

Vulnérabilité et intronisation carnavalesque dans le film d'horreur américain des années 1970-80

Florent Christol

Dans le rite de l'intronisation, tous les moments de la cérémonie, les symboles du pouvoir que reçoit l'intronisé, les vêtements dont il est paré, deviennent ambivalents, se teintent d'une relativité joyeuse, sont presque des accessoires de spectacle (mais des accessoires rituels) [...]. A travers l'intronisation on aperçoit déjà la détronisation et cela s'applique à tous les symboles carnavalesques : tous contiennent en perspective la négation et son contraire. [...] Le rite de la détronisation sert en quelque sorte de parachèvement à l'intronisation et ne peut en être séparé [...]. Le cérémonial de la détronisation reprend antithétiquement celui de l'intronisation : on ôte les vêtements du roi, sa couronne, ses autres insignes de pouvoir, on se moque de lui, on le frappe. (Bakhtine 182-183)

Tout le monde a vu ou entendu parler de *Freaks* (1932), film magnifique et maudit, véritablement hors normes, chef d'œuvre de son auteur, Tod Browning. Le film, qui se déroule dans un cirque ambulante, raconte la vengeance d'un nain, Hans (Harry Earles), victime d'une manipulation agencée par la trapéziste Cléopâtre (Olga Baclanova) et son amant, le colosse Hercule (Henri Victor). Apprenant que Hans vient d'hériter d'une grosse fortune, Cléopâtre décide de séduire le nain, amoureux d'elle, de l'épouser puis de l'assassiner en l'empoisonnant afin d'obtenir son héritage. L'union de Hans et de Cléopâtre est célébrée lors d'un festin carnavalesque qui dégénère quand les *freaks*¹ font comprendre à Cléopâtre qu'elle est désormais « une des leurs ». Elle réagit avec horreur, traitant les « monstres » de « filthy, slimy, freaks! », insultes provoquant leur départ. Seuls Hercule et Hans restent en piste. Cléopâtre se tourne alors vers ce dernier et se moque de lui en lui disant qu'il est un enfant et en lui demandant s'il aimerait que « maman le porte à cheval ». Amusé par cette idée saugrenue, Hercule saisit sans ménagement le nain, le place sur les épaules de sa maîtresse, vole au passage un des saxophones des sœurs siamoises et ferme cette marche nuptiale grotesque où Cléopâtre mime le galop d'un cheval autour de la table. Pour cette transgression criminelle (la tentative d'empoisonnement) et cette humiliation (la moquerie

¹ Le mot *freak* vient de *freak of nature*, terme qui caractérise un écart par rapport à une norme, le mot désignant plus précisément un caprice de la nature et une distorsion d'ordre biologique. Le *freak* est donc un individu marqué par l'excentricité et par l'aberration que représentent ses anomalies congénitales ou les qualités physiques inhabituelles qu'il cultive parfois savamment (dans le cas des *freaks* s'exhibant dans les cirques par exemple).

infantilisante de Hans), les deux *bullies*² seront violemment punis. Pourchassés par les *freaks* transformés en justiciers lors d'une nuit d'orage, Hercule est symboliquement castré (la scène fut coupée au montage³), tandis que Cléopâtre est transformée en créature hybride, mi-femme, mi-poule.

Freaks sort en 1932, dans une Amérique traumatisée par la dépression. Le public est alors friand de films d'horreur et de films de gangster lui permettant de s'identifier temporairement à des figures « anti-sociales », de se défouler ainsi par procuration et de rétablir *in fine* le *statu-quo* par le sacrifice de ces dernières⁴. Mais *Freaks* ne se conclut pas sur le rétablissement de l'ordre et de la norme : la transgression criminelle des *freaks* reste impunie. Horrifié par le réalisme (les différentes difformités physiologiques) et la noirceur du film, le public le rejette. Le film entraîne également des plaintes de la part de plusieurs ligues morales. La critique, globalement négative, lui reproche la dimension excessive, quasi-irrationnelle, de la vengeance finale qui compromet l'apparent projet humaniste du film (représenter les « monstres » sous un angle sympathique) (Hawkins 267, Norden « Violence, Women, and Disability »). La MGM récupère *Freaks*, le remonte et le redistribue sous divers titres, mais le public ne suit pas. Le film ne ressort pas aux USA avant les années 1960. Pour la génération de la contre-culture, il devient alors un fétiche (Fiedler).

À première vue, *Freaks* serait resté sans véritable descendance, si l'on met de côté quelques œuvres où planerait l'esprit du film de Browning, comme certains films de David Lynch ou de Tim Burton⁵. Pourtant, à partir de 1970, une série de films – que l'on pourrait, dans le cadre de ce texte, nommer *Freak movies*⁶ – reprennent précisément l'argument scénaristique de *Freaks* : dans ces films, un personnage vulnérable, souffre-douleur de sa communauté, se

² On pourrait traduire ce terme par « brute épaisse », tyran ou persécuteur, mais le terme n'a pas d'équivalent précis en français et sa récurrence dans le champ lexical de ces films me pousse à le conserver ici en anglais.

³ Pour un historique sur la production et la réception du film, voir Tomasovic et Henri.

⁴ Sur le sujet, voir Doherty.

⁵ Je pense notamment à *Elephant Man* (1980) et à *Edward Scissorhands* (1990), deux films qui cherchent à dénoncer l'ostracisme dont sont victimes les personnes physiquement anormales dans la société occidentale. Cependant, le parallèle entre *Freaks* et ces films trouve rapidement ses limites ; en effet, John Merrik, l'« homme éléphant », ne se venge pas, et Edward ne tue qu'une personne dans le film de Burton, emporté par la colère après que cette personne ait frappé une jeune femme dont Edward est épris. On est donc très loin ici de la vengeance froidement calculée par les *freaks* chez Browning.

⁶ Je précise que cette appellation est provisoire. Dans le cadre d'une recherche plus vaste et d'un livre en préparation, je nomme le genre, non pas *Freak movie*, mais « Hop-Frog movie », en référence à la nouvelle d'Edgar Poe « Hop-Frog » (1846) que j'envisage comme la matrice narrative, esthétique et politique de ces films (Voir Christol « La violence du *slasher film* »).

venge violemment de ceux qui se sont moqué ou ont abusé de lui. L'exemple le plus célèbre est l'adaptation du roman de Stephen King *Carrie* par Brian De Palma en 1976. Avant *Carrie*, citons *Willard* (Daniel Mann, 1971), *Stanley* (William Greffe, 1972), *Horror High* (1974, Larry Stouffer), *Phantom of the Paradise* (Brian De Palma, 1974), *The Love Butcher* (Don Jones, 1975) et *Massacre at Central High* (René Daalder, 1976). Après *Carrie*, on peut mentionner *Laserblast* (Michael Rae, 1978), *Fade to Black* (Vernon Zimmerman, 1980), *Christmas Evil* (Lewis Jackson, 1980), *Friday the 13th* (Sean Cunningham, 1980), *Prom Night* (Roger Spottiswoode, 1981), *Fear No Evil* (Frank Laloggia, 1981), *The Burning* (Tony Maylan, 1981), *The Pit* (Lew Lehman, 1981), *Terror Train* (Roger Spottiswoode, 1981), *Evilspeak* (Eric Weston, 1981), l'adaptation de Stephen King *Christine* (John Carpenter, 1983), *Sleepaway Camp* (Robert Hiltzick, 1983), et *Silent Night, Deadly Night* (Charles E. Sellier, 1984). *Carrie* a par ailleurs généré son propre mini-cycle dans lequel une jeune fille – et non un jeune homme, comme c'est le cas dans tous les autres films – se venge de brimades infligées par des mauvais plaisants⁷. Dans un registre plus parodique et comique, on peut penser à *The Toxic Avenger* (Michael Herz, 1985), à *Funland* (Michael A. Simpson, 1987) ou à *Revenge of the Nerds* (Jeff Kanew, 1984), dont le titre pourrait constituer le programme esthétique et politique du genre que je défriche ici. Comme *Carrie*, tous ces films racontent l'humiliation puis la vengeance d'êtres marginaux, souffre-douleur de leur communauté qui, à force d'être poussés à bout, décident de se faire justice en exécutant leurs bourreaux dans des scènes de meurtres spectaculaires⁸.

⁷ Le mini-cycle inspiré de *Carrie* est constitué du *Kiss of the Tarantula* (Chris Munger, 1976), *The Spell* (Lee Philips, 1977), *Jennifer* (Brice Mack, 1978), et *The Initiation of Sarah* (Robert Day, 1978). Dans le cadre de ces films, je pense cependant que la différence masculin/féminin est plus relative qu'il n'y paraît. En effet, le personnage de la victime, même lorsqu'il est interprété par un homme, est caractérisé par des éléments de passivité et de faiblesse physique que la culture patriarcale américaine (hyper-) masculine associe d'ordinaire aux femmes.

⁸ Je n'inclue pas ici les films de *rape and revenge* comme *The Last House on the Left* (Wes Craven, 1972), *I Spit on Your Grave* (Meir Zarchi, 1978) ou *Ms. 45* (Abel Ferrara, 1981). Bien que les deux types de films partagent de nombreux motifs, ils diffèrent au final radicalement en ce que le viol est considéré aux yeux de la loi comme un crime alors que le harcèlement (en anglais, *bullying*) se trouve, d'une certaine manière, valorisé et légitimé par la culture américaine sous obédience darwinienne, en particulier pendant l'ère Reagan. C'est pourquoi le *Freak movie* construit le tueur comme une figure excessive, horrifique, tandis que la violence du *vigilante* du *rape and revenge film*, bien que dérangeante, est considérée comme « juste » à la lumière de la Loi du Talion (historiquement, le viol, réel ou imaginaire, est même le motif séminal légitimant la violence du *vigilante* : c'est par exemple le cas dans les lynchages dans le Sud). En outre, la punition typique du *rape and revenge* (une forme de castration symbolique ou réelle et, en général, la mort) paraît, dans le cadre culturel américain, beaucoup plus « compréhensible » (le viol équivalent à une forme de mort symbolique).

Dimension éthique et sociale de la vengeance

Dans ces *Freak movies* la victime vulnérable martyrisée devient l'incarnation d'une justice « éthique ». En effet, en plus de venger sa propre persécution, la victime vengeresse (ou un de ses proches, en général un parent, comme dans le cas de *Friday the 13th*) punit également ceux dont le comportement irresponsable représente un danger pour d'autres personnes aussi faibles et vulnérables qu'elle, comme les *freaks* protégeant Hans dans le film de Browning. Ainsi, Willard (Bruce Davidson) punit Martin (Ernest Borgnine) après qu'il a tué Socrates, un rat inoffensif, et tyrannisé la frêle Joan (Sandra Locke) dans *Willard*. Winslow (William Finley) protège Phoenix (Jessica Harper) dans *Phantom of the Paradise*, Sarah (Kay Lenz) punit les *sorority sisters* qui mettent en danger sa sœur lors de son initiation dans *The Initiation of Sarah*, et Jennifer (Lisa Pelikan) défend Jane (Louise Hoven), son amie ostracisée dans *Jennifer*. Dans *Massacre at Central High*, David (Derrel Maury) sanctionne également ceux qui s'en prennent aux plus faibles, devenant un héros aux yeux des *nerds*⁹. Loin de tuer de manière arbitraire ou gratuite, la victime vengeresse rétablit la morale non prise en charge par la société, devenant une sorte de parent de substitution, un Père Fouettard protégeant les membres les plus fragiles de la communauté. Cette dimension « sociale » et « morale » de la violence du tueur est bien illustrée par *Friday the 13th*. Dans ce film, Pamela Voorhees (Betsy Palmer) venge la mort de Jason, enfant difforme (souffrant de macrocéphalie), qui se noie le jour de son anniversaire suite à l'inattention des moniteurs d'un camp de vacances, censés s'occuper de lui. Elle décide de le venger en tuant les responsables ainsi que tous ceux qui reviennent à la colonie – le camp Crystal Lake – des années plus tard, lors de la réouverture de celle-ci.

Friday the 13th est traditionnellement considéré comme un archétype du *slasher film*, un genre souvent accusé de véhiculer une morale « puritaine », réactionnaire, voire misogyne, en mettant en scène des meurtres d'adolescents sexuellement libérés par un tueur souvent masqué ou défiguré. Certains critiques et historiens culturels ont lu le *slasher* comme un retour de bâton conservateur après les mouvements sociaux progressistes des *sixties* (Ryan et Kellner ; Hutchings ; Prince). Selon cette lecture, Pamela Voorhees serait une sorte d'ange exterminateur venant punir les excès de la contre-culture. Or, une analyse de la première séquence du film illustre que ce personnage n'a pas (ou pas uniquement ou prioritairement)

⁹ Le terme *nerd* désigne une personne introvertie, timide, cérébrale, souvent mal à l'aise avec son corps, qui s'évade d'une réalité pénible en se réfugiant dans le monde de l'imaginaire (jeux vidéos, *comic books*, etc.) ou dans les sciences. L'image emblématique du *nerd* à l'écran reste le professeur de physique-chimie campé par Jerry Lewis dans *The Nutty Professor* (Jerry Lewis, 1963). Dans les *teen movies* si populaires depuis *American Graffiti* (George Lucas, 1973), le *nerd* s'oppose au *jock* (sportif).

pour fonction de punir une sexualité dionysiaque mais plutôt de sanctionner les actes irresponsables mettant en danger les personnes les plus vulnérables de la communauté.

Le film s'ouvre par un plan en caméra subjective traduisant le point de vue de Pamela Voorhees qui pénètre dans un chalet isolé. Dans ce plan le regard balaie, en panoramique latéral et en légère plongée, une pièce où dorment des enfants. Étant donné les éléments formels conférant à la scène une dimension anxiogène (nuit, musique angoissante, attentes suscitées par le carcan générique), on peut d'abord penser que les enfants vont être massacrés. Cependant, le suspense est rapidement désamorcé : après s'être assuré que les enfants dorment bien, Pamela Voorhees monte rapidement à l'étage où s'ébat un couple de moniteurs censé surveiller les enfants au rez-de-chaussée. Elle s'approche des amants (action filmée en caméra portée) et, sans leur laisser une chance de s'expliquer, les tue avec un couteau. La mise en scène établit bien que les moniteurs ne sont pas tant punis pour leur désir sexuel que pour leur irresponsabilité vis à vis des enfants laissés sans surveillance au rez-de-chaussée. Pamela Voorhees n'est donc pas un *psychokiller* puritain mais une mère endeuillée, victime des comportements irresponsables de jeunes adultes ayant manqué à leur devoir (surveiller les plus jeunes), transgression d'autant plus grave qu'elle est perpétrée par des moniteurs, dont la fonction est précisément d'encadrer les enfants¹⁰.

De la même manière, dans *The Burning*, Cropsy (Lou David), un gardien de vacances défigurés par une mauvaise plaisanterie qui a mal tourné se venge de ses tourmenteurs et revient des années après sur les lieux du drame. Comme Pamela Voorhees, il ne tue pas les adolescents dévergondés mais punit ceux qui agissent de façon asociale envers les plus faibles, comme un parent de substitution. C'est par exemple le cas de Glazer (Larry Joshua), un adolescent tyrannique qui ne cesse de persécuter le *nerd* Alfred (Brian Backer), souffre-douleur attiré de la colonie¹¹. De par son statut de souffre-douleur, Alfred constitue une sorte de double de Cropsy avant son « accident ». Le lien entre le *nerd* et le tueur est exprimé de façon énonciative par le biais de plans en caméra subjective que le méga-narrateur filmique associe de façon indiscriminée aux deux personnages¹². Lorsque Cropsy exécute Glazer en lui

¹⁰ Pour un développement sur cette lecture sociale de *Friday the 13th*, voir l'analyse de Jack Morgan, un des rares critiques à ne pas proposer une analyse purement « réactionnaire » du film.

¹¹ Se confiant à un moniteur après une confrontation avec le *bully*, Alfred s'exclame : "Look, it's not just Glazer! It's everybody! I mean, they're all, always picking on me. I don't have any friends! I didn't want to come to this camp to begin with you know. It's like the army; someone is always telling me what to do all the time. It's the same thing every year".

¹² Vera Dika explicite ces liens (119). Sur le concept de méga-narrateur, voir Gaudreault et Jost.

enfonçant les lames de son sécateur dans la gorge, la scène est d'abord significativement filmée du point de vue d'Alfred, caché derrière un arbre. La mise en scène alterne ensuite en champ-contrechamp un plan-rapproché-taille sur Alfred et un plan-rapproché-taille montrant Glazer « embroché » par Cropsy, filmé en caméra subjective du point de vue du tueur. Mais ce point de vue coïncide aussi avec celui du *nerd*, comme si Cropsy occupait la position d'Alfred dans l'espace filmique et que le point de vue de Cropsy constituait le relais direct du regard du jeune homme. Dans cette perspective, Cropsy peut être envisagé comme une projection surmoïque d'Alfred qui, trop faible pour assurer sa propre protection, convoque une figure punitive venant prendre en charge son désir de vengeance.

Le tueur de ces *Freak movies* punit donc les transgressions morales de ceux qui s'en prennent aux plus faibles. En ce sens, il joue un rôle véritablement social car il se substitue à des institutions (famille, police, état) censées protéger les citoyens vulnérables mais qui sont ici présentées comme défailtantes (les parents et la police brillent surtout par leur absence ou leur incompétence).

Cette formule narrative de la victime vulnérable sanctionnant les transgressions morales commence à dévier, voire à s'inverser, à partir de 1984 avec *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984). Premier film d'une série extrêmement populaire qui compte aujourd'hui sept épisodes (et un *crossover* très médiatisé, *Freddy vs. Jason*, en 2003¹³), *A Nightmare on Elm Street* signale la première apparition de Freddy Krueger, croquemitaine muni d'un gant aux lames d'acier, aussi connu pour ses jeux de mots bouffons que pour son aspect terrifiant. Tueur d'enfants lynché par des parents furieux après que la justice institutionnelle a échoué à le mettre en prison, Freddy revient d'entre les morts pour se venger en massacrant les enfants de ses bourreaux. S'immisçant dans les rêves de ses victimes, il prend la forme de leurs pires cauchemars et les tue dans leur sommeil.

Comme Cropsy et les autres tueurs monstrueux des *Freak movies* après leur accident, Freddy possède un physique grotesque (il est extrêmement maigre et son visage est intégralement

¹³ La série des « Freddy » comprend *A Nightmare on Elm Street*, *A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge* (Jack Sholder, 1985), *A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors* (Chuck Russel, 1987), *A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master*, Renny Harlin, 1988), *A Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child* (Stephen Hopkins, 1989), *Freddy's Dead: The Final Nightmare* (Rachel Talalay, 1991), *Wes Craven's New Nightmare* (Wes Craven, 1994). En 2003, Ronny Yu réalise le « crossover » *Freddy vs. Jason*. New Line produit un *remake* du premier film en 2010 (Samuel Bayer).

brûlé). Comme eux, il est victime d'une violence collective. Cependant, à l'inverse des *Freak movies*, il ne s'agit pas ici de moqueries, de brimades ou d'un accident type « plaisanterie qui tourne mal », mais bien d'un acte criminel enrobé dans les oripeaux de la justice (expéditive). En outre, là où dans le *Freak movie* la victime « innocente » bascule dans la criminalité suite à la persécution dont elle est l'objet, la criminalité de Freddy précède son lynchage. Dans la logique idéologique et diégétique du film, Freddy n'est pas un bouc émissaire mais un criminel qui « mérite » son châtiment. Adeptes de jeux de mots, de mauvaises plaisanteries (mortelles), il joue la fonction de *practical joker* endossée par les adolescents « normaux » dans les *Freak movies*. Enfin, à l'inverse du tueur du *Freak movie*, il ne protège pas les victimes vulnérables mais les met en péril ou les tue. On peut donner comme exemple le combat de Freddy contre un adolescent handicapé qui se déplace en fauteuil roulant à la fin de *Freddy 3: Dream Warriors* (Chuck Russel, 1987).

Le tueur du *Freak movie* : une figure aberrante dans le cadre culturel américain

Le tueur de ces films incarne en apparence une justice expéditive proche de celle prise en charge par les justiciers américains de l'époque (les années 1970-80) tels que Billy Jack (la série *Billy Jack*), Paul Kersey (la série *Death Wish*), ou encore Bufford Pusser (la trilogie *Walking Tall*¹⁴). Les bases mythologiques de cette conception de la justice remontent aux fondements de l'Amérique, à une époque où, en l'absence d'État policier, les colons sur la Frontière n'hésitaient pas à faire justice eux-mêmes. De nombreux groupes *vigilantes* se formèrent alors pour faire régner l'ordre et la loi. Le concept de *vigilantism* fut ensuite théorisé et légitimé par la notion de souveraineté populaire pendant la Révolution américaine (Maxwell Brown, Shaw). Cependant, il existe au moins trois différences essentielles entre ces justiciers et le tueur des *Freak movies*.

Différence physique

Héros d'une Frontière souvent urbaine se battant contre les forces de la sauvagerie, le *vigilante* défend la veuve et l'orphelin contre des ennemis « sauvages » (souvent issus des minorités raciales). Au cinéma, il apparaît sous les traits musclés et charismatiques de Sylvester Stallone ou de Charles Bronson. Ce corps « idéal », que Susan Jeffords qualifie de

¹⁴ Parmi les innombrables *vigilante movies* de l'époque, on peut citer *Brotherhood of Death* (Bill Berry, 1976), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Fighting Mad* (Jonathan Demme, 1976), *Vigilante Force* (George Armitage, 1976), *The One Man Jury* (Charles Martin, 1977), *The Exterminator* (James Glickenhaus, 1980), *Vigilante* (William Lustig, 1983), *Savage Streets* (Danny Steinman, 1984), *The Annihilators* (Charles E. Sellier, Jr., 1985) ou encore *Cobra* (G. P. Cosmatos, 1986). Pour une exploration de la figure du *vigilante*, voir Brown et Slotkin (*Gunfighter*).

hard-body, véhicule les valeurs d'autonomie, de puissance, et d'auto-gouvernementalité liés au mythe darwiniste de la Frontière¹⁵. À l'inverse, la figure déglagée ici relève de la catégorie du *fool*, définie par le sociologue Orrin Klapp comme un personnage pathétique et ridicule, à l'apparence étrange, souffrant parfois d'une difformité physique (le *fool* recoupe alors la catégorie du *freak*¹⁶), plus proche de l'enfant que de l'adulte (le *fool* est parfois un idiot ou un simple d'esprit, comme Pippo des *Marx Brothers*), qui n'a pas pleinement intégré les normes sociales (en termes freudiens, on pourrait dire que le *fool* est un être privé de « surmoi ») et qui fait donc souvent montre d'un comportement psychologique aberrant :

The fool is distinguished from the normal group member by a deviation in person or conduct which is regarded as ludicrous and improper. He is usually defined as a person *lacking in judgment, who behaves absurdly or stupidly*. The antics of the fool, his ugliness, gracelessness, senselessness, or possible deformity of body represent departures from corresponding group norms of propriety. The fool is the antithesis of decorum, beauty, grace, intelligence, strength, and other virtues embodied in heroes; and, therefore, as a type is antiheroic (Klapp 157).

De par cette différence, ce décalage à la fois comique et inquiétant avec la norme, le *fool* suscite souvent la moquerie, voire l'hostilité du groupe social dans lequel il évolue. Socialement marginalisé, le *fool* se trouve symboliquement apprécié et valorisé lorsqu'il s'institutionnalise au travers de la figure du clown, du Fou du roi ou du bouffon, où il assume alors le rôle d'amuseur, mais aussi de critique des mœurs et des travers de la société (Bercé, Heers).

Les protagonistes des *Freak movies* se rattachent tous, d'une manière ou d'une autre, à la figure du *fool/freak*. Au-delà de leur physique de *nerd* qui contribue à les marginaliser, on retrouve chez bon nombre de ces personnages une difformité physiologique. Dans *Horror High*, Vernon Potts (Pat Cardi) concocte une potion qui le transforme en monstre afin de lutter contre ses *bullies*. Il se déplace en traînant la jambe et se retrouve ainsi doté d'une démarche « ridicule ». De la même manière, David, victimisé par des *bullies* sadiques dans *Massacre at Central High*, a une jambe écrasée par une voiture qu'il répare, et se met alors,

¹⁵ Le mythe de la Frontière repose sur l'idée que les valeurs idéologiques et le caractère exceptionnel du développement socio-économique américain proviennent du contact régénérateur avec une nature sauvage et d'une guerre purificatrice contre un ennemi racialement altère (Amérindiens, Noirs, Mexicains...) (Slotkin, *Regeneration*).

¹⁶ « The person who hobbles, limps, or is physically awkward more easily acquires this role. The deformed fool deviates in appearance from group norms of beauty, stature, posture, health, etc. He may be ugly, dwarfed, crippled, gigantic, animal-like, or subhuman in appearance. [...] Any person who departs markedly from group norms of appearance is easily cast in the role of the fool » (Klapp 157).

lui aussi, à boiter. Son corps sportif (plusieurs scènes du film le montrent en train de faire du jogging) est transformé en corps infirme. Dans *The Burning*, le visage et le corps de Cropsy sont intégralement brûlés suite à une mauvaise plaisanterie dont il est la victime. Dans *Phantom of the Paradise*, Winslow a également le visage défiguré après un accident. D'autres *fools* présentent des malformations de naissance comme Jason Voorhees, le tueur de la série *Friday the 13th*, au crâne chauve et hypertrophié, ou le tueur de *The House on Sorority Row* (Carlos Sério) au visage blanc et chauve. Le physique atypique des tueurs des *Freak movies*, présenté comme déficient ou sous-développé, s'oppose structurellement au corps séduisant et musclé de ceux qui se moquent d'eux et représentent la normale sociale du point de vue de l'idéologie véhiculée dans ces films. Parce que les victimes vengeresses sont des *fools* qui tuent mais aussi des tueurs de *fools* au sens de l'Ancien Testament (des personnes moralement et socialement irresponsables, des « pécheurs » vivant à l'écart de Dieu), je propose de les qualifier de « *foolkillers* ».

Différence dans la nature et la légitimité de la violence

Le *Lone Ranger*, Conan le barbare, l'inspecteur Harry (qui bien qu'opérant au sein de la police, applique la loi à sa manière), Batman et Spiderman, tous des déclinaisons du *vigilante* de la Frontière, s'en prennent à des criminels, des personnes coupables d'infractions à la loi. Le *foolkiller*, en revanche, châtie des transgressions d'ordre « moral » (immaturité ou méchanceté). Ses victimes ne sont pas à proprement parler des criminels, leur but originel n'étant pas de tuer ou blesser, mais « simplement » de rire aux dépens d'un être vulnérable. Lorsque la mort s'ensuit, c'est, en général, à cause d'un accident essentiellement dû à l'immaturité des mauvais plaisantins (*practical jokers*). Le *foolkiller*, qui va jusqu'à tuer ces derniers, est donc une figure monstrueuse car excessive. N'atteignant jamais un statut héroïque, il passe directement du statut de victime à celui du criminel car sa violence n'est pas soutenue ou légitimée par la mythologie de la Frontière¹⁷.

De même que plusieurs critiques ont condamné la nature extrême du châtiment de Cléopâtre dans *Freaks*, la sanction du tueur paraît ici démesurée et illégitime au regard de la transgression de ses victimes adolescentes. Ce sentiment est renforcé par l'utilisation d'armes

¹⁷ En outre, dans plusieurs *Freak movies* le tueur ne s'en prend pas directement aux *bullies* mais à des personnes qui rappellent ces derniers par leurs actions irresponsables. C'est, par exemple, le cas dans *Friday the 13th*, où Pamela Voorhees exécute des adolescents qui se comportent de manière aussi immature que ceux qui ont mené à la mort de son fils Jason.

primitives (hache, machette, sécateur, arbalète, etc.) renvoyant à un univers sauvage, voire barbare, contrastant avec l'utilisation de l'arme à feu, véhicule du mythe de la Frontière, dans le film de *vigilante*. Le tueur du *Freak movie* doit donc être évacué de la société tant il dévie de ses normes socio-légales. De fait, et à l'inverse de *Freaks*, tous ces films se concluent, à de rares exceptions près, par le refoulement ou la mort du « monstre ». Willard est tué par ses rats, Carrie meurt poignardée par sa mère et écrasée sous les décombres de sa maison, Eric Binford (*Fade to Black*) est abattu par un *sniper*, et Jason Voorhees est éliminé du cadre par la *Final Girl* à la fin de la plupart des épisodes de la série *Friday the 13th*¹⁸.

Différence dans la fonction culturelle stéréotypique du fool et du vigilante

Dans la culture américaine, le *fool* naturel (*freak*, idiot, imbécile heureux), ou artificiel (clown, *jester*) n'est jamais lié à l'exercice de la justice. On le trouve plutôt mobilisé dans le champ du burlesque (au cirque mais aussi au cinéma) et dans celui de l'horreur ou du gothique à travers la figure du clown criminel (le Joker de Batman, Pennywise dans *It* de Stephen King) ou diabolique, c'est-à-dire dans des espaces génériques où il incarne une forme d'altérité symbolique dont le sacrifice restaure les valeurs idéologiques dominantes (Norden, *The Cinema of Isolation*, Bidaud, et Christol, « La figure du clown maléfique »).

Si cette figure du *foolkiller* apparaît comme aberrante dans le cadre de la culture américaine, je pense en revanche qu'elle peut s'éclairer par le prisme d'une autre tradition culturelle : les rites de justice carnavalesques de l'Europe médiévale.

Le carnaval et l'intronisation du Fool

Par « carnavalesque » ou « carnaval », je ne fais pas référence à une célébration précise mais plutôt à un ensemble de rituels d'« inversion symbolique » et de fêtes qui rythmaient le calendrier de la plupart des régions européennes et se concentraient particulièrement autour de la période de Noël. Le principe de ces célébrations était l'inversion de la hiérarchie sociale traditionnelle. Lors de ces fêtes, des personnes et des groupes sociaux appartenant à la communauté de manière périphérique (enfants, jeunes adultes non initiés ou non mariés, personnes difformes, etc.) pouvaient exercer des pouvoirs symboliques et politiques, notamment dans le champ des régulations du mariage. Le thème sous-tendant les rites carnavalesques était celui, éminemment chrétien, du « monde à l'envers », symbolisant la

¹⁸ C'est la critique Carol Clover qui a théorisé la figure de la *Final Girl* dans un livre devenu une référence. A l'inverse de ses amies qui passent leur temps à s'amuser, la *Final Girl* est caractérisée par son sérieux, mais aussi par sa détermination, sa débrouillardise et son courage. Une des rares personnes à survivre au massacre, elle se bat avec le tueur dans le *climax* du film.

revanche des opprimés, des faibles, des innocents sur les puissants. Ainsi, pendant la fête des Fous qui se déroulait le 28 décembre (jour de la fête des enfants « innocents » massacrés par Hérode), les jeunes clercs dans les cathédrales en France et en Angleterre parodiaient la liturgie classique par un comportement scatologique et anarchique. Prenant le pouvoir pendant quelques jours, ils se déguisaient, portant des habits de femme et des masques grotesques, et inversaient les rapports hiérarchiques au sein même de l'Église. De par ses excès, la fête des Fous fut rapidement l'objet de critiques de diverses natures de la part des autorités morales. Son esprit subversif fut récupéré par les Sociétés Joyeuses et les Abbayes de Folie, associations de jeunes hommes célibataires qui revêtaient le costume bariolé traditionnel du *fol* – emblème du carnaval – et s'organisaient en « Royaumes » sous le règne d'un monarque annuellement élu, connu sous le titre de Prince des sots, Mère-Folle, Abbé de Malgouverne, etc. Institutions permanentes et reconnues légalement, ces confréries qui fonctionnaient comme des sortes de doubles carnavalesques des institutions judiciaires de l'État, exerçaient une véritable autorité juridique puisqu'elles avaient le pouvoir de rendre des jugements exécutoires (Zemon-Davis, Bercé). Elles organisaient notamment le rituel du charivari qui punissait les individus ayant transgressé les normes morales et sexuelles de la communauté¹⁹. Dans le régime carnavalesque les figures les plus marginales ou vulnérables socialement parlant se trouvaient ainsi rituellement investies de prérogatives socio-politico-juridiques par le biais du mécanisme d'intronisation bien décrit par Bakhtine dans *Poétique de Dostoïevski* (voir la citation placée en exergue de ce travail).

Les festivités se terminaient par le jugement et le sacrifice d'une figure de roi bouffon qui symbolisait le règne burlesque de Carnaval. En Alsace par exemple, Carnaval prenait l'aspect d'un mannequin vêtu de paille qui était traîné au bout d'une corde dans les rues, injurié, fouetté et, finalement, noyé dans une mare (Auger). Le carnaval, qui fonctionnait comme un véritable rite de passage, était donc le moment où les jeunes gens, masqués et costumés, investis du rôle de justicier, pouvaient jouer avec les concepts d'ordre et de désordre, de loi et de criminalité, expérience qui permettait en retour à la société de récupérer ces sujets (idéalement) purgés de fantasmes de régression, de destruction et de révolte. En déplaçant

¹⁹ Si les cibles privilégiées du charivari étaient les personnes se mariant en secondes noces avec une personne plus jeune, ou les maris cocus qui n'arrivaient pas à assumer leur devoir conjugal, le charivari stigmatisait de manière plus générale tous ceux qui abusaient de leur position sociale et faisaient montre d'un comportement anti-chrétien, en particulier d'un manque de compassion envers les membres les plus faibles de la communauté, les enfants, les infirmes, considérés par l'Église comme des « doubles » du Christ. Normalement utilisé avec humour, le charivari pouvait devenir l'instrument d'une critique féroce, et être mobilisé pour punir brutalement les « déviants » ou les étrangers qu'on souhaitait exclure de la communauté (Zemon-Davis, Muir).

leur agressivité sur des cibles symboliques (dont l'effigie grotesque brûlée à la fin des festivités), les jeunes jouaient l'Œdipe (meurtre du père), acte parachevant leur intégration définitive à la société (Shaw). Comme l'écrit Suzanne Chappaz-Wirthner,

Le terme « jeunesse » désigne alors une classe d'âge qui regroupe les individus célibataires de 14 à 30 ans environ ; le premier emploi rémunéré marque la rupture d'avec l'enfance, le mariage, assez tardif, l'entrée dans le monde adulte. Détachée précocement de la famille, cette classe d'âge représente un potentiel de désordre et de violence et risque d'échapper au contrôle des pouvoirs en place. Les « abbayes » et « royaumes de jeunesse » [...], attestés dans les villes et les villages d'Europe occidentale du XIII^e au XIX^e siècle, aménagent un espace rituel où cette force mouvante se trouve canalisée dans des pratiques codifiées [...] C'est à carnaval que s'exerce le plus souvent leur rôle justicier ; farces, procès parodiques et charivaris punissent les individus qui ont transgressé les règles de la collectivité [...] Les jeunes célibataires font ainsi un apprentissage ludique des règles qu'ils devront observer une fois passés dans le monde des adultes (Chappaz-Wirthner 100-101).

Si les rites carnavalesques fournissaient à la jeunesse des formes symboliques et des scripts culturels permettant de canaliser ses énergies agressives, ces mêmes symboles pouvaient également être utilisés pour exprimer ce qu'ils avaient précisément pour fonction d'éviter : la révolte contre le pouvoir en place. La « folie » carnavalesque incarnée par les jeunes gens des Abbayes de folie et autres Confréries Joyeuses pouvait en effet se retourner violemment contre les autorités lorsque celles-ci étaient perçues comme abusives et illégitimes. Comme l'écrit Yves-Marie Bercé, « les sanctions coutumières dont les chefs de jeunesse et les fous devenus rois appuyaient leurs prérogatives – tribunaux comiques, charivaris, chevauchées de l'âne et exécutions figuratives – comportaient des aspects agressifs évidents. Tout cet arsenal burlesque pouvait offrir des passages de la fête à la révolte et recéler une dynamique subversive » (16). Pour ces raisons, les autorités redoutaient les fêtes et les pratiques carnavalesques, conscientes qu'elles pouvaient servir de catalyseur à la révolte.

Le foolkiller : une figure carnavalesque

Ce développement va nous permettre de tracer des liens esthétiques et figuratifs avec la figure du *foolkiller*.

Le motif de la difformité physiologique

On a vu plus haut que le *foolkiller* était caractérisé comme « déficient » du point de vue de l'idéal de masculinité véhiculé par une certaine culture américaine, et qu'il souffrait fréquemment d'une difformité physique. On retrouve ce motif dans la plupart des figures

carnavalesques (clown, fou du roi, masques grotesques...). Comme le note William Willeford dans une étude très fournie consacrée à la figure du *fool* professionnel :

If we look to the remote predecessors of the modern circus, which is one of the last refuges of the professional fool, we encounter the entertainers who wandered the European Continent after the fall of the Roman Empire, among them cripples, the blind, paralytics, amputees, prostitutes, and quack doctors. Components derived from these sources of physical deformity, even freakishness, psychic aberration, and criminality are, in varying proportions, present in the figure of the fool. According to Enid Welsford, the court-fool, for example, "causes amusement not merely by absurd gluttony, merry gossip, or knavish tricks, but by mental deficiencies or physical deformities which deprive him both of rights and responsibilities. (Willeford 14)

Le motif de la monstruosité physique était également présent dans de nombreux rituels masqués que l'on retrouve souvent à la saison de Noël dans la plupart des régions d'Europe occidentale, et qui mettaient en scène des figures monstrueuses mythiques (Pete le noir, les Kallikantzaroi grecs, Perchta, dame Holle, Hellequin, Knecht Ruprecht, etc.). Ces figures administraient une justice populaire, en particulier dans le champ de l'éducation morale des enfants (Lecouteux).

Le port du costume et du masque grotesque

Dans le *Freak movie*, la difformité physiologique du *foolkiller* est souvent combinée avec le motif du costume et du masque. Dans *Phantom of the Paradise*, Winslow porte un costume moulant en cuir, une grande cape noire et un masque d'oiseau dérobés dans une pièce du Paradise où sont remisés les costumes. Dans *Christmas Evil*, Harry Stadlin (Brandon Maggart) endosse, quant à lui, un costume de Santa Claus de sa propre fabrication avant d'entamer sa mission vengeresse. Lors de ses virées meurtrières, Eric Binford (Dennis Christopher, *Fade to Black*) revêt divers costumes inspirés de ses films préférés. Il se déguise d'abord en vampire pour effrayer une jeune femme qui a joué avec ses sentiments, et en Hopalong Cassidy pour régler leur compte aux deux *bullies* qui le persécutent au travail. Déguisé en momie, il traque ensuite son patron sur son lieu de travail et exécute, déguisé en gangster, un producteur de films qui lui a volé une idée de scénario. Dans *Friday the 13th Part 2*, Jason Voorhees (Warrington Gillette) porte, pour sa part, un simple masque en toile cirée évoquant le masque porté par John Hurt dans *The Elephant Man*, et qui lui permet de dissimuler son physique difforme. À partir du troisième épisode, il revêt le masque de hockey auquel il reste de nos jours associé. Grandissant isolé des autres enfants dans une chambre dont les murs sont tapissés de dessins de clowns de cirque, le tueur de *The House on Sorority*

Row apparaît à la fin du film vêtu d'un costume de *jester* vert et rouge avec une collerette blanche et des pompons ainsi que d'un masque de clown blanc et rouge surmonté du bonnet traditionnel du *jester* avec des grelots.

Ce motif du déguisement est également central dans l'esthétique carnavalesque. John Townsen rappelle que le masque et le maquillage ont toujours été associés au *fool* artificiel, ces motifs soulignant l'a-normalité du personnage, sa dimension grotesque : "Face masks are worn [...] by Balinese clowns, Kwakiult Fool Dancers, and by members of the Iroquois False Face Society. Priests donned masks for the medieval Feast of Fools, and nearly all the comic characters in the commedia dell'arte wore half masks. Roman mimes, American blackface minstrels, and many North American Indian clowns have used black makeup, from soot, burnt cork, or the like" (Townsen 362). Dans son essai sur le thème de la mascarade dans la littérature du XVIII^{ème} siècle, Terry Castle élabore ce motif :

The classic features of the masquerade—sartorial exchange, masking, collective verbal and physical licence—were traditional connection with such phenomena as the Saturnalia of Roman antiquity, the medieval Feast of Fools and charivari, and similar "festival of misrule" popular throughout Europe in the early modern period [...] In the realm of sartorial spectacle, masquerade costume revived other aspects of folk tradition. Both transvestite and animal disguise (two of the most popular costume types throughout the century) were visual reminders of popular ritual. In medieval England at the feast of the Boy Bishop (Childermass), young boys had appeared "strangely decked and appareled as counterfeit priests, bishops, and women," and similar rituals persisted well into the eighteenth century. The she-male, or man dressed in women's clothes, was a prominent feature in the traditional festivity known as the hobby-horse or hoodening game, many versions of which survived in rural England in this period. (Castle 11-22)

La vengeance contre les puissants et la protection des plus vulnérables

Le *foolkiller* est une figure, la plupart du temps juvénile, prenant en charge une justice morale. En cela, il peut être comparé aux différents *mock-kings* régnant sur les Sociétés Joyeuses et organisant le charivari et les tribunaux burlesques qui sanctionnaient les manquements à la morale et les actes anti-chrétiens contre les plus vulnérables.

Le cadre festif

On peut noter que le *Freak movie* mobilise fréquemment un cadre festif ou carnavalesque (bal de fin d'année, fête costumée, rite d'initiation/bizutage, Noël et Halloween, etc.), repérable dans le titre même des films (*Prom Night*, *Class Reunion Massacre*, *Christmas Evil*, *Killer Party*, *Pledge Night*, etc.)

En prenant un peu de recul, on peut voir que la figure qui apparaît au début des années 1970 dans des films comme *Willard* ou *Horror High*, va progressivement acquérir des attributs rituels (difformité, masque, costume) au fur et à mesure que le genre évolue dans le temps, comme le *fool* choisi pour être intronisé roi ou Prince de Carnaval, qui revêtait les insignes grotesques du bouffon avant d'être violemment destitué de son trône et rabaissé au rang de criminel ou d' « ordure » ayant accumulé des impuretés, comme dans le rite dionysiaque du *pharmakos* (Otto).

Du carnaval en Amérique

La fonction punitive des figures carnavalesques devait durer jusqu'au XVII^{ème} siècle où l'Etat, ayant acquis le monopole de la violence physique légitime, ne tolérait plus de voir la justice appliquée par des groupes sociaux soudain considérés comme « non légitimés ». L'articulation archaïque entre carnaval, corps vulnérable et fonction « morale »/ justicière est progressivement érodée puis sublimée avec la Réforme protestante (Bakhtine, Stallybrass et White). L'Eglise entendait imposer une nouvelle forme de piété, silencieuse, pudique, étroitement soumise au magistère ecclésiastique. Ainsi, l'usage du masque, au théâtre comme dans les rites, fut considéré comme une atteinte grave au créateur, voire une pratique diabolique. L'homme ayant été fait à la ressemblance de Dieu, il commettait une transgression en modifiant son image. La folie emblématique du Carnaval n'était désormais plus appréhendée comme l'expression de l'innocence mais comme celle du péché (Bercé 83). En Angleterre, les bouffonneries estudiantines des Sociétés Joyeuses furent l'objet d'attaques particulièrement vigoureuses de la part des Puritains qui les estimaient incompatibles avec une éducation religieuse (Laroque 163-164 ; Burke 210-213).

Ce refoulement du carnaval prend des formes radicales en Amérique du Nord. En arrivant dans le Nouveau Monde, les Puritains voient les fêtes et rites carnavalesques qui rythmaient la vie des communautés en Europe d'un très mauvais œil ; l'ordre régnant dans les colonies était au départ fragile, et les Puritains craignaient que les mises en scène anarchisantes des fêtes carnavalesques introduisent un désordre réel. La fête de Noël, qui était à l'époque l'occasion de beuveries et de comportements « dionysiaques » violents hérités des Saturnales romaines et de la Fête des fous médiévale, fut censurée, avant d'être progressivement réhabilitée et transformée en fête pour les enfants (Nissenbaum²⁰).

²⁰ Si les fêtes carnavalesques telles qu'elles étaient célébrées en Europe disparaissent de la culture américaine, le charivari demeure une forme mobilisée pour exprimer la révolte et la punition ;

Célébré dans le carnaval européen, le *freak* grotesque se trouva quant à lui repoussé dans le *freak-show*, espace d'exhibition mais avant tout de rétention. À l'inverse du carnaval, qui cultive l'écroulement de la frontière entre spectacle et spectateur, ce *show* forain repose en effet sur l'érection de frontières entre le « phénomène » exhibé et les spectateurs. Ce type de spectacle populaire construit l'image repoussoir permettant au corps américain idéal de prendre son essor, soutenu par la mythologie darwiniste de la Frontière qui tend à valoriser un corps puissant, génétiquement parfait (Thompson). À l'inverse de la culture européenne d'obédience gréco-latine qui ménage un espace à la « folie », à la sauvagerie, au monstrueux, les mythes structurants de la nation américaine tracent une frontière rigide entre norme et marge, beauté et monstruosité, raison et folie, ordre et sauvagerie, citoyen politique et clown. De fait, dans la culture américaine, le grotesque – envisagé sous une acception purement négative – sert plutôt à qualifier une « sauvagerie » ethnique et sociale à éradiquer (les Indiens), à contrôler (les pauvres) ou à soumettre (les Noirs et la tradition clownesque du *blackface minstrelsy*). (Cassuto).

Dans la culture nord-américaine, la justice ne relèvera plus de la jeunesse grmée, portant les habits bariolés du *fool* ou les masques monstrueux du charivari, mais sera prise en charge par la figure mythologique du *vigilante* (cowboy, super héros, *profiler* des séries policières contemporaines) protégeant la veuve et l'orphelin. Le corps difforme ou « trop » féminin devient quant à lui un symbole de l'échec du rêve américain, qu'il faut rejeter ou dont il faut se moquer afin de confirmer sa propre appartenance à la norme (Klein).

Hypothèses socio-anthropologiques

Si la connexion carnavalesque entre corps vulnérable et corps politique s'est trouvée court-circuitée aux États-Unis, notamment par le Puritanisme, comment comprendre l'émergence de la figure de la victime vulnérable protégeant les plus vulnérables en punissant les personnes irresponsables dans le cinéma américain des années 1970 ? J'avancerai ici deux hypothèses : la co-présence d'une crise socio-politique et d'une crise mythologique, l'une ayant entraîné l'autre et ayant réactivé un mécanisme culturel (l'intronisation carnavalesque du *fool*), qui s'était trouvé désactivé jusque-là.

véritable matrice de l'imaginaire politique radical américain, il sera très utilisé lors de la Révolution et ressurgira régulièrement lors des punitions collectives de type lynchages par des groupes *vigilantes* et terroristes (Whitecaps, Klu Klux Klan, etc). Cette radicalisation peut d'ailleurs expliquer la dimension violente du « charivari » mené par le *foolkiller* dans les *Freak movies*.

Dans les années 1970, une partie de la jeunesse américaine liée au mouvement contre-culturel exprime ouvertement un rejet des valeurs parentales, en particulier d'un modèle d'éducation, de discipline morale et de conformisme social associé aux années 1950 (Philips 129). Avec l'assassinat de J. F. Kennedy en 1963, la jeunesse perd un père symbolique qu'elle ne retrouvera peut être pas avant l'élection de Ronald Reagan en 1981. Ne se reconnaissant plus dans les valeurs de leur pays, certains jeunes contestataires, qui rejettent le modèle capitaliste et matérialiste adopté par leurs parents, se perçoivent comme des marginaux, des *outlaws*, voire des *freaks* (Fiedler). Le *Freaks* de Tod Browning ressort d'ailleurs sur les écrans à ce moment là et rencontre enfin le succès absent lors de sa première sortie.

Au même moment, une grave crise politique, qui affecte tout particulièrement la jeunesse, remet en cause la légitimité du pouvoir et des institutions américains. Cette crise est causée entre autres par le scandale du Watergate et par la guerre du Vietnam, qui suscite de nombreuses critiques. Traditionnellement valorisé en tant qu'il régénère le tissu social, le sacrifice des jeunes soldats est violemment remis en question (Kaspi). Le sentiment de désespoir et d'échec du politique à restaurer l'ordre s'accroît dramatiquement après l'offensive du Têt en 1968 et les assassinats de Martin Luther King, le 4 avril, et de Robert Kennedy, le 4 juin, la même année. En mars 1968 a lieu le massacre de My Lai, qui fait plus de 300 victimes civiles, beaucoup de femmes et d'enfants, et dont les photos sont publiées par le magazine *Life* en 1969. Ces images remettent profondément en question des valeurs américaines fondamentales et le sens même de la guerre, en présentant les Américains comme des bourreaux tuant des innocents, inversant ainsi radicalement les termes du mythe de la Frontière (Hellmann).

En reprenant les thèses de René Girard, Paul Dumouchel a montré que la légitimité du pouvoir politique reposait sur un exercice de déplacement de la violence sociale interne sur des cibles « sacrificiables » réellement ou symboliquement externes²¹. L'une des fonctions des mythes est de rationaliser le déplacement de la violence sociale sur ces victimes « sacrificiables », « méritant » la violence ou la stigmatisation dont elles sont l'objet, et dont l'exclusion unit la communauté « désirée ». Lorsqu'est révélée l'innocence des victimes sacrificielles, celles-ci ne peuvent plus endosser la violence du groupe, leur

²¹ « Toute puissance politique, que ce soit celle de l'Etat ou celle des insurgés qui s'opposent à lui, repose sur un déplacement vers des cibles acceptables de la violence de ceux qui reconnaissent cette puissance. [...] C'est par l'exercice d'une force supérieure qu'il nous empêche de nous entre-déchirer, et cette force supérieure provient d'un déplacement de la violence de la communauté vers des cibles acceptables, vers des victimes "sacrificiables" » (Dumouchel 13).

persécution/stigmatisation ne génère plus de sacré, leur sacrifice perd alors toute efficacité pacificatrice, réconciliatrice, ou structurante. Girard nomme ce phénomène « crise sacrificielle ». L'édifice mythologique, qui avait précisément pour fonction de trouver un exutoire légitime à la violence sociale, se trouve alors désintégré (Girard 69).

En présentant les soldats américains comme des bourreaux inhumains, les images rapportées du Vietnam rendent illégitime la violence de l'Etat, ce qui génère une crise sacrificielle entraînant le rejet d'une mythologie qui apparaît soudain comme destructrice et criminelle. Cette remise en question de la légitimité du pouvoir politique est « confirmée » par le massacre de Kent State en 1970, où l'armée tire sur des étudiants. Au fur et à mesure que le conflit Vietnamien progresse, la frontière entre le Bien et le Mal s'effrite, la violence déployée par l'armée apparaissant de plus en plus injuste et cruelle. Par conséquent, le mythe de la Frontière se trouve durablement remis en question par de nombreux Américains, en particulier par les jeunes.

Le film de Tobe Hooper *Texas Chainsaw Massacre* (1974) constitue un objet culturel dans lequel cette crise est particulièrement visible. Je pense qu'il faut voir la violence criminelle qui circule dans le film comme une traduction fictionnelle de la crise sacrificielle qui ébranle alors la société américaine. On a vu que, pour une partie de la population (les jeunes surtout), les institutions politiques ne sont plus aptes à établir la distinction entre violence légitime et violence criminelle puisque les victimes sacrificielles choisies par l'État ne sont plus perçues comme « sacrificiables ». Les figures d'autorité censées protéger les citoyens sont soudain vues comme une menace ; le monde adulte n'est donc plus considéré comme fiable. Cette idée trouve une expression dans l'espace de la fiction. Dans le film de Hooper, les adolescents normalement protégés par les adultes (re-)deviennent vulnérables. Le film voit ainsi la multiplication des persécutions des personnes les plus « faibles » de la communauté, en particulier Sally (Marilyn Burns), une jeune femme sans défense, mais aussi son frère handicapé Franklin (Paul Partain). Capturée par la famille cannibale, Sally est soumise à de multiples sévices, brimades et moqueries par des bourreaux visiblement psychotiques. Le film renvoie ce faisant à la tradition du récit de captivité, première forme littéraire américaine générée par le trauma des guerres indiennes au cours desquelles de nombreuses femmes et enfants furent faits prisonniers (Thoret, Williams).

Dans ce cadre historique et générique, le *Freak movie* pourrait être appréhendé comme une sorte de solution culturelle aux problèmes générés par la crise sacrificielle touchant alors la jeunesse américaine, problèmes qui mènent à un sentiment d'impuissance généralisée et à une identification à la victime plutôt qu'au héros physiquement puissant, qui ne constitue plus pour la jeunesse un modèle mimétique approprié. Le genre reprend en effet l'argument narratif des moqueries/brimades contre un bouc émissaire présent dans *The Texas Chainsaw Massacre*. Comme dans ce dernier, l'univers diégétique du *Freak movie* témoigne d'un effondrement des institutions sociales, qui a pour conséquence la multiplication des phénomènes de type lynchage ou harcèlement collectif contre des victimes dont la différence physique et la vulnérabilité en font des « bons » boucs émissaires²². Cependant, à la différence de Sally dans le film de Hooper, Willard, Vernon (*Horror High*) ou Carrie ne se contentent pas d'être les récipiends de la violence sociale mais se vengent de ceux qui les ont persécutés, action fortement cathartique pour le personnage et le spectateur qui s'identifie à eux. À partir d'un même constat que celui formulé par Tobe Hooper dans *The Texas Chainsaw Massacre*, les *Freak movies* constitueraient alors une contre-proposition, ne se contentant pas de traduire l'aliénation des jeunes par rapport à leur culture et à ses mythes mais leur proposant une solution imaginaire.

On a vu que le charivari médiéval pouvait devenir « politique » lorsque les autorités étaient perçues comme illégitimes. C'est bien cette connexion entre corps vulnérable et fonction socio-politique qui me semble à l'œuvre dans le *Freak movie*. En venant puiser dans le fonds culturel carnavalesque, le *Freak movie* viendrait proposer une solution archaïque afin de répondre à une situation historiquement inédite : une période de transgressions morales généralisées couplée à une crise mythologique générée par la crise sacrificielle. Le *mythos* du *foolkiller* apparaissant dans le *Freak movie* propose en effet aux jeunes Américains de reconfigurer les positions de la victime et des bourreaux, et de ne plus se vivre comme des victimes. Cette reconfiguration est fondée sur le mécanisme culturel de l'intronisation carnavalesque du *fool*, qui, dans l'espace-temps consacré du rituel, assume un certain nombre de rôles socio-politico-juridiques avant d'être brutalement destitué de ses fonctions. Devant la désintégration du corps héroïque causé par le rejet de la mythologie de la Frontière

²² "There can never be a state of complete undifferentiation in any given human community because there are always exceptional individuals who are physically, psychologically, or emotionally different from the others. These individuals include the mentally ill, the diseased, the physically disabled, and the deformed. Effectively marginalized in normal times, these outcasts tend to 'polarize' violence, to attract the hostilities of the crowd during times of crisis because they possess victimary signs which make them easy to single out [...] Their marginal status makes it easy for them to be singled out and unlikely that their persecution will elicit a reprisal" (Golsan 32-34).

(rejet lui-même généré par la perception négative de l'État) et la nécessité de sanctionner des transgressions mettant en péril les membres les plus vulnérables de la société, le *fool*, bouc émissaire privilégié, se serait trouvé *symboliquement intronisé* pour remplir des fonctions primordiales (protection des innocents, sanction des transgressions) normalement assurées par l'État. Pour le dire de manière laconique, le *fool* serait temporairement devenu roi (roi de Carnaval) afin de pallier au dysfonctionnement du vrai « roi » (le gouvernement américain et, plus généralement, les figures incarnant l'autorité, à commencer par les parents²³).

Cette hypothèse explique les attributs rituels (difformité physique, costume, cadre festif) associés au tueur. Ce dernier, incarnant une moralité violente provenant en droite ligne du charivari médiéval, se chargerait d'« impuretés » en prenant sur lui les transgressions (le meurtre des personnes irresponsables), avant d'être sacrifié sur l'autel de l'ordre restauré, comme le *mock-king* des rites carnavalesques étudié par Jean-Pierre Vernant, dont le sacrifice permettait de ressouder la communauté en la purgeant du « désordre » :

Il arrive [...] qu'on délègue à un membre de la communauté le soin d'assumer ce rôle de roi indigne, de souverain à rebours. Le roi se décharge sur un individu qui est comme son image retournée de tout ce que son personnage peut comporter de négatif. Tel est bien le *pharmakos* : double du roi, mais à l'envers, semblable à ces souverains de carnaval qu'on couronne le temps d'une fête, quand l'ordre est mis sans dessus dessous, les hiérarchies sociales inversées [...] alors le trône doit être occupé par le plus vil, le plus laid, le plus ridicule, le plus criminel. Mais la fête terminée, le contre-roi est expulsé ou mis à mort, entraînant avec lui tout le désordre qu'il incarne et dont il purge du même coup la communauté. (Vernant 123)

Le *foolkiller* constitue une solution extrême à une situation qui ne l'est pas moins. Son apparition est nécessairement temporaire puisque, ses actes étant trop radicaux (il exécute des personnes qui se moquent des plus faibles), il doit être lui-même mis à mort, sacrifié sur l'autel de l'ordre restauré.

²³ Cette hypothèse apporte un nouvel éclairage sur *Halloween* (John Carpenter, 1978), film jusqu'ici essentiellement appréhendé par la critique comme un *slasher* idéologiquement assez réactionnaire, au même titre que *Friday the 13th*. En dépit des apparences, le film de Carpenter peut être indexé sur le genre que je me propose de dégager ici. S'il n'est pas directement persécuté, Michael Myers, un enfant, un être faible, sans défense, est délaissé par sa sœur qui était censée le surveiller au début du film. Déguisé en clown, vêtement carnavalesque du *foolkiller*, Michael exécute cette dernière afin de sanctionner cette transgression. Incarnant une forme de justice primitive, Michael s'en prend donc, comme les autres tueurs des *Freak movies*, à ceux dont les transgressions ou l'irresponsabilité mettent en péril le tissu social (Pour un développement de cette thèse, voir Christol « Était-ce bien le croquemitaine ? »).

Retour à la norme et destitution du *foolkiller*

À partir de 1984 avec la série des Freddy, le *fool* délaisse totalement ses prérogatives politiques et devient une figure purement criminelle, tuant les plus vulnérables au lieu de leur venir en aide. Cette série coïncide avec la réélection de Ronald Reagan, qui consolide l'orientation conservatrice de sa politique. Celle-ci marque une rupture idéologique très forte puisque Reagan incarne le retour de l'Amérique conservatrice et patriarcale après des années d'agitation sociale. Ancien acteur de westerns, Reagan est associé à l'expansion militaire, au retour de l'individualisme et aux valeurs fondamentales de la famille. Il se pose en père bienveillant de la Nation américaine, soucieux du bien-être de ses compatriotes.

Conséquence plus ou moins directe de ces changements politiques, la jeunesse se détourne progressivement des modèles contre-culturels pour renouer avec des formes mythologiques plus traditionnelles²⁴. Dans la lignée de Freddy apparaissent alors de très nombreux films avec des clowns tueurs, version terminale du *foolkiller* déprise de toute prérogative politique ou morale²⁵. Destitué de ses fonctions socio-politiques, détronisé, le *fool* redevient une figure provoquant l'amusement (dans la comédie burlesque) ou la peur (dans le film d'horreur), un « bon » bouc émissaire servant à définir en négatif la norme morale et sociale.

Si la théorie culturelle que je propose est correcte, cela signifie que Carrie, *fool* victimisée, et Freddy, monstre clownesque, ne sont pas deux figures diamétralement opposées, mais bien *la même figure* appréhendée à deux stades de son évolution historique, comme il est possible de le voir dans le tableau ci-dessous :

²⁴ Cela se traduit notamment, dans la littérature et au cinéma, par un retour massif du héros et du mythe de la Frontière avec la série des *Star Wars*, *Star Trek*, *Indiana Jones*, et des récits de captivité et de sauvetage mettant en scène des figures de soldats/guerriers (par exemple le *Red Dawn* [1984] de John Milius et la série de films « vietnamiens » avec Chuck Norris produits par la Canon Film).

²⁵ Je pense, notamment, à *Blood Harvest* (Bill Rebane, 1987), *Clownhouse* (Victor Salva, 1989), *Out of the Dark* (Michael Schroeder, 1989), *The Clown at Midnight* (Jean Pellerin, 1998), *Camp Blood* (Brad Sykes, 1999), *S.I.C.K (Serial Insane Clown Killer)* (Bob Willems, 2003), *Dead Clowns* (Steve Sessions, 2003), ou encore *Fear of Clowns* (Kevin Kangas, 2004) (Christol « La figure du clown diabolique »).

Le processus d'intronisation et de détronisation de la victime persécutée

État social	Crise			Retour à la normale
Statut/fonction du <i>fool/freak/nerd/victime</i> vulnérable	persécution	vengeance	sanction des transgressions	agression contre les plus vulnérables
Personnages/figures dans les films	Sally, Franklin (<i>Texas Chainsaw Massacre</i>)	Willard, Carrie, David (<i>Massacre at Central High</i>)	<i>Foolkiller</i> intronisé (port du masque/costume) Cropsy (<i>The Burning</i>), Kenny (<i>Terror Train</i>), Michael Myers (<i>Halloween</i>)	Clown tueur, Freddy

Conclusion

Dans cet article, je dégage une figure jusqu'ici jamais cartographiée ni théorisée dans la culture américaine, celle d'une victime vulnérable, objet de moqueries, qui se venge de ses persécuteurs et protège d'autres personnes vulnérables. Cette figure – le *foolkiller* – se déploie dans un genre que je nomme, dans le cadre de cette contribution, *Freak movie*, car on peut l'envisager comme une sorte de réécriture du *Freaks* de Tod Browning.

Je pense que cette figure du *foolkiller* (ré-)apparaît à ce moment-là dans la culture américaine car la jeunesse rejette alors la mythologie de ses parents à cause de la guerre au Vietnam (entre autres choses). La figure héroïque du justicier américain n'étant plus légitime, le corps vulnérable, « grotesque », traditionnellement utilisé comme faire-valoir de la norme mais soudain valorisé par la contre-culture, serait devenu pendant quelques temps le dépositaire de charges politico-juridiques (la justice privée, la sanction des transgressions...) avant le retour de figures politiques perçues comme légitimes (Ronald Reagan pour commencer). On assiste alors à un retour au fonctionnement culturel « normal » du *fool* : faire rire ou faire peur, deux facettes d'une même stratégie de réaffirmation de la norme par l'exclusion du « négatif ».

L'hypothèse de l'« activation » de la figure culturelle du *foolkiller* dans les années 1970-80 permet de comprendre rétrospectivement pourquoi *Freaks* n'a pas rencontré de succès lors de sa sortie en 1932, au-delà du rejet sans doute partiellement dû à sa dimension réaliste. Le

film de Browning est l'endroit où, au cinéma, s'élabore pour la première fois la figure du *foolkiller* : on y retrouve le motif du corps difforme, le cadre carnavalesque du cirque, mais aussi la violence politique et éthique du charivari, les *freaks* punissant ceux qui se sont moqués des plus vulnérables. On a vu que le surgissement du *foolkiller* se fait sur fond de crise mythologique. Figure transgressive et « monstrueuse », elle n'est acceptable que lorsque les termes mythiques traditionnels d'une culture se trouvent brutalement inversés. Or, dans les années 1930, l'Amérique subit une crise économique grave mais qui ne remet pas en question les fondements mythologiques de l'idéologie américaine. La figure du *foolkiller* ne pouvait donc pas s'imposer alors, même brièvement, dans la culture. Pour cela, il fallait attendre les années 1970, que l'édifice mythologique de la Frontière s'écroule, laissant une place vide, un trône à occuper par « le plus vil, le plus laid, le plus ridicule, le plus criminel » (Vernant 123).

Bibliographie

- Auguet, Roland. *Fêtes et spectacles populaires*. Paris : Flammarion, 1974.
- Bailie, Gil. *La Violence révélée, l'humanité à l'heure du choix*. Paris : Climats, 2004.
- Bakhtine, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970.
- Bercé, Yves-Marie. *Fête et révolte des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècle*. Paris : Hachette Littératures, 1976.
- Bidaud, Anne-Marie. *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux Etats-Unis*. Paris : Masson, 1994.
- Brottman, Mikita. *Offensive Films, Toward and Anthropology of Cinema Vomitif*. Westport: Greenwood Press, 1997.
- Brown, Richard Maxwell. *Strain of Violence: Historical Studies of American Violence and Vigilantism*. New York: Oxford UP, 1975.
- Burke, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York: Harper Torchbooks, 1978.
- Cassuto, Leonard. *The Inhuman Race: the Racial Grotesque in American Literature and Culture*. New York: Columbia UP, 1997.
- Castle, Terry. *Masquerade and Civilization, The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*. Stanford: Stanford UP, 1986.

- Chappaz-Wirthner, Suzanne. *Le Turc, le fol et le dragon : figures du carnaval Haut-Valaisan*. Paris : Maison des Sciences et de l'Homme, 1995.
- Clover, Carol. *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- Christol, Florent. « Était-ce bien le croquemitaine ? Pour une démystification d'*Halloween* », *CinémAction, Les cinémas de l'horreur*, Corlet (2010) : 105-111.
- « La figure du clown maléfique dans la culture populaire américaine », *Actes du colloque sur la figure du clown organisé par le RIRRA 21* (dir. P. Goudard), Montpellier : PULM (2017). A paraître.
- « La violence du *slasher film* : une affaire de morale », *Darkness* n°15, *Revue sur la censure au cinéma*. Besançon : Sin'Art (2015) : 18-33.
- Dika, Vera. *Games of Terror, Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. London: Fairleigh Dickinson UP, 1990.
- Doherty, Thomas. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. New York, Columbia UP, 1999.
- Dumouchel, Paul. *Le sacrifice inutile*. Paris : Flammarion, 2011.
- Fabre, Daniel. *Carnaval ou la fête à l'envers*. Paris : Découvertes Gallimard, 1992.
- Faludi, Susan. *The Terror Dream. Myth and Misogyny in Insecure America*. Picador, 2008.
- Fiedler, Leslie. *Freaks, Myths and Images of the Secret Self*. New York: Simon and Schuster, 1978.
- Frazer, James George. *Le bouc émissaire*. Paris : Robert Lafont, 1996.
- Gaudreault, André, François Jost. *Le Récit cinématographique*. Paris : Nathan Cinéma, 2005.
- Golsan, Richard. *René Girard and Myth, an Introduction*. New York: Garland Publishing, 1993.
- Girard, René. *La Violence et le sacré*. Paris : Hachette, 1972.
- Hawkins, Joan. "One of Us: Tod Browning's *Freaks*." Ed. Rosemary Garland Thomson. *Freakery, Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York: New York UP, 1996. 265-277.
- Heers, Jacques. *Fêtes des fous et carnivals*. Paris : Fayard, 1983.

- Hellman, John. *American Myth and the Legacy of Vietnam*. New York: Columbia UP, 1986.
- Henri, Boris. *Freaks. De la nouvelle au film*, Pertuis, Rouge Profond, 2009.
- Izard, Michel. « Introduction ». Frazer, James George. *Le Bouc émissaire*, Paris : Robert Lafont, 1996.
- Klapp, William Orrin. "The Fool as a Social Type." *American Journal of Sociology*, vol. 55, n°2 (1949): 157-162.
- Kaspi, André. *États-unis 68. L'année des contestations*. Bruxelles : Complexe, 1988.
- Klein, Jessie. *The Bully Society*. New York: New York UP, 2012.
- Laroque, François. *Shakespeare et la fête, Essai d'archéologie du spectacle dans l'Angleterre élisabethaine*. Paris : Presses Universitaires de France, 1988.
- Lecouteux, Claude. *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Âge*. Paris : PUF, 1999.
- Madison, Arnold. *Vigilantism in America*. New York: The Seabury Press, 1973.
- Muir, Edward. *Ritual in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Nissenbaum, Stephen. *The Battle for Christmas, A Cultural History of America's Most Cherished Holidays*. New York: Vintage Books, 1996.
- Norden, Martin F. "Violence, Women, and Disability." Ed. Alain Silver, James Ursini. *Tod Browning's Freaks and The Devil Doll, The Horror Film Reader*. New York: Limelight Editions, 2000. 151-166.
- *The Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick: Rutgers UP, 1994.
- ▲ Otto, Walter F. *Dionysos, le mythe et le culte*. Paris : Gallimard, 1969.
- Phillips, Kendall. *Projected Fears, Horror Films and American Culture*. Wesport: Praeger, 2005.
- Shaw, Peter. *American Patriots and the Rituals of the Revolution*. Cambridge : Harvard UP, 1981. ▲▲
- Slotkin, Richard. *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Norman: University of Oklahoma Press, 1973.
- *Gunfighter Nation, The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.

- Stallybrass, Peter and White, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. New York: Cornell UP, 1986.
- Thompson, Rosemary-Garland. *Extraordinary Bodies, Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia UP, 1997.
- Thoret, Jean-Baptiste. *Une expérience américaine du chaos : massacre à la tronçonneuse de Tobe Hooper*. Paris : Dreamland, 1999.
- Tomasovick, Dick. *Freaks. La Monstrueuse parade de Tod Browning*. Liège : Editions Cefal, 2005.
- Townsen, John H. *Clowns*. New York: Hawthorn Books Inc, 1976.
- Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre. « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'Œdipe Roi ». *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I*. Paris : La découverte, 2001.
- Willeford, William. *The Fool and his Scepter. A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*. Evanston: Northwestern UP, 1969.
- Williams, Tony. *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film*. London: Fairleigh Dickinson UP, 1996.
- Zemon-Davis, Nathalie. "The Reasons of Misrule." *Society and Culture in Early Modern France*. Cambridge: Polity Press, 2007.