

La violence de la télé réside dans le flux continu des images

Un homme d'Esprit

Olivier Mongin, 50 ans, est philosophe et directeur de la rédaction de la revue *Esprit*. Il travaille sur les «passions démocratiques» et a publié *la Peur du vide* (1991), *la Violence des images* (1997) et *Eclats de rire. Variations sur le corps comique* (2002), aux éditions du Seuil.

Q u'est-ce qu'une image violente? D'emblée, il faut distinguer entre deux types d'images différentes: celles que véhicule le cinéma violent, celui qui est visible dans la «*petite salle en noir*», et celles que véhicule le petit écran, des images multiples: celles qui correspondent aux productions spécifiques de la télévision, notamment le journal télévisé et certains jeux, ou alors celles qui sont le relais du cinéma à la télévision, les films programmés, la vidéo, le DVD. Le cinéma en salle est violent depuis toujours,

mais il assigne une place, celle du spectateur, qui regarde alors cette violence en sachant où il est, qui il est, où il va. Dans le néoréalisme italien de l'après-guerre, vous trouvez des images très violentes: des morts d'enfant, chez De Sica par exemple, et même un suicide d'enfant filmé de façon extrêmement réaliste, dans *Allemagne année zéro* de Rossellini –ce qui reste sans doute l'une des plus grandes violences exercées par le cinéma sur un spectateur. Mais, précisément, la place du spectateur

est assignée par ce cinéma: la violence peut se déchaîner sans vraiment troubler le processus vision-identification-action, puisque les repères sont fixés, et la nature des images, connue. Avec la télévision, l'image ne renvoie plus à une altérité qui favorise l'identification, elle a tendance à devenir une projection de soi, un prolongement mental. Je ne vois pas un autre sur le petit écran, un autre que je déteste ou que j'admire, je me vois moi-même dans un rôle plus ou moins inattendu.

Le vrai problème, pour vous, c'est donc

la télévision?

La place du spectateur y est délicate, et d'autant plus qu'il peut braconner, car le flux de violence ne renvoie à rien d'autre qu'aux flux des images et des informations en général. Le réel, à commencer par celui du journal télévisé, y devient fiction. Il y a là un phénomène d'exacerbation par la permanence des signes: aucun flux ne peut vraiment s'arrêter, se calmer, s'apaiser. On atteint donc le paroxysme de la violence des images: non pas dans ce qui est montré, mais par la manière de le montrer. La violence de l'image désigne quelque chose qui n'a pas d'arrêt et ne peut pas s'arrêter, quelque chose qui ne peut jamais venir à

bout de soi-même, ni vraiment se soucier de l'autre. C'est la boucle qui va si bien avec la bulle. L'ultraviolence de la télévision ne réside donc guère dans la capacité de transgression, car les images y sont le plus souvent dépourvues de violence, mais dans une spirale infinie de vision et de consommation. La transgression y est devenue quasi impossible, mais le continuum des flux d'images et des programmes devient le pire des chevaux emballés.

Quels sont les scénarios qui se mettent en place à travers ces flux d'images télévisuelles?

On peut distinguer deux pertes de repères importantes. D'abord, ces flux d'images n'ont jamais de généalogie. Les gens qui les reçoivent, tout comme souvent les personnages que montrent ces images, sont «sans histoire», dépourvus d'une histoire dans laquelle ils pourraient s'inscrire, arrêter le cours des choses. Cela est très net dans la coupure générationnelle qu'induisent ces images: la télévision a de plus en plus de mal à faire le lien entre les générations.

Chaque programme vise une classe d'âge, et le flux continu des images ne rassemble pas ces âges mais contribue à creuser les écarts. Qu'est-ce qu'un monde d'images sans histoire? Un univers sans dette, ni référence au passé, sans règle chronologique du jeu, où on se trouve face à un état sauvage où le plus fort survit, c'est l'état d'esprit des «*natural born killers*» (*Tueurs nés*, film d'Oliver Stone, 1994).

Ensuite, ces flux d'images témoignent d'une crise du symbole par excellence qu'est la langue: on se «castagne» parce qu'on ne peut plus, ne sait plus, se parler, le mal physique est la rançon de l'absence d'un échange symbolique. La médiation du logos est devenue de plus en plus difficile, parfois dérisoire. Ces deux problèmes, cumulés, démontrent que les images sont entrées dans ce qu'on pourrait appeler une crise de l'autorité. Plus d'histoire, plus de

langue: c'est une sorte de figure paternelle et explicative, hiérarchisante, légitimante, qui s'en est allée, celle qui incarnait la loi et permettait la transgression et l'émancipation. Sans ce repère, les images de la télévision forment un tissu continu où la violence est consommée sans frein.

Ne rencontre-t-on pas le même phénomène au cinéma: une identique perte des repères qui libère la violence?

Si vous prenez des images de cinéma, la comparaison s'impose avec la série des

Parrain (1972), filmée par Coppola. Là, c'est une violence ritualisée, historicisée, avec sa langue particulière et référencée. La Mafia, c'est une descendance, ce sont des cérémonies successives d'exclusion et d'inclusion, de déchaînement et d'harmonie; et on y parle quand même bien plus souvent que l'on y tire. La trilogie de Coppola, même parfois ultraviolente, est une grandiose forme d'organisation de la violence, initiatique, clanique, historique, exactement à l'opposé de ce trouble que peut jeter la télévision en gommant du flux d'images ses filiations ou ses commentaires.

Y a-t-il au cinéma un film symptôme de ce trouble qui rend l'impact des images encore plus violent?

Le film de ce trouble serait celui où la violence brouille complètement la place du spectateur. C'est assez rare. Sûrement pas *Scream*, car le spectateur est absolument assigné à une place: il n'existe pas de film plus «historique», référencé, commentant sans cesse la violence qu'il met en scène, avec virtuosité, un film plus distancé, c'est presque une pièce de Bertolt Brecht. Il y a eu *Tueurs nés*, œuvre ultraviolente d'Oliver Stone. Pourtant, il y a peu d'ambiguïté dans *Tueurs nés*: c'est un film épique et romantique assez classique, une sorte de chevauchée barbare où le canevas d'identification passe par un genre et une histoire extrêmement attendus, de même que les personnages sont archétypaux. Certes, l'ouverture consistant à tuer père et mère, à briser la généalogie, est sévère. Depuis *les Amants de la nuit* de Nicholas Ray et *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn, aucun spectateur ne peut ignorer le projet d'un tel film: la violence ne cesse ici d'être cernée de repères et de références.

Peut-être faut-il trouver cette séquence emblématique de la violence nouvelle dans un passage de *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino. Car c'est là autrement ambigu, puisque le spectateur n'a pas une place donnée, mais plusieurs, offertes par

le trouble du point de vue. En effet, lors de la séquence de torture, le malaise face à la violence provient moins de l'acte de barbarie montré (on y découpe une oreille)

que de la manière de le montrer: la caméra bouge de telle façon que le spectateur ne sait à aucun moment comment se situer, du côté du tortionnaire ou du torturé, du voyeur ou du compatissant, du bourreau ou de la victime. C'est extrêmement inquiétant, et la violence de la scène se projette directement sur un spectateur qui doute et s'interroge à propos de sa place. On ne distingue plus rien, entre le bien et le mal, le spectateur et l'auteur: des sens contradictoires submergent la pensée du spectateur.

L'image violente, c'est donc d'abord une image qui empêche de penser?

De juger, de hiérarchiser des positions et des enjeux, de faire référence à d'autres images ou situations. Dans tous les grands westerns, même gagnés par un déchaînement de violence dans les années 70, le spectateur savait où était la loi: il trouvait sa place, même si, par provocation ou mauvaise humeur, il choisissait sciemment d'en assumer une autre. Mais la télévision reste dix fois plus violente qu'une scène de *Reservoir Dogs*: car tout y devient équivalent. Le problème n'est pas celui de l'image particulière mais du flux continu que le spectateur reçoit, la plupart du temps en état de prostration.

La complexité du mode d'appropriation des images est en fait le meilleur garde-fou contre leur violence, et pour cela le cinéma reste exemplaire.

Quels sont les principes possibles de la réception des images violentes?

On peut dire qu'il existe trois thèses. La plus ancienne, qui vient de loin: la purification des passions, héritée de la catharsis antique ou classique. Voir des images violentes permet de canaliser la violence qui est en chacun de nous en l'expurgeant symboliquement vers l'écran. On aime sa propre peur, on en rit, on la ritualise, afin

de se débarrasser d'une violence qui est en chacun de nous, réveillée par les images et qui y retourne. C'est une thèse optimiste, et qui fonctionne très bien avec des publics avertis, que ce soit des cinéphiles, des fans, des gens cultivés. L'exemple type pourrait être la «bonne» vision de *Scream*: l'adolescent un peu malin reconnaît toutes les références du film (et tous les classiques du cinéma d'horreur y passent), il en rit, et la violence des crimes se trouve comme expulsée de son corps et de son esprit pour être projetée vers l'écran qui l'absorbe.

La thèse inverse, qui pour moi ne fonctionne pas mieux, est celle de l'imitation. La violence des images vues susciterait des passages à l'acte et des attentats bien réels. Il peut toujours y avoir des dérapages, surtout avec des publics psychologiquement fragiles, doublés de cas individuels isolés particulièrement impressionnables. Mais c'est précisément le problème de cette thèse-

se: elle ne repose que sur des cas exemplaires de passage à l'acte, sur des itinéraires psychotiques, et l'on peut avancer d'innombrables cas qui prouveraient sans difficulté le contraire. De plus, chacun de ces parcours singuliers doit être pris en compte: certains tombent d'eux-mêmes, par exemple l'affaire Florence Rey et Audrey Maupin, qu'on a dit influencés par la vision de *Tueurs nés* de Stone. Or il se trouve que, dans ce cas précis, rien n'est sûr, les plus grands doutes subsistent sur l'imitation de la violence des images. En général, les psychologues, les sociologues et les magistrats ne croient guère à cette thèse: un tribunal de Louisiane n'a-t-il pas débouté récemment une famille qui plaidait l'influence criminogène de *Tueurs nés* dans une agression particulièrement sordide et ouvertement revendiquée comme «cinéphile»?

Ce qui est vrai, en revanche, est que des adolescents au parcours de type psychotique peuvent passer par un imaginaire précis, parfois fourni par le cinéma d'horreur, pour s'affirmer ou se rebeller. Mais les images violentes, tout au plus, donnent une sorte d'univers d'accueil, qui est cependant beaucoup plus marqué par un phénomène de «déréalisation» du monde que par un appel explicite au passage à l'acte. Au maximum, contre toute tentation «causaliste», il faut se méfier de tout itinéraire singulier, en tous les cas le questionner rigoureusement.

Vous croyez davantage à une hypothèse intermédiaire?

Celle qui prend en compte ces images vio-

lentes comme flux continuels, notamment à la télévision, une sorte d'univers très vite déréalisé, alors qu'au contraire il prétend être branché sur l'actualité et les vibrations du monde. Combiné aux effets précis sur des publics très spécifiques des films et des séries ultraviolentes du gore, de l'horreur, du *snuff-movie*: des petits milieux, jeunes sectaires, retraités populaires, qui se construisent une vision très virile par ingestion d'images violentes dans un corps le plus souvent déprimé, dépressif et dévirilisé. Se forme là une illusion de la violence du monde: plus je devore de la violence, plus je crois que le monde est violent et moins j'ai envie de m'investir dans la société, de m'engager dans un espace public qui me fait peur. C'est au sein de ces petits «ateliers audiovisuels» (Virilio), groupusculaires, cloîtrés, isolés, souvent monomaniacques et monocellulaires, que parfois, par désensibilisation à l'environnement, la violence peut se déchaîner en un passage à l'acte. Vous voyez que je suis prudent.

Mais ne peut-on pas dire que les images peuvent «déréaliser» la violence du monde et contribuer à une confusion beaucoup plus dangereuse?

C'est une confusion entre réel et imaginaire qui dépasse de beaucoup le mauvais procès fait aux images, mêmes violentes: ces tueurs publics mettant en cause ce qui incarne la valeur collective, civique, politique, comme Durn à Nanterre, ne relèvent pas d'une forme de cinéphilie dévoyée. Par contre, on peut dire que, s'ils ne produisent pas de violence propre, les médias engendrent de la confusion, participant

d'une rumeur où l'imaginaire et le réel s'entremêlent. Mais reste toujours le problème épineux du passage à l'acte: ni cette confusion ni cette violence, spécifiques aux images, n'impliquent la violence des gestes réels.

Cette confusion que vous évoquez ne repose-t-elle pourtant pas la question de l'éducation aux images?

C'est une question centrale: il ne s'agit pas d'éduquer les images (interdire la violence serait absurde) mais d'éduquer aux images, à leur vision, lecture, fabrication. Faire comprendre ce qu'est un Caméscope, une petite caméra, comment ça marche. Non pas pour devenir Antonioni, mais pour comprendre, en classe, au milieu du regard des autres, que filmer implique celui qui filme. On peut travailler sur les classiques, dont certains films très violents, mais surtout parler des images, les faire parler. Les profs disent toujours que les enfants les plus impressionnés par la violence des images ne parlent pas et aiment les images qui ne parlent pas. C'est la médiation du logos qui fait ici défaut entre ces blocs de visualisation de la violence, et la pédagogie des images doit viser à faire parler. Faire parler des images, même les plus violentes, c'est réussir à dire que les mômes ne nous sont pas totalement étrangers, c'est émettre une première régulation de la violence, c'est permettre une nécessaire conflictualité en esquivant sa violence. On tient là une définition satisfaisante de la démocratie, à l'école, dans la société: elle consiste à favoriser la conflictualité en évitant la violence civile ●

Recueilli par ANTOINE DE BAEQUE