HAL
open science

“ Tu as tout vu à Omaha Beach ”: la réception critique du Silence des agneaux et d’ll faut sauver le Soldat Ryan

Adrienne Boutang

To cite this version:

Adrienne Boutang. “ Tu as tout vu à Omaha Beach ”: la réception critique du Silence des agneaux et d’ll faut sauver le Soldat Ryan. Hermann. L’expérience du cinéma, 2015, 9782705691189. hal-03525419

HAL Id: hal-03525419

https://hal.science/hal-03525419v1

Submitted on 13 Jan 2022

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

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

« Tu as tout vu à Omaha Beach » : la réception critique du *Silence des agneaux* et d'*Il faut sauver le Soldat Ryan*.

Adrienne Boutang

Cet article se propose d'examiner les mécanismes et les modalités du jugement de goût contemporain, à travers les discours critiques nord américains portant sur deux films qui mettent en scène des représentations du corps humain violenté. Plus précisément, on étudiera ici, à travers l'analyse de la réception critique nord américaine du *Silence des Agneaux* [1]et d'*Il faut sauver le soldat Ryan*[2], comment fonctionne le processus de légitimation d'une « bonne » représentation de la violence, en un sens à la fois esthétique et éthique. La logique, (relativement) permissive, de l'ère « post Code Hays » aux Etats-Unis contribue, en déléguant au spectateur la charge de décider de l'acceptabilité morale d'une œuvre, à donner un rôle important à l'activité critique, intermédiaire indispensable entre spectacle et spectateurs. On peut, pour reprendre la terminologie de Kevin S. Sandler[3], considérer que le système de régulation cinématographique aux Etats-Unis a, depuis les années 1960, basculé d'une logique de divertissement « inoffensif » (« *harmless* »), évitant systématiquement d'aborder trop frontalement certaines thématiques ou représentations jugées choquantes, à une logique de divertissement « responsable », qui autorise ces dernières, mais sous certaines conditions. Du point de vue des représentations, la décennie 1990 a vu se diffuser les représentations explicites du corps humain souffrant et altéré, sous l'influence en particulier du courant de films rassemblés sous l'appellation lâche de « nouvelle violence », dont Quentin Tarantino a constitué le représentant le plus célèbre. Cette augmentation quantitative des représentations s'approchant de l'esthétique gore est allée de pair avec un accroissement des discours publics autour de la violence, soucieux de discriminer bonnes et mauvaises représentations explicites – « graphiques », pour utiliser un anglicisme désormais en usage en français – souvent autour de la notion équivoque de « gratuité ». Dans la logique contemporaine, cependant, l'évaluation de l'acceptabilité « morale » des films se fait non plus selon la

[1] Jonathan Demme, 1991.
[2] Steven Spielberg, 1998.
[3] Kevin S. Sandler, « From X to NC17 », dans *The Naked Truth, Why Hollywood doesn't make X-rated Movies*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey et Londres, 2007, pp. 83-121.

polarité montrer explicitement/suggérer, mais en fonction d'autres paramètres, tant internes qu'externes (paratexte promotionnel, figure de l'auteur). D'où l'importance du discours critique autour des films, leur accordant des laissez-passer symboliques suivant des mécanismes de légitimation l'on va tenter de mettre au jour, à travers deux études de cas. *Le Silence des Agneaux* et *Il faut sauver le soldat Ryan* appartiennent tous deux, bon an mal an, au secteur du *mainstream*, et ils ont en outre fait l'objet d'un assez large consensus critique. Les critiques positives ont cependant dû employer des stratégies discursives singulières pour défendre des films qui, chacun à leur manière – l'un acclimatant au *mainstream* le film de *psycho killer*, l'autre, renouvelant la représentation du film de guerre par la mobilisation d'images corporelles marquantes – ont pu être considérés comme des jalons dans la représentation de la violence au sein du secteur *mainstream.*

Le Silence des Agneaux : « Un divertissement, brillant et mesuré[4] » ?

« Grattez la surface lustrée du *Silence des agneaux* et vous trouverez un slasher [5] ».

« Demme est un homme doux et délicat[6] ».

Le Silence des Agneaux, adaptation du *bestseller* de Thomas Harris racontant la traque d'un tueur psychopathe par une jeune détective, constitue un exemple assez parlant de la manière dont la critique va servir d'intermédiaire permettant de rendre acceptable le « plaisir coupable » de fascination devant une figure de tueur pathologique se livrant à des profanations rituelles sur des corps. Le film de Jonathan Demme a fait l'objet, en dépit de son thème sulfureux, d'un très large consensus critique. Pour en mesurer l'étendue et le fonctionnement, commençons par citer ce qu'on pourrait considérer comme le refoulé du discours majoritaire, la voix discordante de Jonathan Rosenbaum[7]. Ce dernier, seul, ramène le film à une pulsion condamnable d'une part – le voyeurisme malsain – et à un genre mal vu, d'autre part – le *slasher*[8]. Le critique évoque sans

[4] Pour une analyse culturelle du film comme « phénomène de société », voir Janet Staiger, « Taboos and Totems :Cultural Meanings of *The Silence of the Lambs* », in Jim Collins, Hillary Radner et Ava Preacher Collins (dir), *Film Theory goes to the Movies*, Routledge, New York et Londres, pp. 142-54.
[5] Carol J. Clover, *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, 1992 pour la première édition, p. 18.
[6] Citation d'une interview accordée par Ted Tally, scénariste du film, à Susan Wloszczyna, « *Lambs* bolts from Hitchcock's shadow », *USA Today*, 20/02/1991.
[7] Jonathan Rosenbaum, « *Silence of the Lambs* », *Chicago Reader*, 01/02/1991.
[8] Sous-genre du film d'horreur, dont on fait remonter l'origine à *Psycho*, mais qui s'applique plutôt à des films pour adolescents moins légitimes, qui proliférèrent dans les années 1980

indulgence « Un *slasher* réussi, efficace, macabre, et particulièrement malsain, que je ne peux en aucun cas recommander en conscience, car il met son indéniable candeur au service d'objectifs fondamentalement ignobles. [9]» Il ajoute que le film « fonctionne sur le désir de contempler les victimes, de préférence des femmes, se faire déchiqueter en morceaux » le rangeant sans hésiter dans la catégorie du film de série B « monté en grade ». Si la critique de Rosenbaum est isolée, c'est que l'entreprise de légitimation du film de Demme, va précisément passer par un travail de différenciation avec un mauvais genre, le *slasher*, et, par-delà, avec le cinéma gore en général, pour en faire un « *thriller* » (Vincent Canby[10]) virtuose et maîtrisé. L'enjeu du discours critique majoritaire est de déplacer le point d'intérêt du point d'attraction le plus évident, la dimension horrifique, pour identifier d'autres facteurs permettant de motiver l'appréciation du spectacle par des raisons plus avouables. La mise en avant de procédés de *thrillers* – construction narrative, suspense –permet de faire passer à l'arrière-plan la fascination macabre pour la découpe savante et tortueuse du corps humain évoquée par Rosenbaum. Roger Ebert[11] fait l'éloge de la construction méticuleuse du suspense. Les critiques positives vont avoir tendance à sauter par-dessus les films de genre plus récents pour ramener le film à l'héritage hitchcockien plus légitime. L'interview de Ted Tally, auteur de l'adaptation du film parue dans *USA Today*[12], explicite ce qui apparaît de manière diffuse dans les critiques, opposant le film à *Vendredi 13*, pour le rapprocher d'Hitchcock[13].

Bien entendu, cette réception critique quasi unanime fait écho à des choix de mise en scène, des éléments stylistiques, qui dans le *Silence des Agneaux*, viennent, sinon édulcorer, du moins atténuer la portée choquante de thématiques sulfureuses, marquant nettement la différence avec le *slasher*… Ou masquant les analogies possibles. Lorsque le critique du *Washington Post* qualifie le film de « divertissement brillant et pudique, [qui] ne patauge pas dans le sang et l'hystérie»[14] , il s'appuie sur le refus, manifeste tout au long du film, de représenter longuement, en acte, les jaillissements sanglants qu'on trouverait dans un film d'horreur. De même, lorsque Rita Kempley écrit que le film reste à la lisière de l'horrifique [15], elle parle bien sûr de manière globale et figurative, mais sa

---

[9] Ma traduction.
[10] Vincent Canby, « Methods of Madness in Silence of the Lambs », *New York Times*, 14/02/1991.
[11] Roger Ebert, *Chicago Sun-Times*, 14/02/1991.
[12] Susan Wloszczyna, *USA Today*, 20/02/ 1991
[13] « As in Hitchcock, there's a more penetrating sense of horror than the usual blood-soaked slasher fare. This is not *Friday the 13th*, *Part 12*, (…) There's not a single cheap scare. A cat doesn't shriek, a door doesn't slam to make the audience jump. » *Ibid*.
[14] Desson Howes, *Washington* Post, 3/10/1991.
[15] *Washington Post*, 14/02/1991.

remarque peut se vérifier par croisement avec des éléments précis, concrets, de mise en scène : position décadrée des visions corporelles horrifiques, stratégies diverses de restriction du point de vue par la lumière ou le montage, notamment. La critique du *Los Angeles Times*[16] se réjouit que Demme se contente de suggérer les visions horrifiques sans nous les faire partager[17]. Forcés malgré tout de remarquer que l'horreur est présente, les critiques vont, à l'instar de Vincent Canby, souligner que le cinéaste fait preuve d'humour et de subtilité, et surtout juger que les détails sanglants continuent d'être traités avec bon goût[18]. La légitimation du film passe par donc la rencontre entre des stratégies de mise en scène jouant sur une restriction savante de la visibilité sanglante et un consensus critique qui, mettant en avant la retenue et le bon goût du cinéaste, situe le film dans la continuité des exigences stylistiques du Hollywood classique. En cela, la réception critique positive du *Silence* fonctionne selon des mécanismes finalement assez traditionnels, conformes à l'ancienne logique de « *harmless entertainment* », et fondés sur une répartition opposant la bonne représentation, qui suggère, à la mauvaise, qui exhibe.

Plus singulière, et plus proche d'une logique moderne régulant les modalités de regard plus que le contenu, est l'identification par les critiques d'un « bon » regard porté sur les actes horrifiques. L'articulation entre esthétique et éthique, implicite dans l'admiration du « bon goût » de Demme, apparaît ainsi plus directement à travers l'élaboration d'une figure d'auteur morale accompagnant, voire encadrant, comme un filtre, les visions horrifiques. Ainsi le critique du *Washington Post* assure-t-il que:« Sous l'influence de Demme et de la caméra de son chef opérateur Tak Fujimoto's, le ton du film dépasse la dimension clinique pour basculer dans la compassion. Même la déplaisante autopsie de l'une des victimes de Bill finit par ressembler à un dernier rituel ému accordé à cette pauvre jeune fille toute en rondeurs ». La dimension macabre se voit contrebalancée par un point de vue surplombant qui réinstaure en dernière instance la « dignité humaine » bafouée par la fiction. Les commentaires du scénariste, Ted Tally, sur J. Demme, constituent là encore une ultime garantie permettant au spectateur de s'abandonner sans craintes aux plaisirs du *thriller* : « Demme est un homme doux et délicat. Si son film est à ce point terrifiant, c'est parce que ces choses sont terrifiantes et tragiques à ses yeux. Il accorde aux victimes une triste dignité. A

[16] Sheila Benson, *Los Angeles Times*, 13/02/1991.
[17] « Demme a le bon goût de ne pas nous faire partager tout cela. »
[18] « Les détails sordides sont représentés avec force, mais pas exploités sans vergogne», V. Canby, *op.cit*.

mort est aussi réelle, émouvante et troublante que dans la vie de tous les jours.[19]» Du film, les critiques glissent à son auteur, Jonathan Demme, pour souligner qu'il ne tire, *lui*, (contrairement à son charismatique antihéros) aucun plaisir des actions sordides de ses personnages[20].

Le critère déterminant l'acceptabilité de thématiques et de représentations macabres s'est donc déplacé. Certes, le film est accepté parce qu'il recourt à des stratégies de hors-champ et de visibilité restreinte, mais ce qui lui permet d'être validé par le discours critique, c'est l'identification, par le biais de la constitution d'une figure d'auteur, d'un « bon regard », éthique. Et ce dernier se définit contre un modèle repoussoir, celui du film gore, honni non seulement parce qu'il montre trop, mais surtout parce qu'il prend plaisir à cette exhibition joyeuse et complaisante. Cette logique, contemporaine, basée davantage sur le « comment » que sur le « que » montrer, va se retrouver à un degré plus important, dans la réception d'*Il faut sauver le Soldat Ryan*.

« Tu as tout vu à Omaha Beach » : *Il faut sauver le soldat Ryan*, ou la violence légitime.

« Après tout, ça fait des années que ce type a pour unique objectif de nous découper en rondelles[21] »

Comme *Le Silence des agneaux*, *Il faut sauver le soldat Ryan* est un film mainstream, qui, en dépit de la dimension choquante de certaines de ses représentations, va être défendu par des critiques très majoritairement enthousiastes et soucieux de le légitimer sur les plans esthétique et éthique à la fois. Plusieurs points différencient cependant les deux œuvres. D'une part, *Ryan* appartient à un genre, celui du film de guerre à tendance didactique, qui contient en lui-même sa propre justification, là où *Le Silence…* relevait du divertissement, fut-il « inoffensif ». D'autre part, les deux œuvres, pourtant assez rapprochées dans le temps, sont situées de part et d'autre de l'avènement de la « nouvelle violence » qui, pendant la décennie 1990-2000, a modifié de manière significative le rapport du public à la visibilité sanglante. Sous l'influence d'un faisceau de films, regroupés sous l'intitulé nébuleux de « nouvelle violence », les représentations de corps blessés, sanguinolents, ont augmenté, et surtout migré du « ghetto » gore, à des

[19] Susan Wloszczyna, *op.cit*.
[20] « Mais Demme, en dépit de son sens de l'humour parfois sombre, ne s'autorise aucun ravissement pervers en traitant le thème du *Silence des agneaux.* »
[21] Rob Nelson, « Virtual war », City Pages, 22 /07/1998.

films ne relevant pas de cette catégorie. Ce phénomène, qu'on pourrait appeler « contamination du gore », est allé de pair avec une tolérance plus grande de la part des instances de classification – dont on peut supposer qu'elle fait écho à celle du public. Plus profondément, et pour revenir du public aux œuvres, on peut penser que cette tolérance accrue a entrainé une forme de nécessité, l'obligation de représenter le corps, dès lors qu'on s'attachait à donner une vision vraisemblable, réaliste, de la guerre ou plus largement de la violence… A condition qu'on ait préalablement démontré qu'elles ne sont pas « gratuites » mais justifiées à l'intérieur d'une œuvre et d'une intention déterminée. C'est là la différence la plus importante entre les réceptions du film de Demme et de celui de Spielberg : pour ce dernier, il s'agit de démontrer non seulement l'innocuité d'un plaisir supposément coupable, mais le caractère légitime de l'entreprise même consistant à représenter des scènes sanglantes en plein champ. Ce ne sont donc plus seulement les représentations mêmes qui sont justifiées ici, mais le projet dans son entier.

Film de guerre à visée mémorielle, *Ryan* comporte donc deux séquences – donc assez localisées dans la structure générale du film – unanimement considérées comme marquantes, et choquantes, en particulier la première, celle du Débarquement, qui met le spectateur face à des visions qu'on peut rapprocher, du point de vue de l'exhibition du corps, de l'iconographie gore – très loin de l'élégance suggestive classique. Le projet du cinéaste, n'était pas exempt d'ambivalences, dans la mesure où il articulait une logique mémorielle qu'on pourrait qualifier de « classique » à un projet plus contemporain de réalisme immersif dans la représentation du combat et du corps blessé. Le cinéaste a revendiqué le caractère anachronique, voire conservateur, de son projet : représenter une guerre non polémique, induisant de facto les distinctions manichéistes, par contraste avec l'irrévérence provocatrice et ambivalente des films de guerre des décennies précédentes, de Kubrick à Cimino en passant par Altman. Cette dimension a été mise en avant dans le discours promotionnel du film, qui rappelait la volonté du cinéaste de faire œuvre de mémoire[22], tout en mentionnant au passage sa qualité de descendant de vétéran. Dans les deux scènes polémiques, cette dimension héroïque et révérencieuse, en particulier l'insistance sur la dignité humaine, est cependant contrée par la mise en avant d'une corporéité sanglante. Le cinéaste a ainsi pris acte du fait que

[22] Ce « film mémorial », avait pour fonction revendiquée « d'informer les vivants et de servir la mémoire des morts ». David Sterritt, « Representing atrocity, From the holocaust to september 11 », in *Guiltless pleasures*, *University press of Mississipi/Jackson*, 2005, p. 161.

« le processus croissant d'explicitation de la violence dans la culture de masse, dans une logique aussi bien *mainstream* qu'indépendante, a pu conduire à une augmentation de la prétention mimétique[23] » – en d'autres termes, admis que montrer les corps qui saignent et se défont soit devenu une forme d'obligation. Si l'influence classique est perceptible dans la macro structure du film, l'impératif de « visibilité sanglante » est lui résolument contemporain – et il menace la cohérence de son univers héroïque.

Le risque d'inclure ce type de représentations est donc évident, et il apparaît, là encore, sous la plume des rares critiques qui s'autorisent à rompre le consensus élogieux, en reliant le film au genre du gore, et en ramenant le projet du cinéaste au niveau de la simple complaisance sadique. A l'inverse, les critiques élogieuses vont s'attacher à relier la notion traditionnelle d'édification par le spectacle à cette nouvelle visibilité sanglante. Notons qu'en reprenant le discours de Spielberg lui-même, lorsqu'il affirme vouloir faire le projet que Fuller, dans *The Big Red One*, n'a pas pu faire, contraint par la frilosité des producteurs et les limitations techniques de son temps, les critiques trahissent quelque peu les propos de l'illustre *maverick* dont Spielberg revendique ici l'héritage. Les déclarations de Fuller allaient en effet plutôt dans le sens d'une logique moderniste de l'impossibilité à figurer directement une expérience vécue d'une intensité singulière (quelque chose comme « tu n'as rien vu à Hiroshima »). Celles de Spielberg, reprises religieusement par les critiques, s'inscrivent à l'inverse dans une logique contemporaine d'immersion et de visibilité obligatoire, qu'on pourrait résumer sous la formule inverse : « Tu auras tout vu à Omaha Beach ».

Cette démonstration va passer, comme pour les critiques du *Silence des Agneaux*, par la constitution préalable de mauvais objets servant à la fois de repoussoirs et de faire-valoir au film défendu, et permettant de garantir *a contrario* son statut d'objet acceptable. Il s'agit de différencier le film de Spielberg, d'abord génériquement, des films de guerre antérieurs, ensuite, plus spécifiquement, de deux autres types de représentations du corps blessé et du combat : le gore et le jeu vidéo.

La justification de *Ryan* comme entreprise à la fois inédite et éthique nécessite d'abord de construire le film, sur le plan synchronique, comme l'objet anti hollywoodien par excellence, Spielberg se voyant ainsi – d'une manière qu'on peut s'autoriser à juger pour le moins paradoxale – radicalement opposé aux « cinéastes hollywoodiens », et aux

[23] Denis Mellier, « Sur la dépouille des genres. Néohorreur du cinéma français (2003-2009) », in Richard Bégin et de Laurent Guido (ed.) *L'horreur au cinéma*, Revue CiNéMAS, vol 20/n°2-3, Montréal, printemps/été 2010. pp. 143-164. P. 154 pour la citation.

« blockbusters » : (« une critique dévastatrice de ce qu'on ose appeler « film d'action » à Hollywood en ce moment[24] », etc. On retrouve une argumentation similaire chez Janet Maslin[25], qui s'applique à distinguer l'œuvre de Spielberg des films de guerre récents, dont elle dénonce le cynisme et les déferlements de violence inutile. Même mécanisme sur le plan cette fois diachronique, les grands films de guerre antérieurs – en particulier *Le Jour le plus long* – étant convoqués comme paradigmes d'un héroïsme suranné et conventionnel, d'un romantisme au mieux naïf et au pire nocif, que *Ryan*, précisément par sa représentation d'une corporéité choquante, aurait permis de dépasser en offrant une vision inédite de la guerre.

Eloigner le film de tout intertexte analogue permet de déblayer le terrain pour présenter *Ryan*, plutôt que comme une fiction historique, et mieux que comme une reconstitution poussiéreuse, comme une sorte de documentaire dont on va alors pouvoir louer le réalisme Les seuls éléments légitimement mobilisables comme intertexte, dans cette logique, seront les images « réelles » – en particulier les photographies prises par Robert Capa, éloignant le film de la fiction pour le rapprocher du documentaire. La notion de réalisme doit s'entendre ici non tant comme vraisemblance ou fidélité historique que comme immersion viscérale dans l'expérience du combat. Kenneth Turan[26] affirme ainsi que « le film fait date dans la description réaliste de la guerre », y voyant autant « une expérience à vivre qu'un film à voir ». La mobilisation de la notion de « réalisme » sert ici à éloigner le film de la fiction, mais surtout à le distinguer du statut de « spectacle » qu'on suivrait avec distance et détachement - davantage qu'une attraction à distance, le film doit être vu comme reconstitution au présent. Mais il s'agit surtout de différencier le film d'un mauvais type de représentation explicite, le gore, la différence résidant non dans l'explicite en soi, le caractère « graphique », mais dans le caractère complaisant de l'exhibition. La mauvaise violence c'est celle qu'on prend plaisir à montrer gratuitement et jouissance à contempler. Aussi les critiques vont-ils mettre l'accent sur deux caractéristiques : l'absence d'intentionnalité apparente chez Spielberg, associée à un lexique de la passivité et du retrait, d'une part ; l'absence de jouissance dans l'exhibition, d'autre part. La mise en avant dans le discours critique de l'immédiateté, de l'accès direct à l'Histoire et à une expérience, lus ici comme des gages d'authenticité, vient recouvrir une discussion sur la virtuosité de la mise en scène et les effets sanglants.

[24] David Denby, *New York Magazine*, 27/07/1998.
[25] Janet Maslin, « Saving Private Ryan: A Soberly Magnificent New War Film », New York Times, 24/07/1998.
[26] Kenneth Turan, « Soldiers of misfortune », *Los Angeles Times*, 24/07/1998.

Deux éléments doivent être basculés à l'arrière plan : la virtuosité (Spielberg-cinéaste s'effaçant derrière Spielberg-observateur/documentariste) et le plaisir. Ainsi s'expliquent l'importance du lexique de la candeur, et, plus indirectement, l'omniprésence d'un sème du « regard passif » qui vient recouvrir l'idée d'une mise en scène : la bonne violence est « regardée », et non « fabriquée ». Janet Maslin écrit ainsi que « Ce film regarde la guerre comme si personne ne l'avait regardée auparavant[27]. » Kenneth Turan fait l'éloge du film qu'il juge « âpre (« raw ») et puissant », ajoutant que les scènes de combat « dérangent non parce qu'elles sont manipulatrices mais parce qu'elles sont parfaitement honnêtes ». Et Janet Maslin, encore, admire sa « candeur de (…) terrifiante. » Dans cet apparent déni de toute intervention auteuriale – qu'on peut, pour le coup, juger candide – il est aisé de remarquer que ce sont une fois de plus des caractéristiques d'ordre moral autant qu'esthétique qui sont mises en avant : une figure droite, presque naïve, de cinéaste contemplant horrifié des atrocités qui semblent venir le trouver. Il s'agit là encore d'un cas de rencontre – d'accord parfait - entre une lecture et des choix de mise en scène. Toute la séquence du Débarquement est en effet conçue de manière à donner le sentiment d'une violence saisie à l'improviste, les atteintes sanglantes aux corps étant, soit « captées » au – prétendu – hasard d'un mouvement de caméra, soit conçues (comme le passage souvent cité par la critique du soldat atteint alors qu'il retire un instant son casque) de telle sorte que la caméra semble placée par hasard face à des événements imprévus qu'elle saisit au vol. La mise en scène désigne, dirige l'attention vers certains éléments sanglants, sans jamais donner l'impression de les exhiber avec complaisance devant le spectateur. Autant de caractéristiques stylistiques qui ne vont pas être interprétées comme « effets de style » par la critique, mais prises au premier degré, si on peut dire, et interprétées comme les traces d'une démarche documentaire, elle-même garante de la moralité du projet. En creux, on voit ainsi se dessiner une série d'oppositions (exhibition vs passivité ; visibilité restreinte versus complaisance) qui construisent *Ryan*… comme une œuvre responsable, radicalement distincte de l'explicite gore complaisant. Il reste cependant, une fois l'œuvre dédouanée de toute accusation d'exhibitionnisme malsain face au corps défait, à démontrer sa portée édifiante. Pour cela il importe de convoquer une deuxième contre-modèle : le jeu vidéo, et un paradigme critique crucial, celui de la « violence forte ».

[27] (souligné par moi).

La caractéristique essentielle relevée par les critiques dans le film est en effet la logique immersive, plongeant le spectateur sans recul dans une guerre « au présent », qu'il a l'impression de vivre plus que de contempler. Nombre de critiques vont, à l'instar de Kenneth Turan, faire l'éloge de passages constituant « autant une expérience à traverser qu'un film à regarder sur l'écran ». Là encore, si le constat est juste, il est intéressant de constater comment cette logique immersive va être immédiatement versée au service de la moralité du film. En effet, le risque de cette logique immersive, consistant à faire revivre la guerre « comme si vous étiez, notamment par l'adoption d'un style « run and gun » c'est le possible rapprochement avec l'univers vidéo ludique, en dehors de toute perspective édifiante. En effet, le projet de Spielberg, faire revivre la guerre au présent, peut aisément évoquer - c'est d'ailleurs le titre d'un article paru en France, et nettement plus mitigé face au film**,** – un « simulateur de guerre », autrement dit une expérience qui n'a rien de particulièrement moral – le jeu-vidéo. Pour l'en dissocier, et démontrer qu'il n'y a « aucune volonté de faire de la guerre une expérience divertissante et joyeuse » **«** (« no attempt to make the violence fun and games ») comme l'écrit Kenneth Turan, les critiques vont faire intervenir le paradigme de la « violence forte ».

C'est à cette condition qu'on va passer, dans le discours critique, d'une logique de la « mauvaise » attraction, entendue comme divertissement gratuit, à celle de l'attraction au sens d'impact efficient, servant un projet sérieux. D'où l'importance, dans le discours critique, d'une mobilisation du corps souffrant, celui des acteurs devenus « vraiment » soldats, mais surtout celui des spectateurs. Donnant à souffrir, le film donne à penser, et il est donc, nécessairement, bon objet, distingué de la gratuité d'autres films : souffrance et signification sont étroitement associées, comme le montre cette citation de D. Denby : « après des années de violence cinématographique sans signification, il veut nous faire ressentir une forme de souffrance ». Là encore, le relatif consensus critique – appuyé sur un paratexte promotionnel répété et univoque, multipliant les analogies entre tournage et combat, et comparant le comportement de Tom Hanks face à l'équipe de tournage à celle d'un commandant héroïque face à ses troupes va permettre de faire de cette logique immersive la condition d'un projet mémoriel sérieux, tout en l'éloignant de la comparaison vidéo-ludique. L'impact des images choquantes vient alors, par un renversement intéressant, justifier le projet d'ensemble, en plaçant le film du côté des

représentations intenses, ou de ce qu'on peut, à la suite de D. McKinney[28], nommer le paradigme de la « violence forte ».

Tout comme le choix de montrer les corps sanglants, le discours autour du film de Spielberg est donc, loin d'être anachronique, résolument inscrit dans son époque. Il marque en effet la large diffusion d'une logique valorisant les représentations dérangeantes (« *disturbing* »), qui servent à secouer un public léthargique. La défense de représentations visant à faire sortir les spectateurs de leur abrutissement apathique n'a évidemment rien de nouveau – on peut, dans sa version la plus manifeste et célèbre, la faire remonter, aux Etats-Unis, aux déclarations de Samuel Peckinpah sur son œuvre. Solidaire des bouleversements des années 1960 sur le plan des représentations, le discours de la violence forte permet de légitimer le recours à des images explicites et outrées, visant à sortir le spectateur d'un état de confort et de distance, à le rendre « malade » (« sick »), à l'atteindre, en somme, directement dans son corps et ce de manière douloureuse. Ce discours de la violence forte est néanmoins, comme on peut le constater, passé d'un auteur, certes hollywoodien, mais relativement anti système, à un auteur œuvrant au cœur même du *mainstream* le plus légitime. Il n'en a pas moins conservé une ambivalence qui existait déjà dans le discours de Peckinpah, bien en peine de trouver un argument différenciant de manière incontestable ses films des films *gore* qui l'avaient précédé.

On conclura sur trois contre-exemples qui, rompant le consensus critique, mettent assez bien en lumière les présupposés de ce dernier. Le premier est le plus nuancé ; il s'agit de la critique d'Owen Gleiberman. On y retrouve certains éléments élogieux mettant l'accent sur le réalisme de la représentation, et la mise en avant de l'enregistrement sur la construction, mais Gleiberman insiste davantage sur la virtuosité et la dimension construite de la représentation. Rosenbaum, de son côté, rattache sans hésiter le film au genre *gore* ; comme le font, d'ailleurs, les conseils aux parents du « ChildCare Action Project : Christian Analysis of American Culture » (CAP), qui s'achève par un constat inquiet sur l'accroissement des représentations gore au cinéma. Il ne s'agit pas bien sûr de prendre au pied de la lettre les inquiétudes émergeant de ces commentaires, mais de constater, par contraste, la manière dont s'est généralisée une tolérance face aux représentations sanglantes, à condition que celles-ci soient cadrées, non seulement, au niveau global, par un « récit testimonial », mais aussi, dans le détail, par des stratégies de

[28] Devin McKinney, « Violence: The Strong and the Weak » *Film Quarterly*, été 1993, Vol. 46(4), pp.16-22.

représentation. Reste que la meilleure remise en cause de cette défense d'une violence sérieuse, rééduquant des jeunes abrutis de jeux vidéo par une représentation significative et sérieuse viendra paradoxalement… De l'implication de Spielberg dans un jeu vidéo directement inspiré de son film, le célèbre *Medal of Honor*, sorti en 1999, et donnant l'occasion à ses joueurs d'expérimenter la guerre comme s'ils y étaient… Tout en s'amusant.