

## VARIA

### ENQUETE SUR UN CRIME SYMBOLIQUE A PROPOS DE *C'EST ARRIVE PRES DE CHEZ VOUS*

Jean-Marie Lacrosse<sup>1</sup>

Les Belges ont connu l'été dernier une fête nationale peu ordinaire. Première fête "nationale" de la Belgique "communautaire", elle est aussi celle où Baudouin I<sup>er</sup> a prononcé le discours qui allait devenir son "testament". Étrange moment. Cette semaine-là, un de nos hebdomadaires fait sa couverture en recensant "les Belges au Top": à côté de la photo du roi Baudouin, traditionnelle, on y découvre une série de petits médaillons où figurent côte à côte Dirk Frimout, José Van Dam, Maurane... et, dernier venu dans la galerie de la belgitude conquérante, Benoît Poelvoorde, principal acteur et co-réalisateur de *C'est arrivé près de chez vous*, film lui aussi historique: il a compté en quelques mois, en Belgique, le nombre d'entrées le plus important jamais réalisé par un film belge.

Fallait-il, plus de deux ans après sa sortie, revenir sur ce film qui a fait l'objet entre mai et décembre 1992 –en excluant les entrefilets– de plus de cinquante articles et dossiers dans la presse belge et française dont quelques articles de fond dans des revues spécialisées

---

<sup>1</sup> Chargé de cours invité à l'Université catholique de Louvain.

(comme *Les Cahiers du cinéma*) et d'un nombre important d'émissions de radio et de télévision. Le lecteur en jugera. On comprendra aisément que l'interprétation proposée ici ne peut être menée à la légère. Dresser l'acte d'accusation (symbolique, lui aussi) d'un crime symbolique exige un patient recoupement des indices et des témoignages et un certain recul qui permette d'éprouver les charges retenues.

L'expression, bien sûr, est issue de la tradition psychanalytique mais plus directement, elle est inspirée d'un livre de Pierre Legendre commentant le crime du caporal Lortie<sup>1</sup> dont le récit est le suivant: "Le 8 mai 1984, un jeune caporal de l'armée canadienne faisait irruption dans l'Assemblée nationale du Québec, avec l'intention de tuer le gouvernement. Courant dans les corridors, tirant à l'arme automatique sur les gens qu'il croisait, Denis Lortie arrivait bientôt à la Chambre où se réunissent les députés. Mais, ce jour-là, l'Assemblée ne siégeait pas et la salle était vide. Il alla s'asseoir dans le fauteuil du Président. Une négociation s'ensuivit pour le désarmer. Après sa reddition, on compta trois morts et huit blessés". Lors d'une audience de son procès, en janvier 1987, le meurtrier déclara: "Le gouvernement du Québec avait le visage de mon père. Je me sentais capable de détruire cette autorité, ma force était sans limite".

Précisons cependant bien le rapport avec notre sujet: le crime du caporal Lortie est un crime réel qui a une dimension symbolique explicite. *C'est arrivé près de chez vous* est un crime symbolique au sens propre, c'est-à-dire dont le rapport à la réalité doit être élucidé. Cependant, ainsi situées tête-bêche, ces deux lectures s'éclairent en quelque sorte l'une par l'autre comme j'essaierai, pas à pas, de le faire ressortir.

Avant d'en arriver là, il me faut cependant analyser tout d'abord les trois vagues de réactions, de commentaires et d'interviews qui ont respectivement accompagné la présentation du film à Cannes (mai 1992), sa sortie en Belgique (août 1992), et enfin sa diffusion dans les salles françaises (novembre 1992). Pour planter le décor, précisons l'itinéraire qui amène ce film à Cannes: ayant reçu une attestation de sélection dès avant la fin du montage, sur base d'une simple vision de bouts de film par un des membres du comité de sélection, les trois auteurs décrochent l'aide du ministère de la com-

---

<sup>1</sup> Pierre LEGENDRE, *Le crime du Caporal Lortie. Traité sur le Père*, Paris, Fayard, 1989.

munauté française de Belgique pour terminer la post production. A Cannes même, nous dit-on, les journalistes ont été “alertés” par un ex-lauréat et “titillés” par des groupes d’initiés qui ont visionné le film à Paris en avril. Une dépêche de l’Agence France Presse décrit ainsi sa sortie le 12 mai:

#### Cinéma-Cannes 92

##### Un trio belge provocant

Cannes, 12 mai (AFP) – Un trio belge est en train de créer des remous sur la Croisette avec un petit film noir qui a failli provoquer une émeute lundi soir à “La Semaine de la critique”. 500 personnes se pressaient pour voir “C’est arrivé près de chez vous”, projeté dans une salle de 170 places. Les organisateurs ont dû faire appel au service de sécurité qui a envoyé une douzaine de malabars. La séance a commencé avec une demi-heure de retard mais les responsables de “La semaine de la critique”, qui se plaignent de leur salle trop exiguë, espèrent organiser de nouvelles projections dans le cadre du Marché du film.

Le trio assez disjoncté que forment Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde (80 ans à tous les trois) a réalisé une des œuvres les plus insolites et provocantes du Festival. “C’est arrivé près de chez vous” est une satire des “reality show”, revue par Hara Kiri et la bande dessinée.

Ben (Benoît Poelvoorde), fils d’une épicière, tueur de profession, est interviewé par une équipe de télé. Il ne s’attaque pas aux gros richards mais de préférence aux vieux: “tu tues une baleine, tu auras les écolos, Greenpeace, le commandant Cousteau sur le dos, mais décime un banc de sardines et j’aime autant te dire qu’on t’aidera à les mettre en boîte”.

Et le cameraman filme Ben assassinant, sans états d’âme, un facteur, un retraité, un gardien de nuit... Peu à peu l’équipe devient complice, le preneur de son est d’ailleurs tué au cours du tournage. Cela devient cependant scabreux et limite lorsqu’ils violent collectivement une femme et tuent un enfant. Malaise.

Pourtant, Ben est plutôt sympathique, discourt avec beaucoup d’aisance sur l’urbanisme, le logement social et l’architecture; propose généreusement à l’équipe de tournage une partie de ses gains, et est très affectueux avec sa maman.

Ce thriller en noir et blanc, tourné caméra à l’épaule, ne fait pas dans la dentelle mais est peut-être le plus décapant du

Festival et nous oblige à porter un œil encore plus critique sur certains procédés de télévision.

mtd

## Mai 92: sortie à Cannes

Les samedi 16 et dimanche 17 mai, le film obtient trois prix: le prix de la société des auteurs et compositeurs dramatiques, le prix de la critique internationale et le prix d'un jury composé de jeunes.

Dans un interview à *Ciné-Boulevards* qui présente la sélection de cette semaine de la critique, les auteurs ont d'emblée balisé le commentaire selon quelques axes majeurs dont, on le verra, tous les commentaires ultérieurs dévieront assez peu. A la suite de la présentation qui est faite de leur film (un film "violent sans être gratuit, fort, démonstratif et qui plus est d'un humour décapant"), les auteurs eux-mêmes précisent leur point de vue:

1. le film s'en prend avant tout à l'impudeur des images télévisées ("on n'a pas fait ça pour choquer, mais dans le but de se moquer d'un certain cinéma et surtout de la télévision et des reportages qu'on peut y voir, sans pudeur");
2. le personnage du tueur reste un personnage sympathique ("il est très bête, mais il a sa propre logique et on s'attache à lui. A cause de cela, le spectateur marche. Sinon, il y aurait eu tout de suite rejet");
3. le film comprend deux parties bien distinctes, celle où l'on rigole avec le tueur puis, après les scènes atroces de l'infanticide et du viol collectif, celle où "l'on prend du recul";
4. enfin, le film a fait l'objet d'un travail soutenu et minutieux sans place pour l'improvisation.

Mentionnons également qu'un des auteurs exprime dans ce premier interview, réalisé avant que ses trophées n'aient définitivement assuré sa protection, une certaine crainte de la censure ("On a voulu y aller à fond mais on a évité la complaisance dans la violence et le sang. Pour l'instant, on ne sait pas comment la censure va réagir puisqu'il n'y a eu qu'une seule projection").

Au-delà de ces lignes générales sans cesse reprises, les commentaires ultérieurs de cette première vague se développent selon des pré-occupations et des styles propres à chacun des journaux. Exemple d'une reprise du "mode d'emploi" du film: "Souvent le comique du film vient de cette opposition entre des personnages que nous avons

voulu très réalistes et l'assassin qui incarne tous les défauts à la fois: il est jaloux, raciste, méchant, bête. Parfois, cependant, nous lui avons gardé des côtés attachants: il est chaleureux, il écrit des poèmes. Au début du film, les spectateurs arrivent à s'identifier à lui. Puis, quand il devient épouvantable, ils sont horrifiés de s'être sentis en sympathie, ne fût-ce qu'un moment, avec ce monstre"<sup>1</sup>. Exemples de variantes liées aux spécificités des journaux: *Libération*<sup>2</sup> utilise le premier le terme "canular" et insiste sur l'aspect "grosse farce" du film sous le titre "Petit cochon et petit Grégory". *Les Cahiers du cinéma* détectent du "situationnisme" dans "cette force du détournement, dans cette façon de mener l'obscénité à son terme pour mieux la dévoiler... D'une drôlerie terrifiante, *C'est arrivé près de chez vous* nous jette à la figure toutes les atrocités auxquelles nous assistons quotidiennement sans broncher, avec ce mélange très contemporain de jouissance et de honte" et voient dans ce film une revanche du cinéma sur la télévision<sup>3</sup>. Quant au *Nouvel Observateur*, à chacun ses cibles, il y voit également une critique de "l'esprit de sérieux lui-même, cette espèce de pesanteur responsable qui imprègne désormais le monde du cinéma et que l'effet grossissant de Cannes répercute jusqu'au loufoque"<sup>4</sup>.

### Août 92: sortie en Belgique

La sortie du film en Belgique en août 92 donne lieu dans la grande presse francophone au développement d'un genre journalistique particulier: le *dossier*<sup>5</sup> réalisé par une équipe de journalistes et censé alterner points de vue et interviews, proposer des comparaisons, illustrations et points de repères (*Le Soir*, *La Libre Belgique*, *La Cité*, *Le Vif-L'Express*). La presse néerlandophone est plus discrète<sup>6</sup> (une page dans *Knack*, un long interview dans *Humo* et probablement quelques articles plus courts qui m'ont échappé); le *Bulletin* –journal

---

<sup>1</sup> *Pour le cinéma belge*, n° 86/87.

<sup>2</sup> *Libération*, le mercredi 13 mai 1992.

<sup>3</sup> *Les Cahiers du cinéma*, n° 457, juin 1992.

<sup>4</sup> *Le Nouvel Observateur*, n° 1437, du 21 au 27 mai 1992.

<sup>5</sup> *Le Soir*, le 12 août 1992; *La Libre Belgique*, le 12 août 1992; *La Cité*, le 6 août 1992; *Le Vif-l'Express*, le 7 août 1992.

<sup>6</sup> *Knack*, le 12 août 1992; *Humo*, le 11 août 1992.

des anglophones de Bruxelles– lui fait un triomphe sous le titre “The Fabulous Four”.

Une place importante est de nouveau accordée au commentaire des auteurs eux-mêmes qui peuvent ainsi apporter des précisions supplémentaires sur l’interprétation qu’il convient de donner de leur œuvre. C’est ainsi que deux éléments nouveaux (et connexes) apparaissent. L’accent est plus fortement mis sur la manipulation (pour son bien!) du spectateur dont, curieusement, on postule maintenant qu’il ne peut en aucun cas s’identifier au “héros”: “on a installé l’équipe de tournage et le public dans un rapport de complicité avec l’odieux. Le fait d’utiliser la caméra portée fait que le spectateur a constamment l’impression d’agir avec le tueur. Il ne s’identifie pas à lui, ni à ses victimes (il n’a pas vraiment le temps), il devient le médium, l’œil de la caméra. Il est mis en condition pour vivre avec nous, pour vivre dans le film”.

L’autre ingrédient nouveau, c’est une seconde ligne de critique des médias. Non seulement, ils manquent de pudeur mais en plus ils manquent totalement d’objectivité: “on a voulu établir la critique de la soi-disant objectivité du reportage en utilisant nous-mêmes les moyens de ce que nous critiquons. Une équipe suit donc Ben, le tueur, et le filme. Nous, on pousse le bouchon à outrance, pour montrer jusqu’où peut déjanter la logique de l’objectivité, de la soi-disant restitution d’une réalité. Y-a jamais d’objectivité...”.

Sans qu’on puisse établir l’antériorité des propos des auteurs ou des commentateurs, ces nouvelles idées sont intégrées dans les dossiers. Dans *La Libre Belgique*, par exemple, deux journalistes se divisent le travail: l’aspect moral (l’impudeur des médias) est surtout traité par Claire Diez<sup>1</sup> qui, après s’être interrogée dans son éditorial sur “la question de la limite, du seuil délicat entre le rire et l’immonde”, conclut au caractère “profondément sain du film”. Jean-François Dumont<sup>2</sup> reprend lui le problème de la vérité: “Entre caméra et réalité, un objectif mais jamais d’objectivité, des relations forcément manipulatrices et jamais univoques. Reste-t-il quelque charlatan illusionniste pour nier que la caméra modifie forcément le réel?”.

Quant aux dossiers, ils esquissent un semblant d’analyse sur les sujets dont le film est censé traiter: les tueurs en série et le cinéma, la violence moderne, le roman policier, les reality shows, le cas d’un

---

<sup>1</sup> Claire DIEZ, “Le bon, la brute et le truand”, *La Libre Belgique*, le 12 août 1992.

<sup>2</sup> Jean-François DUMONT, “La caméra est une menteuse, forcément”, *ibidem*.

tueur psychopathe belge célèbre (Nestor Pirotte), à propos duquel s'ébauche une interrogation sur le bien et le mal qui tourne assez vite court. Rien de bien consistant à se mettre sous la dent. L'article le plus étonnant vient en définitive d'un journaliste de la rubrique "faits divers" du journal *Le Soir* qui, sur la défensive, fait un plaidoyer pathétique pour sa rubrique.

Un autre article mérite une mention, celui de Luc Honorez dans le même journal *Le Soir*. Il accrédite d'abord, en le poussant à la limite, le piège "salutaire" tendu au spectateur (je laisse le soin au lecteur d'apprécier par lui-même le style truculent d'un de nos grands critiques nationaux): "Ils l'ont conduit là où ils voulaient le mener, vers un gros caca, le sien, sur lequel il glisse le spectateur, puis s'étale, rebondissant sur son cul, choc salutaire qui agite son cerveau et lui fait prendre conscience –car au cinéma, les plans réussis sont les plans qui ont une morale– qu'il peut, comme le tueur en série du film qu'il lui est donné à voir, devenir un crapuleux ordinaire, rien qu'avec ses yeux..." Le reste du texte vise à réinscrire le film dans la tradition "populiste, provocatrice et surréaliste" de notre petit pays, avant d'énoncer le premier, l'hypothèse du crime symbolique qu'il s'empresse cependant d'escamoter d'une pirouette verbale: "Rémy, Benoît et André ont comploté avec leur film un crime exquis: un attentat par fascination. Receleur: le spectateur. Victime: le spectateur. Coupable: le spectateur. Bien fait, je me doutais qu'à force d'ingurgiter des pellicules fades ce M. Spectateur finirait par mal tourner".

Mais le plus étonnant dans ces dossiers de presse n'est pas leur contenu. C'est tout d'abord, à propos de ce film supposé, selon Luc Honorez justement, nous éloigner du "troupeau consensuel", l'extraordinaire unanimité dont ils font preuve dans la louange et l'adoration: pas une voix discordante dans cet ensemble, qui, tel un chœur antique, soutient les solos des acteurs/auteurs.

C'est ensuite le ton virulent, débridé et sans retenue sur lequel ils nous livrent leurs commentaires. Un peu comme si la verve "décapante" de nos jeunes héros les avaient décoincés et libérés. Munis de pincettes sociologiques, prélevons quelques échantillons particulièrement représentatifs de cette prose sauvage dont nous venons déjà d'exhiber un exemple. *Strip-tease*, par exemple, qui n'est pas une mauvaise émission, mérite-t-elle ce traitement de choc: "Au départ, c'était sympa, *Strip-tease* débusquait l'insolite ou croquait la société à travers des cas ayant valeur d'exemple. Fini tout ça! Comprenant que l'audimat s'en passait, producteurs et réalisateurs ont

complètement évacué la dimension sociologique. Ils cherchent désormais la bêtise pour elle-même et la livrent telle quelle en pâture à notre voyeurisme” (*La Cité*). Ou encore, *C’est arrivé près de chez vous* dépasse les limites de la farce (réussie) et débouche par la bande sur une virulente attaque des médias hypocrites, abreuvant leur public de violence abjecte sous la couverture de plus en plus percée du devoir d’information, si souvent détourné vers le sensationnel et la (vraie) vulgarité” (*Le Vif-L’Express*). A quoi répond comme en écho, quelques lignes plus bas, une citation de Benoît Poelvoorde: “j’aimerais que les récepteurs de télévision soient fournis avec une machine à distribuer des baffes aux présentateurs odieux. Poivre d’Arvor s’en prendrait plein les joues” (Rassurons P.P.D.A., il s’agit bien d’une citation de Benoît Poelvoorde et non de Ben!).

### **Novembre 92: sortie en France**

Unanimité et virulence, ces deux traits se sont fortement estompés lors de la sortie française du film en novembre. Mais d’autres curiosités apparaissent. *Le Figaro*, *Le Quotidien de Paris*, *La Croix* adoptent un ton modéré mais globalement approbateur mettant surtout l’accent sur “l’autocritique de l’impudeur” qui se dégage de ce film. *Libération* et *Le Monde* se maintiennent sur les positions respectives qu’ils avaient prises à Cannes. Petite sourdine de *Libé*: “n’y aurait-il pas un peu de bien à dire du téléreportage?” Et puis ne faut-il pas “s’interroger sur le statut d’un film de cinéma qui fait de la méchanceté son carburant majeur”? Lors de sa sortie, Colette Godard dans *Le Monde* avait qualifié le film de “lamentable”. Jean-Michel Frodon persiste dans le refus quasi-isolé de “marcher”. Mais ce refus ne va pas sans une certaine désinvolture: le film est d’abord rabaissé au rang des blagues d’étudiants. Il est ensuite rapporté à la dérive dite post-moderne: “A force de vouloir être partout, dans le film et à côté, en commentateurs ironiques, ils finissent par n’être nulle part. Dans cette absence envahissante, on pressent quelque chose d’immonde”. Quelque chose, mais quoi... se dit le lecteur attentif? C’est en définitive seulement dans *Charlie-Hebdo* que se retrouve le pendant symétrique négatif et lui aussi sans réserve des enthousiasmes déjà relatés. L’insulte, bien que plus vive, reste cependant en partie, comme dans *Le Monde*, allusive: “Ce n’est pas du mépris: je souhaite sincèrement



que Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde soient de solides crétiens. Car, si ce n'est pas le cas, c'est bien plus grave...".

Deux dernières mentions pour en finir avec cette trop sommaire analyse de la presse: Bertrand Poirot-Delpech, dans une chronique du *Monde*, "Diagonales" –où il l'associe à l'ouvrage de Régis Debray *Vie et mort de l'image*– apporte sa caution au film sous un titre emphatique: *Voir n'est pas savoir!* Enfin, dans la catégorie des commentaires prestigieux, à haut "rendement symbolique", celui de Bernard Pivot dans le *Bouillon de Culture* du 2 novembre 1992 (sur le thème du jour: la mort). Pivot y reçoit les trois jeunes gens, médusés et quasi-muets, et les traite de "lascars" sur le ton de l'affection paternelle. Présent sur le plateau, Gilles Perrault amplifie la louange. Gabriel Ringlet, vice-recteur de l'Université catholique de Louvain, y présente un savoureux essai sur les annonces nécrologiques dans la presse francophone<sup>1</sup>. Appelé à donner son avis sur le film, il avoue avoir "quitté la salle en état de choc" mais, précise-t-il, "dans le bon sens".

### Faux et oubliés

Avant de poursuivre, il faut dire un mot de ce qui, dans cette présentation par la presse, est faux et un autre de ce qui, dans le film, est unanimement oublié.

Fausse est la périodisation du film en deux moments de facture différente: l'un où l'on marche avec le tueur, l'autre où le seuil de l'abomination ayant été franchi, on entame une salutaire démarche réflexive. La proximité et l'abomination restent présentes du début à la fin, reliées de façon très subtile. Tout au plus pourrait-on y voir une structure du type "expérience de Milgram" avec augmentation progressive de la charge électrique administrée. La structure réelle du film, et cela d'emblée, est hypnotique visant, pour parler comme Levi-Strauss, le maximum d'«efficacité symbolique»<sup>2</sup>. Comme dans le texte mythique que commente Levi-Strauss, le film utilise de part en part un dispositif d'oscillation rapide entre épisodes hyperviolents,

---

<sup>1</sup> Gabriel RINGLET, *Ces chers disparus. Essai sur les annonces nécrologiques dans la presse francophone*, Paris, Albin Michel, 1992.

<sup>2</sup> Claude LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958 et 1974, p. 205-226.

“massacrants” et épisodes de vie “normale”, *comme s’il s’agissait d’abolir* (l’expression est de Levi-Strauss) la distinction entre les deux registres. Le film, on peut là-dessus être formel, est non seulement fortement a-réflexif mais anti-réflexif: la proximité absolue et permanente avec le tueur, encore plus nette pour des spectateurs wallons ou bruxellois (il vit dans les mêmes quartiers que nous, parle des mêmes choses, a sa famille et son petit cercle d’amis, etc.), les épisodes traumatiques de violence, extraordinaires de rythme et d’énergie et filmés avec une maîtrise absolue de la technique et enfin, je viens de le rappeler, l’alternance rapide des scènes des deux ordres visent à l’abolition de toute distance. Comme le dit d’ailleurs explicitement le titre du film, nous sommes sommés de rester de part en part dans la proximité et l’identification.

Entièrement oubliée et unanimement passée sous silence est la dernière partie du film. Quelques commentaires évoquent en passant une fin “glauque” ou certaines “longueurs”, d’autres mentionnent le sauvetage de la morale opéré in extremis par l’élimination de tous les complices. Plus éloquent encore de l’indifférence dans laquelle la presse cantonne cette dernière partie, une journaliste du *Soir Illustré*, Joëlle Smets, conclut son article en commettant une erreur factuelle hautement significative: “La justice vient sanctionner cette escalade dans l’horreur. Ben sera puni et nous accusés de complicité indifférente. La morale est sauvée. Ouf”.

Malheureusement, ce n’est pas de tout cela qu’il s’agit! Le dernier mot revient, non à la justice qui laisse échapper le criminel, mais à la mafia qui, en sus des complices, liquide aussi les proches et la famille du tueur. De plus, cette dernière partie ne fait que confirmer et accentuer plus encore l’absence qui crève les yeux pendant tout le film: dans le monde de Ben, il n’y a pas de police, pas d’État, pas de psychiatre, pas de justice et, bien sûr, pas de pères. D’ailleurs, pour être sûrs que nous ne rations pas cette très instructive absence de toute figure d’autorité, les trois auteurs, en vaillants petits poucets, s’astreignent à déposer vers la fin quelques gros cailloux indiquant bien la direction à suivre<sup>1</sup>. Peine perdue. Personne parmi les commentateurs ne prononcera le mot mafia. Personne n’évoquera, calqué sur celui du tueur, le ton hautain de l’avocat interviewé par une journaliste. Personne ne parlera de l’évasion de Ben, tant elle semble banale et

---

<sup>1</sup> Ainsi, à la fin du film, le générique dédie l’œuvre “A nos trois mères”.

naturelle. Personne ne prendra la peine de remarquer ces très remarquables absences.

Si se confirme la thèse du crime symbolique (je demande pour cela encore un peu de patience au lecteur), il faudra s'interroger sur le rôle de la presse dans cette affaire. Les "tueurs" n'ont-ils pas mis les journalistes sur de fausses pistes que ceux-ci se sont empressés de suivre? N'y a-t-il pas eu collusion et complicité dans le camouflage du forfait? Mais au fait cela ne le savons-nous pas déjà? Il suffit de regarder le film: il raconte de façon anticipée le traitement médiatique qui va lui être réservé selon le procédé formel qui organise tout le scénario, la démonstration auto-référentielle<sup>1</sup>. En effet, j'y ai déjà fait allusion, le film est de part en part et jusque dans les moindres détails auto-référentiel: il n'y a plus de pudeur au cinéma et à la télévision, d'ailleurs regardez, la censure ne va même pas intervenir! Les journalistes sont complices, d'ailleurs regardez, ils vont nous suivre sans exception! La structure auto-référentielle s'applique bien entendu aux acteurs qui jouent leur propre rôle, portent leur propre prénom, ont pour amis et parents leurs propres amis et parents, etc. Dans le genre, il faut mentionner la scène atroce –au moins aussi sordide sinon plus que les scènes du viol et de l'infanticide– du goûter d'anniversaire où le meurtrier, pris d'un soudain accès de jalousie, ne craint pas "d'éclabousser" ses proches du sang de la victime. Bref, il serait hautement improbable que la structure de l'auto-référence perde toute pertinence quant à ce qui reste le référent principal du film: le criminel.

### **Fausses pistes et alibis**

C'est de bonne guerre, dans toutes les affaires criminelles, les coupables lancent la police, la justice et la presse sur de fausses pistes. En bonne justice démocratique, toutes les pistes doivent être explorées sous peine d'affaiblir l'acte d'accusation dressé par le ministère public. Problème particulier cependant, il s'agit ici d'un crime symbolique commis en pleine lumière, visible par quiconque, dont l'évidence doit en quelque sorte crever l'écran pour donner au film toute sa puissance mythique. Et cependant ce crime ne peut être revendiqué

---

<sup>1</sup> Distinguons soigneusement "auto-référentiel" et "autocritique", concept qui suppose de démontrer au préalable les éventuelles potentialités "critiques" du film.

comme tel par ses auteurs: tâche délicate, il faut développer des moyens de défense qui puissent être accrédités socialement même s'ils sont intellectuellement d'une grande faiblesse. La démonstration auto-référentielle, il faudra y revenir, culmine dans ce qui constitue la vraie critique des médias: vous savez tout, on vous montre tout, vous pouvez tout voir, comme à la télévision, et vous n'allez rien comprendre!

Trois fausses pistes sont ainsi proposées: le canular, les reality-shows, la banalisation de la violence. La thèse d'un canular, d'une grosse farce à ranger dans la catégorie baptêmes et autres gags appréciés de la population estudiantine se heurte au caractère pointilleux et méthodique du travail cinématographique. Encore un exemple d'auto-référence d'ailleurs: on a affaire là à des hommes de métier, qui, comme le tueur, ne laissent rien au hasard et font preuve d'un véritable ethos professionnel. La presse l'a mille fois dit et, bien que non spécialiste, je ne peux qu'acquiescer: il s'agit, sur le plan proprement artistique, d'un travail remarquable. Le cadrage, le mouvement de la caméra, la lumière, le son, le montage et, bien sûr, le jeu époustouflant de Benoît Poelvoorde et des acteurs en général, c'est de l'orfèvrerie.

### **Reality-shows, sciences humaines, authenticité**

La critique des reality-shows fournissait un autre alibi de choix même s'il relève d'un débat intellectuel désespérément creux et mal informé. Les auteurs eux-mêmes, on l'a vu, n'y avaient pas vraiment pensé mais l'occasion, qui fait toujours le larron, était trop belle. Sortant en mai 92, le film tombait à pic dans une de ces mêlées confuses où la passion mise à défendre une position se révèle directement proportionnelle à la futilité de l'enjeu sociétal qu'elle implique. Dominique Mehl introduit son excellent ouvrage sur les contraintes et les ressorts de la programmation télévisée<sup>1</sup> par le récit d'un "débat" organisé par la Vidéotheque de Paris le 7 avril 1992 sur le thème "télé-vérité ou télé-voyeurisme". Aussitôt après la projection de deux courts extraits de *Mea Culpa* et de *L'Amour en danger*, le procès commence "unanime, homogène, passionnel, ponctué d'ap-

---

<sup>1</sup> Dominique MEHL, *La fenêtre et le miroir. La télévision et ses programmes*, Paris, Payot, 1992.

plaudissements vengeurs, d'apartés malveillants". Elle pose la question: quelle est la vraie cible de cette colère vengeresse? Où commence le mal? Et elle constate que la réponse à cette question est très floue: s'agit-il d'une critique des confidences à la TV ou également à la radio et dans la presse écrite, on ne sait pas très bien...?

A ces questions pertinentes, je voudrais en ajouter une, en rapport plus direct avec le film qui, rappelons-le, ne visait pas de prime abord les reality-shows mais l'émission *Strip-tease*: s'agit-il de jeter au panier toutes les émissions qui procèdent en réalité d'une généralisation et d'une banalisation du regard et des méthodes des sciences humaines, une des transformations importantes de ces trente dernières années –encore peu analysée et mal comprise par les sociologues eux-mêmes– que l'on peut sans doute rapporter à l'effacement rapide dans la culture de masse des catégories morales et religieuses traditionnelles, le code psychologique jouant d'ailleurs dans le domaine intime un rôle parallèle au code sociologique dans l'existence sociale<sup>1</sup>. Autrement dit, n'est-ce pas là –plus ou moins bien menée certes– l'entreprise d'*interconnaissance réciproque* des hommes et des cultures, inaugurée par les disciplines anthropologiques, qui est ainsi poursuivie et prolongée.

On peut déplorer cette anthropologisation généralisée de l'humanité mais on ne voit pas très bien de quel point de vue une critique sérieuse pourrait en être menée si ce n'est du point de vue d'un retour à l'âge "théologique", comme dirait Auguste Comte. Inutile donc de refaire ici ce que d'autres ont fait récemment et très bien: une mise en perspective des reality-shows comme dernier avatar connu d'un idéal et d'une culture de l'authenticité<sup>2</sup> dont participent quelques monuments culturels de ce siècle comme le mouvement psychothérapeutique et une part non négligeable de la production littéraire et cinématographique.

On verrait pourtant que, dans ce domaine, les tâches critiques ne manquent pas. Montrer, par exemple, le caractère idéologique du paradigme de la "communication"<sup>3</sup> dans la mesure où il tend à occul-

---

<sup>1</sup> Dans *La psychanalyse, son image et son public* (Paris, P.U.F., 1961, 2ème édition, 1976), Serge MOSCOVICI démontre brillamment l'inadéquation, pour rendre compte de ces processus, du schème classique de la "vulgarisation".

<sup>2</sup> Voir le remarquable dossier consacré au sujet par le numéro de janvier 1993 de la revue *Esprit* sous le titre "Les reality-shows, un nouvel âge télévisuel".

<sup>3</sup> Philippe BRETON, *L'utopie de la communication. L'émergence de "l'homme sans intérieur"*, Paris, La Découverte, 1992.

ter la montée de l'incommunicabilité qu'entraîne dans son sillage le recul des symbolicités collectives et des appartenances pré-constituées. Tâche d'autant plus urgente que l'usage généralisé du paradigme linguistique en sciences humaines a accrédité l'idée d'une permanence et d'une stabilité transhistorique de l'ordre symbolique.

Tenter, autre piste féconde, d'élucider l'importance du voyeurisme dans l'univers moderne<sup>1</sup>. Deux remarques seulement dans cette direction. Parler de voyeurisme à propos des shows de l'authenticité n'est-ce pas prendre le problème par le mauvais bout de la loupe (le comble pour un voyeur!)? Si l'on se place du point de vue du spectateur, que trouve-t-on? Un ignoble voyeur qui se repaît des malheurs d'autrui ou un individu à la recherche de supports l'aidant à construire son propre récit de vie et qui s'interroge: comment les autres s'y prennent-ils pour vivre leur vie amoureuse, s'occuper de leurs enfants, supporter leur chômage, accepter leur handicap? Exprimé plus conceptuellement, cela reviendrait à attribuer aux reality-shows des fonctions identiques à celle du mythe qui s'organise toujours, comme le rappelle Paul Ricœur<sup>2</sup>, autour de trois grandes fonctions: universaliser une expérience singulière, créer une tension entre un début et une fin, établir un lien entre l'originaire et l'actuel. A ceci près –mais c'est capital– que les “mythes” modernes sont peu ou prou renoncé à la question de l'origine, ne connaissant que **des** débuts et **des** fins préluant à d'autres débuts dans un processus sans fin et surtout ne peuvent universaliser une expérience singulière qu'à partir de la singularité, dans une indépassable circularité. C'est d'ailleurs vers un contrepoint entre les “petits” et les “grands” récits –et non vers la disparition des uns au profit des autres– que s'oriente la meilleure part de la culture médiatique contemporaine: non pas faire jouer l'affaire Macbeth contre l'affaire Cools, mais méditer sur la trame commune à bien des affaires humaines<sup>3</sup>.

Quant au voyeurisme lui-même, ne faudrait-il pas le comprendre sur fond d'épuisement du règne de l'invisible qui nous contraint à partir à sa recherche dans les replis les plus intimes du visible. Le

---

<sup>1</sup> Faut-il rappeler que, contrairement à ce que pouvait laisser envisager la libération sexuelle entamée vers la moitié des années 60, la pornographie est aujourd'hui une des entreprises culturelles les plus prospères.

<sup>2</sup> Paul RICŒUR, *Philosophie de la volonté. 2. Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1988, p. 380.

<sup>3</sup> Voir, par exemple, Frédéric ANTOINE (coordonateur), *La médiamorphose d'Alain Van der Biest*, Bruxelles, Vie Ouvrière, 1993.

voyeur ne serait-il pas l'héritier, à la fois proche et lointain, de cette "disengaged reason" dont Charles Taylor identifie les premières manifestations chez Descartes et Locke<sup>1</sup>. Si c'est ce désengagement subjectif que vise l'accusation de voyeurisme, prenons au moins acte de la structure profonde en laquelle il s'enracine, à l'origine aussi bien du voyeurisme que du tournant mystique et contemplatif que prennent les pratiques religieuses contemporaines ou de la consommation croissante des substances chimiques alimentant cette attitude mentale qui fait planer le sujet tout en l'ancrant plus puissamment dans sa corporéité charnelle.

### **La critique des médias: avoir le beurre et l'argent du beurre?**

Pour en revenir aux médias eux-mêmes, il s'agirait de montrer qu'il y a dans la critique de la télévision deux types de positions incompatibles entre elles qui procèdent de deux points de vue contradictoires et témoignent seulement de notre incoercible et éternelle envie d'avoir "le beurre et l'argent du beurre". Ce sont ces deux types de critiques que reprennent à leur compte nos lascars mais cela n'a rien d'étonnant dans la mesure où, étudiants en communication, ils ont été nourris intellectuellement par une série d'auteurs –Baudrillard en est le plus représentatif– chez qui elles semblent coexister sans problème apparent. En gros, le spectacle télévisé est accusé d'être à la fois trop réel et pas assez réel. Ou pour le dire autrement, la télévision a le tort de nous montrer le monde tel qu'il est –de manquer terriblement de sublimation– et de ne pas faire assez d'effort pour nous le montrer tel qu'il est vraiment, de n'être jamais qu'un simulacre toujours en déficit d'objectivité (double critique où l'on reconnaîtra d'ailleurs la vieille formule marcusienne de la "désublimation répressive").

Trop réel. Le procès du réalisme "vulgaire", faut-il le rappeler, a déjà eu lieu, en janvier 1857 précisément. Dans une des préfaces de l'ouvrage, Félicien Marceau salue en Madame Bovary "le premier roman vulgaire de la littérature française (...), le premier sur la vulgarité, le premier où la vulgarité soit à ce point présente et agissante".

---

<sup>1</sup> Charles TAYLOR, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, 1989.

Gustave Flaubert a cependant été acquitté le 7 février 1857 sur base de quelques attendus qu'il est aujourd'hui plaisant de relire: "Attendu que Gustave Flaubert proteste de son respect pour les bonnes mœurs et tout ce qui se rattache à la moralité religieuse; qu'il n'apparaît pas que son livre ait été, comme certaines œuvres, écrit dans le but unique de donner une satisfaction aux passions sensuelles, à l'esprit de licence ou de débauche, ou de ridiculiser des choses qui doivent être entourées du respect de tous...". Un autre attendu met l'accent sur une œuvre "qui paraît avoir été longuement et sérieusement travaillée, au point de vue littéraire et de l'étude des caractères". Appliquons ces éléments de jurisprudence à l'émission *Strip-tease*, par exemple, directement mise en cause par nos auteurs: elle sera probablement acquittée dans une large mesure, elle aussi.

Pas assez réel. Le manque d'objectivité et de réalité est, on l'a vu, le deuxième reproche adressé aux médias. Vieux problème, lui aussi, déjà évoqué par Rousseau et réaffirmé avec une énergie "révolutionnaire" par Guy Debord dans *La société du spectacle*<sup>1</sup>, un livre publié en novembre 1967 et rendu célèbre par les événements de l'année suivante. Prenons par exemple la thèse 20:

"Le spectacle est la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse. La technique spectaculaire n'a pas dissipé les nuages religieux où les hommes avaient placé leurs propres pouvoirs séparés d'eux: elle les a seulement reliés à une base terrestre. Ainsi, c'est la vie la plus terrestre qui devient opaque et irrespirable..."

Faisons une anachronie et demandons à Rousseau<sup>2</sup> ce qu'il en sera alors des spectacles –ces abominables succédanés de l'illusion religieuse– après la révolution. Y aura-t-il encore des spectacles? Quels seront les objets de ces spectacles? Qu'y montrera-t-on? Et voici la réponse de Jean-Jacques:

"Rien si l'on veut. Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête; faites mieux encore: donnez les spectateurs en spectacle;

---

<sup>1</sup> Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

<sup>2</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Paris, Gallimard, 1987, p. 298, cité par Pierre CHAMBAT, "La place du spectateur. De Rousseau aux reality shows", *Esprit*, janvier 1993, p. 54-81.



rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis”.

Donnez les spectateurs en spectacle... nous y sommes, n'est-ce pas!

Étrange époque! Du temps de Flaubert, il semblait y avoir les défenseurs de la morale et du religieux d'un côté, les partisans des romanciers modernes de l'autre. Les penseurs révolutionnaires d'aujourd'hui et leurs émules journalistiques semblent vouloir être des deux côtés à la fois, ferraillant avec une égale vigueur sur les deux fronts, celui de la désublimation et celui de la désaliénation.

Où, en résumé, devraient conduire ces analyses si elles étaient menées avec rigueur? Vers une lecture de la télé-vérité comme dernier avatar d'un processus de réduction de l'altérité dans l'espace humain où se rejoue à nouveaux frais, dans la confusion et la hargne, l'antinomie entre l'ordre de l'égalité et l'ordre de la religion. Pourquoi là, dans les médias et plus spécialement dans la télévision? Dans son long commentaire de l'œuvre de Tocqueville, Marcel Gauchet y avait apporté dès 1980 une réponse limpide, étonnamment prophétique:

“La seule forme originale d'altérité que notre société ait été amenée à créer, c'est celle, d'ailleurs fort paradoxale, spéculaire plus encore que spectaculaire, engendrée par les médias: d'un côté on exhibe des gens qui se veulent aussi près de vous que possible, tout à fait semblables à vous, mais que, de l'autre côté, la logique de l'image et de l'imaginaire collectif projette littéralement dans un autre monde et pourvoit d'une différence d'essence –ceux qui participent de la visibilité sociale et ceux qui n'y participent pas, forme moderne de la division du pouvoir. L'égalité prise à son propre piège: le semblable mais situé dans un ailleurs hallucinatoire radical. De là, le problème hautement politique qui est en train de se créer autour des media. Un problème en fait d'égalité des conditions, au sens tocquevilien du terme, si curieux que cela puisse paraître”<sup>1</sup>.

## La banalisation de la violence

---

<sup>1</sup> Marcel GAUCHET, “Tocqueville, l'Amérique et nous”, *Libre*, 1980, n° 7, p. 103.

Un recadrage s'impose également pour ce qui représente l'autre cible principale de nos auteurs et de leurs supporters médiatiques: la banalisation de la violence<sup>1</sup>.

Il y a des leurres qui ont la peau dure. Il faut donc le redire sans cesse: il n'y a aujourd'hui aucune banalisation de la violence, au contraire. Il y a une hyperesthésie à la violence qui nous habite si puissamment que nous craignons "violemment" toute forme d'anesthésie aussi légère soit-elle. Conseillons donc cet exercice: asseyez-vous calmement dans votre fauteuil, allumez le téléviseur et regardez. Qui allez-vous voir apparaître? Des couples d'amoureux: Rabin et Arafat, Clinton et Eltsine, De Clerck et Mandela, Bernard Kouchner et mère Thérèse, l'abbé Pierre et Pierre Bourdieu, ils sont tous là! Peut-on quand même, après tous ceux-là et bien d'autres encore, vous montrer un peu de Sarajevo, un peu de Somalie, un peu de Rwanda?

Sur le long terme, des travaux nombreux et importants l'ont démontré, c'est à un irrémédiable *déclin de la violence* que nous assistons. Pendant des millénaires, dans des sociétés très diverses, violence, guerre, cruauté ont représenté des valeurs positives et dominantes. Pour le formuler encore autrement, la violence s'est toujours inscrite dans l'ordre *normal* des choses. La nouveauté radicale, c'est qu'elle n'a quasi plus aujourd'hui d'autre statut que *pathologique*. Et pourtant, Lipovetsky le martèle dans un de ses meilleurs essais:

"tout se passe comme si, sous le choc des deux guerres mondiales, des camps nazis et staliniens, de la généralisation de la torture et à présent de la recrudescence de la criminalité violente ou du terrorisme, nos contemporains se refusaient à enregistrer cette mutation déjà multiséculaire et reculaient devant la tâche d'interpréter l'irrésistible mouvement de pacification de la société, l'hypothèse de la pulsion de mort et de la lutte de classes n'ayant pas peu fait pour accréditer l'imaginaire d'un principe de conservation de la violence et retarder l'interrogation sur son destin"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Il faut d'ailleurs remarquer que Ben le tueur ne semble pas reprendre à son compte les commentaires des auteurs quand il se lance dans une de ses tirades habituelles: "Le rouge, c'est la couleur du sang! Le rouge, c'est la couleur des Indiens! C'est la couleur de la violence! Alors que le fléau de notre société –et TOUT LE MONDE s'accorde à le dire– est la violence (...). Mais le rouge, c'est aussi la couleur du vin, mon vieux. Et vin... qui dit vin, dit "pots de vin".

<sup>2</sup> Gilles LIPOVETSKY, *L'ère du vide*, chapitre VI, *Violences sauvages, violences modernes*, Paris, Gallimard, 1983, p. 195. Voir également Norbert ELIAS, *La*

Le problème d'aujourd'hui n'est donc pas la banalisation de la violence mais la capacité qu'aura l'homme, animal dont la survie même suppose une certaine agressivité, de s'adapter à cette situation inouïe dont les effets les plus manifestes sont aujourd'hui l'obsession vis-à-vis de toute violence potentielle et l'explosion commerciale d'une violence imaginaire "pornographique" qui tendent à renforcer l'illusion d'un déchaînement de la violence réelle.

Comme on le sait, le débat sur la violence télévisée fait rage dans le pays d'où nous viennent la plupart de ces produits, les USA, pays où, faut-il le rappeler, circulent 230 millions d'armes à feu bien plus dangereusement réelles que leurs images! Un article du *Monde* du 3 août 1993 décrit ce qui nous attend peut-être demain: "les associations de téléspectateurs, déterminées à éradiquer ce fléau, entament une croisade qu'elles assimilent aux luttes contre l'abus de tabac et d'alcool, et font du nettoyage de l'environnement télévisuel une question de santé publique...". Nous voilà prévenus: bientôt ce sera "no smoking, no drinking et no *C'est arrivé près de chez vous*". Heureusement, il nous restera les dinosaures!

Oui, un canular peut en cacher un autre, oui, la télé-vérité est bien un sous-produit d'un puissant idéal de la modernité, l'idéal d'authenticité, non, il n'y a aucune crainte à avoir, la violence ne se banalisera pas et les séries américaines ne parviendront pas à nous anesthésier. Nous resterons horrifiés devant la souffrance et la mort de nos semblables, comme aucune civilisation ne l'a été avant nous. De cela, quelques plongées, même superficielles, dans l'histoire de nos devanciers, suffisent à convaincre.

### **Le lotus dans la vase**

La question que l'on peut se poser à ce point de l'enquête ne laisse pas d'inquiéter: existe-t-il encore une *fonction critique*? Voilà un objet culturel qui, tel un météorite géant, vient s'écraser sur notre sol, est unanimement célébré pour son aptitude à provoquer la réflexion, fascine toute la classe d'âge des 15-25 ans et semble, sur le

---

*dynamique de l'occident*, Paris, Calmann-Lévy, 1975 et Jean-Claude CHESNAIS, *Histoire de la violence en occident de 1800 à nos jours*, Paris, Laffont, coll. Pluriel, 1981.

plan intellectuel, résister à toute *compréhension*. Lumière, lumière, où es-tu?

Dans un cours de sociologie parmi d'autres, un étudiant<sup>1</sup> se propose de faire un petit travail sur la "banalisation de la violence". Pour illustrer son propos, il prend comme exemple le "film choc de 1992" qui expose "un des grands maux de notre société: la violence". Jusque-là, rien d'inattendu. Entreprenant ensuite de rechercher les causes de ce mal, il se dirige très logiquement vers le concept sociologique qui lui semble adéquat: le problème de la socialisation. La banalisation de la violence lui semble résulter des "échecs de la socialisation". Quel rapport avec le film? Le voici: "Quant à Ben, la violence n'a pour lui aucune signification. Il est complètement amoral. Puisqu'il a besoin d'argent et que celui-ci se trouve chez les retraités, sur les facteurs, il ne se pose pas la question et tue. On ne peut pas parler, dans son cas, d'une socialisation ratée. Il l'a tout simplement rejetée. Quand Ben tue, massacre ou viole, c'est aussi pour marquer son refus de socialisation, le rejet de notre société et de notre système de valeurs".

L'enseignant fera évidemment remarquer, c'est son rôle, l'incohérence d'une telle interprétation: quel surhomme est donc ce Ben capable de mettre en échec volontairement et intentionnellement ce que les autres sont condamnés à subir. Mais le même enseignant ne pourra s'empêcher de penser que, dans son incohérence, l'étudiant voit peut-être plus loin que toute la presse réunie, ayant mis un orteil dans une architecture de sens particulièrement labyrinthique et pourtant finalement assez compréhensible pour peu que l'on dispose d'un point d'observation adéquat. Le sens, diraient les Hindous, est "comme un lotus dans la vase"<sup>2</sup>. Si la pente de notre monde se confirme, il faudra penser à donner aux étudiants en sociologie une formation intensive en mythologie hindoue.

### **Les psychopathes, les délinquants et la guerre de tous contre tous**

Le lotus me semble constitué ici de trois couches étroitement enchevêtrées dont la condensation est nécessaire pour assurer au film

---

<sup>1</sup> Geoffroy ONCLIN, *La banalisation de la violence*, Liège, H.E.C. Liège, 1992.

<sup>2</sup> Cité par Wendy DONIGER, *Siva, érotique et ascétique*, Paris, Gallimard, 1993.

sa puissance suggestive. Ben symbolise à la fois le criminel psychopathe, la micro-culture de la délinquance qui s'est développée depuis les années 60 et la figure contemporaine de la "guerre de tous contre tous", cette forme de violence non violente aisément perceptible sous le voile de l'apaisement manifeste et du déclin de la conflictualité qui coïncide avec le triomphe incontesté de la démocratie. C'est dans les enchevêtrements implicites/explicites de ces trois cercles que réside l'efficacité hypnotique du film.

La place qu'occupe l'imaginaire du tueur fou dans notre culture renvoie à la question plus générale de la folie dans l'univers démocratique. Deux traits seulement pour caractériser cette rupture qui survient vers 1800: la psychiatrie naissante rompt avec l'idée de la folie comme dehors de l'être humain. L'exclusion tant décriée du fou ne se comprend que sur fond d'inclusion préalable de la folie dans l'humain. Conséquence de cette réduction de l'altérité du fou, le paradigme de la folie se transforme complètement: le fou d'ancien régime, c'était le furieux, folie visible et bruyante. L'inclusion de la folie dans l'humain la rend silencieuse et invisible, décelable seulement au regard exercé du psychiatre, au travers d'une pratique clinique immanquablement vouée à une certaine part d'incertitude et d'erreur. Pour la psychiatrie, normalité et pathologie ne s'excluent pas réciproquement. Le normal "contient" le pathologique, c'est-à-dire à la fois l'inclut et le retient.

Pourquoi rappeler ces quelques idées fondamentales longuement et fortement développées par Marcel Gauchet et Gladys Swain dans *La pratique de l'esprit humain*<sup>1</sup>? Parce que c'est le cadre de pensée implicite dans lequel, à la suite de la psychiatrie, fonctionnent les sciences humaines et plus largement une partie importante des films sur les criminels. Le mot compréhension, s'il est bien "compris", implique précisément cette capacité d'adopter un point de vue à la fois intérieur et extérieur, ni complice ni entièrement détaché.

C'est ce point essentiel que souligne l'analyse la plus profonde du film qui nous occupe, celle de Camille Nevers dans *Les Cahiers du Cinéma*<sup>2</sup>. La geste du "serial killer" au cinéma a deux ancêtres illustres: Fritz Lang et Alfred Hitchcock, et un brillant héritier dans le

---

<sup>1</sup> Marcel GAUCHET et Gladys SWAIN, *La pratique de l'esprit humain*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>2</sup> Camille NEVERS, "A l'ombre des serial killers, *Les Cahiers du Cinéma*, n° 461, novembre 1992.

cinéma contemporain, Jonathan Demme (*Le silence des agneaux*), exemple hors série de ce qui est devenu un genre américain à part entière et dont nous pouvons voir un exemplaire sur nos chaînes à peu près chaque semaine.

Deux films contemporains, nous dit l'auteur, semblent échapper à cette filiation, *Twin Peaks* de David Lynch et *C'est arrivé près de chez vous* de Rémy Belvaux. Comment? "Avec Hitchcock, on apprend qu'au cinéma on doit savoir où placer le spectateur", écrit Nevers. Où donc? Précisément, je pense, là où étudiants en psychiatrie ou en sociologie apprennent à se placer eux aussi. Or, c'est ce point de vue qu'ont délaissé, je suis toujours Nevers, David Lynch et Rémy Belvaux. Continuons la lecture: "La source réelle du malaise dans lequel [me] –N.B.: c'est Nevers qui parle– plonge ce film [*Twin Peaks*] réside dans l'absence d'un point de vue précis qui, à aucun instant, n'exerce de regard critique sur le monde animé par lui. Où est David Lynch dans le fond?... Il y a dans sa non-intervention critique, à l'instar de l'indifférence des habitants de Twin Peaks quant au sort de Laura Palmer, la complaisance équivoque du demiurge envers ce monde décadent que lui-même met en scène". Et Belvaux? Là encore, on ne peut que suivre la lecture perspicace de Camille Nevers: "Au subliminal et silencieux Bob, répond la truculence et la démonstration provocatrices de Ben, le "serial killer" de *C'est arrivé près de chez vous*. Cas de figure unique, dans un système clos et non renouvelable, le film belge est une "singerie libertaire" au sens où il singe à l'extrême (gauche) –N.B.: la parenthèse est de Nevers– le contrat de dupes passé et outrepassé entre instance médiatique et instance du public".

Essayons de clarifier encore ces propos car c'est à partir d'ici que je m'écarte de la critique des *Cahiers*. Il existe une tradition des films "serial killer" qui épouse un point de vue anthropologique. Il s'inscrit dans la structure normal/pathologique inaugurée par la psychiatrie au début du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il n'est fait ni de complicité, ni de désengagement total mais suppose à la fois une proximité et une distance qui s'équilibrent mutuellement. Il permet d'exercer une fonction critique fût-ce minimalement, par exemple en sachant "où placer le spectateur". Or c'est ce point de vue critique que délaissent les films-cultes les plus contemporains dans lesquels il faudrait aussi ranger le grand Jim Jarmush. Le font-ils tous de la même façon? L'auteur des *Cahiers* tente de nous montrer que non. David Lynch (et Jim Jarmush) adopte une position que –pour éviter le sempiternel préfixe post– je

qualifierais personnellement de “néo-bouddhiste” : le monde est mauvais, le mal rôde partout mais avec quelques joints, des copains sympas et de la bonne musique, on peut s’en sortir... Rémy Belvaux ne peut pas ne pas faire penser à quelque chose de mieux connu et de beaucoup plus classique, un point de vue d’extrême (gauche) – conservons la parenthèse– : le monde est mauvais mais après la révolution...

Essayons maintenant de répondre à la question : pourquoi la suite du texte de Camille Nevers, jusque là si pénétrant, s’enfoncé-t-elle vers la fin dans le brouillard le plus épais ? Parce qu’il veut à tout prix sauver, comme à peu près tous ses collègues, la fonction critique du film après avoir annoncé l’irréversible disparition du point de vue critique...

Serait-ce donc un film moral et/ou un film d’extrême gauche ? Peut-être ! J’observe seulement que parvenir à ces désignations exige de mes collègues journalistes une grande créativité dans l’enrobage des idées (ils pourraient d’ailleurs prendre des leçons de Ben, grand emballeur de cadavres) et des contorsions mentales d’une virtuosité à laquelle il faut rendre hommage ! Plus simplement, le film me semble moralement indéfinissable, politiquement indéfinissable mais psychiatriquement et anthropologiquement très définissable.

Quand, au-delà du regard posé sur le tueur fou, on s’intéresse au rapport entre les trois couches symboliques –le psychopathe qui rôde, la délinquance qui monte, la douleur sourde de l’individualisme de masse– d’autres différences apparaissent. Dans un film américain moyen, le registre réel et le registre imaginaire sont dans un rapport d’inversion : dans le réel, le quidam qui se promène la nuit dans une rue de New-York est certain de ressentir le syndrome de la foule solitaire, a quelque chance de se faire jeter au sol par un junkie et n’en a presque aucune de tomber sur un psychopathe pur et dur. Dans l’imaginaire, c’est le psychopathe qui symbolise le mieux la violence sourde et invisible du monde des individus : le criminel même approché de l’intérieur continue donc d’«exorciser» nos peurs.

Dans la logique hypnotique de *C’est arrivé près de chez vous*, on ne retrouve rien de tout cela : Ben est un “homme sans intérieur”<sup>1</sup> où chacun de nous peut se loger précisément parce que rien jamais ne nous est donné à comprendre de sa folie meurtrière. Pour rompre la fascination, réinstaurer la distance, permettre la catharsis, peu de

---

<sup>1</sup> Philippe BRETON, *op. cit.*

chose aurait suffi: l'hypnose est finalement un état précaire dans un monde d'individus indépendants et sans attaches. La maintenir jusqu'au bout est donc un véritable tour de force et n'est pas à la portée de n'importe qui.

Il faut y insister, la perspective psychiatrique a été tellement bien occultée et invalidée que personne n'a fait allusion, lors de la sortie du film, à ces résurgences qu'observent les psychiatres contemporains: l'hypnose comme thérapie et les personnalités multiples comme syndrome. Le complexe hypnose, dédoublement de la personnalité, somnambulisme est, on le sait, un des thèmes psychiatrique et littéraire importants de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. *Dr Jekyll et Mr Hyde* de Stevenson est écrit en 1886. En 1880, un roman moins connu de William Mintorn, *Le Somnambule*, mettait en scène un digne pasteur protestant, excellent époux et père, qui, à l'état somnambulique, devient un criminel, séduit et viole des femmes, tue des enfants, sans que sa personnalité normale en ait le moindre soupçon. Même si la résurgence est significative, il subsiste cependant une importante différence entre ces romans et le héros du film. Ben est un cas très particulier de dédoublement sans division: il n'est pas l'un ou l'autre, alternativement, il est à la fois l'un et l'autre, l'un entièrement présent à l'autre et cependant entièrement dédoublé! Que Benoît Poelvoorde, comme il le raconte quelque part, se fasse arrêter en rue par des gens qui le traitent comme s'il était Ben en lui lançant: "Sors ton flingue" est finalement très logique.

### **Décimer les bancs de sardines**

Avant de revenir sur cette question, il me faut dire un mot de la deuxième couche, celle constituée par Ben le délinquant: car Ben, s'il commet de "gros" meurtres est aussi un "petit" délinquant qui, rappelons-le, préfère décimer des bancs de sardines que s'attaquer aux grosses baleines. Il serait même à ranger dans la catégorie des délinquants "éclairés" qui n'hésitent pas à poser les problèmes les plus tabous d'aujourd'hui. Par exemple, celui-ci: les retraités sont pleins de fric et nous, jeunes gens hyper-doués, nous n'avons pas de boulot et même pas assez d'argent pour terminer notre film.



Dans un article très éclairant, Xavier Raufer<sup>1</sup> décrit la montée et l'installation dans nos sociétés, à partir des années 60, d'un phénomène passé quasi inaperçu dans sa phase d'installation mais aujourd'hui bien visible et bien réel et enfin dans le débat public, le développement d'une micro-culture spécifique dans les marges de notre monde où délinquance, toxicomanie, taux de chômage élevé, échec scolaire se sont complètement banalisés. Et il y joint ce constat lui aussi de mieux en mieux établi: la stricte corrélation géographique entre ces foyers de délinquance et les scores électoraux élevés des partis extrémistes.

Quelle est la tonalité majeure du discours que tiennent les habitants jouxtant ces quartiers à problème. C'est selon Renaud Dulong<sup>2</sup> "un discours d'orphelin où la récrimination voisine le constat mais qui spécifie toujours le manque, en termes fortement affectifs indiquant par là que son jeu affecte l'individu dans sa dimension la plus critique, celle par laquelle il peut se reconnaître membre d'une société" et où "au-delà de la critique de la justice, du gouvernement, etc. s'y énonce une protestation devant la *déchéance du caractère symbolique de l'État*, devant son incapacité à maintenir un ordre régi par la loi".

Le diagnostic tranchant de Raufer sur la montée de l'extrême droite, même s'il sort un peu de notre propos, mérite d'être rappelé ainsi que l'argument qui l'appuie le plus fortement: c'est la question de la sécurité et non celle de l'immigration, du "racisme" qui n'est que seconde, qui rend le mieux compte de ces poussées extrémistes. Argument comparatif à l'appui de sa thèse: le "national front" britannique s'est effondré dès le moment où les conservateurs de Maggie-la-dame-de-fer ont repris à ce parti ces éléments sécuritaires et rejeté sa dimension néofasciste. Un argument concordant et supplémentaire est fourni par Marcel Gauchet<sup>3</sup> dans un article qui, cette fois, n'est heureusement pas passé inaperçu: la question de l'immigration vient se greffer tardivement sur celle de la sécurité et exprime en profondeur sous le "rejet de l'autre" une "demande de pouvoir sur la présence de l'autre" mais il s'agit là d'un débat que l'invocation rituelle généralisée des Droits de l'Homme rend quasi impraticable.

---

<sup>1</sup> Xavier RAUFER, "Front national: sur les motifs d'une ascension, *Le Débat*, n° 63.

<sup>2</sup> Renaud DULONG, "L'insécurité n'est pas un mythe", *La Documentation française*, avril 1983, cité par Xavier Raufer.

<sup>3</sup> Marcel GAUCHET, "Les mauvaises surprises d'une oubliée: la lutte des classes", *Le Débat*, n° 60.

Deux autres ingrédients du “monde vécu” doivent être rappelés pour bien saisir la nature du bricolage mythologique auquel se livrent nos lascars: d’une part une affinité pluriséculaire entre la pensée de gauche et le criminel, affinité fondée au niveau le plus profond sur une (supposée) haine commune de la société “bourgeoise”. Un parcours historique mené au pas de charge mais néanmoins convaincant –de Voltaire à Michel Foucault en passant par Sade, Saint-Just, Hugo, Breton et Sartre– en a été récemment brossé par Alain-Gérard Slama<sup>1</sup>. Le tout pour ce genre de vision panoramique est d’éviter les amalgames et de bien distinguer, dans cette pelote embrouillée, les différents fils que l’on peut en extraire. Ce que fait bien l’auteur en dégageant un fil humaniste, un fil métaphysique, un fil esthétique, un fil marxiste-léniniste (avec une très intéressante tentative de synthèse sado-marxiste chez Simone de Beauvoir) et un dernier fil “anti-humaniste” où Michel Foucault occupe une place centrale<sup>2</sup>. Extrayons-en une seule citation en rapport direct avec notre film, une déclaration de Breton de 1933: “l’acte surréaliste le plus simple consiste à descendre dans la rue, revolver au poing, et à tirer au hasard dans la foule”.

Deuxième ingrédient, non d’histoire des idées, mais d’histoire tout court: la fusion à laquelle nous assistons aujourd’hui à l’échelle planétaire entre réseaux terroristes et réseaux mafieux. Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, malgré quelques passerelles –comme la fameuse bande à Bonot, inventeurs du hold-up–, un gouffre subsiste entre les forces criminelles organisées de “l’honorable société” et les premiers terroristes de l’ère contemporaine, des idéalistes russes, poseurs de bombe, les nihilistes. Depuis l’effondrement du mur de Berlin et la fin de l’ère bipolaire, un problème épineux se pose aux “partisans”, soit disparaître, soit opérer une mutation en s’alliant à de grands cartels criminels<sup>3</sup>. A partir de cette hybridation, se constitue d’ailleurs partout dans le monde d’immenses “zones grises”<sup>4</sup> qui échappent au contrôle

---

<sup>1</sup> Alain-Gérard SLAMA, “L’intellectuel de gauche au secours du criminel”, *L’Histoire*, n° 168.

<sup>2</sup> Sur Michel Foucault, voir également la relecture par Philippe LEJEUNE du livre “Moi, Pierre Rivière...”, *Le Débat*, n° 66.

<sup>3</sup> Sur l’hybridation mafio-terroriste, voir de Xavier RAUFER *Les superpuissances du crime. Enquête sur le narco-terrorisme*, Paris, Plon, 1993. Voir aussi, “Révolutionnaires, trafiquants et terroristes”, *L’Histoire*, n° 168 et “La menace des “zones grises”. Sur la nouvelle carte du monde”, *Le Débat*, n° 68.

<sup>4</sup> En langage aéronautique, les “zones grises” sont celles qui échappent au balayage des radars.

des États. Phénomène macro et “hard” dont on trouve dans nos villes une réplique micro, en apparence, mais en apparence seulement, plus inoffensive, sous forme de squats semi-légaux et de zones urbaines où la police n’intervient plus.

Est-ce forcer l’interprétation que de voir en Ben un *mutant* de ce type, produit tératologique de la révolution, du “grand” banditisme et de la “petite” délinquance. Une fois dissipé l’horizon de la révolution, une discrète fusion (et confusion) semble s’opérer dans les esprits et dans les mœurs entre Che Guevara qui ornait, il n’y a pas si longtemps, les murs de nos chambres d’étudiants, et, par exemple, Patrick Haemers, dont la seule présence au palais de justice attirait, paraît-il, des nuées de jeunes admiratrices. Bien sûr, dans le film, le montage des références et des plans de réalité est de nouveau très savant, jouant subtilement sur l’alternance et le recouvrement entre l’implicite et l’explicite.

Ainsi au niveau implicite, la complicité de la presse avec le tueur me semble être le déplacement métonymique d’une connivence plus profonde: celle qu’entretient avec le criminel une part importante de la “pensée 68” qui dévoile sous l’apparente humanisation des politiques criminelles dans les démocraties libérales une entreprise de normalisation massive, d’étiquetage (labeling), de quadrillage pénal de plus en plus serré et milite pour “unir dans une même lutte l’intérieur et l’extérieur de la prison, le combat politique et le combat judiciaire”<sup>1</sup>. Déplacement doit d’ailleurs s’entendre ici dans un sens très strict. En Belgique, c’est la génération issue de 68 et la sensibilité qu’elle diffuse qui occupe presque entièrement le terrain des médias et des formations en communication. Encore une fois, il ne fallait pas chercher très loin: ce criminel outrecuidant désigne tout simplement l’outrecuidance des criminels confortés dans leur attitude par une sensibilité anti-autoritaire, anti-répressive et anti-bourgeoise généralisée.

Mais cette couche de sens en cache une autre, plus enfouie et plus évidente à la fois: une “protestation devant la déchéance du caractère symbolique de l’État”, un appel d’orphelins politiques vis-à-vis d’un État absent, une peur que son absence n’ait sonné l’heure des mafias en tout genre. Le message le plus fort est sans doute aussi le plus incompréhensible pour les critiques: personne, je l’ai déjà noté, n’a accordé le moindre intérêt à cette “fin glauque” où le film va s’enliser.

---

<sup>1</sup> Extrait d’un manifeste du “Groupe d’Information sur les Prisons”, mai 1972.

Je laisserai à mes collègues des chaires d'éthique le soin de débroussailler, si c'est possible, la signification morale, positive ou négative, de ce film. Au terme de la brève analyse que je viens d'en proposer, il me paraît certainement politiquement indécidable, écartelé entre des positions extrêmes et contradictoires. C'est sur le plan anthropologique qu'il nous faut maintenant poursuivre l'enquête.

### **Homo duplex**

Le coup de génie de ce film, et ce qui le distingue de toutes les œuvres de la même veine qui l'ont précédé, ne serait-il pas de faire un film sur le dédoublement de personnalité sans jamais montrer ce dédoublement alors qu'il est massivement présent. Jamais sans doute le *un égale deux* ne fut plus saisissant car, pour arriver à ce résultat, il fallait qu'aucun écran ne fut placé entre Ben I et Ben II. Réduit à son noyau central de signification, *C'est arrivé près de chez vous* rejoint ainsi l'autre grand film belge de ces dernières années, *Toto le héros* de Jaco Van Dormael, dont le récit est lui explicitement tissé sur une trame identitaire.

Une fois cependant dégagé ce noyau central de signification, les autres caractéristiques du film s'éclairent de façon décisive. Ainsi c'est bien la frayeur identitaire que les auteurs –comme on l'a vu au début, ils ne s'en cachent d'ailleurs pas– voudraient faire ressentir au spectateur en le plaçant dans la peau d'un tueur par des techniques de caméra portée proches d'une (pseudo) vidéo amateur ou des techniques de caméra à sangles fixée sur la tête d'un joueur ou dans une voiture de formule un.

Y a-t-il dans tout ceci suffisamment d'indices pour conclure à un passage, dans le registre anthropologique, de l'incertitude quant à l'autre<sup>1</sup>, comme donnée première de la coexistence des individus dans un monde émancipé de tout cadre préalable réglant leur confrontation –la fameuse lutte des consciences pour la reconnaissance si bien anticipée par Hegel– à l'incertitude quant à soi qui rend problématique non la confrontation elle-même mais la possibilité même d'une quelconque confrontation, éclairant ainsi la logique ultra-contemporaine de l'évitement et de l'apaisement généralisé?

---

<sup>1</sup> Marcel GAUCHET et Gladys SWAIN, *op. cit.*, p. 397.

Notons seulement en ce qui nous concerne le déplacement du centre de gravité dont semblent témoigner ces films récents: le psychopathe américain symbolise d'abord l'incertitude quant à l'autre, la technique de prise de vue est "compréhensive"; Ben ramène au premier plan l'incertitude quant à soi, la technique de prise de vue est – j'utilise ces termes faute de mieux– hypnotique et spéculaire.

### **Le trompe-l'œil du sadisme**

Quelle est alors, dans cette reconfiguration, la place du fantasme sadien, outre sa fonction déjà mentionnée de trompe-l'œil? A titre strictement hypothétique, je voudrais avancer trois explications plus ou moins satisfaisantes.

On peut constater d'abord que nous sommes entrés aujourd'hui dans une ère de travestissement de la réalité qui contredit en tout point l'idéal d'authenticité<sup>1</sup> propre à la modernité. Y a-t-il jamais eu –dans le monde intellectuel par exemple– autant d'hypocrisie, de fausse conscience, de confusion savamment entretenue qu'aujourd'hui? C'est bien le mécanisme inconscient de la Verleugneug (le démenti) et non de la Verdrängung (le refoulement) qui domine aujourd'hui et c'est ce mécanisme –propre à la perversion– que le film met puissamment en scène: pourquoi un tel déni de la réalité dans un monde où rien n'est réprimé ni refoulé? Telle est bien une des questions sur laquelle les disciples de Freud devraient nous éclairer<sup>2</sup>.

Deuxième piste à explorer, le fantasme sadien et la maîtrise qu'il promet remplit une fonction de compensation et d'équilibrage par rapport au vertige de la crise identitaire. C'est, me semble-t-il, la piste qu'explore principalement le livre de Serge André, *L'Imposture perverse*. S'engageant dans une démarche de psychopathologie historique, l'auteur nous dévoile à travers diverses figures de la perversion, la reconquête imaginaire de positions subjectives expérimentées ail-

---

<sup>1</sup> Charles TAYLOR, *The ethics of authenticity*, Harvard University Press, 1992. Voir également Jean-Fabien SPITZ, "L'individualisme peut-il être un idéal?", *Critique*, n° 550.

<sup>2</sup> Le texte décisif concernant le déni de la différence sexuelle est le texte de 1927 sur le fétichisme. Voir également, entre autres, Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Éthique et esthétique de la perversion*, Paris, Champ Vallon, 1984 et Serge ANDRE, *L'imposture perverse*, Paris, Seuil, 1993.

leurs dans l'histoire humaine et recherchées pour les garanties identitaires qu'elles offrent au sujet.

Mais il est une troisième piste à explorer, la plus intéressante peut-être. Le fantasme sadien dissimule dans le film la crise identitaire comme, dans l'histoire réelle, 1933 dissimule et empêche de comprendre dans sa vraie nature 1993. La grande peur de cette fin du XX<sup>ème</sup> siècle, mais aussi son grand mirage<sup>1</sup>, c'est bien le retour du "passage à l'acte" hitlérien –pour parler comme Pierre Legendre. On a beau fustiger le fantasme néo-fasciste, démontrer son irréalité, proposer des interprétations alternatives bien plus convaincantes, rien n'y fait, la surdité s'accroît plus qu'elle ne se guérit! Alors que j'en parlais récemment avec des étudiants, l'un d'eux rétorque à mon argumentation: "Vous savez le type qui s'est fait tabasser trois fois dans la rue et qui, à chaque fois, se rend compte qu'il s'agit d'Arabes, vous croyez qu'il ne devient pas raciste..." Raisonement qui n'est compréhensible que dans un contexte de fragilité identitaire grave: "Je ne suis pas xénophobe pour un sou, bien au contraire, mais si je changeais de personnalité..." On rejoint là, en généralisant le propos, la question de la violence: l'homme contemporain, socialisé au rejet et au dégoût de toute violence, est un être qui vit dans la terreur du passage à l'acte violent.

### **Faut-il tuer la démocratie?**

Crime symbolique, mais dirigé contre qui ou contre quoi...? Le crime du caporal Lortie, suggère Pierre Legendre, est au plus profond une tentative pour se fonder soi-même de la part d'un individu que l'abus d'autorité paternelle a privé d'une place, d'une inscription possible dans la lignée généalogique. Comment un fils peut-il être empêché de "prendre sa place"? De deux façons différentes mais qui en définitive se rejoignent. Soit, et c'est le cas Lortie, le père abusif prend la place du fils en transgressant les limites érigées par les dispositifs institutionnels pour assurer la "ligature généalogique". Soit le père socialement destitué laisse la "voie libre" au fils mais la diffi-

---

<sup>1</sup> Le mirage est tel que le Roi Baudouin l'a reproduit dans son dernier discours. "La désaffection vis-à-vis de la politique est stérile et comporte des dangers pour nos institutions. On a vu dans les années trente à quelles dérives cela pouvait mener". (Sans nier les dérives où elle peut nous mener, la désaffection vis-à-vis de la politique est précisément ce qui nous sépare radicalement des années trente).

culté qu'éprouve le fils à prendre sa place, bien qu'inverse, reste sérieuse: sans la place du père marquée symboliquement, le fils ne peut occuper sa place de fils qu'à plus grands frais, les places ne se définissant bien sûr que l'une par rapport à l'autre. L'institution de la filiation continue largement de fonctionner mais elle en devient plus fragile, plus incertaine, source d'un malaise croissant. Le fond de l'inconscient contemporain, ce n'est pas le meurtre du père mais l'appel au père.

C'est cette mutation anthropologique qu'il faut garder à l'esprit si l'on veut inscrire un meurtre théâtralement dirigé contre le gouvernement d'un État dans la lignée des crimes de lèse-majesté. Quand, en 1610, Ravailac assassine Henri IV, le parlement rassemblé proclame un parricide commis sur la personne sacrée du roi, revêtu comme tel d'une dimension humaine *et* divine. Mais l'évocation de ce parricide symbolique qu'est le régicide ne peut nous servir qu'à mieux mesurer la distance qui nous en sépare. Le roi, comme le père, on l'aime, l'intense émotion que sa mort a suscité chez son peuple l'été dernier, l'a fortement démontré. Pourquoi d'ailleurs, sauf cas pathologiques rares, ne l'aimerait-on pas par-dessus tout?

Et la démocratie? Mais la démocratie, à part quelques noyaux d'irréductibles en voie de folklorisation, n'a plus aujourd'hui d'ennemi déclaré... Bien sûr, il faut rester sur ses gardes car entre ses anciens ennemis –qui, rappelons-le, ont été très nombreux depuis sa naissance– et ses nouveaux amis, il y a quelquefois des airs de parenté troublants. Serait-il pour autant concevable que nous devions envisager, comme le suggère Jean-Marie Guehenno, la fin de la démocratie<sup>1</sup>? Car que lui reproche-t-on au juste, elle qui, sur tous les plans, s'est avérée supérieure aux formes rivales dont elle vient à peine de triompher.

“Singerie libertaire”, selon la très suggestive expression de Camille Nevers, *C'est arrivé près de chez vous* donne à cette question une réponse simple: la démocratie mérite d'être assassinée parce qu'elle est pure specularité, pur jeu de miroirs. Si la télévision est visée en premier lieu, c'est en tant qu'elle ne fait qu'exaspérer cette essence spéculaire. Film-miroir sur les jeux de miroirs. *C'est arrivé près de chez vous* réfléchit mais ne fait pas réfléchir. Il serait d'ailleurs contraire à son propos de faire réfléchir puisqu'il veut démontrer auto-référentiellement qu'il n'y a pas de sortie possible de l'étouffoir

---

<sup>1</sup> Jean-Marie GUEHENNO, *La fin de la démocratie*, Paris, Flammarion, 1993.

spéculaire. Sur ce point, la démonstration est parfaitement réussie: la presse a fonctionné quasi unanimement comme une formidable chambre d'écho.

Que la condition humaine et la condition de l'homme démocratique en particulier comportent une part incontournable de spécularité, on peut l'accorder aux auteurs. De même que, sur le plan du sujet individuel, la réflexion a bien à voir avec le réflexe, sur le plan collectif aucune réflexivité ne serait possible sans une certaine spécularité. Est-ce à dire que la vérité de la démocratie est la spécularité pure? Concédonsons encore ceci à ses jeunes procureurs: l'anthropologie démocratique présente ceci de très particulier qu'elle oblige les hommes à se regarder en face. Or, quand on envisage l'ensemble de l'histoire humaine, une telle attitude est hautement improbable. Pendant la majeure partie de son histoire, l'homme semble n'avoir pu se saisir qu'en se détournant de lui-même et il y a peut-être des raisons de penser qu'il ne puisse durablement faire autrement. Est-il pour autant démontré que l'essence de la condition démocratique est la spécularité pure? Il faudrait alors comprendre comment et pourquoi une fonction critique et réflexive, non purement spéculaire, a pu s'exercer pendant plusieurs siècles ou, ce qui me paraît difficile, rava-ler celle-ci au rang d'une pure illusion. L'enjeu, au fond, reviendrait à comprendre comment les hommes ont pu se *décentrer* d'eux-mêmes sans se *détourner* d'eux-mêmes. Et quel rôle ont pu jouer en ce sens les disciplines anthropologiques et leurs avatars, malgré leurs égarements et leurs dévoiements que le film met en cause directement.

Voilà bien le défi intellectuel et moral devant lequel nous place la génération qui vient. Voilà des tâches théoriques bien exaltantes mais bien difficiles. Car c'est bien un des paradoxes du monde dont nous sommes issus: il faut peu d'effort, peu de réflexion, peu de travail pour le haïr et le rejeter et il en faut beaucoup, non pas pour l'accepter tel qu'il est, cela nous est impossible, mais pour l'aimer un peu, malgré tout.