



HAL
open science

La violence dans le cinéma southern gothic : de l'horreur à la contemplation

Charlotte Corniot

► To cite this version:

Charlotte Corniot. La violence dans le cinéma southern gothic : de l'horreur à la contemplation. *Transversales*, 2017, Le spectacle de la violence, 11, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Transversales/Spectacle_violence/C_Corniot.html. hal-02059975

HAL Id: hal-02059975

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-02059975>

Submitted on 10 Apr 2019

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.

La violence dans le cinéma southern gothic : de l'horreur à la contemplation

Charlotte Corniot
Centre Georges Chevrier, UMR 7366 uBFC/CNRS

RÉSUMÉ

Le *southern gothic*, genre littéraire ayant pris sa place à l'écran, connaît un renouveau cinématographique depuis les années 2000. Entre réalisme documentaire et irréalité étrange et onirique, il se déploie d'une nouvelle manière, remplaçant l'horreur par la contemplation. Loin d'évacuer la violence, il devient le lieu de sa représentation complexe. Parfois crispante et dérangeante, toujours latente, elle est occasionnellement recouverte d'un voile mélancolique et s'offre alors une autre dimension. Ce « renouveau » *southern gothic* met en lumière une population marginalisée, souvent décriée, qui, historiquement, s'est davantage illustrée dans le genre horrifique. Il lui donne une place, une complexité et une force plus importante que ses représentations antérieures. La violence s'impose comme une caractéristique indispensable à son portrait, qu'elle vienne de l'homme, de son environnement, de sa condition sociale. Tour à tour animal ou héros, l'homme sudiste se construit un nouveau système de valeur, hors de la société dite civilisée, et il semble concentrer les angoisses d'un pays en questionnement.

SOMMAIRE

- I. Violence animale et force naturelle
- II. La violence sociale comme force extérieure
- III. Une violence émancipatrice, symbole de force intérieure

Le Sud incarne depuis longtemps la grande société cassée des États-Unis^[1]. Le Sud des États-Unis a une histoire complexe, du Vieux Sud des planteurs et de l'esclavage, à la guerre de Sécession jusqu'au New South. Plus qu'un réel espace géographique, il est avant tout un espace imaginaire. Son identité s'est construite à travers le gothique dès le XIX^e siècle avec des auteurs comme Mark Twain, Edgar Allan Poe, William Faulkner ou Tennessee Williams. De nombreuses adaptations cinématographiques ont été produites et ont ouvert la voie au *southern gothic* sur écran, donnant naissance à une esthétique cinématographique singulière qui place la violence au centre de ses interrogations, composant avec la pauvreté et l'addiction (drogue, alcool ou médicament) un trio inquiétant. Tout en mettant en scène

la rudesse de la vie sudiste, le *southern gothic* tend à sublimer cet environnement et ce mode de vie. Son cinéma est marqué par l'intrusion de l'étrange, du magique, du surnaturel ou de l'onirisme, d'une irréalité dans une esthétique marquée par le réalisme. Les fictions southern gothic ont cela de particulier qu'elles semblent parfois être des documentaires. Seulement, la réalité sudiste est tellement empreinte de fiction, bercée par un imaginaire régional fort, que défaire le vrai du faux relève du casse-tête et évincer la fiction serait perdre une partie de la réalité sudiste.

Dans l'imaginaire américain, le Sud est associé aux petites villes et villages, une ruralité qui se résume souvent à un petit café, une station-service, parfois un ou deux magasins et une rue principale. Si le gothique s'est si bien implanté dans cette région, c'est qu'elle était le terrain propice à ses interrogations sur des thèmes comme la religion, la dualité Bien/Mal, la culpabilité, la crainte, etc. La terreur y croise le Sublime dans un « espace poétique situé au cœur des ténèbres, le Sud représente un territoire de danger, de menace, où personne n'est à l'abri de la folie^[2] ».

Le Sud cinématographique a été, dans les années 1930, celui des *plantations film*^[3]. Dans les années 1950, le cinéma offre « des versions plus gothiques, décadentes et noires de ce Sud épique^[4] » pour finalement s'ouvrir, dans les années 1970, sur des histoires de hors-la-loi, de violence et de vigilantisme. Le cinéma *southern gothic* place le spectateur face à la violence, à travers l'animalité, la vengeance, ou même la mort, dans un contexte de marginalité où règne la solitude, l'alcool et toutes addictions mais aussi la maladie, la folie ou toute sorte d'étrangeté de l'être. L'utilisation d'une esthétique gothique permet d'autant plus la mise en scène de thématiques morbides. C'est pourquoi le style southern gothic, en premier lieu, s'est particulièrement retrouvé dans un genre proche de l'horreur, à l'instar de l'emblématique *Délivrance* (lien) de John Boorman (1972). Le cauchemar d'un groupe de citadins venus faire du canoë pour le week-end au cœur de la Géorgie et qui se retrouve confronté à des autochtones agressifs. Présenté d'une manière à questionner l'humanité des sudistes, c'est aussi le groupe d'amis qui devra faire le deuil de ses valeurs morales « civilisées » et s'illustrera dans le mensonge et le meurtre. Violant symboliquement la forêt dans laquelle ils s'enfoncent, ils seront violés à leur tour, se faisant agressés brutalement par deux chasseurs dans une séquence aujourd'hui devenue célèbre (lien vidéo). Jouant avec la saturation des couleurs le réalisateur fait passer le spectateur d'une réalité presque documentaire à un sentiment cauchemardesque. Le film bascule progressivement dans une atmosphère surréaliste où se mêlent folie et hystérie. Entretenant la dualité entre la ville et la campagne, entre la civilisation et les terres oubliées de l'Amérique, le réalisateur amorce une critique de la société américaine plaçant la menace au cœur du pays. Cette mise en opposition récurrente est particulièrement visible dans la scène du banjo (lien vidéo) où les supériorités s'inversent, l'enfant à l'instrument est surélevé et détourne le regard de la main de Drew. Aucun élément ne vient créer du lien entre ces deux Amériques. Dans cette tradition southern gothic, les sudistes, les rednecks de l'Amérique profonde, présentent souvent des visages déformés, signe d'une possible dégénérescence. Cette représentation s'inscrit dans une tradition du Sud pour le grotesque^[5], ce qui n'est pas sans rappeler *Massacre à la tronçonneuse*^[6] (lien), où le tueur porte un masque en cuir faisant écho, par exemple, aux photographies de Ralph Eugène Meatyard^[7]. Fils d'une famille de bouchers texans au chômage, *Leatherface* a été perçu comme un symbole du rejet de l'Amérique des

années 1970. Le Sud est le miroir déformant de l'Amérique, un écran de projection de toutes ses peurs et ses fantômes. Le *southern gothic* est cette voie pour comprendre « la place ambivalente qu'occupe le Sud dans l'imaginaire collectif américain alors qu'il en cristallise les fascinations et répulsions^[8] ».

Depuis le début des années 2000, nous assistons à un regain d'intérêt pour le Sud filmique. Loin de se cantonner à un genre cinématographique, ces nouvelles productions mêlent les genres pour une meilleure approche de la réalité sudiste et la création d'une nouvelle esthétique. Tout un territoire romanesque, mis de côté depuis deux décennies, s'ouvre à des réalisateurs comme Benh Zeitlin, Jeff Nichols ou encore David Gordon Green. Après avoir été le lieu d'un véritable spectacle de l'horreur, le regard porté sur la violence sudiste se transforme, créant un autre langage cinématographique. Le rythme est étiré, le montage moins rapide et la bande son nous distancie des scènes violentes. Alors qu'elles détiennent un caractère terrifiant, certaines séquences font naître un sentiment de fascination chez le spectateur. Tout en conservant l'atmosphère pesante du deep south, le cinéma contemporain ouvre la voie à ce qui est appelé un « lyrisme contemplatif ». Une violence sourde transpire et finit toujours par exploser avec une force libératrice. L'agressivité, inhérente à tous les personnages, n'est ainsi pas une caractéristique distinctive des « bons » ou des « mauvais ». C'est par la violence que passe la vengeance, l'émancipation ou la survie, elle est ainsi érigée au rang de valeur fondamentale. Elle détruit autant qu'elle construit, comme une puissance aveugle. Intimement liée à la pauvreté, la marginalité, aux addictions et à l'alcool, c'est une violence sociale qui est aussi mise en scène. Placer une histoire, un style, un cinéma dans cette région, c'est déjà planter un décor qui, dans l'imaginaire collectif, peut devenir à tout moment une menace. Plonger dans le Sud, c'est donc plonger dans la violence, celle d'une nature, celle d'une région, celle des hommes, celle d'un mode de vie, il est « impossible de détacher le Sud de la violence^[9] ».

L'esthétique *southern gothic* offre une place particulière à la violence sous différentes formes : la violence animale, la violence sociale mais aussi une violence émancipatrice, emblématique de ce « nouveau » cinéma.

I. Violence animale et force naturelle

Le *southern gothic* s'inscrit dans une longue tradition de mise en scène de la nature primitive de l'homme et de son instinct animal. Le Sud est aussi présenté comme une terre sauvage. La violence de l'homme est alors considérée comme intrinsèque à sa nature, ce qui semble parfois justifier, d'autres fois seulement expliquer, les accès de violence des personnages, niant ainsi le concept d'homme de raison. Les productions plus récentes des réalisateurs Jeff Nichols, Benh Zeitlin ou David Gordon Green, réinterrogent la valeur donnée à la violence. Elles sont rythmées par deux états, celui de la violence et celui du calme retrouvé. Ces réalisateurs sont souvent affiliés au cinéma de Terrence Malick, sur lequel Vincent Malausa écrit « à chaque fois, l'attaque est expéditive, aussi soudaine qu'un éclair, aussi dangereuse que la morsure d'un serpent. Puis tout redevient calme presque aussi vite^[10] ». La condition d'apparition de telles explosions de violence réside dans sa menace constante. Plusieurs séquences contribuent à créer une tension dans l'esprit du spectateur. C'est pourquoi quand Chris, dans *L'autre rive*^[11] ([lien](#)), joue avec un ventilateur,

nous ne pouvons nous empêcher de redouter l'accident, comme s'il pouvait surgir à n'importe quel endroit, à n'importe quel moment, pour n'importe qui.

Placer une histoire, un style, un cinéma dans cette région, c'est déjà planter un décor qui, dans l'imaginaire collectif, peut devenir à tout moment une menace. L'imaginaire macabre repose pour beaucoup sur l'atmosphère et s'inspire également de nombreux faits divers régionaux sanglants (le tueur texan Charles Whitman, Henry Lee Lucas ou Ottis Toole). La violence permet de faire éclater le surplus de tension, le surplus de chaleur, le surplus de ressentiments et de régler les conflits. À l'origine d'un sentiment de malaise, des cauchemars ultra réalistes plongent le spectateur dans une ambiance pesante souvent au cœur de marais étouffants. Bien plus qu'une intrigue, c'est l'atmosphère qui marque ces films. Si les coups violents sont montrés à l'écran, les meurtres, eux, se laissent deviner. Dans *Shotgun Stories*^[12] ([lien](#)), la tentative de meurtre sur le plus jeune frère est composée d'une succession de plans où nous voyons un couteau dissimulé dans une botte suivi d'un plan à l'hôpital où les deux aînés attendent sur des chaises. *Mud*^[13] ([lien](#)) est également au cœur d'une campagne vengeresse où une famille entière cherche à l'éliminer. Les films sont rythmés par des séquences violentes qui tranchent avec des séquences au temps étiré. Nous sommes devant la répétition d'un cycle : menace – violence – calme. En raison de cette menace constante, un mélange d'horreur, d'exaltation et de soulagement traverse les spectateurs quand la violence explose. Quand la pression redescend, le temps semble alors suspendu et les plans dits contemplatifs apparaissent.

Dans cette atmosphère oppressante, l'homme sudiste est traversé de pulsions et il est dirigé par l'instinct. Il n'est pas intrinsèquement mauvais et la violence se présente davantage comme une force neutre et naturelle, témoin d'un retour à l'état sauvage. C'est pourquoi dans le *southern gothic*, l'homme est souvent rapproché de l'animal et s'inscrit dans un spectacle de la difformité et de la violence exercée sur les corps et les visages. Dans *L'autre rive*, le malaise ambiant ne cesse de croître jusqu'à la séquence de meurtre du père de Chris et Tim. La bagarre violente et sanglante entre le père et l'oncle se déplace dans la maison jusqu'à ce que ce dernier l'égorge avec un couteau comme il le ferait d'un animal. La scène n'est pas filmée frontalement mais dans le reflet d'un miroir, ce qui met une distance entre la violence et le spectateur tout en restant dans le cadre. C'est ce qu'Emmanuel Taïeb appelle le syndrome de Persée^[14] : l'incapacité de faire face à la violence conduit à ne plus la regarder qu'à travers les miroirs, dans les échos. Dans l'une des premières séquences du film, une course poursuite entre Chris et le père de sa petite amie débute. Sur une musique dramatique et des plans en négatif, nous suivons la chasse qui se lance contre l'adolescent. En sautant d'un toit en tôle, son pied est transpercé par un clou. L'horreur de la blessure amplifie l'aspect rétrograde des comportements dont est entouré le jeune homme. La « punition » face à la « faute » est particulièrement disproportionnée. La séquence est tournée de manière spécialement dramatique, et introduit le reste du film dans une atmosphère menaçante. La sensation d'un équilibre précaire et le risque d'un accident qui peut surgir à tout moment tiennent le spectateur en tension. Le trou laissé dans le pied de Chris est filmé un peu plus tard en plan serré, posé sur la table de la cuisine où se tiendra par la suite le repas familial. La table est un de ces nombreux lieux où la limite entre l'homme et l'animal se brouille. Les séquences sont construites pour créer un parallèle déstabilisant entre les deux.

Le traitement réservé aux animaux est alors intéressant à étudier. Ils peuvent devenir des armes : Joe^[15] ([lien](#)) lance son chien contre un autre qui lui barre la route, des menaces naturelles : les aurochs qui auraient probablement mangé Hushpuppy^[16] ([lien](#)) selon la chaîne alimentaire, ou des semblables. La petite fille vit et mange avec, et à la manière des animaux. Si une certaine violence bestiale prend possession des personnages, comme une force qui les dépasse, elle s'installe également dans l'imagination. La bestialité portée à l'écran est doublée de la violence des dialogues, des souvenirs ou des rêves. L'oncle, dans *L'autre rive*, évoque un de ses cauchemars où des cochons mangent un homme et où il devient lui-même cochon. Avec le cochon grillé présent sur la table, et le choix de plan serré pour les scènes d'intérieur, cette séquence suscite un profond malaise et nous fait partager le sentiment d'oppression de Tim.

Dans *les Bêtes du Sud sauvage*^[17], les hommes et les animaux se confondent aussi, davantage dans leur universalité que dans leur sauvagerie. Ils sont mis sur un pied d'égalité pour mieux rappeler la fragilité de l'homme, un être vivant parmi tant d'autres, vulnérable face à la Nature qui est un personnage à part entière du *southern gothic*. Elle devient un refuge pour les enfants, filmés au plus près des racines des arbres, dans des plans verticaux, véritable illustration gothique. La fuite de Chris et Tim, dans *L'autre rive*, à travers les bois sombres, prend des allures de conte lugubre. Comme dans *Les Bêtes du sud sauvage*, la violence est celle qu'il faut apprivoiser, une violence naturelle qui régit les rapports au monde. Avec la voix-off qui berce le film, le fait de trouver sa place pour ne pas briser l'équilibre naturel du monde semble devenir une obsession et c'est de cela dont il est aussi question dans le *southern gothic*, de la fragilité de l'existence. Cette fragilité face à la puissance de la Nature crée une sorte de fascination, comme dans *Take Shelter* ([lien](#)), où Curtis, père de famille, est captivé par des phénomènes météorologiques au statut trouble, entre réalité et hallucination. Les personnages sont filmés de dos nous laissant devant des plans assez larges pour admirer avec eux, dans une fascination morbide, la force destructrice de la Nature. Ces plans se différencient d'autres séquences au montage plus classique qui nous montrent les intempéries dans une alternance entre le visage du personnage et le ciel qu'il regarde. Si le danger semble se situer à l'extérieur, c'est surtout dans l'esprit et les rêves de Curtis que toute la violence éclate, d'une morsure de chien à sa femme menaçante avec un couteau.

Le contexte du Sud place, dès le départ, les sujets dans une zone de danger amplifiée par son passé historique lourd et fantasmé. Ce poids du passé se retrouve alors au cinéma : l'oncle Eddy^[18] est obsédé par le trésor du grand père et les histoires de famille, Joe^[19] est hanté par son passé houleux, Son et ses frères^[20] ont construit leur vie autour de la haine de leur père et demi-frères etc. Tous ces ressentiments pèsent dans un cadre rural où l'ennui, la pauvreté et la violence se lient davantage et laissent toute la place aux envies de vengeance. Dans *Shotgun Stories* nous assistons à une vraie guerre familiale, rarement interrompue par la police et qui laisse des morts dans son sillage. La narration est construite autour d'une escalade de violence : une simple altercation se transforme en véritable bagarre de groupe puis en meurtres. Le *southern gothic* ne désigne pas un tyran précis comme cause de souffrance mais plutôt un destin parfois tragique, une menace liée au territoire, à ce que représente ce Sud en partie imaginaire.

Le Sud au cinéma semble entièrement marginal avec toutes sortes d'addictions, alcool, drogues et médicaments, mais surtout avec la propension à voir des corps en souffrance, reflets de leur environnement et de leur condition. Les blessures du corps sont la face visible des traumatismes et des luttes des personnages mais aussi d'une région et de son passé. Le style *southern gothic* a fait la part belle aux corps mutilés, à la violence de la vie inscrite dans la chair. Si les productions récentes s'éloignent du genre horrifique, la place faite à la violence n'épargne pas les corps. La misère des personnages *southern gothic* se lit dans ces corps amoindris et dans leur environnement, un Sud au « caractère primitif, élémentaire, presque hors évolution^[21] ».

II. La violence sociale comme force extérieure

Le Sud cinématographique n'est jamais celui des grandes villes, que peuvent être Austin ou Atlanta, il est celui des petites villes mais surtout celui des hommes en marge, à l'écart de la société, du travail, des villes dynamiques et de l'intégration sociale. Tous les personnages portés à l'écran évoluent dans des habitats précaires, loin du rêve de propriété privée à l'américaine. Hushpuppy vit avec son père au sein d'un bidonville improvisé dans le bayou, Gary squatte une maison abandonnée qui part en morceaux, Son vit dans une maison type mobil-home quand ses frères dorment dans une camionnette ou dans une tente, ou encore Ellis avec sa maison sur l'eau qui sera abandonnée avant qu'il ne rejoigne un quartier résidentiel froid. Tout le paradoxe de ce cinéma est qu'il rend familier et presque chaleureux ce qui ne devrait pas l'être *a priori*. Les quartiers résidentiels sont ainsi dépeints de manière froide avec une lumière souvent crue, très éloignée des campements précaires de départ des personnages. La ville industrielle des *Bêtes du Sud sauvage*, aperçue au-dessus de la digue, est presque apocalyptique puis violente et froide quand elle est représentée par l'établissement qui recueille les rescapés du bayou. Toute la violence de la « civilisation moderne » semble éclater avec plus de force que la violence latente du petit monde de Hushpuppy. La dualité entre monde moderne et vieux Sud n'a pas disparu et elle est d'autant plus flagrante dans ce renouveau *southern gothic*. La sensation d'un temps étiré, qu'éprouve parfois le spectateur, permet d'atteindre une idée d'infini qui correspond bien à l'imaginaire sudiste. Nous pouvons voir une stabilité dans la permanence, un caractère rassurant. Seulement au fil de ce cinéma naît la peur de cette persistance du temps, comme une peur que tout demeure. Tim, dans *L'autre rive*, a peur de l'infini, ce qui lui provoque des crises d'angoisse. Fuir son histoire, fuir sa famille ou fuir le Sud semble impossible. L'environnement où évoluent les personnages est délabré, parfois à l'abandon, comme des vestiges d'un temps passé. Aucune habitation n'est présentée comme un lieu fixe, sûr et protecteur. Des campements éphémères se construisent, des repères seulement temporaires, un chez-soi passager qui reste précaire. Nous sommes face à une esthétique du délabrement, proche de la fascination que pouvaient et peuvent toujours susciter les ruines. Ici contemporaines, elles posent le cadre d'un Sud qui s'effondre. L'intérêt du *southern gothic* pour les classes populaires, à la violence présumée facile, braque un projecteur sur une « Amérique délaissée partagée entre espaces naturels et résidus du Sud post-industriel^[22] » où peu d'échanges semblent exister. Coincés dans leur condition, les personnages cherchent tous à s'échapper d'une manière ou d'une autre en y parvenant rarement. En perte d'espoir, les hommes dirigent leur force destructrice contre leur environnement. Dans *L'autre rive*, l'effondrement familial passe par celle de la maison. De la

même manière, à la séparation de ses parents, Ellis voit sa maison partir sur l'eau. La caméra est à bord et dérive de gauche à droite, plongeant dans le passé. Hushpuppy brûle sa « maison », et s'abrite sous un carton où elle dessine pour laisser une trace de son passage sur Terre. À ce sujet, David Gordon Green a d'ailleurs déclaré : « dans mon premier film, la caméra était immobile tout simplement parce qu'elle était trop lourde à déplacer ! Finalement, cela correspondait à la nature du film dont les personnages sont stagnants et les lieux pétrifiés^[23] ». Le poids des petites villes, de l'ennui, de la pression du manque de moyens et de l'isolement pousse les personnages dans leurs retranchements jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'issue.

Maxime Lachaud écrit : « L'écriture gothique sudiste et l'influence qu'elle aura sur d'autres formes d'art comme la photographie, le cinéma ou la musique, tire son essence même du trauma et de l'enfermement. Il s'agit d'un territoire dont on n'échappera jamais^[24]. » Cet emprisonnement se traduit également dans une narration en boucle, symbole de fatalité. Le début et la fin des films se font échos et sont traversés par le cycle « menace – violence – calme » qui se répète. Dans cette région particulièrement traversée par l'idée d'enfermement, de difficultés sociales et économiques qui clouent au territoire ses habitants, la nature sudiste devient-elle un accès à l'imaginaire, à un espace gothique de liberté ? Les raccords météo, les moments de calme sont souvent vaporeux, mélancoliques et invitent à la contemplation. Les plans horizontaux renforcent l'idée de méditation mais aussi de chaleur lourde. L'horizontalité permet de retranscrire l'idée de solitude, de pauvreté et d'écrasement.

La peur ne se situe pas qu'à l'extérieur, dans des conditions de vie difficiles, mais aussi au sein de la famille, n'offrant aucun répit aux personnages. Les troubles de Curtis^[25], les menaces imprécises et la violence des cauchemars se développent dans son environnement domestique. Une menace qui se place au cœur du foyer est d'autant plus oppressante qu'elle semble implacable, elle ne peut être fuie et semée, elle s'installe dans ce qui est censé être une zone de confort. Curtis est le seul personnage entouré de sa famille. Le *southern gothic* pose plutôt le portrait de familles éclatées dont les membres sont parfois violents, distants et sans affection. Les relations parents-enfants évoluent entre haine et attachement. Le père de Hushpuppy, plein d'amour mais froid, se montre ferme avec elle pour l'endurcir, *Shotgun Stories* est traversé par une guerre fratricide et l'oncle de Tim et Chris cherche à les tuer alors que l'un d'entre eux semble être son fils biologique. Garry, lui, ressent une véritable aversion pour son père violent. Une scène du film nous montre une altercation entre le père et le fils, du point de vue de Joe, caché derrière des branches, avant que la séquence ne démarre sur une superposition entre ce qui se passe dans la maison et la figure du père, de dos, au ralenti, qui avance dans la nature en pleine lumière. Il est en mouvement et il représente une menace constante, grandissante alors que son fils est tapi dans le noir dans la maison avec sa mère dont les paroles ne font qu'amplifier le sentiment de fatalisme et de danger inévitable. C'est pourquoi les enfants cherchent et remplacent ces figures parentales par d'autres comme Mud qui devient une projection de tous les idéaux d'Ellis ou Joe qui devient un père de substitution pour Garry.

S'il semble moins arriéré qu'avant, le Sud de cette dernière décennie n'en est pas moins pesant, surtout économiquement, conduisant à la marginalité. Devant cette vie difficile, l'imagination est une fuite temporaire mais agréable. L'ennui des personnages sudistes les

pousse à trouver quelque chose à faire, à se divertir un moment et c'est parfois l'alcool qui prend cette place. Que ce soit l'alcool ou les médicaments, ils offrent à ces personnages abimés par la vie un repère, un fantasme de réconfort. L'alcool fait partie de l'atmosphère, du décor et participe de l'enivrement joyeux des événements du bassin, dans *Les Bêtes du Sud sauvage*, ou de l'initiation de Garry, dans *Joe*, comme du désespoir des personnages. S'ils cherchent à échapper aux conditions de vie qui sont les leurs, ce n'est pas tant l'extérieur du monde qui leur fait peur mais aussi leur propre esprit, l'étrangeté de l'être qui se situe en eux et sur laquelle ils n'ont aucun contrôle. Leur peur de l'extérieur se couple à une peur de soi-même qui se traduit dans les addictions, l'alcoolisme et les maladies mentales. L'alternance, dans *Take Shelter*, entre hallucinations et vie quotidienne amplifie la descente aux enfers d'un homme dans un monde hyper normalisé, métaphore d'une Amérique au bord du gouffre ?

Les rednecks ici ne sont plus ces hommes à moitié monstres mais ils sont surtout des marginaux, des hommes brisés, mis de côté par la société et par la vie. C'est de là que naît la tension du Sud, la tension nerveuse des hommes. La représentation de la violence des rednecks était jusque-là particulièrement terrifiante en raison de son injustice et de son irrationalité. Si nous retrouvons ce genre de terreur en ce qui concerne le père de Garry, dans *Joe*, qui tue un SDF pour récupérer une bouteille d'alcool ou qui bat son fils et le dépouille, les personnages principaux semblent plutôt bons, ou du moins justes, dans leur colère. Il est important de noter que le Sud a développé une fascination pour la violence quand elle devient cette justice expéditive qui règle les problèmes loin des institutions « civilisées ». Maxime Lachaud explique « La violence prend différentes formes dans le Sud : elle est celle d'un système qui exclut, celle endurée par les laissés-pour-compte, les chômeurs, les marginaux, celle de la bêtise et de l'ignorance (la xénophobie), celle du désespoir (la religion), celle d'un pays où tout conflit peut se régler avec une carabine et un fusil (la légalisation des armes à feu)^[26]. » La notion gothique de paradis et d'innocence perdus, intimement liés à la construction chaotique de la nouvelle nation et de son rapport à l'origine, prend toute sa place dans le *southern gothic*. Ainsi, Taïna Tuhkunen écrit « Le sud filmique semble souvent voué à la répétition des bonheurs, malheurs et terreurs d'un monde qui se voulait obstinément arcadien^[27]. » Dans un monde sans règle, aux limites de la civilisation qui les a mis de côté, ces héros bancals semblent être les nouveaux « cow-boys » de l'Amérique.

III. Une violence émancipatrice, symbole de force intérieure

L'attrait ou la tendance des personnages sudistes pour les états limites va de pair avec la marginalité qui, combinée au désespoir des personnages, réinterroge les frontières entre le Bien et le Mal et les rend poreuses. Le spectateur se trouve alors devant un spectacle que la morale et la loi condamnent mais qui lui semble paradoxalement juste. Les personnages suscitent au minimum de l'empathie et face à leur isolement, la violence des conflits – celle que nécessite leur survie – nous paraît alors défendable. Les sudistes deviennent ces nouveaux cow-boys avec des idéaux discutables mais sans concession et qui se battent pour leurs idées. Ce qui explique la grande admiration d'Ellis pour Mud, cet homme aux bottes de cowboys qui ne veut pas abandonner son amour, même si cela implique de tuer. Il est intéressant de noter que si les femmes étaient largement présentes dans la tradition *southern gothic*, cette nouvelle décennie offre peu ou pas de place à la figure féminine. Il faut

dire que celle-ci était souvent victime des assauts des hommes et correspondait à une violence sexualisée. Profondément liée à la nature héroïque ou terrifiante de l'homme, elle était et reste le lieu de l'affirmation masculine. Dans le cas de Mud, celui-ci raconte aux jeunes Ellis et Neckbone qu'il a tué un homme pour sauver Juniper, la femme qu'il aime. Malgré sa violence, il devient alors un modèle rêvé pour Ellis. Joe, lui, est un personnage criminel, aux valeurs conservatrices qui, en tuant, devient héros. Il sauve Garry et sa sœur, abat les « méchants » et devient le personnage sacrifié. Ce dénouement est la séquence la plus sombre du film, on ne fait que deviner les silhouettes, les seules sources de lumière proviennent des phares de voitures de police et des gyrophares. Suit alors la séquence la plus lumineuse du film, les rayons du soleil traversent les arbres et une lumière naturelle inonde l'écran. Nous avons alors une succession de plans de nature dans lesquels les hommes sont absents avec l'impression que la violence a tout nettoyé et épuré sur son passage.

Ces marginaux qui n'ont rien sont entiers dans leurs convictions et ne transigent pas. C'est le cas du père de Hushpuppy qui ne quittera le bayou pour rien au monde, ni en raison d'une tempête, ni en raison d'une maladie cardiaque. Il s'attache à inculquer à sa fille ce qu'il estime être important comme valeurs et lignes de conduite pour survivre, avec une certaine violence dans les propos et l'attitude. Cette violence peut devenir initiatique pour les personnages qui, pour la plupart, sortent de l'enfance.

Ces films soulèvent des questions d'ordre individuel, collectif mais aussi métaphysique. Une grande place est consacrée à l'appréhension de la mort, intimement liée à l'abandon : la figure fantomatique de la mère de Hushpuppy, Mud, revenue des eaux après s'être fait tirer dessus, le bassin envahi par les eaux qui emportent tout sur son passage ou le meurtre violent du père de Tim et Chris. La mort des parents est d'une certaine manière celle des enfants et de leur innocence. Ils ne sont pas exempts, à leur tour, d'être gagné par la violence. Dirigée ou non, la violence n'est pas sans utilité et permet un « état de mutation qu'il faut dépasser, y compris en faisant appel à une certaine amoralité – voire cruauté – enfantine. Ainsi la petite Hushpuppy laisse quelques incendies sur son passage et participe, du haut de ses six ans, au spectacle de la désolation dont elle tente de s'extraire^[28] ». L'imaginaire sudiste est aussi fascinant qu'angoissant. Il permet de créer des chroniques sociales dans une esthétique lyrique. Nous sommes souvent face à des fratries, des enfants ou des adolescents, qui évoluent au cœur de récits initiatiques qui rapprochent la construction de ces films de celle de sombres contes. Le quotidien misérable des personnages revêt un voile presque magique, comme semble le créer le regard d'un enfant sur ce qui l'entoure. Les films se parent alors d'une atmosphère sombre, mystérieuse et attrayante. Si le réalisme du *southern gothic* peut sembler présenter un traitement « réaliste » de l'espace et du temps, il apparaît finalement comme déformé et crée un décalage subtil qui participe de l'irréalité de ce cinéma. Dans *Joe*, le père de Garry est filmé au ralenti avec sa mère en voix-over qui tente de minimiser la violence du père. Ce processus paraît amplifier la menace et la force du personnage, comme s'il allait toujours être là. Le film nous montre alors l'émancipation de Garry face au fatalisme de sa situation. Les films *southern gothic* semblent évoluer hors du temps, leur conférant ainsi un aspect universel. Avec des personnages principaux encore enfants ou adolescents, ils se rapprochent ainsi de récits initiatiques, de sombres contes sur l'enfance. Au sujet de Mud,

Vincent Malausa écrit : « le cinéma de Jeff Nichols est du côté du pacte et de l'engagement et sa mise en scène y puise par-delà une certaine pureté romantique, le lyrisme sourd et la sombre gravité des plus beaux récits sur l'enfance^[29] ».

Les problématiques rencontrées dans le Sud, alliées à sa tradition culturelle, font de cette région le lieu propice à l'alliance d'un hyperréalisme et d'une croyance fantastique. C'est pourquoi les films gothiques sudistes sont toujours en équilibre avec la réalité, à un pas du fantastique, et prennent souvent la forme de conte. En plongeant dans cette région, la nature devient une expérience sensitive et c'est pour cela que ces films ont été décrits comme « contemplatifs ». L'omniprésence de la nature, accompagnée d'un rythme allongé, rajoute à l'aspect méditatif de ce cinéma. L'élément aquatique prend aussi une dimension particulière. Tantôt dévastatrice, tantôt accueillante, l'eau comme la nature paraît neutre, au-dessus des vies humaines, avec son propre système, sa propre justice. Les éléments météorologiques détiennent aussi cette force fascinante. Dans la dernière séquence de *Take Shelter*, grand final d'un film catastrophe où des tornades se créent au-dessus de l'océan, une sérénité paradoxale se dégage. La tension qui tient le film et le spectateur en suspens s'évapore : Curtis est rejoint par sa femme et sa fille dans ses visions. Il est enfin entendu et la tempête qui s'annonce apparaît comme un soulagement : « le choix de rallier, lors d'une séquence finale à l'inquiétante magie, les trois personnages dans une même vision délirante n'est pas anodin : il s'agit moins pour le cinéaste de nier la folie de Curtis que de réunir définitivement la petite famille dans les limbes d'un rêve commun de disparition^[30] ». La question de savoir si Curtis avait des hallucinations ou des visions destinées à se réaliser est secondaire. Aucun choix n'est fait entre la folie et la réalité, et les visions de Curtis ont de sublime ce qu'elles ont d'effrayant, comme la scène d'orage d'une inquiétante beauté. La place de l'irréalité, de l'onirisme, du surnaturel dans un cinéma sudiste qui dépeint les conditions de vies difficiles d'une classe sociale à l'abandon transforme la violence en force intense, fascinante et parfois émancipatrice. Comme l'écrit Annie Le Brun, « L'imagination a toujours partie liée avec le désespoir^[31] ».

Le renouveau du *southern gothic* nous montre tout le paradoxe de ce type de production, de ce type d'esthétique qui porte à l'écran les marginalités, donne une scène aux laissés-pour-compte, à leur isolement mais aussi à la pauvreté américaine et à sa violence. Le traitement esthétique lui pose un voile mélancolique qui participe de cet effet contemplatif souligné par les critiques et qui sublime les histoires et les lieux qui nous sont donnés à voir.

Finalement nous pouvons nous demander si la mise en scène qu'induit parfois ce traitement cinématographique éloigne le spectateur de la brutalité de la réalité ou au contraire permet de porter à l'écran ce qui ne pourrait l'être autrement ? Le jugement du spectateur est-il guidé ou les réalisateurs ne font-ils qu'exposer toute l'ambiguïté de la violence ? Sommes-nous devant une légitimation ou une dénonciation ? Nous pouvons également nous demander si en esthétisant la violence, et son contexte d'apparition, ce cinéma ne la minimise pas ?

Jean-Luc Nancy a écrit « la violence n'entre pas dans un ordre des raisons, ni dans une composition des forces en vue d'un résultat. Elle est en deçà de l'intention et au-delà du résultat [...]. La violence reste dehors, elle ignore le système, le monde^[32] ». Le système et le

monde ignorant ces rednecks, ces *white trash* du sud des États-Unis n'ont-ils trouvé que la violence comme échappatoire ?

[1] Ginette Chenard, propos rapportés par Frédérick Gagnon, « Le Sud des États-Unis : région méconnue », compte-rendu de table ronde « Le Sud : quel poids ? », UQAM (Université du Québec à Montréal), 4 octobre 2012.

[2] Maxime Lachaud, *Redneck movies, ruralité et dégénérescence dans le cinéma américain*, Pertuis, Rouge Profond, Collection Raccords, 2014, p. 24.

[3] Les *plantations films* sont des romances ou comédies musicales au cœur des plantations d'avant-guerre comme *L'insoumise* de William Wyler (1938) ou *Mississippi* de Wesley Ruggles (1935).

[4] Maxime Lachaud, *Redneck movies, ruralité et dégénérescence dans le cinéma américain*, *op. cit.*, p. 65.

[5] Le grotesque se retrouve dans la tradition littéraire sudiste, notamment dans le genre de la nouvelle, et dans la photographie (Ralph Eugène Meatyard par exemple).

[6] *Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper (1974).

[7] Nous pouvons donner comme exemple la série *Romant*, n° 45, 1959.

[8] Marie Liénard-Yeterian et Taïna Tuhkunen [dir.], *Le Sud au cinéma, de The Birth of a Nation à Cold Mountain*, Palaiseau, Editions de l'Ecole Polytechnique, 2009, p. 9.

[9] Maxime Lachaud, *Redneck movies, ruralité et dégénérescence dans le cinéma américain*, *op. cit.*, p. 26.

[10] Alexandre Mathis, *Terrence Malick et l'Amérique*, Playlist Society, 2015, p. 94.

[11] *L'autre rive* de David Gordon Green (2004).

[12] *Shotgun Stories* de Jeff Nichols (2008).

[13] *Mud* de Jeff Nichols (2012).

[14] Emmanuel Taïeb, « Faut-il montrer les images de violence », le 7 juillet 2015, <http://www.laviedesidees.fr/Faut-il-montrer-les-images-de-violence?.html>.

[15] Personnage principal du film *Joe* de David Gordon Green (2013).

[16] Petite fille, personnage principal du film *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin (2012).

[17] *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin (2012).

[18] Dans *L'autre rive* de David Gordon Green (2004).

[19] Dans *Joe* de David Gordon Green (2013).

[20] Dans *Shotgun Stories* de Jeff Nichols (2008).

[21] Florent Guizengar, « Les sources noires », *Cahiers du Cinéma*, n° 684, décembre 2012, p. 7.

[22] Vincent Malausa, « David Gordon Green entre deux rives », *Cahiers du Cinéma*, n° 595, p. 46.

[23] David Gordon Green, interview de Nicholas Elliott, « See you at South », *Cahiers du Cinéma*, n° 689, mai 2013, p. 90.

- [24] Maxime Lachaud, *Redneck movies, ruralité et dégénérescence dans le cinéma américain*, *op. cit.*, p. 53.
- [25] *Take shelter* de Jeff Nichols (2011).
- [26] Maxime Lachaud, *Redneck movies, ruralité et dégénérescence dans le cinéma américain*, *op. cit.*, p. 28.
- [27] Taïna Tuhkunen, *Le Sud au cinéma, de The Birth of a Nation à Cold Mountain*, Paris, Éditions École Polytechnique, 2009, p. 13.
- [28] Joachim Lepastier, « Animaux », *Cahiers du Cinéma*, n° 679, juin 2012, p. 27.
- [29] Vincent Malausa, « Mud de Jeff Nichols », *Cahiers du Cinéma*, n° 688, avril 2013, p. 49.
- [30] Vincent Malausa, « Faisons un rêve », *Cahiers du Cinéma*, n° 674, janvier 2012, p. 27.
- [31] Annie Le Brun, *Les châteaux de la subversion*, Paris, éd. Gallimard, Coll. Tel (n° 376), p. 54.
- [32] Jean-Luc Nancy, « Image et violence », *Le Portique*, n° 6, 2000, 24 mars 2005, <https://leportique.revues.org/451>.
-