

*Sociologie au coin de la rue*

COLLECTION

Sous la direction de  
Jocelyn Lachance,  
Hugues Paris  
et Sébastien Dupont

# Films cultes et culte du film chez les jeunes

Penser l'adolescence  
avec le cinéma



*pul*



**FILMS CULTES  
ET CULTE DU FILM  
CHEZ LES JEUNES**

---

*Penser l'adolescence  
avec le cinéma*

## COLLECTION SOCIOLOGIE AU COIN DE LA RUE

Howard Becker, dans *Les ficelles du métier*, rappelle que le sociologue est souvent vu comme celui qui dépense 100 000 dollars pour étudier la prostitution et découvrir ce que le premier chauffeur de taxi venu aurait pu lui dire. Pour élaborer une sociologie du coin de la rue, comme le titre de cette collection le suppose, le sociologue doit d'abord descendre dans la rue, s'intéresser aux déplacements des passants et prendre au sérieux les discussions interminables et oiseuses du commun des mortels. C'est la condition pour prendre le pouls de la vie sociale. Les travaux savants et les essais publiés dans la collection « Sociologie au coin de la rue » se démarquent par une démarche qui se veut au plus près de ce qui se trame dans le ventre de la société.

### Titres parus

Michel Maffesoli et Denis Jeffrey (dir.), *La sociologie compréhensive*, PUL, 2005.

Marguerite Blais, *La culture sourde. Quêtes identitaires au cœur de la communication*, PUL, 2006.

Denis Jeffrey et Fu Sun, *Enseignants dans la violence*, PUL, 2006.

Joseph J. Lévy et Ignace Olazabal (dir.), *L'événement en anthropologie. Concepts et terrains*, 2006, PUL.

Denis Jeffrey et Pierre Boudrault (dir.), *Identités en errance. Multi-identité, territoire impermanent et être social*, PUL, 2007.

Denis Jeffrey et Thierry Goguel D'Allondans (dir.), *Chemins vers l'âge d'Homme. Les risques à l'adolescence*, PUL, 2008.

Maxime Coulombe, *Imaginer le post-humain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*, PUL, 2009.

**FILMS CULTES  
ET CULTE DU FILM  
CHEZ LES JEUNES**

---

*Penser l'adolescence  
avec le cinéma*

Sous la direction de  
Jocelyn Lachance,  
Hugues Paris  
et Sébastien Dupont

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société d'aide au développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise de son Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

Ce livre n'aurait pu être réalisé sans la participation du  
FOND QUÉBÉCOIS DE LA RECHERCHE SUR  
LA SOCIÉTÉ ET LA CULTURE (FQRSC).

Mise en pages : **Santo** *grafis*

Maquette de couverture : Laurie Patry

ISBN 978-2-7637-8884-5

© LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL, 2009

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal, 4<sup>e</sup> trimestre 2009

Les Presses de l'Université Laval

Pavillon Maurice-Pollack

2305, rue de l'Université, bureau 3103

Québec (Québec) G1V 0A6

[www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)

# TABLE DES MATIÈRES

---

Introduction . . . . .	1
<i>Hugues Paris, Jocelyn Lachance et Sébastien Dupont</i>	

## PREMIÈRE PARTIE

### CULTURES JEUNES ET CULTES DU FILM

Le phénomène des films cultes : une nouvelle religion pour les jeunes? . . . . .	11
<i>Philippe St-Germain</i>	
Fascination de l'image et passion rituelle . . . . .	19
<i>Denis Jeffrey</i>	
L'adolescent dans le cinéma classique hollywoodien : apparition d'un personnage perturbateur – et perturbé! . . . . .	27
<i>Vincent Lowy</i>	
La temporalité adolescente dans les films cultes . . . . .	33
<i>Jocelyn Lachance</i>	
Les représentations adolescentes de l'espace dans les films cultes : l'immensité, le vide, les espaces enfouis, intermédiaires . . . . .	41
<i>Sébastien Dupont</i>	
Horreur adolescente . . . . .	49
<i>Brice Courty</i>	
Homosexualité, adolescence et cinéma . . . . .	57
<i>Agnès Gras-Vincendon et Hugues Paris</i>	

## SECONDE PARTIE

### FILMS CULTES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

<i>2001 : L'Odyssée de l'espace</i> : des espaces extérieurs à l'espace intérieur . . . . .	69
<i>Thierry Jandrok</i>	

Du côté de l'amour : digression sur <i>Les nuits fauves</i> de Cyril Collard (1992) . . . . .	77
<i>Thierry Goguel d'Allondans</i>	
<i>Star Wars</i> : le film culte comme conte initiatique . . . . .	85
<i>Hugues Paris</i>	
<i>Scarface</i> , un film culte pour des adolescents et jeunes hommes issus de quartiers populaires. . . . .	93
<i>Farid Rahmani</i>	
<i>A Nightmare on Elm Street</i> : le cauchemar et l'univers psychique adolescent .	101
<i>Philippe St-Germain</i>	
Le prince charmant des adolescentes doit-il mourir? . . . . .	107
<i>Hubert Stoecklin</i>	
<i>Fight Club</i> : le film d'une génération à la recherche de son origine . . . . .	115
<i>Sébastien Dupont et Jocelyn Lachance</i>	
<i>The Matrix</i> : <i>Cult Fandom</i> , <i>Neo</i> et l'affect adolescent. . . . .	123
<i>Marc Joly-Corcoran</i>	
<i>Requiem for a Dream</i> : mise à mort de l'idéal infantile. . . . .	131
<i>Louis-Paul Willis</i>	
Sur <i>Thirteen</i> : adolescence et cinéma. . . . .	137
<i>David Le Breton</i>	
Résultats d'une enquête: jeunes et cinéma . . . . .	145
<i>Lydie Fahy, Frédéric Kremble et Carole Litzelmann</i>	
Pour conclure: un film culte est... . . . . .	149
<i>Hugues Paris, Jocelyn Lachance et Sébastien Dupont</i>	



## INTRODUCTION

---

*Hugues Paris,  
Jocelyn Lachance  
et Sébastien Dupont*

L'adolescence est ce temps de maturation psychique et d'errance identitaire de plus en plus long, constitutif d'une liberté nouvelle du sujet. Elle se construit sur l'abandon des identifications de l'enfance et le choix de nouvelles figures identificatoires, sur le passage du statut réconfortant d'enfant à celui imprévisible d'adulte. Dans cette période d'incertitude, la musique et le cinéma fonctionnent comme des poutres maîtresses soutenant un édifice, fut-il encore bien vide : culte du cinéma en particulier, consommé avec avidité, objet d'émotion, de catharsis, réponse provisoire aux questions existentielles qui travaillent chaque génération. C'est le temps des films cultes, lieu de la reconnaissance et de l'affirmation de la différence.

Ces films, élevés au rang de totems, d'objets sacrés, de symboles, incarnent la singularité d'une génération ou d'un groupe particulier d'adolescents. L'appartenance à un réseau social, à un groupe plus restreint, se construit dans la communauté des goûts et des dégoûts (musicaux, vestimentaires, cinématographiques...). Interroger le « film culte » revient à poser la question de la construction de l'identité à l'adolescence, dans ses invariants et dans ses différences générationnelles et sociologiques, personnelles et psychologiques.

Ces films peuvent également être appréhendés comme des « réponses » du monde adulte à ces questionnements adolescents, puisque c'est lui qui produit, construit, écrit ces films, pour répondre à son inquiétude quant au

tumulte des temps. L'adolescent est donc à la fois objet de représentation filmique, d'Éric Rohmer à Gus Van Sant, et spectateur privilégié, parfois exclusif, de tout un pan de la production cinématographique. « Cinéphage » souvent plus que cinéphile, l'adolescent consomme plus que tout autre du film et ses produits dérivés. L'empire de la culture juvénile semble désormais atteindre des records jamais égalés en matière de produits consommés, de ventes, de recettes. L'industrie hollywoodienne ne s'y trompe pas en lui réservant la majeure partie de sa production.

## L'ADOLESCENCE EXISTERAIT-ELLE SANS LE CINÉMA ?

On peut alors s'interroger sur l'émergence concomitante de cette nouvelle classe d'âge au XX<sup>e</sup> siècle et de sa représentation au cinéma : invention de l'une par l'autre ? Mais de quelle jeunesse s'agit-il ? Les adolescents de l'après-guerre étaient-ils semblables à Nathalie Wood et à James Dean dans *La fureur de vivre*, ou, au contraire, cherchèrent-ils à ressembler à l'image que le cinéma leur donnait alors ?

L'adolescence, dès son émergence en Occident, suscita peur et angoisse chez les adultes. Les études sociologiques du début du siècle décrivent les adolescents comme des « violeurs » et des « criminels » en puissance... Ce regard fasciné, entre effroi et attirance, ne pouvait que se retrouver dans le cinéma. Certes, les Westerns et les films de capes et d'épées parlèrent dès le muet aux adolescents du monde entier. Mais ils y furent rarement mis en scène.

Avant la Première Guerre mondiale, l'éros débordant de l'adolescence se projette en une mélancolie effrayée sur les écrans puritains de l'Amérique. L'adolescent, le plus souvent mâle, y est délinquant, violent et à rééduquer. Jeté sur les routes par la crise des années 1930, il est montré autant menacé que menaçant. Alors que leurs idoles, stars ou personnages, sont de jeunes adultes, dépassant les frontières, à la conquête du *nouveau monde*. La sexualité débridée et violente de la jeunesse demeure irréprésentable. Obligatoirement transgressif et hors de la norme puritaine, c'est-à-dire celle du mariage hétérosexuel et du lien sacré entre conjugalité, parentalité et sexualité, son désir reste un point aveugle sur les écrans.

Après la guerre, l'adolescence au cinéma prend le visage du romantisme amoureux et de la fuite du monde réel, avec *Les amants de la nuit* (1948). Dans les années 1950, ces différents motifs s'amalgament et donnent naissance à un personnage de rebelle instable et individualiste, qui a fortement marqué les représentations sociales de la deuxième moitié du

XX<sup>e</sup> siècle. Le public et les critiques ne s'y sont pas trompés quand, en parlant de James Dean, premier héros adolescent, acteur et personnage se confondant dans le tragique de sa destinée, ils décrivirent son « attractivité animale », très « sexuée ». *La fureur de vivre*, porte-drapeau de la génération *rock'n'roll*, est le premier film à mettre en scène un héros adolescent, joué par un adolescent, dans une problématique adolescente. Malgré le code moral encore en vigueur, Nicholas Ray réalise un film sur le désir adolescent, oscillant dans ses identifications homo et hétérosexuelles, violent et fleur bleue, injuste et révolté, flirtant avec la mort et explosant de vie, à une époque où l'Occident voit naître une nouvelle réalité sociologique : la culture juvénile de masse.

### **TROIS OBJETS CINÉMATOGRAPHIQUES À DISTINGUER : LES FILMS *CULTES* DES ADOLESCENTS, LES FILMS *SUR* LES ADOLESCENTS ET LES FILMS *POUR* LES ADOLESCENTS**

Les premiers films cultes des adolescents – ceux des années 1950 – étaient à la fois des films qui mettaient en scène l'adolescence et de grands succès commerciaux auprès des jeunes. Les majors ont recherché ce succès en s'adressant directement au public adolescent. Mais nombre de ces films préfabriqués ne trouveront qu'indifférence et finiront dans l'oubli. D'autres, au contraire, qui ne traitaient pas d'adolescence et ne cherchaient pas à atteindre ce public, seront des succès auprès des jeunes et deviendront leurs étendards.

Il est alors nécessaire de distinguer les films cultes des simples films à grande audience (*blockbusters*) et des films destinés au public adolescent (les *teen movies* ou *teen pics*). Bien que n'étant pas toujours reconnus par la communauté cinématographique comme de « grands films », voire n'ayant pas obtenu un énorme succès à leur sortie, les films cultes sont ceux qui ont finalement été adoptés par une génération d'adolescents qui s'y identifient. Ainsi des éléments extraits de ces films (citations, personnages, vêtements, comportements, musiques, etc.) sont-ils connus par le plus grand nombre et deviennent partie intégrante de la culture juvénile.

Nous distinguerons donc, dans le vaste champ que ce livre ne pourra épuiser, trois objets cinématographiques : les films *cultes* des adolescents, les films *sur* les adolescents et les films *pour* les adolescents.

Il existe un cinéma qui met en scène l'adolescence, selon deux modalités : une narrativité du souvenir ou la description d'une tranche de vie.

Dans le premier cas, la nostalgie, comme celle qui baigne *American graffiti* (1973), s'adresse à un public adulte, retrouvant des identifiants bien spécifiques à sa génération. Cependant, l'adolescent d'aujourd'hui, qui s'interroge souvent sur la propre adolescence de ses parents, y lira un témoignage sociologique, voire ethnologique précieux. Dans le second cas, le récit du passage, au plus près d'un réel vécu par l'adolescent, lui permet de trouver un miroir « narcissisant », qui explicite tout à la fois le chaos de ses sentiments et lui donne l'essentielle conscience de « ne pas être seul ». La représentation de l'adolescence au cinéma hésite ainsi entre la fascination et l'angoisse, entre le voyeurisme et le moralisme, entre la complaisance et la dénonciation, cachant souvent l'un sous l'autre. Questionnement adulte, inquiet, fasciné, généralement nostalgique d'un éden fantasmatique, empli de possibles, de séduction, de pulsions à nu, mais aussi de violence, de transgression, d'une sexualité imprévisible. La justesse du ton est rare, le malaise souvent tangible à la vision de ces films, où l'adolescent semble, derrière le propos, soit moralisateur, soit provocateur, réduit à l'objet d'une jouissance malsaine et voyeuriste de l'adulte. La production cinématographique des adultes est alors une manière de circonscrire et d'esthétiser la violence, la sexualité et la mort, thèmes habituellement associés de près à l'adolescent aux prises avec de nouvelles problématiques existentielles.

Certains films sont spécialement destinés aux adolescents. Les adultes ne visionnent pas ces films qu'ils méprisent souvent, ou craignent parfois. Films de genre, on y trouve aussi bien des films d'horreur que des films de collège. La grande majorité met en scène des adolescents aux prises avec la question sexuelle, soit au travers d'un humour potache et régressif, soit dans une métaphorisation de fantasmes fondamentaux et d'angoisses multiples, comme dans les *slashers* étudiés dans cet ouvrage. La science-fiction, l'*heroic fantasy* et le fantastique, souvent destinés à un public adolescent, traitent aussi de thématiques « originelles » à cet âge. Les héros ne sont cependant pas toujours adolescents eux-mêmes : Beatrix Kiddo dans *Kill Bill* (2003, 2004), Jack Sparrow dans *Pirates des Caraïbes* (2003) en ont cependant des traits « unaires » – l'impétuosité, la violence – facilitant l'identification. Dans tous les cas, la répétition – épisodes successifs de chaque film – allant jusqu'à la déclinaison hors du champ cinématographique – produits dérivés, de la figurine aux jeux vidéo – construit un *fandom*. Culte postmoderne sur lequel plusieurs auteurs s'interrogent ici.

Il existe enfin des films qui ne visent pas particulièrement un public adolescent, ni ne le mettent en scène, et qui font néanmoins trait identificateur pour une génération. Films cultes au sens premier, élus par un succès souvent imprévisible, ils se retrouvent dans tous les genres. Certains traversent même les âges et le temps. La diffusion de *Scarface* de Brian de Palma (1983), une génération après sa création, dans les milieux populaires des grands ensembles urbains en est un exemple éclairant.

## L'ÉMERGENCE DES FILMS CULTES

Le phénomène des films cultes renvoie exclusivement à l'adolescence. Parle-t-on en effet de film culte à l'âge adulte, de film culte du troisième âge? La notion de culte implique des racines religieuses évidentes malgré son déploiement dans un monde « profane ». Certains films n'hésitent pas à proposer des mythes postmodernes aux adolescents d'aujourd'hui, des réponses pour mieux se connaître et appréhender la complexité du monde contemporain : *2001 : L'odyssée de l'espace* (1968), *La guerre des étoiles* (1977, 1980, 1983), *Fight Club* (1999), *The Matrix* (1999), etc.

La jeunesse a trouvé dans les premiers films cultes des années 1950 les ébauches de son identité naissante. Les adolescents découvrirent en James Dean, mort à vingt-quatre ans, leur première légende. Il est le premier à incarner la philosophie adolescente radicale – *Live fast, Die young!* – que représenteront plus tard les *Icar* de la pop : Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain... Cette vision romantique et passionnée de l'adolescence se perpétue dans les années 1960 et au-delà avec des films cultes comme *West Side Story* (1961), *Jules et Jim* (1962) et *Love Story* (1970).

À travers l'explosion des *Midnight Movies* dans les années 1960 et 1970, le film culte prend une dimension nouvelle et s'entoure de rituels. Il permet le rassemblement entre pairs, une forme de ritualisation festive autour de laquelle se construisent une série de représentations sociales singularisantes et significatives. Au-delà de l'effet de catharsis, de l'engouement suscité, le cinéma est dès lors, pour l'adolescent, l'objet de discours, récits, échanges avec l'autre, un objet médiatique. Parallèlement, la mouvance *hippie* et *psychédélique* désigne elle aussi ses flambeaux cinématographiques : *2001 : L'odyssée de l'espace* (1968), *Easy rider* (1969), *More* (1969), *Les valseuses* (1974)... On retrouve dans ces films les préoccupations d'alors : l'attrait pour le voyage et les paradis artificiels, la liberté sexuelle, etc. À partir des années 1970, les générations adolescentes élisent leurs films cultes dans tous les styles cinématographiques. C'est l'éclatement des genres :

- la comédie musicale : *The Rocky Horror Picture Show* (1975), *La fièvre du samedi soir* (1977), *Grease* (1978), *Flash dance* (1983)...
- le film d'épouvante et d'horreur : *Massacre à la tronçonneuse* (1974), *La nuit des masques* (1978), *Vendredi 13* (1980), *Les griffes de la nuit* (1984), *Scream* (1998)...
- la comédie : *À nous les petites anglaises!* (1975), *Les bronzés* (1978), *Waynes's world* (1992), *American Pie* (1999)...
- la science-fiction : *La guerre des étoiles* (1977, 1980, 1983), *Retour vers le futur* (1985), *The Matrix* (1999)...
- la romance : *La boum* (1980), *Dirty dancing* (1987), *Titanic* (1997)...
- le drame : *Scarface* (1983), *Le grand bleu* (1988), *Le cercle des poètes disparus* (1989), *Requiem for a dream* (2000)...
- le film d'aventure : *À la poursuite du diamant vert* (1984), *Le Seigneur des Anneaux* (2001)...

Dans les années 1990 et 2000, les films électifs des adolescents sont essentiellement composites et se rattachent difficilement à un style cinématographique particulier. Ils conjuguent tragédie et dérision, violence et sexualité, parfois épouvante et fantastique, et se caractérisent par la discontinuité de leur trame narrative (cf. Lachance) : *C'est arrivé près de chez vous* (1992), *Pulp Fiction* (1994), *La haine* (1995), *Le péril jeune* (1995), *Trainspotting* (1996), *Fight Club* (1999), *Requiem for a dream* (2000), *Kill Bill* (2003, 2004).

Quels seront les films cultes de demain ?

## FILMS CULTES ET PHÉNOMÈNES D'IDENTIFICATION

Du simple visionnage à la reconnaissance du caractère culte d'un film, l'identification se différencie par une intensité marquée et significative, qui donne à l'adolescent l'envie de revoir, de revivre l'expérience, d'en parler avec ses pairs. L'identification est un phénomène psychique complexe et un processus sociologique incontournable, inscrits dans le contexte contemporain, agissant le plus souvent à un niveau inconscient, et qui ne peut se réduire à la fascination, par exemple du personnage principal d'un film. Les cinéastes comme les dramaturges le savent depuis toujours : le spectateur oscille dans ses identifications entre les différents protagonistes, bons ou

mauvais, héros ou personnages secondaires. L'adolescent se trouve devant le film comme devant son existence : les choix sont multiples, et il n'est plus emprisonné dans le rôle passif du spectateur. Il est acteur de son existence, comme il développe lui-même le sens qu'il donne à l'œuvre cinématographique dont il fait l'expérience.

Dans le jeu identificatoire, il s'agit pour l'adolescent de se distinguer en tant que sujet unique, différent des autres, et de se reconnaître dans l'autre, comme un parmi d'autres. Il s'identifie d'abord à un scénario qui fait sens et qui devient un mythe sur lequel il projette ses questionnements les plus fondamentaux : l'amour, la folie, le meurtre parental, la violence et son déchaînement. Prenant souvent la forme du conte dans un récit élaboré, la réponse permet la maturation d'une interrogation vécue singulièrement, mais tout de même partageable entre pairs : les films sont vus en groupe, puis interrogés ensemble au travers de discussions, de forums Internet, de passions obsessionnelles parfois. *Star Wars*, *Le Seigneur des Anneaux*, *The Matrix* sont à ce titre des récits mythologiques modernes dotés d'une efficacité symbolique indéniable. La fascination pour les films d'horreur n'échappe pas à cette dimension mythologique du cinéma destiné aux adolescents.

Les identifications imaginaires s'ajoutent à cette dimension mythologique. Dans un film, on recherche une image du semblable, du double, de « celui qui vit la même chose que moi » ; d'un double rassurant, auquel un trait identificatoire est emprunté pour faire prothèse d'une identité vacillante. Certains jeux de caméra favorisent d'ailleurs cette forme d'identification par les adolescents. L'acteur et son rôle seront confondus dans un mouvement globalisant, on s'habillera comme Sophie Marceau dans *La boum*, comme les travesties du *Rocky Horror Picture Show*, telle la jeunesse dorée de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle qui porta les gants jaunes de Werther après la lecture de Goethe. Il s'agit pour l'adolescent de puiser dans l'univers des possibles présentés dans des films respectés, voire idolâtrés par certains groupes de jeunes, manière de personnaliser l'appropriation de lieux devenus communs. Le cinéma propose donc des modèles, joue un rôle de guide, sert d'inspiration sans s'imposer, à la fois par rapport à des manières de faire et d'être. Dans le contexte de l'adolescence, marqué fortement par les transformations pubertaires, ces propositions touchent les nombreux questionnements que suscite l'entrée dans la sexualité, sa position, sa « normalité ».

D'ailleurs, l'identification s'effectue aussi par rapport au conformisme à des valeurs dominantes, valeurs données par les adultes comme des vérités ininterrogeables qui viennent artificiellement remplir le vide

identitaire. Il ne s'agit plus d'être *un* mais d'être *comme, unique et unifiant*. La valorisation des traits les plus banals, du caractère plus que de la personnalité, de la répétition plus que de l'interrogation, conforte certains adolescents dans une position en *faux-self*, l'identifiant à des idoles promues, non à leur différence, leur inaccessibilité quasi divine, mais, au contraire, à leur proximité, leur interchangeabilité. Idoles qui n'en sont pas et qui donnent l'illusion de pouvoir l'être. La masse de production affligeante de films bruyants, vides de scénario, construits autour de jeux vidéo ou de séries télévisées en est un exemple récurrent. Il n'est plus question de retrouver en l'autre des questions partagées et partageables, mais il s'agit bien d'une aliénation à des images dans un rapport spéculaire, narcissique; d'une consommation excessive de la sensation au détriment du sentiment, sujet coupé de l'autre, vivant provisoirement dans un présent intensifié.

Les films cultes des adolescents, ceux qu'ils prennent comme étendard, comme référence, sont des indicateurs précieux des préoccupations adolescentes, qu'elles soient invariantes ou propres à une génération. En effet, nous observons que chacun de ces films met en scène des problématiques sensibles du passage adolescent, tels la rébellion, le réveil pulsionnel, la découverte de la sexualité adulte, le questionnement sur les origines, la quête identitaire, la recherche de l'absolu, la mise à l'épreuve des limites du possible, etc. La puissance métaphorique de ces films en fait de fantastiques illustrations de ce que décrivent les spécialistes des sciences humaines qui s'intéressent à l'adolescence. Nous y retrouvons ainsi le rapport adolescent à l'espace, au temps, à la sexualité, etc.

L'ouvrage qui suit appréhende ce rapport complexe, et pourtant fondamental, entre le cinéma et l'adolescent. Par le croisement des regards, il invite le lecteur à ne pas être le simple spectateur des idées qui lui sont proposées. Ainsi, il lui est suggéré de choisir lui-même son ordre de lecture, puis à se laisser guider d'un texte à l'autre, selon les renvois insérés au fil des pages et qui soulignent la proximité entre certaines idées développées en filigrane par les différents auteurs.



PREMIÈRE PARTIE

**CULTURES JEUNES  
ET CULTES DU FILM**

---



# LE PHÉNOMÈNE DES FILMS CULTES : UNE NOUVELLE RELIGION POUR LES JEUNES ?

---

*Philippe St-Germain*

Le rapport entre le phénomène des films cultes et la religion paraît s'imposer, en vertu du terme même de *culte*. Pourtant, il suffit de jeter un coup d'œil à la recherche sur les films cultes pour constater que cette question n'a guère été explorée jusqu'ici. Ce rapport existe bel et bien ; plus encore, il s'agit d'un rapport crucial, qui dépasse le seul stade de l'analogie. Nous ne tenterons pas de formuler une définition stricte du film culte : tout au plus nous efforcerons-nous de relativiser certaines définitions en vogue, tout en mettant en lumière le rapport complexe entre cette catégorie culturelle de plus en plus employée aujourd'hui et l'univers religieux qui lui a inspiré sa dénomination.

## SÉMANTIQUE DU CULTE

*Culte* était à l'origine un terme neutre : il n'impliquait pas un jugement précis, positif ou négatif, sur le phénomène évoqué et servait à nommer les principaux rites d'une tradition donnée. On pouvait donc parler du « culte chrétien », du « culte islamique ». Le terme a pourtant acquis des connotations assez négatives au fil du temps, tout particulièrement dans la langue anglaise. Aujourd'hui, et d'une manière paradoxale quand on considère sa fonction d'antan, le mot anglais *cult* fait essentiellement référence à des groupes religieux qui, pour une raison ou une autre, se situent à l'écart des traditions bien établies.

Tel qu'il est employé aujourd'hui dans la langue courante – et tel qu'il est défini dans les dictionnaires –, le terme *culte* et ses sens multiples traduisent deux principales orientations :

- 1) La première définition pourrait être dite « religieuse » ou « sacrée ». Le culte est ici entendu comme une dévotion ou un hommage à Dieu, à une figure divine, à un saint, etc.
- 2) La deuxième définition pourrait être dite « culturelle » ou « profane ». Le lien qui unit « culte » et « culture » va ainsi encore plus loin que l'air de famille étymologique qui les rapproche. Selon une telle définition, l'œuvre ou la figure qui est l'objet d'un culte est quelque chose ou quelqu'un qui suscite l'enthousiasme d'un public généralement restreint.

Si la première définition relève de la religion traditionnelle, la seconde, au contraire, ne comporte aucune allusion explicite à celle-ci. Et c'est dans ce second groupe que l'on place spontanément le phénomène des films cultes – pas forcément en l'*opposant* à la religion, mais en soulignant néanmoins que le « culte » voué à un film ne doit pas être entendu de la même façon que le culte voué, par exemple, à Thérèse de Lisieux. Une telle distinction entre la définition religieuse et la définition culturelle de la notion de culte semble aller de soi. Mais est-ce vraiment le cas ? Cette distinction n'a de sens que si l'on revendique une équivalence stricte entre la religion et les institutions religieuses. Après tout, si la religion est réduite aux seules traditions instituées, il en découle nécessairement que le cinéma, un média apparemment profane, a bien peu à voir avec la religion.

L'équivalence présumée entre la religion et ses formes institutionnelles a d'ailleurs été remise en question par de nombreux chercheurs depuis quelques décennies. On pensera, par exemple, aux travaux marquants du sociologue Roger Bastide. Dans son article « Anthropologie religieuse » de l'*Encyclopaedia Universalis*, il émet l'hypothèse selon laquelle le religieux, plutôt que de disparaître, tend de plus en plus à se déplacer dans « les cultes nouveaux nés de la sécularisation. [...] Le religieux n'est pas toujours dans ce que l'on appelle les religions ; et, réciproquement, les religions sont souvent des rétrécissements, des institutions de défense contre le religieux, voire de simples annexes sentimentales d'un pur moralisme » (1978 : 65-69) (cf. Hirsh, cet ouvrage). Cette conception *inclusive* de la religion<sup>1</sup> nous permet

---

1. Parmi ses partisans, on trouve notamment Edward Bailey (2006) en Angleterre et Guy Ménard (1999) au Québec.

d'envisager la possibilité qu'un phénomène résolument séculier – celui des films cultes – puisse entretenir un lien avec la religion.

## QU'EST-CE QU'UN FILM CULTE ?

Les définitions communément admises du film culte sont souvent très larges. À titre d'exemple, lorsque Gilles Visy emploie l'expression *films cultes*, c'est parce qu'« il s'agit tout simplement de spectacles cinématographiques qui ont été considérés comme des événements dans l'histoire du cinéma » (2005 : 12).

La question est loin d'être aussi simple et l'on court le risque d'englober tout le cinéma dans l'expression *films cultes*. La sélection de Visy est bien ancrée dans la tradition européenne et fait la part belle à Bergman, Fellini, Herzog, Greenaway et Von Trier. Cette nomenclature n'est pas la seule possible. Dans un livre richement illustré, Alain Riou (1998) retient pour sa part des films de genres des plus divers, puisant dans une grande variété de périodes et de lieux<sup>2</sup>. Néanmoins, la plupart des ouvrages qui portent sur les films cultes se consacrent à des œuvres qui appartiennent à des genres iconiques – au premier chef, l'horreur et la science-fiction. Placé devant de tels catalogues qui ne diffèrent que par le détail, on pourrait penser que tout film d'horreur ou de science-fiction est susceptible d'être qualifié de film culte. Une catégorie aussi vaste cesse cependant d'être utile si elle englobe des genres entiers sans opérer la moindre discrimination.

Que l'on souscrive ou non à la définition culturelle des films cultes, un autre aspect ne doit pas être perdu de vue : un public généralement restreint. Toutefois, des séries telles que *Star Trek*, *Star Wars* (Paris, cet ouvrage) et *The Matrix* (Joly-Corcoran, cet ouvrage) sont la plupart du temps considérées comme des œuvres cultes même si elles ont des millions d'admirateurs. Mais derrière ce public élargi se cache un public plus restreint : un sous-groupe dont les membres poussent leur passion jusqu'à ses derniers retranchements, que ce soit lors de rencontres entre admirateurs ou par le truchement d'Internet, entre autres tribunes. Ce n'est pas un hasard si le titre d'un collectif sur les films cultes dirigé par J. P. Telotte (1989) suggère que l'expérience du film culte va souvent « par-delà toute raison » ; une expression, incidemment, que l'on utilise parfois pour qualifier certaines formes de l'expérience religieuse, dont la mystique.

---

2. De *Nosferatu* (1922) à *Pulp Fiction* (1994) en passant par *Modern Times* (1936), *La Dolce Vita* (1960), *Le mépris* (1963) et *Saturday Night Live* (1976).

L'évolution du phénomène des films cultes depuis les années 1970 est porteuse d'un riche enseignement. La diffusion d'œuvres-phares – mais très différentes – comme *The Rocky Horror Picture Show* (1975) et *Eraserhead* (1978), aux États-Unis, a durablement marqué la compréhension de ce qu'est un film culte. La réaction « cultique » suscitée par ces films peut notamment s'expliquer par leur contenu qui, à maints égards, défie les critères habituels. *The Rocky Horror Picture Show* comporte de nombreux thèmes controversés, dont le travestissement, la sexualité et l'horreur ; dans *Eraserhead*, le scénariste et réalisateur David Lynch montre, par un noir et blanc cauchemardesque, les tourments vécus par un être taciturne plongé dans un monde illogique et effrayant, peuplé de songes et de créatures énigmatiques.

Mais par-delà leur seul contenu, ces films ont été distribués par des voies non traditionnelles : dans des salles particulières, souvent à des heures tardives, avec le bouche-à-oreille comme seule promotion. L'extension du phénomène des films cultes, à partir des années 1970, est indissociable de l'émergence du circuit des *midnight movies*<sup>3</sup>. *Un phénomène semblable était visible à la télévision américaine dès le milieu des années 1950, alors que certains canaux diffusaient des films d'horreur, de science-fiction et de suspense les samedis soirs*<sup>4</sup>. Les chercheurs s'entendent généralement pour faire d'*El Topo* (1970) le premier véritable *midnight movie*. Ce film d'Alejandro Jodorowsky – aussi connu pour son travail comme auteur de bandes dessinées – est une sorte de western psychédélique dans lequel un héros vêtu de noir (et joué par Jodorowsky lui-même) traverse des épreuves remplies de symboles religieux, dans un climat imprégné par les idéaux de la contre-culture ambiante. Cette contre-culture même, en élisant *El Topo* comme un film-phare, « a inventé le rituel du *midnight movie* » (Hoberman et Rosenbaum, 1983 : 80).

## LE FILM CULTURE : DONNÉ D'AVANCE OU EN DEVENIR ?

Selon Bruce Kawin (1989 : 19), certains films cultes sont manufacturés comme tels ; il les qualifie de films cultes *programmatisés* dans la mesure où ils sont réalisés pour plaire à un public gagné d'avance. D'autres, en

---

3. Cf. *Night of the Living Dead* (1968), *El Topo* (1970), *Pink Flamingos* (1972), *The Harder They Come* (1972), *The Rocky Horror Picture Show* (1975) et *Eraserhead* (1978).

4. Le cas le plus intéressant est l'émission *The Vampira Show*, diffusée à partir du printemps 1954 par la chaîne KABC-TV, affiliée à ABC. Malia Nurmi, alias Vampira, introduisait les films, tenait un rôle dans des publicités parodiques, etc. Cette approche allait influencer une émission plus récente et elle aussi préoccupée par les films cultes : *Mystery Science Theater 3000*, diffusée de 1988 à 1999.

revanche, seraient des films cultes *par inadvertance*, tel *Casablanca* (1943) : des films plutôt classiques qui ont toutefois suscité des réactions de type cultique. Cette distinction est pertinente, mais elle ne convainc pas complètement. Certains films cultes *programmatisques*, pourtant créés sur mesure pour un public donné, ne parviennent pas à provoquer les réactions escomptées. La distinction de Kawin entérine en outre la mainmise de genres comme l'horreur (Courty, cet ouvrage) et la science-fiction sur l'ensemble des films cultes et restreint considérablement le discours critique sur le phénomène.

La clé n'est pas tant le contenu du film que sa réception : le lien complexe qui s'établit entre le spectateur et le film. Autrement dit, le seul contenu d'un film n'est pas suffisant pour qu'on utilise l'expression *film culte*. Comme le rappelle J. P. Telotte (1989 : 16), il serait très difficile, voire hasardeux, d'envisager le film culte en faisant abstraction de l'expérience du film culte (Hirsh, Joly-Corcoran, Lachance, Willis cet ouvrage). Le producteur et distributeur Ben Barenholtz, qui a très rapidement perçu le potentiel cultique d'*Eraserhead*, soutient d'ailleurs que le film culte ne naît pas comme tel : il le devient. Il avance en effet : « Certaines personnes croient qu'on peut créer un film culte, ce qui n'a aucun sens. On peut créer l'atmosphère, et s'il existe une possibilité pour qu'un film devienne culte, cela se produira » (Hoberman et Rosenbaum, 1983 : 216-217). La nuance est cruciale : certes le contenu d'un film participe à son devenir cultique, mais l'expérience du public reste déterminante.

On ne peut donc réserver le statut de films cultes aux seuls films d'horreur et de science-fiction. D'une certaine façon, le film culte est une sorte de *métagenre* qui peut trouver sa place dans des genres plus spécifiques, des *thrillers* aux films d'horreur en passant par les comédies, les drames psychologiques et la science-fiction. Il y aurait lieu, par exemple, de soutenir qu'un film comme *À bout de souffle* (1959), de Jean-Luc Godard, n'est pas seulement un film de répertoire, comme on le qualifie usuellement, mais *aussi* un film culte. Bien loin de l'horreur ou de la science-fiction, cette œuvre a entraîné des réactions fort contrastées peu après sa sortie ; l'enthousiasme qu'elle a suscité chez certains spectateurs jeunes et passionnés nous autorise à déborder les limites traditionnellement établies par les discours sur les films cultes.

## FERVEUR ET MORTS SACRIFICIELLES

La diffusion étonnante de films comme *El Topo*, *The Rocky Horror Picture Show* et *Eraserhead* ne pouvait que stimuler les réactions enthousiastes de spectateurs assez peu nombreux, marginaux, curieux et excentriques. J. Hoberman et J. Rosenbaum (1983 : 174) rappellent que, peu après la sortie de *The Rocky Horror Picture Show*, des spectateurs ont pris l'habitude d'assister à des projections en étant vêtus comme les personnages du film ; les propriétaires du complexe de cinéma new-yorkais Waverly diffusaient certains extraits de la bande originale alors que les spectateurs s'acheminaient vers la salle. Non seulement les spectateurs connaissaient toutes les répliques par cœur, mais ils avaient en outre inventé une sorte de « dialogue en contrepoint », qui devint de plus en plus ritualisé (1983 : 178). Cette récitation dénota une ferveur qui s'intensifiait constamment.

L'écrivain argentin Julio Cortázar a publié en 1980 une nouvelle portant explicitement sur cette ferveur : « Nous l'aimons tant, Glenda ». Ce récit relate l'émergence, l'évolution et la dissolution d'un petit groupe d'individus qui éprouvent un amour passionné pour une actrice nommée Glenda Garson. Un amour tel qu'il incite les membres du clan à saisir les copies des films de Glenda pour les corriger, les rendre encore plus fidèles à l'image qu'ils se font de leur idole. La retraite de Glenda est accueillie avec joie, puisqu'elle signale l'achèvement de leur œuvre : plus de films, plus d'imperfections. Mais quand Glenda annonce son retour, la perfection de l'œuvre est menacée et une seule solution est envisageable : retirer Glenda... de force.

Le récit de Cortázar se termine donc avec le meurtre de l'idole, pour rappeler que l'être de chair et de sang importe moins que l'icône fabriquée par ses admirateurs. L'auteur révèle ici le rite sacrificiel présent implicitement dans une dynamique cultique commune à la religion et aux marges de l'industrie cinématographique. Certes, il s'agit ici d'une incursion dans la fiction. Mais, dans la vie réelle, des admirateurs fanatiques ont effectivement tué leurs idoles, par exemple John Lennon. Il est plus fréquent encore que la mort de ces vedettes (par accident ou suicide) consacre leur statut d'idole. Pensons à une icône cinématographique typiquement adolescente comme James Dean, dont le personnage, dans *Rebel Without a Cause* (1955) notamment, a su incarner l'attrait de la transgression chez les jeunes : si populaire qu'il fût pendant sa courte carrière et sa courte vie, c'est sa mort qui a achevé son baptême comme figure culte. Une mort violente et spectaculaire, rebelle, dispensatrice de reliques (dont sa Porsche Spyder accidentée) qui continuent, encore aujourd'hui, à enflammer l'imaginaire des jeunes cinéphiles.



**BIBLIOGRAPHIE**

- BAILEY, E. (2006), *La religion implicite: une introduction* (Traduit de l'anglais par G. Ménard), Montréal, Liber, 142 p.
- BASTIDE, R. (1978), «Anthropologie religieuse», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Éditions Encyclopaedia Universalis, vol. II, 1371 p.
- CORTÁZAR, J. (1993), «Nous l'aimons tant, Glenda», dans *Nouvelles 1945-1982*, Paris, Gallimard, p. 858-863.
- HOBERMAN, J., et J. ROSENBAUM (1983), *Midnight Movies*, New York, Harper & Row, 360 p.
- KAWIN, B. (1989), «After Midnight», dans J.P. TELOTTE (dir.), *The cult film experience beyond all reason*, Austin, University of Texas Press, p. 18-25.
- MÉNARD, G. (1999), *Petit traité de la vraie religion*, Montréal, Liber, 234 p.
- RIOU, A. (1998), *Les films cultes*, Paris, Chêne, 168 p.
- TELOTTE, J.P. (1989), «Beyond All Reason: The Nature of the Cult», dans J.P. TELOTTE (dir.), *The cult film experience beyond all reason*, Austin, University of Texas Press, p. 5-17.
- VISY, G. (2005), *Films cultes – Culte du film*, Paris, Publibook, 106 p.



## FASCINATION DE L'IMAGE ET PASSION RITUELLE

---

*Denis Jeffrey*

La vraie vie est la seule éducation qui vaille  
*Walt Curtis*

Les idées nous façonnent, mais nous nous savons également dominés par les images. À bien des égards, les images représentent peut-être mieux que les idées ce que nous sommes et le monde dans lequel nous vivons. Sigmund Freud avait déjà souligné que nos désirs, surtout ceux qui se cachent dans les bas-fonds de l'inconscient, communiquent mieux par les images. Le cinéma est l'art des images, celles qui flattent, qui éblouissent et qui terrorisent, mais aussi celles qui rendent visibles nos désirs inconscients. Si certains films touchent très fortement les sensibilités juvéniles, c'est possiblement parce qu'ils les initient à des désirs que seules les images peuvent communiquer. Parmi ces films, un grand nombre développe explicitement un thème initiatique, c'est-à-dire un thème qui ouvre un accès aux meilleurs comme aux plus abominables des désirs. Ces films à valeur initiatique peuvent certes devenir des films cultes.

Dans le cinéma contemporain, semble-t-il, toutes les images sont permises. On ne se gêne pas pour montrer l'horreur dans ses formes les plus obscènes<sup>1</sup>. Et les jeunes en redemandent. Ils consomment à outrance des images de violence qui frôlent l'effroyable et l'inacceptable. Les scènes de

---

1. Sur un autre registre, Internet facilite l'accès au *hard core* pornographique.

barbarie, de cruauté et de supplice, aussi choquantes soient-elles, sont au menu des films qui s'adressent spécialement à la jeunesse actuelle. Or, les films qui ont permis à des générations de jeunes de s'initier aux diverses facettes de leur humanité ne touchent pas uniquement l'horreur. Quoique chaque décennie produise un film aussi terrorisant que *L'exorciste* (1973), divers autres thèmes cinématographiques initient à des parts de soi et du monde. Il en sera ici question. D'emblée, nous proposons quelques éléments pour définir le film culte.

## LE CULTE AU CINÉMA

L'univers du cinéma secrète son lot de cultes, notamment pour un acteur, un réalisateur, un film particulier, une époque, une mode cinématographique, des avancées technologiques, une série de films (les *James Bond*, *Star Wars* ou *Décadence*<sup>2</sup>) ou un genre filmique. Pour les uns la science-fiction, pour les autres l'horreur, le fantastique, le suspense, le western ou encore la comédie. Les réalisateurs ont souvent la cote culturelle chez les cinéphiles. On apprécie le génie d'un Federico Fellini, d'un Woody Allen ou d'un Pedro Almodovar. Or, on peut aimer un film ou le travail d'un réalisateur sans que cela devienne un culte. Le culte naît d'une sorte d'adulation ou de dévotion, c'est-à-dire d'un sentiment très fort qui se manifeste dans des actions particulières. C'est pourquoi nous pouvons parler d'une *passion rituelle* pour un film. Un film culte regroupe des individus qui la vivent et la partagent. Cette passion est rituelle dans la mesure où elle induit un ensemble de pratiques, de croyances et de modes d'expression. Pour certains, le film culte est aussi à la source d'une manière de vivre et de fabriquer des signes identitaires. Mais qu'est-ce qui suscite une passion rituelle? On suppose, à titre d'hypothèse, que la valeur initiatique d'un film pourra la susciter. Il est par conséquent très important de préciser que la valeur initiatique d'un film est efficace dans la mesure où un cinéphile la ressent comme telle. Par un jeu d'identification, le cinéphile serait initié, d'une manière plus ou moins consciente, aux désirs mêmes de certains personnages, et souvent, par procuration, aux siens.

On se souvient que le film *The Rocky Horror Picture Show* (1975) a été l'objet d'une fréquentation rituelle dans un théâtre de New York et de plusieurs autres grandes villes nord-américaines pendant des décennies (St-Germain, cet ouvrage). L'activité rituelle autour de ce film était intense.

---

2. Diffusé en France sous le titre : *Sao*.

Il appartient au palmarès des plus grands films cultes de l'histoire du cinéma. Tous les films cultes n'ont pas inspiré le même type de rituel. Toutefois, un film culte sera maintes fois revu, souvent dans des situations semblables. Pensons à ces jeunes nord-américains qui s'enferment avec quelques copains dans le sous-sol de la maison familiale pour regarder sur grand écran, le cerveau amolli par une drogue appropriée, des films d'horreur où les images sont à la limite de l'acceptable. Sur le site Internet *Cinoche.com*, la série de films *Décadence* a recueilli des centaines de commentaires qui montrent comment leur désir est touché : « Un film qui dérange », « Plusieurs personnes ne sont pas reconnaissantes d'être en vie », « Avez-vous déjà eu l'impression que votre monde s'écroulait ». Ces films *gore* s'adressent principalement au public des 14-24 ans. Ils présentent généralement des scènes de tortures sadiques, montrées plutôt que suggérées. Plus les réactions des jeunes adeptes sont fortes, plus le film gagne en importance. Ce type de films peut tricher sur la logique du scénario, sur l'épaisseur psychologique des personnages ou sur la crédibilité du récit, puisqu'ils visent essentiellement, par le biais d'images bien choisies, à faire vivre des émotions intenses de stress, de peur et de dégoût. Le reste est accessoire. Dans le répertoire des films *gore*, certains sont rapidement devenus des œuvres cultes : *The last house on the left* (1972), *Massacre à la tronçonneuse* (1974), *Cannibal Holocaust* (1980) et *Nekromantik* (1987). Ces films qui amplifient la violence visuelle et psychologique sont d'autant plus choquants qu'ils sont bien réussis.

Soulignons que l'intensité de la passion rituelle est plutôt variable. Par exemple, si certains adeptes se limitent à voir tous les films de la série *Décadence*, d'autres, en plus de voir la série au complet, lisent tout ce qui a été écrit sur ces films. Comme pour tous les cultes, on ne saurait évaluer l'adepte à son engagement personnel. Aussi, doit-on le rappeler, l'institution d'un culte autour d'un film ne répond-elle pas à des critères sociologiques. Des navets, des chefs-d'œuvre comme des films commerciaux peuvent devenir objet de culte. Le seul critère applicable est celui d'une passion rituelle pour un film. Une passion se ritualise quand l'adepte éprouve le même bonheur – peut-être quelquefois morbide – à revoir le même film, à en discuter avec des copains, à partager ses émotions pour le film. Comment se développe cette passion rituelle à l'adolescence ? Cette passion se développe, c'est l'hypothèse retenue, lorsqu'un jeune, ou un groupe de jeunes, est initié à des désirs que les images du film communiquent. Soulignons que cette hypothèse n'est pas du tout exclusive. Elle est un point de vue pour comprendre l'origine d'un culte autour de certains films.

Les adeptes d'un film culte peuvent se côtoyer sans se rencontrer, fréquenter le même cinéma aux mêmes heures sans se connaître. Certains d'entre eux peuvent développer quelques liens de fraternité, mais ce type de culte ne crée pas nécessairement de liens. Par contre, la passion rituelle pour un film peut consolider des liens entre des copains ou des connaissances. Une passion commune contribue habituellement à rapprocher des individus qui se connaissent déjà. Les passions pour ce type de culte ne sont pas contrôlées par des officiants ou les membres d'un clergé. C'est pourquoi elles sont infiniment variables et discutables.

### LES THÈMES INITIATIQUES

Les thèmes initiatiques<sup>3</sup> au cinéma produisent régulièrement de bons films cultes. On trouve l'initiation par l'horreur, par le bonheur, par l'aventure, par le romantisme, par les sensations fortes, par la rencontre de l'étranger, par la découverte d'autres mondes, etc. Le scénario présente une série d'épreuves existentielles bien mises en images. Les thèmes initiatiques indiquent des voies de passage pour mieux se connaître, pour rencontrer autrui, pour accepter l'étranger, pour voir le monde dans ses diverses réalités. Nombre de films en sont porteurs. D'ailleurs, il est intéressant de penser qu'un film culte contient de tels thèmes, c'est-à-dire qu'il amène le cinéphile dans des espaces qui transcendent sa réalité.

*Harold et Maude* (1971) est une référence incontournable dans les films cultes des années 1970. La révolution sexuelle de la génération *hippie* doit-elle passer par l'appropriation de la mort? On se souvient que les tentatives simulées de suicide d'Harold s'enchaînent sur des chansons de Cat Stevens, qui est alors un fameux représentant du *Peace and Love Power*. Il y a, dans ce film, de l'amour dans la mort et de la mort dans l'amour. Ashby met en scène le drame existentiel d'Harold, un jeune garçon, et de Maude, une femme qui pourrait être sa grand-mère. Harold, pour narguer sa mère, multiplie les fausses tentatives de suicide. Il rencontre Maude parce que les deux fréquentent les rites funéraires et les cimetières. Qu'est-ce qui motive Harold à côtoyer la mort? Est-ce un désir morbide, une relation paradoxale à sa mère ou la quête d'un sens à la vie? Quoi qu'il en soit, le mort devient la source d'une belle amitié entre le jeune homme et la vieille femme. Harold couche avec Maude et désire la marier, au grand scandale de sa mère. Des tabous sont transgressés sous un mode initiatique dans ce film culte. D'abord,

---

3. Le mot est utilisé ici dans le sens donné par Mircea Éliade (1971).

bien sûr, les images, même simulées, d'une mort volontaire. Puis, la construction d'un pont symbolique sur le fossé des générations. Ensuite, le choix de Maude pour le moment de sa mort. En effet, elle se suicide par intoxication médicamenteuse. Une mort préparée et attendue pour son 80<sup>e</sup> anniversaire de naissance. Alors que la jeunesse des années 1970 jouit de ses nouvelles libertés, ce film rappelle l'inexorable destin de tous les hommes : la solitude, la vieillesse et la mort.

L'initiatique a souvent pris la forme, à Hollywood, d'un mélange de fiction et d'horreur. *Alien* (1979) montre bien la peur de l'étranger qui vit autour de soi, en soi. Le monstre à bouches emboîtées comme des poupées russes symbolise l'inquiétante étrangeté, l'aliénante part de notre humanité. Il est ici question de la mise en images du combat de l'*homo rationalis* contre l'*homo demens*. L'homme est étranger à lui-même dans la mesure où il n'accepte pas sa pulsion de cruauté. Les images angéliques d'un paradis cachent bien souvent des lieux tout à fait effrayants. Quand l'image s'apparente à l'étranger en soi surgit le côté Darth Vader de l'humain. Cela ne surprend guère si l'on admet comme Régis Debray (1992) que l'image symbolise l'invisible, le disparu, le cadavre, la mort. L'image soutient la mort dans la vie. La mort entre dans le monde des vivants par l'image. Les amateurs de voyances et les médiums usent de l'image du miroir pour évoquer la transition entre vivants et décédés. Ce thème est repris au cinéma, notamment dans le film d'épouvante *Poltergeist II* (1986). L'image devient alors un chemin de traverse, un chemin à fréquenter pour s'initier à l'altérité radicale. L'initiation réalise la mort sous le mode de l'épreuve. Ce qui est le plus loin de nous doit être approché initiatiquement, à l'aide de rituels qui préparent la rencontre. Sur le chemin vers la mort, seul le chemin compte, car on n'arrive jamais dans le monde des morts de notre vivant.

Que va-t-on chercher au bout de soi, au bout du monde, au bout du tunnel ? Même si seul le chemin compte, celui qui va au bout de son histoire y reviendra avec un surplus de vie, d'énergie, de puissance. On va y chercher de la vitalité, permettant ainsi aux humains d'échapper à l'attraction terrestre, à la gravité du réel, à l'abatement dépressif.

Nombre de grands films comportent des thèmes initiatiques, mais le *road movie* est essentiellement initiatique. *Easy Rider* (1969) est le premier *road movie* qui s'adresse à une jeunesse en quête d'elle-même. Deux jeunes hippies chevauchent leur Harley Davidson vers le Mexique pour acheter un max de cocaïne. Après un gros *deal* à Los Angeles, ils prennent la route pour la Louisiane. Grisés par la marijuana et ivres de liberté, ils offrent à une

jeunesse en émergence un possible destin. Dans ce film, rien n'est parfait, mais rien n'est trop beau. Quand la vie s'allume, il est difficile de l'éteindre. C'est également l'une des leçons à tirer des films *Thelma et Louise* (1991) et *Into the wild* (2007).

### APPRIVOISER L'HOMO DEMENS

Des images qui s'animent, même sans la parole, même sans la couleur, attirent les foules. Très rapidement, le public s'emballe pour le cinéma en couleurs, plus tard pour l'image en cinémascope, et aujourd'hui pour l'imagerie synthétique (*computer-generated imagery*). Il y a des modes dans le cinéma comme il y a des modes dans les chaussures. Dans les années 1970 sont adulés par une large frange de la jeunesse les films de *Cine Cita*, réalisés notamment par Federico Fellini, Paolo Pasolini, Visconti, Bernardo Bertolucci, et les films new-yorkais de Woody Allen. Ces films présentent l'arrière-cour de la réalité de l'époque. En fait, ils projettent sur la pellicule des secrets enfouis dans l'inconscient des individus et dans l'inconscient collectif. Ce sont des films phares d'une génération de jeunes qui apprend à vivre à la hauteur de la liberté moderne. Ces films portent à l'écran, sans léchage moral, le sexe, la drogue, l'amour avorté, la déréalisation politique, l'érotisme quotidien, l'introspection, la misère des gens de peu. De ce fait, ils offrent à un jeune public un reflet de la réalité dans laquelle ils vivent, mais aussi un reflet de leur monde intérieur.

À côté de l'imaginaire débridé des artistes italiens du septième art, à côté également de l'hyperréalité humoristique de Woody Allen, Hollywood lance à la même époque des films populaires qui marquent des millions de téléspectateurs : *Jaw* (1975) de Steven Spielberg, *L'exorciste* de William Friedkin (1973), *Star Wars* (1976) de George Lucas. La peur, le démoniaque et les étoiles offrent des images fabriquées pour la consommation de masse. Ces thèmes initiatiques ont maintenant été exploités jusqu'à saturation. Mais on trouve encore le moyen de les refaçonner pour donner aux nouvelles générations des images qui les initient, de la même manière que celles du rêve, à des désirs interdits.

Le cinéma est devenu la forme artistique, avec la musique populaire, la plus répandue sur la planète. Pourquoi le flux des images cinématographiques remporte-t-elle la palme sur les autres formes artistiques ? D'abord parce que les images se consomment dans l'instant. Il s'agit d'une jouissance immédiate, sans entrave, sans censure, sans passage par l'épreuve de la réalité. Au cinéma, les désirs portés par les images peuvent être réalisés, dans



l'imaginaire, sans attente, sans obligations morales. La preuve que l'image touche les désirs, c'est qu'elle génère des émotions. En effet, quand l'image touche un désir, cela produit de l'émotion. Dit autrement, une émotion signale l'existence d'un désir. Même si les images cinématographiques se consomment dans l'instant, il reste quelque chose de l'émotion lorsque le film est terminé. Les émotions suscitées par les images filmiques laissent parfois des marques indélébiles. Le film *L'exorciste* (1973) a provoqué des vagues de vomissements et de cauchemars. Les images très fortes de ce film ont hanté des générations de jeunes. Et si l'*homo sapiens* était aussi un *homo demens*? Et si ces désirs diaboliques existaient dans le creux de l'inconscient de chacun? Et si Dieu permettait au Diable de posséder les siens, surtout les plus purs et les plus innocents! Déjà Polanski, avec son *Rosemary's Baby* (1968), avait pavé la venue de ces nouvelles peurs du malin. Une mère enfantait l'incarnation du diable. Par ailleurs, Stanley Kubrick avec *Orange mécanique* (1971) et *Shining* (1980) révèle la nature de l'*homo demens*. *Orange mécanique* a été censuré dans nombre de pays parce qu'on y montrait des scènes de violence à la limite du supportable de l'époque.

Cette même violence n'aurait pas le même écho aujourd'hui tellement elle est omniprésente dans le cinéma hollywoodien sous des formes encore plus effroyables. Le diable, selon la tradition catholique, est légion, et ses figures cinématographiques, dont les jeunes sont friands, sont multiples. Dans *Le silence des agneaux* (1991), la ruse du psychopathe est démentielle. Sa démence est d'autant plus saisissante qu'aucune force du bien ne peut la contrer. Même dans la dernière version du film *Batman, Le chevalier noir* (2008), le Joker n'est pas un truand comme un autre. Il tient plutôt le rôle du trickster<sup>4</sup>, du malin, du fomenteur de trouble, de celui qui détruit pour son seul plaisir. Il est le mal incarné. Il est ce qui, selon l'étymologie du mot *diable*, sépare les hommes.

Le diabolique nous est aussi donné à voir dans des images grandioses de films de guerre. On pense à l'enfer de la guerre du Viêtnam avec *Apocalypse Now* (1979). La guerre, en plus d'être un combat contre et dans la démence, devient dans ce film une expérience initiatique. Le capitaine Willard doit trouver et exécuter le colonel Kurtz, ici joué par Marlon Brando. Ce dernier incarne un détraqué sanguinaire et dionysiaque adulé par des villageois cambogiens. Willard, dans un patrouilleur de l'armée américaine, remonte un long fleuve jusqu'au plus profond de la jungle pour retrouver le colonel Kurt. Il connaît l'extrême délicatesse de sa mission. Son voyage pour accéder

---

4. Voir à ce sujet Georges Balandier (1988).

à Kurtz contient une valeur initiatique. On ne va pas tuer un homme divinisé comme on va à la chasse aux canards.

Des scènes de ce film sont à couper le souffle. Par exemple, quand un escadron d'hélicoptères bombardent au napalm un village vietnamien sur l'air de la Walkyrie de Wagner pendant que des G.I. en profitent pour surfer sur les vagues d'une plage à l'orée du bombardement. Ce sont des images à la fois troublantes, bouleversantes, fascinantes et terrorisantes. Elles montrent la vie et la mort, ou du moins, elles dévoilent un espace où la vie et la mort se rencontrent. Ces images initiatiques ouvrent une porte de fébrilité d'où jaillissent les appels du destin. Signe vital, les images des surfeurs protègent contre l'horreur de la mort. Elles montrent que la vie et la mort se côtoient pour le meilleur et pour le pire. Dès les premiers temps de l'humanité, nos ancêtres font appel à l'image pour conjurer l'horreur de la mort. Dans ce film de Coppola, l'image est conjuratoire, protectrice, cathartique. Elle libère du morbide et de l'absurde en offrant une rédemption possible. Elle favorise la vie en miroitant la mort.

## BIBLIOGRAPHIE

- BALANDIER, George (1988), *Le désordre: éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 252 p.
- BARTHES, Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil, 267 p.
- CURTIS, Walt (2003), *Mala Noche*, Paris, Hachette, 141 p.
- DEBRAY, Régis (1992), *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 412 p.
- ELIADE, Mircea (1971), *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 311 p.
- GOFFMAN, Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 372 p.
- VERNANT, Jean-Pierre (1990), *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 246 p.

## L'ADOLESCENT DANS LE CINÉMA CLASSIQUE HOLLYWOODIEN : APPARITION D'UN PERSONNAGE PERTURBATEUR – ET PERTURBÉ!

---

*Vincent Lowy*

Les années qui ont accompagné les deux guerres mondiales ont littéralement propulsé le cinéma dans une nouvelle dimension : alors que de 1914 à 1918, on était quasiment passé du divertissement forain vers un art total et un médium de masse, les années qui suivent 1945 marquent la naissance de la modernité et du concept d'auteur.

Mais ces deux périodes fertiles ont un autre point commun : elles ont mis en évidence l'apparition et l'identification de nouveaux personnages absolument absents du cinéma antérieur. L'adolescent est bien évidemment le plus apparent de ces personnages nécessairement perturbateurs car symptomatiques des bouleversements profonds, sociaux, civils et raciaux que ces deux cataclysmes ont généré (on pourrait également citer la femme libre dans les années vingt, ainsi que les Afro-Américains et les juifs dans les années cinquante).

Et en effet, pour l'historien du cinéma, l'adolescent apparaît en deux temps, contrairement à ce qu'indiquent certains poncifs largement répandus qui font tout remonter aux films de James Dean : le début des années trente et la fin des années quarante.

Le premier état du personnage adolescent est marqué par l'émergence d'une figure fugeuse, en rupture avec la société, devant ses contours tout