A History of Violence
(David Cronenberg, 2005)

Revoir

L'Ombre d'un doute

par Franck Boulègue le 20.01.2011

Ce film – qui partage son titre avec un court-métrage réalisé en 1991 par Danny Acosta - permet à David Cronenberg, trois ans après *Spider* (2002), de poursuivre son habituelle réflexion sur les rapports qu'entretiennent le corps et l'esprit. Confirmant la tendance de la seconde moitié de sa carrière (depuis *Dead Ringers*, 1988), pour aller vite), moins viscérale, les mutations auxquelles nous sommes ici confrontés relèvent moins du corporel que de l'intériorité des personnages (ce qui le différencie nettement de films tels que *The Brood* - 1979) ou *The Fly* - 1986).

Adapté d'une bande dessinée de John Wagner et de Vince Locke (2004), il nous entraîne à la suite de Tom Stall (Viggo Mortensen), américain moyen, propriétaire d'un *diner* (restaurant typique de « l'Americana », cet ensemble d'éléments culturels propre aux Etats-Unis) à Millbrook dans l'Indiana (c'est-à-dire dans le « Midwest », l'Amérique profonde), petite ville aux accents d'éternité (l'horloge de l'hôtel de ville reste bloquée sur la même heure). Tom est soudain confronté à la violence aveugle de deux tueurs en série tout droit sortis d'un films de Quentin Tarantino. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, loin de se laisser gentiment éviscérer, Tom se débarrasse des deux psychopathes avec un savoir-faire surprenant et devient du jour au lendemain la petite célébrité locale, assaillie par les média. Ce quart d'heure de célébrité à la Warhol ne semble d'ailleurs pas lui plaire outre mesure. En effet, d'autres personnages louches, menés par un certain Carl Fogarty (Ed Harris) ne tardent pas à débarquer dans sa bourgade. A les en croire, il ne serait pas la personne qu'il prétend être, mais un certain Joey Cusack, au passé trouble...

Si le film prend ses distances avec la BD d'origine, il n'en reste pas moins extrêmement fidèle à sa première partie, intitulée : « Une petite ville tranquille ». Les deux chapitres suivants (« Mort à Brooklyn » et « Avec intention de nuire »), très explicites quant aux racines de cette situation et à son dénouement, sont quant à eux plus ou moins totalement laissés de côté. Ce n'est donc pas tant l'origine de la crise vécue par Tom / Joey et sa famille ou sa résolution qui semblent intéresser Cronenberg, que le processus de mise à jour d'une réalité masquée sous des abords innocents. Les méfaits passés de Joey ne seront ainsi jamais totalement explicités. Quant à la séquence finale, celle qui le voit se confronter à Richie (William Hurt), son frère mafieux, chef d'un syndicat du crime à Philadelphie, elle est traitée sur un mode semi-humoristique qui vient rompre la lourde ambiance instaurée durant la quasi-totalité du long-métrage. On peut également remarquer que le personnage de Richie, de meilleur ami de Joey qu'il était dans la bande-dessinée, devient ici son frère abhorré. La rencontre des deux hommes n'en devient que plus forte, symboliquement parlant – Richie incarnant en quelque sorte l'antithèse de Joey, son pendant négatif. Ce que ce dernier serait probablement lui aussi devenu s'il n'avait bifurqué à temps.

L'action du film, quant à elle, s'est déplacée de Raven's Bend (Michigan) et Brooklyn (New York) à Millbrook (Indiana) et Philadelphie (Pennsylvanie). Dans les deux cas, nous avons affaire à une opposition entre la campagne et la ville, la nature et la culture, ainsi qu'à un retour aux sources vers la côte Est des U.S.A., origine du pays (les Treize Colonies) et de la violence qui a ensuite irrigué l'ensemble du continent. C'est d'ailleurs le trajet qu'empruntent très explicitement les deux tueurs errant, les deux prédateurs charognards présentés au début du film : « So, we keep headin' east ? » « Yeah, that's the idea » « Stay out of the big cities ? » « Uh-huh » (remarquons que leur trajet et leur personnalité sont unidimensionnels, la séquence d'ouverture insistant sur la frontalité du bâtiment qu'ils quittent, sur leur déplacement en voiture de la gauche vers la droite – l'est ; à l'inverse de cette vision « à plat » du paysage et de l'intériorité des personnages, les plans venant saisir Tom dans son environnement creusent au contraire l'espace et nous proposent de magnifiques profondeurs de champ sur les routes et la campagne de l'Indiana, signifiant par là-même la complexité de son identité).

On peut supposer que le déplacement du Michigan (« grand lac », en langue indienne) en direction de l'Indiana s'explique par le fait que ce dernier Etat symbolise probablement mieux l'Amérique profonde. Le surnom de l'Indiana est ainsi le « Hoosier State ». Quand le mot « hoosier » est utilisé en référence aux habitants de l'Indiana, il ne saurait être compris de manière péjorative. Il faut cependant noter que dans d'autres parties du pays (par exemple au Missouri, en Illinois ou en Arkansas), ce terme pourrait approximativement être traduit par « cul-terreux » (non pas « redneck », mais plutôt « white trash »). Le nom de l'Etat signifie quant à lui « terre indienne » – moyen discret de signaler que les Etats-Unis se sont battis sur un génocide. Qu'ils ont, eux aussi, une « history of violence ». Sa devise : « The Crossroads of America » peut pour sa part nous renvoyer à l'imagerie traditionnelle accompagnant les apparitions diaboliques, qui semblent généralement se dérouler à ces endroits névralgiques que sont les intersections routières, lieux où se télescopent les dimensions. Il n'est donc pas étrange que la part d'ombre de Tom se révèle à cet endroit, lui qui est habité par un « démon » nommé Joey qu'il a dû « tuer » pour voir le jour (« I thought I killed Joey Cusack. I went out to the desert and I killed him » – parabole on ne peut plus christique).

Toute cette imagerie peut faire penser au *Twin Peaks* (1990-1992) de David Lynch, petite ville américaine typique là aussi, où surgit une violence impensable. Le caïd du lycée ne s'appelle-t-il pas Bobby dans les deux œuvres ? Un des deux tueurs psychotiques du début porte le même nom (Leland) que le père incestueux de Laura Palmer, lui aussi habité par un démon (Bob) dirigeant ses actes par intermittence...

Le déplacement de New York vers Philadelphie, peut également s'expliquer. « La ville de l'amour fraternel », cinquième agglomération des Etats-Unis, fut l'espace de dix années (1790-1800) la capitale fédérale du pays. La Déclaration d'Indépendance et la Constitution y

furent signées. Fondée par le Quaker William Penn en 1681, bâtie selon une architecture qui tire son inspiration de Paris, elle se veut un modèle de démocratie et de liberté religieuse (même si, en réalité, il s'agit d'une des villes les plus dangereuses du pays). Ce cosmopolitisme, cette ouverture qui la caractérisent en principe contrastent avec la religiosité omniprésente qui marque de son sceau la vie à Millbrook (nous verrons plus loin que ce thème joue un rôle capital dans le film). De surcroît, cette opposition renvoie à la défiance qui caractérise nombre d'américains vis-à-vis du gouvernement fédéral – c'est la raison pour laquelle Tom est célébré par les chantres de l'autodéfense (« parfois un homme doit livrer ses propres batailles lui-même », lit-on par exemple dans la BD).

L'essentiel du film va se concentrer sur la question de l'identité de Tom / Joey. Qu'est-ce que l'identité ?, semble nous demander Cronenberg. « Identique » par rapport à quoi ? Sommes-nous le même chaque matin au réveil, ou bien devons-nous réaliser un travail de mémoire afin de garder une cohérence entre la personne que nous étions hier et celle que nous serons aujourd'hui ? Sommes-nous essentiellement identiques et accidentellement différents (pour reprendre la terminologie aristotélicienne) ou bien alors en constante modification ? (ce qui pourrait expliquer pourquoi nous préférons remettre à demain des expériences douloureuses : ce sera alors nous même en tant qu'un autre qui devra les affronter, et non pas notre moi présent). Si l'identité est conçue comme la persistance d'une existence dans le temps, cette identité peut-elle varier, évoluer ? Mieux : plusieurs identités peuvent-elles se côtoyer dans un même corps ? Car c'est bien de ça dont il s'agit ici – de la cohabitation plus ou moins difficile de deux entités au sein d'une même enveloppe corporelle, à la manière de Docteur Jeckyll et Mister Hyde (ce qui différencie par là-même le film de *Dead Ringers*, où une même personnalité semblait avoir été scindée en deux corps distincts). Le passage d'une identité à l'autre est-il contrôlé ou bien subi ? Relève-t-il du jeu (d'acteur) ou bien alors de la pathologie, de la métamorphose ? Comment savoir, de l'extérieur, à qui l'on a affaire ? (cf. *Invasion of the Body Snatchers* de Don Siegel – 1956, ou *The Thing* de John Carpenter – 1982).

Autant de questions que Cronenberg s'efforce de traiter dans *A History of Violence* à travers la personnalité de l'hybride Tom / Joey. Tantôt l'un, tantôt l'autre, parfois les deux, il balance entre ces deux pôles de sa personnalité. A tel point que l'on a parfois du mal (lui y compris – Fogarty lui lancera : « you almost believe your own crap, don't you ? ») à déterminer ce qui relève en lui de la personne ou du personnage. Où s'arrête Tom et où commence Joey ? Qui refoule l'autre ? Lequel est le plus « réel » des deux ? Dans quelle mesure a-t-il encore le contrôle du monstre qu'il est devenu – ou plutôt, qu'il a été ?

Car c'est bien d'un monstre dont il est question. Un monstre tout droit sorti d'un cauchemar. Celui qui fait se réveiller sa petite fille Sarah (Heidi Hayes) en hurlant au début du film. Sa famille s'empresse alors de la rassurer : « there's no such things as monsters », lui déclare son père. Ce à quoi elle répond : « They came out of my closet and then they were in the shadows ». Son père conclue : « They're scared of the light ». Il va de soi que c'est de Tom dont il est ici question, du monstre (Joey) qui se tapit dans sa part d'ombre (comme l'indique très bien d'ailleurs l'affiche française du film, en noir et blanc, qui scinde son visage en deux moitiés d'ombre et de lumière) et qui sera révélé aux yeux de tous par l'intérêt soudain des médias pour son « exemple ».

Mais l'ironie de la chose, c'est que cette séquence suit directement le meurtre d'une autre petite fille dans un motel. Il devient dès lors très difficile d'adhérer à ces paroles réconfortantes. Les monstres sont bel et bien réels. Ils rodent. Plus près de nous parfois qu'on ne pourrait le penser. Derrière le masque de respectabilité revêtu par son propre père, en l'occurrence.

Afin de pouvoir redevenir Tom et seulement Tom, Joey va devoir revenir aux racines du mal afin de les arracher. Seulement alors il lui sera possible de reprendre le cours de la vie paisible à laquelle il aspire. Semblable en cela à Clint Eastwood dans *Unforgiven* (1992), il va se retrouver contraint d'endosser une dernière fois sa défroque de tueur sanguinaire. Pour protéger sa famille, en l'occurrence. Car *A History of Violence* porte un intérêt soutenu à la question familiale. Reste à déterminer de quelle famille il s'agit là. En effet, contrairement à une vision trop biologique (et moralisatrice) de l'entité familiale, Tom opte pour une communauté élective, non consanguine. C'est de sa famille « médiate » que Tom se préoccupe ; autrement dit, de la famille qu'il s'est choisie – Edie (Maria Bello), Jack (Ashton Holmes) et Sarah. Et non pas de sa famille « immédiate » (celle des liens du sang, composée uniquement pour le coup de son frère Richie Cusack).

Ce qui ne signifie pas pour autant que cette seconde famille soit lavée des dangers inhérents à ce type de communauté, aux atavismes qui trop souvent le pollue. On perçoit très clairement le risque de transmission des travers du père en direction du fils qui, le film progressant, se révèle de plus en plus violent lui-aussi. Il évite tout d'abord les provocation de Bobby au lycée grâce à son humour. Puis il l'envoie à l'hôpital lors d'une rixe sauvage. Il finit par abattre Fogarty afin de sauver son père. Ce meurtre était d'ailleurs annoncé par un échange qu'il avait eu avec Tom, quelques instants plus tôt. Tom : « In this family, we don't solve our problems by hitting people ». Jack : « No, in this family we shoot them ! » (Tom frappe alors son fils, et se contredit de manière flagrante).

Plutôt que sa famille réelle, Tom préfère donc défendre sa famille adoptive, celle qui l'a sauvé de lui-même, celle qu'il s'est créée. Car c'est bien d'une construction dont il est ici question. D'une mise en récit à plusieurs étages (individuelle, familiale, nationale, religieuse, fantasmée). Afin d'échapper à son noir passé, Joey s'est inventé une autre vie. Ce faisant, il a menti à sa famille, à ses voisins, à l'ensemble de sa communauté d'adoption. Ceci afin de s'octroyer une nouvelle chance.

C'est alors que les médias portent à la connaissance du public son histoire édifiante grâce à leur art consommé du *storytelling* : une *success story*, celle d'un *american hero* venant à bout seul de deux dangereux individus. Cette volonté de magnifier un tel événement est symptomatique de la défiance américaine vis-à-vis du pouvoir central. L'homme est un loup pour l'homme et le seul moyen de s'en protéger, c'est de s'armer. Cependant, en creusant trop, lesdits médias vont révéler à la pègre de Philadelphie la propre « story » de Joey, le jeu de rôle auquel il s'adonne depuis vingt ans. Celle du personnage (Tom Stall, qui ne pouvait que « caler » à un moment ou à un autre, comme son nom l'indique) qu'il s'est inventé pour échapper à son passé. En éclairant sa part d'ombre, ils révèlent sa double identité. Derrière sa « story », c'est son « history of violence » (autrement dit, un casier judiciaire chargé) qui apparaît alors en plein jour. La réalité derrière le masque.

Mais on peut avancer qu'au delà de cette « history » individuelle, c'est celle de la nation américaine qui pointe alors le bout de son nez : une histoire commencée par un génocide (celui des Amérindiens, évoqué plus haut) et qui ne comporte que peu de périodes de paix – ce qui, convenons-en, ne diffère pas si radicalement de notre propre histoire. Rappelons que le film a été réalisé à l'époque des élections américaines, alors que la guerre en Irak battait son plein. Cronenberg y fait d'ailleurs allusion dans son commentaire audio. La nation américaine, à l'instar de Joey, s'est inventé une « story » pour masquer son « history ». C'est la raison pour laquelle Cronenberg filme cette œuvre comme un western. Il nous dépeint volontairement une Amérique fantasmée, mythologique (Edie qui s'habille en « cheerleader ») qui se masque à elle-même et à autrui ses horreurs sous-jacentes (peut-on tuer pour la paix ?).

Cette « story » est double. Il s'agit de l'*american dream* d'une part, cette fable colportée aux quatre coins de la planète, qui laisse

entendre qu'en ce lieu tout est permis (ce rêve qui se mue malheureusement bien souvent en cauchemar peuplé de monstres hideux). Il s'agit d'autre part de la vision du monde véhiculée par la Bible, pierre angulaire de l'imaginaire américain, qui imprègne les moindres gestes des personnages de ce film. Cette imagerie, ce jargon sont omniprésents dans *A History of Violence*. Cronenberg, athée déclaré, mais qui s'était déjà intéressé au thème de la religion avec *eXistenZ* (1999) s'amuse visiblement à mettre à mal ces réflexes d'ordre théologique en multipliant les allusions au darwinisme (soit la survie du plus fort, ou bien encore les références au Mâle Alpha – celui qui règne sur son groupe du fait de son recours à la violence, et qui reçoit en rétribution les faveurs sexuelles d'usage : c'est ce qu'Edie accordera à Tom, dans la cage d'escalier, une fois qu'il aura fait la preuve de sa virilité meurtrière). L'actualité américaine joue bien entendu ici aussi un rôle primordial. A travers ces attaques, c'est à l'Amérique « morale » de George W. Bush que Cronenberg s'en prend. Celle qui veut rétablir la prière à l'école, claironne ses « valeurs familiales » à tout bout de champ et prône l'enseignement de « l'intelligent design » sur un pied d'égalité avec le darwinisme abhorré.

Tom / Joey s'intègre parfaitement à cette Amérique là (bien que son interprétation du texte biblique soit sensiblement différente de celle prônée par Bush) comme en témoigne le crucifix qu'il porte autour du cou et qui apparaît à intervalles réguliers dans le film. A l'instar du Dieu de la Bible, fondamentalement schizophrène, il est à la fois un personnage d'amour (Tom) et de haine (Joey). Les symboles chrétiens abondent dans son univers : le poster représentant des poissons (chaque lettre du mot grec « Ichtus » devient pour les chrétiens l'initiale de « Jésus Christ, Fils de Dieu, Sauveur »), affiché sur un des murs de son *diner* (symbole du repas eucharistique ?) ; la croix de la fenêtre (constellée d'étoiles) derrière laquelle se réfugie Edie en compagnie de Sarah quand Fogarty vient s'emparer de Tom ; l'œil à moitié arraché à l'aide de fil de fer barbelé (la loi du Talion : œil pour œil) de Fogarty… Quand il répare son *pickup truck* , Tom déclare à Sam, le shériff : « she's coming back to life » – à la rigueur, il aurait tout aussi bien pu lancer : « lève-toi et marche ! ». Tout au long du film, les personnages s'envoient des « God ! » et des « Jesus ! » à tire-larigot. Il va de soi que ce sont là des interjections classiques en Amérique du Nord, mais leur abondance laisse soupçonner qu'elles ne sont pas là uniquement pour faire vrai. Notons au passage que les initiales de Joey Cusack sont semblables à celles de Jésus Christ. Il refusera cependant de jouer ce rôle de rédempteur du genre humain à la toute fin du film (rôle de Messie de l'autodéfense qu'aimerait lui voir endosser la foule d'adorateurs venue l'accueillir à sa première sortie de l'hôpital, mais également les hommes de main de son frère qui, lorsqu'ils le fouillent, lui font prendre la pose du Christ sur sa croix). Alors qu'il s'apprête à abattre son frère (un rapprochement peut là-aussi être établi entre un Joey/Caïn et un Richie/Abel), ce dernier lui lance : « Jesus, Joey ». Joey lui tire alors une balle dans la tête et lui répond, du tac au tac : « Jesus, Richie ». Remarquons que Richie tombe au sol les bras en croix et que le sang qui s'écoule lentement de son crâne perforé forme comme un nimbe rougeâtre… La demeure de Richie (« the Escalade »), quant à elle, comporte tous les attributs d'une résidence infernale : portail majestueux, intérieur rouge sang, présence du mal en son sein. Une fois sa mission purificatrice accomplie, Joey s'éloigne du manoir jusqu'à un étang où il se lave de ses péchés passés, en un bain baptismal évident. Derrière lui, des colonnes de pierre lui font une couronne démesurée.

Arrive alors la scène finale du film. La réintégration de Tom au sein de la cellule familiale est à analyser là aussi à l'aune des préceptes énoncés dans la Bible. Quand Sarah, plus que jamais semblable à un ange avec sa crinière blonde, met le couvert pour son père, qui revient penaud de sa tuerie, c'est du retour du fils prodigue au bercail dont il est question. C'est justement parce qu'il a beaucoup péché que son retour vers la stabilité familiale est méritoire. Cette maison qu'il habite en compagnie de sa femme et de leurs deux enfants est constamment présentée comme un havre de paix. Elle diffère en cela totalement de l'hôtel du début, lieu de passage, ou du manoir de la fin, lieu de mort. Cette maison (qui n'est pas une ferme, insiste Joey) est un lieu de stabilité et d'équilibre. Le lieu où la famille tellement unie qui nous est présentée à l'orée du film se ressoude finalement, une fois la tempête passée.

Lorsqu'ils se retrouvent autour de cette table, pour ce repas silencieux, on assiste à une réévaluation des forces en présence, à un réajustement des rôle. De « père », Tom devient en quelque sorte le « fils ». Son baptême précité l'a ramené à un état antérieur. De plus, comme il l'avait avoué à Edie lors de son second séjour à l'hôpital : « I wasn't really born again untill I met you ». Face à la violence, l'amour comme unique possibilité de rédemption, en somme.

par Franck Boulègue le 20.01.2011
Site Revue Eclipses - Copyright