions du Conseil de l'Europe, pp. 69-72.
- CHARTIER J-P., 2007, « Peut-on guérir le psychopathe ? », *Topique* 2/2007 (n° 99), p. 61-78.
- CHATEAU D., 2006, *Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. 128.
- CHELIOTIS L.K., 2010, « The ambivalent consequences of visibility : crime and prisons in the mass media », *Crime Media Culture*, vol. 6 (n°2), pp. 169-184.
- CHIBNALL S., 1977, *Law and Order News*, London, Tavistock.
- CHIDIAC-OBEGI N., 1998, « Regard et victime », Avignon - France, Communication au 16e Forum Professionnel des Psychologues : « Regard : de l'observation aux significations », cité in PRZYGODZKI-LIONET N. ; TOUTIN T., 2007, « Crimes en série, série de victimes : Quelle présentation de la victime dans le cinéma 138 français ? », *CriminoCorpus* [en ligne], Crimes et criminels au cinéma, 1. Thèmes et figures. <https://criminocorpus.revues.org/237>.
- CIAVALDINI A., 2001, « La famille de l'agresseur sexuel. Conditions du suivi thérapeutique en cas d'obligation de soins », *Le Divan familial* 2001/1 (n° 6), p. 25-34.
- CIAVALDINI A. ; COUTANCEAU R. ; MARTENS F. ; WACQUANT L., 2005, *Le délinquant sexuel. Enjeux cliniques et sociétaux*, Bruxelles, Temps d'Arrêt.
- COHEN S., 1972, *Folk Devils and Moral Panics*, New York, Routledge.
- COUTANCEAU R., 2004, *Vivre après l'inceste*, Paris, Desclée de Brouver.

- COUTANCEAU, R. ; SMITH, J. 2010. *La violence sexuelle. Approche psycho-criminologique. Evaluer, soigner, prévenir*, Paris, Dunod. Crime à froid, Allociné, consulté en août 2015, http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=172910.html
- CROSS S., 2005, « Paedophiles in the community : Inter-agency conflict, news leaks and the local press », *Crime Media Culture*, vol. 1 (n° 3), pp. 284-300.
- DEHEE Y., 1997, « Les mythes policiers du cinéma français des années 1930 aux années 1990 », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, n°55, pp. 82-100.
- DELEUZE G., 1985, *Cinéma. 2, L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit.
- DICTIONNAIRE DU CINÉMA, Paris, Larousse, 2001.
- DICTIONNAIRE LE ROBERT, Paris, 2015.
- DICTIONNAIRE LAROUSSE, Paris, 2015.
- Django Unchained and the subversion of stereotypes, Handsome Hennessy, consulté en mai 2016, <https://handsomehennessy232.wordpress.com/film/django-unchained-and-the-subversion-of-stereotypes/>
- DOWLER K., 2006, « Sex, lies and videotape : The presentation of sex crime in local television news », *Journal of Criminal Justice*, vol. 34 (n°4), pp. 383-392.
- DOWLER K. ; FLEMING, T. ; MUZZATTI S.L., 2006, « *Constructing crime : media, crime and popular culture* », *Canadian Journal of Criminology and Criminal Justice*, vol. 48 (n°6), pp. 837-850.
- DUCLOS D., 1994, *Le complexe du loup-garou. La fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte.
- DURAFOUR J-M., 2009, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma*, Paris, PUF.
- DUMEZ V., mars 2013, « *Le vieux fusil, la critique : retour de flammes* », A voir, à lire, <http://www.avoir-alire.com/le-vieux-fusil-la-critique>
- DUVAL J., 2006, « *L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000* », *Le Seuil*, n°161-162, pp. 96-115. 139
- ERICSON R. V. ; BARANEK P. M. ; CHAN J. B.L., 1991, *Representing Order. Crime, law and justice in the news media*, Buckingham, Open University Press.
- FERENCZI S., 1932, *Confusion de langue entre les adultes et l'enfant*, in Sandor Ferenczi, *Psychanalyse, Œuvres complètes*, Tome 4 1927-1933, Paris, Payot.
- FIDDLER M., 2013, « *Playing Funny Games in The Last House on the Left : The uncanny and the 'home invasion' genre* », *Crime Media Culture*, vol. 9 (n° 3), pp. 281- 299.
- FISCHEL J. J., 2012, « *Contrôle et production des délinquants sexuels aux États-Unis : une introduction critique* », *Archives de politique criminelle* 2012/1 (n° 34), p. 207-222.

- FLEUTOT P., mars 2005, « *La couleur dans Pulp Fiction* », Broaderline [en ligne], <http://www.broaderline.net/sites/pulp-fiction.htm>
- FORESTIER F., 23 mai 2002, « *Irréversible : Noé comme nausée* », Télé Obs Cinéma, <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20020521.OBS5762/irreversible-noe-comme-nausee.html>.
- FOST J., 1992, *Un monde à notre image : énonciation, télévision et cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- FREUD A., 1936, « *Identification avec l'agresseur* », in *Le moi et les mécanismes de défense*, Paris, PUF, 1949.
- FREUD S., 1905, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Flammarion. FREUD S., 1914, *Pour introduire le narcissisme*, Paris, Payot.
- FRODON J.-M., octobre 2003, « *Mystic River de Clint Eastwood, un pavé dans la mare au diable* », Cahiers du cinéma, n°583.
- GERVEREAU L., 1994, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte.
- GOLIOT-LETE A. ; VANOYE F., 2015, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin.
- GONNET J., 1997, *Éducation et médias*, Paris, PUF, *Que sais-je*.
- GOODE E. ; BEN YEHUDA N., 1994, *Moral Panics : The Social Construction of Deviance*, Oxford, Blackwell.
- GREALY L., 2014, « *Menacing Dennis : Representing 'Australia's most hated man' and popular protests for policy change* », *Crime Media Culture*, Vol. 10 (n°1), pp. 39-57.
- GREER C., 2003, *Sex Crime and the Media. Sex offending and the press in a divided society*, Cullompton, Willan Publishing.
- GREGORIOU C., 2012, *Constructing Crime : Discourse and Cultural Representations of Crime and 'Deviance'*, London, Palgrave.
- GRIGORIADIS V., 2007, « *The New American Witch Hunt* », *Rolling Stone* n°1032, pp. 64-71. 140
- GUERMOND V., 2013, *La représentation de la jeunesse délinquante dans le cinéma français, depuis le régime de Vichy jusqu'à aujourd'hui*, Sous la direction de M. PIERRE Éric, Mémoire présenté pour l'obtention du Master en Histoire, Université d'Angers.
- HACHOUF S. ; BENEZECH M., 2001, « *Éléments pour une approche thérapeutique des agresseurs sexuels* », *Annales médico-psychologiques*, Vol. 159 (n° 3), pp. 182-189.
- HALL, S. ; CRITCHER C. ; JEFFERSON T. ; CLARKE J. ; ROBERTS B., 1978, *Policing the Crisis : Mugging, the State, and Law and Order*, London, Macmillan.
- HATICE H.E., « *The Relationship between Media and Crime & Media Portrayals of Criminals Based on Age, Gender, Ethnicity & Social Class* »

http://www.academia.edu/3723580/The_Relationship_of_Media_and_Crime_and_Media_Portrayals_of_Criminals_Based_on_Age_Gender_Ethnicity_and_Social_Class

HUET A., 2005, *Le scénario*, Paris, Cahiers du Cinéma, Coll. Les petits cahiers.

JACCOUD M. ; MAYER R., 1997, *L'observation en situation et la recherche qualitative*. in J. Poupart, J-P. Deslauriers, L.-H., Groulx, A., Laperrière, R., Mayer & A., Pires (Éds.) *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal : Gaëtan Morin, pp. 211-249.

JACQUINOT-DELAUNAY G., 2001, « *La violence des images télévisuelles : une question grosse comme un coup de poing !* », *Le Divan familial* 2001/2 (N° 7), pp. 123- 133.

JAGOREL Q., 2011, *Cinéma et prison*, <http://moncinemaquentinjagorel.blogspot.be/2011/11/cinema-et-prison.html>

JANDROK T., 2009, *Tueurs en série. Les labyrinthes de la chair*, Aix-en-Provence, Pertuis, Rouge profond.

JARVIS B., 2007, « *Monsters Inc. : Serial killers and consumer culture* », *Crime Media Culture*, Vol. 3 (n°3), pp. 326–344.

JEWKES Y., 2004, *Media and Crime*, Los Angeles, Sage Publication.

KAGANSKI S., 15 mai 2002, « *Monica Bellucci / Vincent Cassel / Gaspar Noé : Irréversible* », *Les Inrockuptibles*, <http://www.lesinrocks.com/2002/05/15/cinema/actualite-cinema/monica-bellucci-vincent-cassel-gaspar-noe-irreversible-11107107/>

KAMINSKI D., 2008, *Media et réaction sociale à la délinquance*, in Premier bilan et perspectives d'avenir, Th. Moreau, I. Ravier et B. Van Keirsbilck (sous la direction de), *La réforme de la loi du 8 avril 1965 relative à la protection de la jeunesse*, Liège, Editions Jeunesse et droit, Coll. du CIDE, pp. 59-77. 141

KAMINSKI D., 2014-2015, *Cours de méthodologie qualitative*, Université Catholique de Louvain.
KANT E., 2006, *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, 3e édition.

KELECOM E., 2012, *Les représentations du corps pervers dans l'art contemporain : analyse des œuvres de Gunther Von Hagens*, David Nebreda et Olivier De Sagazan, Promoteur Christophe Adam, Mémoire en vue de l'obtention du diplôme de Master de criminologie. *Kill Bill* vol.1, Allociné, consulté en août 2015, http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=28541.html

KOHM S. A., 2009, « *Naming, shaming and criminal justice : Mass-mediated humiliation as entertainment and punishment* », *Crime Media Culture*, Vol. 5, (n°2), pp. 188-205.

KRACAUER S., 1973, *Le cinéma, reflet des tendances profondes des peuples*, in NOGUEZ, D. (sous la direction de), *Cinéma : théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, pp. 17-25.

LAGNY M., 1992, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin.

LEISDEDT S.J. ; LINKOWSKI P., 2014, « *Psychopathy and the Cinema : Fact or Fiction ?* », *Journal of Forensic Sciences*, Vol. n° 59, pp. 1-8.

LEROY A., 2011, « *Filmer la prison, filmer en prison. Les nouvelles représentations du monde carcéral dans le cinéma français* », *Esprit*, 2001/1, pp. 18-29.

LE PALLEC MARAND C., 2007, « *Une esthétique de « la mort au foyer » dans le système de réaménagement filial du cinéma de Pedro Almodovar* », *CriminoCorpus* [en ligne], Crimes et criminels au cinéma, 2. Films et œuvres, <https://criminocorpus.revues.org/253>

Le vieux fusil, Wikipédia, consulté en septembre 2015, https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Vieux_Fusil Les Accusés, Wikipédia, consulté en septembre 2015, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Accus%C3%A9s_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Accus%C3%A9s_(film))

LESSARD-HEBERT M. ; GOYETTE G. ; BOUTIN G., 1997, *La recherche qualitative. Fondements et pratiques*, Bruxelles, De Boeck, Coll. « Méthodes en sciences humaines ».

Les Yeux bandés, Allociné, consulté en août 2015, www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=108739.html LIARD J., 24 mai 2002, « La polémique Irréversible », Allociné [en ligne], http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=709890.html

LYBAERT V., 2011, *Étude exploratoire du crime dans la réalité et la fiction et de l'influence de celle-ci sur le public : le cas de la série Dexter*. Promoteur Antoine Masson, Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en criminologie, Université Catholique de Louvain.

MACHIELS C. ; NIGET D., 2012, *Protection de l'enfance et paniques morales*, Bruxelles, Temps d'arrêts.

MARAND C., 2007, « *Une esthétique de « la mort au foyer » dans le système de réaménagement filial du cinéma de Pedro Almodovar* », *CriminoCorpus* [en ligne]. Crime et criminels au cinéma. 2. Thème Films et Œuvres. <https://criminocorpus.revues.org/253>.

MARCEL M., 2010, *De la figuration de l'infigurable : Essai de définition des usages et qualités de la fiction*, Promoteur Antoine Masson, Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en criminologie.

MASON P., 2003, *Criminal Visions : Media Representations of Crime and Justice*, Cullompton, Willan.

MASON P., 2006, *Captured by the Media*. Prison Discourse in Popular Culture, Cullompton, Willan.

MASSART E., 2007, « *Le rapport du cinéma à la réalité* », in *Archipels : des parcours thématiques à travers une série d'extraits cinématographiques*, Bruxelles, éd. Communauté française de Belgique, pp. 161-196. Média, Wikipédia, consulté en novembre 2015, <https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9dia>

METZ C., 1977, *Le signifiant imaginaire*. Psychanalyse et cinéma, Paris, Union Générale d'Éditions, Coll. 10/18.

MICHELAT G., 1975, « *Sur l'utilisation de l'entretien non directif en sociologie* », *Revue française de sociologie*, Vol. 16, pp. 229-247.

MONTEBELLO F., 2003, « *Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire* », *Mouvements* (n°27-28), pp. 113-119. MORIN E., 1972, *Les Stars*, Paris, Seuil.

MUCCHIELLI L., 2012, *La prison au cinéma*. <http://www.laurent-mucchielli.org/index.php?post/2012/05/20/La-prison-au-cinema>

Narcissisme, Wikipédia, consulté en février 2016, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Narcissisme>

NEAU F., 2013, « *Identification de/à l'agresseur chez les auteurs d'agressions sexuelles. Entre destruction et survie* », *Perspectives Psy* 2013/2 (Vol. 52), p. 127-133. 143

OSBORNE R., 1995, *Crime and the media : from media studies to post-modernism*, in

D. Kidd-Hewitt and R. Osborne (sous la direction de), *Crime and the media : the post-modern spectacle*, East Haven, London, CT : Pluto.

O'SULLIVAN S., 2001, « *Representations of prisons in nineties Hollywood cinema : From Con Air to The Shawshank Redemption* », *The Howard Journal*, Vol. 40 (n°4), pp. 317-334.

PHILLIPS N.D. ; STROBL S., 2006, « *Cultural criminology and kryptonite : Apocalyptic and retributive constructions of crime and justice in comic books* », *Crime Media Culture*, Vol. 2 (n°3), pp. 304-331. PIERET J. ;

KAMINSKI D., 25 novembre 2015, *Ciné(trau)ma carcéral*, Séminaire Psychiatrie, psychopathologie et système pénal.

PIRES A.P., 1997, *Echantillonnage et recherche qualitative : essai théorique et méthodologique*, in

POUPART J., et al., *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal, Gaëtan Morin, pp. 113-169. PIRES A.P., 1989, « *Analyse causale et récits de vie* », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 13 (n°3), p. 37-57.

PLATON, 2002, *La République*, Paris, Flammarion.

PLUMM K. M. ; NELSON K. D. ; TERRANCE C. A., 2012, « *A Crime by Any Other Name : Effects of Media Reporting on Perceptions of Sex Offenses* », *Journal of Media Psychology*, Volume 17 (n° 1), pp. 1-30.

PROULX S., 1995, « *Les perspectives d'analyse des médias : des effets aux usages* », in *Les Cahiers de la sécurité intérieure, Médias et violence*, IHESI, n° 20.

PROULX J. ; CUSSON M. ; BEAUREGARD E. ; NICOLE A., 2005, *Les meurtriers sexuels. Analyse comparative et nouvelles perspectives*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal.

PRZYGODZKI-LIONET N. Juin 2007, « *Victimation et communication sociale : la présentation des victimes dans les médias et son incidence sur les représentations sociales* », Padoue - Italie, Communication à l'International Congress on Law and Mental Health, cité in PRZYGODZKI-LIONET

N. ; TOUTIN T., 2007, « *Crimes en série, série de victimes : Quelle présentation de la victime dans le cinéma français ?* », *CriminoCorpus* [en ligne], *Crimes et criminels au cinéma*, 1. Thèmes et figures. <https://criminocorpus.revues.org/237>

PRZYGODZKI-LIONET N. ; TOUTIN T., 2007, « *Crimes en série, série de victimes : Quelle présentation de la victime dans le cinéma français ?* », *CriminoCorpus* [en ligne], 144 Crimes et criminels au cinéma, 1. Thèmes et figures. <https://criminocorpus.revues.org/237>

RAFTER N., 2006, *Shots in the Mirror : Crime Films and Society*, New York, Oxford University Press.

RENAUT A., 2010, *Méthodologie de l'analyse de films*, Acap, Education aux images, http://ressources.acap-cinema.com/files/formation_methodo_renaut.pdf

RENNEVILLE M., 2007, « *Quand la folie meurtrière fait son cinéma : de Nosferatu au tueur sans visage* », *CriminoCorpus* [en ligne]. Crimes et criminels au cinéma, 1. Thèmes et figures. <https://criminocorpus.revues.org/219>

ROWE M., 2012, « *Just like a TV show : Public criminology and the media coverage of 'hunt for Britain's most wanted man'* », *Crime Media Culture*, Vol. 9 (n°1), pp. 23-38. SALAS D., 2010, « *Opinion publique et justice pénale. Une rencontre impossible ?* », *Le Temps des médias* 2010/2 (n° 15), p. 99-110.

SALTER M., 2013, « *Justice and revenge in online counter-publics : Emerging responses to sexual violence in the age of social media* », *Crime Media Culture*, Vol. 9 (n°3), pp. 225-242. Seb Magic, Festen, chef d'œuvre danois de Vinterberg, janvier 2011, <http://www.sebmagic.com/article-festen-chef-d-oeuvre-danois-de-vinterberg-65171505.html>

SERCEAU M., 2009, *Le mythe, le miroir et le divan*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

SCHLESINGER P. ; TUMBER H., 1994, *Reporting Crime. The media politics of criminal justice*, Clarendon studies in criminology, Oxford : Clarendon Press.

SMOLEJ M., 2010, « *Constructing ideal victims ? Violence narratives in Finnish crime-appeal programming* », *Crime Media Culture*, Vol. 6 (n°1), pp. 69-85.

SPARKS R., 1992, *Television and the drama of crime. Moral tales and the place of crime in public life*, Buckingham, Open University Press.

STRANGE C., 2010, « *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange as art against torture* », *Crime Media Culture*, Vol. 6 (n°3), pp. 267-284. The Magdalene Sisters, Allociné, consulté en août 2015, <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-47707/secrets-tournage/>

TISSERON S., 2002, *Les bienfaits des images*, Paris, Odile Jacob. TISSERON S., 2005, « *La réalité de l'expérience de fiction* », *L'Homme*, n° 175-176 (3), pp. 131-145. 145

TOPPE E.L., 2013, « *Le personnage de cinéma : entre masque, transfert et vérité historique* », *Revue universitaire en ligne de cinéma Cadrage.net*. <http://www.cadrage.net/dossier/masque.htm>

VAN CAMPENHOUDT L. ; QUIVY R., 2011, *Manuel de recherche en sciences sociales*, Paris, Dunod. VAN GIJSEGHEM H., 1988, *La personnalité de l'abuseur sexuel. Typologie à partir de l'optique psychodynamique*, Montréal, Méridien Psychologie.

VASSE C., 2003, *Le dialogue : du texte écrit à la voix mise en scène*, Paris, Cahiers du Cinéma, Coll. Les petits cahiers.

VAVASSEUR P., 23 mai 2002, « *Irréversible : malaises pendant la projection officielle* », Le Parisien, <http://www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/irreversible-malaises-pendant-la-projection-officielle-26-05-2002/>

VIEVARD L. ; CHOUTEAU M., 2006, « *Rôle et place de l'image dans la construction de l'imaginaire* », pour la Direction prospective et stratégie d'agglomération du Grand Lyon, Millénaire, pp. 2-22.

WALON S., novembre 2011, « *Michaël : la dissection clinique du quotidien d'un pédophile* », Le Monde, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/11/08/michael-la-dissection-clinique-du-quotidien-d-un-pedophile_1600164_3476.html

WELSH A. ; FLEMING T. ; DOWLER K., 2011, « *Constructing crime and justice on film : meaning and message in cinema* », Contemporary Justice Review, Vol. 14, pp. 457- 476.

WIDMER É. D. et al., 2004, « *Du sentiment d'insécurité aux représentations de la délinquance* », Déviance et Société 2004/2, Vol. 28, pp. 141-157.

YAR M., 2012, « *Crime, media and the will-to-representation : Reconsidering relationships in the new media age* », Crime Media Culture, Vol. 8 (n°3), pp. 245-260. 146

FILMOGRAPHIE

AJA A., La colline a des yeux, France, 2006.

ALMODOVAR P., Parle avec elle, Espagne, 2002.

DEODATO R., La maison au fond du parc, Italie, 1980.

EASTWOOD C., Mystic River, Etats-Unis, 2003.

ENRICO R., Le vieux fusil, France, 1975.

KAPLAN J., Les accusés, Etats-Unis, 1989.

KUBRICK S., Orange mécanique, Etats-Unis, 1971. LILTI T., Les yeux bandés, France, 2008.

MAIWENN, Polisse, France, 2011.

MILLER C., Garde à vue, France, 1981. MONROE S.R, I spit on your grave, Etats-Unis, 2011.

MULLAN P., The Magdalene Sisters, Irlande, 2002.

NOE G., Irréversible, France, 2002.

SCHLEINZER M., Michael, Autriche, 2011.

TARANTINO Q., Kill Bill vol.1, Etats-Unis, 2003.

TARANTINO Q., Pulp Fiction, Etats-Unis, 1994.

VIBENIUS B.A., Crime à froid, Suède, 1973.

VINTERBERG T., Festen, Danemark, 1998.

Annexes

Annexe 1 : Tableau clinique agresseurs

| Films | Type d'agresseur | Psychopathologie | Type d'agir |
|----------------------------------|--|-------------------------------------|--|
| I spit on your grave | Calculeurs et inconnus de la victime | Perversion | Viol collectif |
| Kill Bill vol.1 | Calculeur et inconnus de la victime | Perversion (sommophilie) | Tentative de viol et viols répétés mais suggérés |
| Irréversible | Spontané-agressif et inconnu de la victime | Psychopathie | Viol |
| Le vieux fusil | Spontané-agressif et inconnu de la victime | Psychopathie | Viol collectif |
| La maison au fond du parc | Spontané-agressif et inconnu de la victime | Psychopathie | Viol |
| Crime à froid | Calculeur et inconnu de la victime | Perversion | Pédophilie et viol |
| Orange mécanique | Calculeur et inconnu de la victime | Perversion | Viol |
| Pulp Fiction | Calculeur et inconnus des victimes | Perversion | Viol |
| Polisse | Calculeur et connu de la victime | Perversion et névrose (culpabilité) | Pédophilie et inceste |
| La colline a des yeux | Spontané-agressif et inconnu de la victime | Psychopathie | Viol |

| Films | Type d'agresseur | Psychopathologie | Type d'agir |
|----------------------------------|--|-------------------------------------|--|
| I spit on your grave | Calculateurs et inconnus de la victime | Perversion | Viol collectif |
| Kill Bill vol.1 | Calculateur et inconnus de la victime | Perversion (sommophilie) | Tentative de viol et viols répétés mais suggérés |
| Irréversible | Spontané-agressif et inconnu de la victime | Psychopathie | Viol |
| Le vieux fusil | Spontané-agressif et inconnu de la victime | Psychopathie | Viol collectif |
| La maison au fond du parc | Spontané-agressif et inconnu de la victime | Psychopathie | Viol |
| Crime à froid | Calculateur et inconnu de la victime | Perversion | Pédophilie et viol |
| Orange mécanique | Calculateur et inconnu de la victime | Perversion | Viol |
| Pulp Fiction | Calculateur et inconnus des victimes | Perversion | Viol |
| Polisse | Calculateur et connu de la victime | Perversion et névrose (culpabilité) | Pédophilie et inceste |
| La colline a des yeux | Spontané-agressif et inconnu de la victime | Psychopathie | Viol |

| | | | |
|----------------------------|--|---|----------------|
| Parle avec elle | Calculateur et proche de la victime | Perversion (sommophilie) | Viol |
| Les sœurs Madeleine | Calculateur et connus des victimes | Perversion | Viol |
| Mystic River | Calculateur et inconnu de la victime | Perversion | Pédophilie |
| Les accusés | Calculateur et connu de la victime | Perversion | Viol collectif |
| Les yeux bandés | Spontané-agressif et inconnu de la victime | Psychopathie | Viol |
| Garde à vue | Calculateur et connu de la victime (mais possibilité qu'il ne soit pas AICS) | Névrose (culpabilité ; mais est-il vraiment coupable ?) | Pédophilie |
| Festen | Calculateur et connu des victimes | Perversion | Inceste |
| Michaël | Calculateur et inconnu de la victime | Perversion | Pédophilie |

Annexe 2 : Tableau clinique victimes

| Films | Couleur de la peau | Sexe et âge | Position | Environnement | Enjeu de la mise en scène |
|-----------------------------|---------------------------|--------------------|-------------------------|---|---|
| I spit on your grave | Blanche | Femme adulte | Vulnérable | La victime est seule face à ses agresseurs, en pleine forêt | Le réalisateur met en scène la victime, personnage principal, |
| | | | | | dans un but de vengeance |
| Kill Bill | Blanche | Femme adulte | Combattante délinquante | La victime est isolée, seule face à ses anciens collègues | Héroïne agressive, vengeresse et personnage principale |
| Irréversible | Blanche | Femme adulte | Vulnérable | La victime est seule face à son agresseur | La victime de viol est un prétexte pour mettre en scène le compagnon et l'ami, tiers à l'agression mais victimes collatérales |

| | | | | | |
|----------------------------------|---------|-------------------|---------------------------|---|---|
| Le vieux fusil | Blanche | Femme adulte | Vulnérable | La victime est seule face ses agresseurs | La victime de viol sert à la vengeance de son mari, personnage principal mais tiers, dans un contexte de guerre |
| La maison au fond du parc | Blanche | Femme adulte | Vulnérable | La victime est seule face à son agresseur | La victime ne sert qu'à présenter le méchant de l'histoire |
| Crime à froid | Blanche | Petite fille puis | Vulnérable et combattante | La victime est d'une part entourée de ses | Héroïne dont la vie est douloureuse, |

| | | | | | |
|-------------------------|---------|---------------------------|--|--|--|
| | | femme adulte | | parents lorsqu'elle est enfant, puis seule lorsqu'elle est forcée de se prostituer | qui d'abord subit, puis qui prend le dessus par la vengeance |
| Orange mécanique | Blanche | Femme adulte | Vulnérable | La victime est entourée de son mari retenu par la bande | Le héros est l'agresseur, on le met en scène car il s'agit de son histoire, de sa vie |
| Pulp Fiction | Noire | Homme adulte | Combattant et délinquant (chef de mafia) | La victime est entourée puisqu'il y a une autre potentielle victime avec elle | La victime n'est pas le héros, mais celui qui le sauve est un héros de l'histoire. On met en scène Butch qui sauve Marsellus et lui permet de se sauver lui-même |
| Polisse | Blanche | Enfants (fille et garçon) | Vulnérable | Les victimes sont entourées (famille ou amis du club de sport) | On met en scène les personnages principaux qui sont les policiers, tiers |

| | | | | | |
|----------------------------------|---------|-------------------|------------|--|--|
| | | | | | aux agressions |
| La colline a des yeux | Blanche | Femme adulte | Vulnérable | La victime est entourée par sa famille | On présente les agresseurs qui sont les méchants de l'histoire, bien que le héros soit le beau-frère de la victime |
| Parle avec elle | Blanche | Femme adulte | Vulnérable | La victime est seule et dans le coma | On met en scène une intimité entre l'agresseur et la victime, viol qui permettra de sortir la victime du coma par son accouchement |
| Les sœurs Madeleine | Blanche | Femmes adultes | Vulnérable | Les victimes sont entourées par leurs familles, ou par les sœurs et les autres filles | Les victimes sont les héroïnes, on met en scène, par le viol, la domination masculine, qu'elle soit familiale ou religieuse |

| | | | | | |
|------------------------|---------|--------------|---|--|--|
| Mystic River | Blanche | Enfant | Vulnérable | La victime est entourée de ses amis | Le traumatisme du viol d'un des héros du film sert à troubler le spectateur quant à la culpabilité de celui-ci dans un meurtre. On le victimise et l'identifie comme telle |
| Les accusés | Blanche | Femme adulte | Vulnérable mais on ne la prend pas au sérieux | La victime est entourée par son avocate | La victime est l'héroïne qui veut faire reconnaître son viol |
| Les yeux bandés | Blanche | Femme adulte | Vulnérable | La victime est seule face à son agresseur, dans la forêt | On met en scène, non pas la victime, mais l'entourage de l'agresseur, tiers au viol |
| Garde à vue | Blanche | Petite fille | Vulnérable | La victime est entourée par sa famille | La mise en scène est faite de façon à ce que le spectateur doute tout au |

| | | | | | |
|----------------|---------|---------------------------|------------|--|---|
| | | | | | long du film sur la culpabilité de Martinaud, sur son penchant pédophile |
| Festen | Blanche | Enfants (fille et garçon) | Vulnérable | La victime est entourée par sa famille | La victime est le héros de l'histoire et est mis en valeur par les révélations qu'il fait sur son enfance |
| Michaël | Blanche | Garçon | Vulnérable | La victime est seule car elle est séquestrée | L'agresseur est le héros de l'histoire, on met en scène sa vie plutôt banale, à un détail près : il séquestre un enfant |

« Le délinquant sexuel au cinéma »

Promoteur : Professeur Dan Kaminski

Comment le délinquant sexuel est-il représenté au cinéma ? Quel rôle tient-il ? Pour quel type de scénario ? Quelles figures du délinquant sexuel sont valorisées ? C'est en vue de répondre à ces questions que nous avons tentées, dans le cadre de notre mémoire, de rendre compte de l'évaluation des figures de l'auteur d'infractions à caractère sexuel, autant d'un point de vue esthétique et technique que d'un point de vue clinique. Il s'agissait surtout de démontrer l'utilisation diversifiée du délinquant sexuel par le 7e art à travers différents types scénario et l'impact que cela pourrait avoir sur le spectateur et la vision qu'il avait de l'abuseur sexuel. C'est dans une perspective constructiviste que l'on va tenter de s'intéresser à l'utilisation du délinquant sexuel par le cinéma, à savoir que chaque cinéaste construit une réalité et des représentations, mais aussi que chaque théorie clinique construit des représentations du délinquant sexuel.