

Le silence des agneaux : quand le loup devient gourou (" C'est pour mieux te guider mon enfant ")

Le personnage du serial killer, présence fascinante et inquiétante, apparaît comme un lieu de fixation privilégiée de craintes obsessionnelles particulièrement sensibles dans la société américaine (on estime de nos jours que les Etats-Unis totalisent à eux seuls 80 % des cas recensés). Le cinéma ne pouvait manquer de s'intéresser à une figure dotée d'une telle aura fantasmagique ; et sans même remonter plus loin, on peut relever aisément quantité de films réalisés entre la fin des années 1980 et aujourd'hui qui s'en préoccupent et s'en nourrissent. De *Seven* à *Scream*, dont le succès fut le véritable catalyseur de la vogue actuelle (avec des titres comme *Bone collector* ou *Résurrection*), en passant par des films ayant suscité une réaction moindre, tout en ne manquant pas d'intérêt : citons *Henry*, *portrait of a serial killer* ou *Copycat*.

Au sein de cette macabre généalogie, *Le silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1990) fait figure à la fois de " prototype " et d'occurrence quelque peu inhabituelle, du simple fait de proposer un dédoublement, avec ses deux personnages de psychopathes meurtriers diamétralement, radicalement opposés (le " bon " et le " mauvais " serial killer), en un miroitement de dissemblances qui n'exclut en rien des liens d'une étroitesse inattendue.

L'ouverture du film situe d'emblée son héroïne Clarice Starling (Jodie Foster) au cœur d'un cheminement initiatique. Elle est encore en formation, à tous les sens du terme, à commencer par son statut même de stagiaire (et donc d'apprenti agent) du FBI. Cet épilogue, programmatique, désigne tout aussi clairement la solitude du personnage de même que la souffrance - physique ou psychique - qui va marquer sa trajectoire vers l'accomplissement de soi (lequel revêt une forme double alliant maturation socioprofessionnelle et affranchissement d'un traumatisme originel). On y voit la jeune femme revêtue d'un survêtement en train de courir seule dans une forêt, littéralement traquée par la caméra et une musique aux accents inquiétants (il apparaît rapidement qu'elle est engagée dans un parcours du combattant). C'est le type de mise en scène associé communément aux moments où les personnages filmés se retrouvent en danger et où l'irruption d'un être monstrueux est imminente (voir *Les dents de la mer* ou *Halloween*). Le metteur en scène retourne la situation en révélant que nous sommes sur un terrain d'exercice du FBI, non sans avoir marqué un point d'orgue par l'image d'un écriteau où apparaît ce qui semble bien être une devise de l'organisme, mais qui s'avérera être le fil d'Ariane du protagoniste féminin : " Hurt, agony, pain : love it " (douleur, martyre, souffrance : aimez-les). Ce premier jeu avec le code, signature de l'auteur et signe de sa volonté d'apposer son sceau au genre populaire dont relève le film de Jonathan Demme (à savoir le slasher) en détournant un de ses topoï les plus courants, donne le ton et annonce le programme esthétique du film, qui va de pair avec un projet à la fois commercial et idéologique. Mais avant de revenir sur cet aspect capital du *Silence des agneaux* il nous faut faire d'abord un détour par l'antre du loup.

Clarice est donc chargée par Jack Crawford (Scott Glenn), chef du service d'études du comportement spécialisé dans le domaine des serial killers, de se rendre auprès du docteur Hannibal Lecter (dit " Hannibal le cannibale "), brillant psychiatre psychopathe incarcéré sous haute surveillance dans un asile d'aliénés. Elle a pour consigne de rassembler des indices qui pourraient mettre le FBI sur les traces d'un redoutable serial killer surnommé Buffalo Bill qui dépèce ses victimes. Ainsi va-t-elle être confrontée à deux personnages d'hommes qui dessinent comme un portrait d'hydre humaine à deux têtes, figuration d'une monstruosité masculine bipolaire. A travers cette dichotomie fondatrice, le film met en place une stratégie de distinction de " classe " concernant la nature et la pratique respectives des deux tueurs.

Lecter est un personnage d'une grande complexité. Incarné par l'acteur shakespearien Anthony Hopkins, c'est un représentant distingué de la grande culture européenne et donc l'affirmation vivante d'un passé prestigieux, à la fois fondement et surmoi de la société américaine. Cela fait partie des signes multiples qui en font l'opposé complémentaire absolu de Buffalo Bill, affublé d'un surnom qui est le sobriquet d'un autre (une des nombreuses indications de son chaos identitaire), renvoyant en l'occurrence au " côté obscur " du passé mythique américain : le génocide indien via l'extermination des bisons. Ce qui, aux yeux du spectateur américain middle class à qui se destine *Le silence des agneaux*, est de surcroît une catastrophe écologique de même qu'un signe avant-coureur du consumérisme contemporain effréné des U.S.A (que stigmatise également un film comme *Fight club*). " Hannibal le cannibale " est doté d'une sensualité hors du commun : son remarquable sens olfactif lui permet par exemple d'identifier les ingrédients de la crème de jour qu'utilise Clarice dont il est pourtant séparé par une épaisse paroi de verre. En parallèle, le récit le situe clairement dans l'ordre de

l'intellect (acuité et finesse d'esprit, perspicacité, courtoisie, culture classique), l'associant par son patronyme même à la langue, qu'il maîtrise parfaitement (voir les nombreuses énigmes que le personnage élabore sous forme de jeu de mots) (1) ainsi qu'au statut magistral (lectio voulant dire lecture ou leçon dans la langue de Marc-Aurèle, que cite le personnage). Doué de distance critique et du sens de l'abstraction, il est l'incarnation de la raison qui prend ici une forme peu commune certes mais qui demeure plus que jamais conquérante. Lecter, c'est le grand herméneute qui s'avère capable de faire surgir l'être au-delà des apparences en déchiffrant le monde depuis sa cellule. Un Sherlock Holmes psychopathe, en somme. Sous une forme hypertrophiée, il a du personnage - emblématique de l'idéal positiviste - de Conan Doyle l'extraordinaire sens de déduction, l'aspect inquiétant (la toxicomanie du célèbre détective) ainsi que les dons artistiques (son violon d'Ingres à lui étant le dessin).

Médecin de renom pétri de haute culture, Lecter, ancien notable de Baltimore, est à l'image de cette ville aisée de l'Est célèbre pour ses monuments et musées mais aussi le centre de recherches médicales de l'Université Johns Hopkins. Familier de l'expérience esthétique, ayant le culte de la forme, il est capable de dessiner de mémoire et dans le moindre détail un paysage de Florence (vu du belvédère, détail qui a son importance puisque l'alter ego prolétaire de l'aristocratique Lecter habite une ville qui a pour nom... Belveder).

Grand amateur de musique classique (Les variations Goldberg de Bach), féru de poésie, il est de surcroît le parfait jouisseur, un anthropophage qui est aussi un gourmet, autre référence à la culture du Vieux Monde (le Chianti qui a accompagné un de ses festins cannibales et la revue de cuisine raffinée " Bon appétit " qui compte parmi ses lectures). Le goût à la fois sophistiqué et mesuré de Lecter prend place parmi les nombreuses caractéristiques qui en font une incarnation de l'idéal stoïcien (d'où la référence à Marc-Aurèle), par une maîtrise de soi et du monde sans faille. Faisant constamment preuve d'une sobre virtuosité, y compris dans les circonstances les plus critiques, il est capable de contrôler son propre poulx ou de massacrer un policier à la matraque, savourant chaque coup en une gestuelle chorégraphique que rythme la musique de Bach.

Tout cela a pour point d'aboutissement le fait que le personnage soit l'image même du mythe romantique de l'artiste visionnaire. Lecter s'affirme comme grand ordonnateur du temps et de l'espace filmiques, ce qui fait de lui le substitut désigné du cinéaste au sein de la fiction. La manipulation, l'orchestration à distance des événements, la maîtrise des représentations dessinent son champ d'action privilégié. Ceci trouvera son illustration la plus spectaculaire dans la " performance " baroque de la séquence précédant son évasion où il met littéralement en scène le décor de ses fantasmes, créant une " œuvre d'art " macabre qui est une sorte de Crucifixion trash. Il s'agit d'une installation composée du cadavre éventré de l'un de ses gardiens, crucifié sur les barreaux de la cage lui servant de cellule provisoire suite à son transfert. Séquence où Lecter échappe littéralement à l'ordre du visible en endossant l'apparence d'un autre : il arrache la peau du visage de l'autre gardien dont il escamote le corps, s'en sert comme d'un masque et fait semblant d'être dans le coma.

L'invraisemblance de cette fuite n'est qu'une des occurrences de la caractérisation discrète mais constante du personnage comme possédant des facultés surnaturelles. Comment expliquer autrement que, prisonnier d'une camisole de force, le visage écrasé par une muselière de fer, il parvienne, tel un Houdini dément, à subtiliser le stylo de sa bête noire (le directeur de l'asile Dr Chilton), qu'il utilisera pour se défaire de ses menottes ?

La brillante Clarice Starling, working girl ambitieuse, névrosée et asexuée (elle n'a ni famille ni relation amoureuse) va paradoxalement s'épanouir au contact du criminel redoutable qu'est Hannibal Lecter. En effet, leur " liaison dangereuse " s'élabore tout autant sur le mode pédagogique que sur le mode thérapeutique. Lecter assume avec naturel le rôle du maître à penser socratique qui est aussi une figure de Pygmalion, avec ce que cela suppose de rapports sado-masochistes. Il n'est pas jusqu'à sa violation de l'intimité de Clarice (qu'il vampirise psychiquement en la contraignant à exhumer les images d'un passé traumatique en échange de son analyse de Buffalo Bill), qui ne soit montrée sous un jour favorable du fait de revêtir pour elle la forme d'un travail d'anamnèse. D'une certaine manière c'est Lecter qui lui apprend à composer avec le surmoi, c'est-à-dire la loi du Père, à dépasser le trauma de la scène primitive en lui faisant subir un harcèlement intime présenté comme une psychanalyse sauvage salvatrice. Démarche qui lui permet d'exorciser les fantômes de son enfance : la mort dans la souffrance de son père policier suite à une blessure par balle, la laissant orpheline, et l'épisode éponyme de l'agneau qu'elle n'a pu sauver du couteau du boucher.

Comparé au mentor seigneurial, Jack Crawford qui, à l'orée du film, semblait un père putatif potentiel pour Clarice, fait pâle figure. Il est défini comme un administratif doublé d'un théoricien peu à l'aise sur le terrain, ce qui initie une inversion du rapport magistral entre lui et Clarice qui, auparavant, avait été son étudiante à l'université. Le phénomène atteint son point culminant lorsque c'est elle qui débusque et abat Buffalo Bill tandis que Crawford et son équipe prennent d'assaut une maison qu'ils croient à

tort être celle du tueur. De plus, Crawford se révèle prisonnier de la hiérarchie bureaucratique lorsque, dépassé par les événements, il se voit retirer l'affaire par ses supérieurs. Son rôle consiste principalement à embrayer l'insertion sociale de Clarice dans un milieu dominé par les hommes et, surtout, à servir d' "entremetteur " entre l'héroïne et Lecter (2).

La relation triangulaire que dessine le film de Jonathan Demme entre deux hommes de pouvoir et une femme qui aspire à en acquérir peut de fait s'interpréter comme une parabole unissant les figures du producteur (Crawford), du réalisateur (Lecter) et de l'actrice (Clarice), le premier " engageant " la troisième qui est " auditionnée ", " dirigée " et " lancée " par le deuxième (3). Cette mise en abyme qui glorifie le créateur aux dépens du décisionnaire paraît aussi en résonance avec le système hollywoodien contemporain tel qu'il se met en place au milieu des années 1970, suite à la fin définitive de l'ère des studios, qui sont achetés par des multinationales. C'est dans ce milieu-là qu'évolue une nouvelle " espèce " de cinéastes, dite film school generation, issus d'écoles de cinéma ou de la télévision, techniciens accomplis, cinéphiles jusqu'au bout des ongles, soucieux de s'établir à la fois comme hommes d'affaires et comme créateurs à part entière (Coppola, Spielberg, Scorsese, Lucas, Landis, etc.) (4). Le silence des agneaux fait subir une transmutation en règle aux principales caractéristiques, plastiques et narratives, du slasher. S'il s'agit avant tout d'une manœuvre commerciale destinée à élargir au maximum le public d'un genre destiné aux adolescents (5), conformément à la double casquette que portent les hommes du New Hollywood, on y perçoit aussi la volonté de l'auteur d'imprimer sa marque personnelle dans la texture même de son film. L'esthétique " cheap " des slashers d'origine au budget minimal cède ainsi le pas à une facture " cossue " (éclairages feutrés savamment dosés, décors et costumes obéissant à une gamme chromatique privilégiant les marrons et les gris) et une écriture filmique économe de ses moyens qui évite les mouvements de caméra ou les angles de prise de vue trop voyants. En somme un style cinématographique à l'instar précisément de cette sobre virtuosité qui est l'apanage de Lecter, émissaire suprême de l'auteur au sein de la fiction. Comme le note Carol Clover, Le silence des agneaux fait partie d'une série de " slashers pour yuppies " qui remportèrent un franc succès public au début des années 1990. Outre le film de Demme, des titres comme Les nuits avec mon ennemi, Blue steel ou Pacific heights proposent ainsi une version de luxe du schéma générique où une héroïne persécutée par un personnage monstrueux finit par avoir le dessus sans assistance masculine (6). Dans le cas du Silence des agneaux, dont l'auteur note avec humour que le thème cannibalesque est une métaphore particulièrement apte pour la relation qu'entretient le film avec le genre de l'horreur bas de gamme, il nous paraît néanmoins possible de nuancer ses observations. Le slasher, tel que le définit Clover elle-même a pour stratégie maîtresse une constante perméabilité des cloisonnements sexuels, faisant vivre à son public une identification tantôt à la posture " féminine " (celle des victimes terrorisées qui subissent le viol symbolique du psychokiller) tantôt à la posture " masculine " (celle de la Final Girl qui finit par s'approprier les attributs phalliques du tueur pour en triompher). Comme le rappelle aussi Sylvestre Meininger, cela apparaît en effet particulièrement approprié au public adolescent à l'identité sexuelle non encore raffermie, qui est celui du slasher (7). Toutefois, si l'héroïne du Silence des agneaux parvient bien à terrasser un monstre masculin à la sexualité brouillée (que Clover rapproche à juste titre de Norman Bates) cela aurait été rigoureusement impossible si elle n'avait bénéficié de " l'enseignement " d'un maître omniscient et omnipotent. Ce symptôme idéologique fait d'ailleurs partie du " plan de marketing " d'un produit cinématographique désireux de ratisser le plus large possible, briguant à la fois un public populaire (dont les jeunes amateurs de slasher) et un public plus middle class. Pour ce faire, le film va donc adopter une posture double qui consiste à en donner au spectateur " populo " pour son argent en conservant les principaux ingrédients qui ont fait le succès du genre, tout en faisant des clins d'œil complices aux happy few cultivés dont on flatte le narcissisme de classe par le jeu des références culturelles (8). Ce " Questions pour un champion " élitaire se fait donc par l'invocation d'une figure de mentor charismatique investi des signes de la haute culture.

Parallèlement au rôle crucial qui est le sien dans la résolution de l'énigme concernant l'identité de Buffalo Bill, Lecter s'affirme ainsi comme le principal guide de la quête identitaire de l'héroïne elle-même, qu'il amène à l'introspection (ce que résume son principal conseil pour la mettre sur la piste du tueur : " Cherchez en vous-même "). Bien que le maître semble toujours avoir une longueur d'avance sur la disciple (qui est toutefois le seul personnage digne d'être son interlocuteur), celle-ci ne sera pas pour autant un instrument passif, la main exécutrice des directives du cerveau suprême, mais pourvue d'initiative et capable de déduction. Si Lecter lui montre le chemin en lui fournissant des indices et une méthode, c'est bien elle qui se montre apte à donner un sens à ces signes à l'instar du grand exégète lui-même. Les qualités intellectuelles et humaines, l'authenticité et la vulnérabilité virginales de Clarice (son prénom évoque celui de la chaste héroïne éponyme d'un célèbre roman de Richardson, Clarisse Harlowe ; indice plus visible encore, Lecter fera d'elle un portrait en Vierge à l'agneau), charge peu à

peu leurs liens d'une dimension indubitablement affective. A un point tel qu'au moment des adieux, cela devient presque une relation platonique évocatrice de films dépeignant les impossibles amours d'une femme et d'un fantôme : Une aventure de Madame Muir ou, plus près de nous, Ghost voire Titanic. Dans cette perspective intertextuelle, le statut de Lecter s'enrichit d'une dimension tout à fait remarquable, qui est au fond déjà présente dans le culte européen du demiurge artiste dont participe le personnage. La maïeutique lectorienne qui délivre l'héroïne en lui permettant d'"accoucher" de sa vérité profonde fait que le maître d'œuvre de cette renaissance féminine accouche lui-même symboliquement de Clarice. La littérature romantique mettait en place un paradigme, encore puissamment vivace de nos jours, qui assignait métaphoriquement à l'artiste créateur la capacité de reproduction jusque-là réservée à la gent féminine, octroyant ainsi au sexe masculin une supériorité ontologique absolue (9). Pour ce qui concerne le cinéma d'outre-Atlantique, l'œuvre de la haute figure campée par Anthony Hopkins dans la pure lignée de cette tradition européenne est ainsi poursuivie par nombre d'épigones 100% américains. La plupart en sont des personnages de jeune Pygmalion "cool" qui s'éclipsent du récit (généralement au détour d'un mini-scénario christique qui met en valeur la noblesse désintéressée de leur geste) après avoir favorisé une éclosion féminine qui, sans cette miraculeuse intervention masculine, eût été tout bonnement impensable. Si des films comme Ghost, Abyss, Phénomène ou Titanic représentent sous un jour favorable des femmes indépendantes accomplies, c'est à la condition sine qua non d'avoir été touchées par la grâce dont est investi un homme d'exception qui, littéralement, les remet au monde. En échange et en signe de reconnaissance celles-ci célèbrent de bon cœur la gloire et la suprématie de ces doux patriarches martyrs (10).

En contraste absolu avec Lecter, son âme damnée Buffalo Bill est installée dans une "primitivité" sociale et maintenu dans un statut d'infra-humanité (ce dont témoigne la cave aux allures de grotte qui lui sert de repaire). Figure de la radicale altérité vouée aux gémonies, il est perdu dans les méandres d'une identité qu'il est impuissant à fixer. A travers cette figure, caractérisée explicitement comme "contre nature" par sa transsexualité, le film traduit une peur sociale liée à la destruction de la ligne de partage entre les sexes. Par-dessus tout, c'est son dimorphisme sexuel qui fait de Bill celui par qui le mal arrive. La question du corps est au cœur de la dichotomie qui structure le film : le corps en tant que figure de l'imaginaire, de l'affirmation identitaire (possible ou non). Engagé dans un impossible devenir-femme, Buffalo Bill est totalement incapable de se libérer des contingences corporelles. Personnage englué dans le hic et nunc, captif d'une compulsion à la répétition, son unique but est de recouvrir son corps propre d'une robe de chair élaborée à partir de peaux prélevées sur ses victimes (là où Lecter ne revêt que "la robe sans couture de la réalité"). Dessein qui pousse à son paroxysme la désindividualisation et souligne par là même une identité en voie d'effacement, un corps exposé à la mutation à l'image du papillon, insecte totem du personnage. Mais celui-ci est un coléoptère nocturne, baptisé "phalène à tête de mort" (!), la narration soulignant une fois de plus par ce choix qu'il s'agit en fait d'une anti-métamorphose. L'étrange transsubstantiation / travestissement qui figure l'aliénation de Bill en tant que sujet permet du même coup d'escamoter toute idée que cette aliénation ait pu aussi être motivée socialement.

La valorisation de Lecter aux dépens de Buffalo Bill serait toutefois impossible sans que soit opérée une scission radicale au cœur de la violence implacable dont ils sont tous deux dépositaires. La culture de la violence, particulièrement développée aux U.S.A - et que révèle notamment le double culte de l'arme à feu et du muscle, sans parler de ce sport national d'une extrême brutalité qu'est le football américain - exige, pour pouvoir se légitimer et se perpétuer, le maintien de la dichotomie fondatrice entre "bonne" et "mauvaise" violence masculine. Cette règle d'or qui fit les beaux jours du western, du film de guerre ou du policier classiques est encore omniprésente dans le cinéma américain, allant de Rambo à Robocop en passant par les Terminator et autres Armes fatales. Le silence des agneaux reprend à son compte ce paradigme de justification culturelle dont il propose une variante à première vue transgressive mais somme toute assez fidèle, en l'appliquant à la version perverse de Jekyll et Hyde qu'est le tandem Lecter - Bill.

Buffalo Bill s'en prend exclusivement aux femmes, attitude à mille lieues de la courtoisie affichée par Lecter, gentleman serial killer. Lorsque celui-ci s'évade, Clarice, qui a appris à le connaître, est persuadée à juste titre qu'il ne cherchera pas à lui nuire. Tandis que l'opération de diabolisation de Bill aux yeux du spectateur est conduite jusqu'à la dernière minute, lorsqu'il tente de piéger et d'abattre la principale figure identificatoire du film, incarnée par la seule d'entre les comédiens à avoir un statut de vedette au moment où sort Le silence des agneaux. On ne verra jamais Lecter faire de mal à quelqu'un que la mise en scène range parmi les personnages dignes de la sympathie du spectateur. Nous l'avons montré, celui-ci est en outre un parangon absolu de maîtrise masculine, vertu suprême en culture patriarcale. A l'opposé, Buffalo Bill est marqué au sceau infamant de l'excès, qui participe en l'occurrence de sa caractérisation comme porteur de la "mauvaise" féminité avec son lot de

débordements incontrôlables : hystérie, incomplétude, narcissisme (" Je me baiserais bien ") et attachement maladif au paraître là où Lecter baigne dans la pure essence. D'où aussi la nécessité de doter le personnage à la conduite " masculine " de Jodie Foster d'une touche de féminité certes sobre mais bien présente (sa coiffure, ses bijoux à la fois discrets et suffisamment visibles) qui la consacre comme la représentante du " bon " féminin par opposition au féminin hors de contrôle qu'incarne le tueur transsexuel.

De plus, ce caractère d'asservissement aux apparences (dont nous avons déjà décortiqué la principale manifestation : le dessein frankensteinien du " patchwork " vestimentaire en peau de femme) qui fait de Bill un être à jamais privé de plénitude est associé clairement au néo-fascisme lors de la confrontation finale entre cet étrange Minotaure travesti et le Thésée au féminin qu'est Clarice.

Le revolver de Buffalo Bill est caché sous une couverture ornée de croix gammées et l'avancée de Clarice dans le dédale du monstre révèle une affiche à la gloire de l'extrême droite nationaliste américaine. Quant à l'horifique projet du psychopathe, il ne peut pas ne pas évoquer certain abat-jour en peau humaine, pratique certes marginale mais demeurée emblématique de la sauvagerie nazie.

Ses victimes sont de surcroît des Américaines moyennes typiques (juste avant son enlèvement, Katherine Martin, fille d'un sénateur femme, écoute la chanson de Tom Petty " American girl ").

Ajoutons à cela le fait que Bill évoque la peur bourgeoise des " basses classes " typiquement manifeste dans la saleté dont on l'affuble (sa demeure est extrêmement crasseuse et il a les doigts jaunis par le tabac bon marché). Dans le contexte américain, il incarne plus précisément la hantise de la prolétarisation caractéristique de la middle class. En additionnant toutes ces tares et vicissitudes, nous obtenons le parfait portrait robot de l'ennemi public numéro un de l'adulte américain de classe moyenne, qui se trouve précisément être le " client " que cible Le silence des agneaux. Il manque toutefois à ce portrait un détail essentiel.

Selon la logique profonde de la culture américaine, on ne peut naître que des cendres d'autrui, qu'il s'agisse de l'héritage européen ou, en particulier, des racines obscures des Etats-Unis, fondés sur deux crimes contre l'humanité avant la lettre (l'esclavage des Noirs et le génocide des Indiens). Le modèle capitaliste, porté à son plus haut période dans le Nouveau Monde, implique en effet l'impossibilité du partage : quand on est deux, il y a en a obligatoirement un qui dévore l'autre. Le serial killer, en fait considéré généralement comme venant de la classe moyenne blanche est, entre autres, le symptôme le plus aigu des ravages consuméristes. Ainsi le bouc émissaire prolétaire qui devient un véritable catalogue des peurs de l'Américain moyen est-il par-dessus le marché la version exacerbée et pathologique du consommateur convulsif né d'une société de surconsommation. Or, c'est cette même surconsommation que toute une frange du cinéma américain qui tourne en dérision notamment les aspects les plus communément partagés de la culture tient pour un des principaux facteurs ayant contribué à ramollir, à " émasculer " l'homme blanc de la classe moyenne (l'exemple le plus récent - et aussi le plus éloquent probablement - étant Fight club de David Fincher).

Et ce qui assoit définitivement la supériorité absolue de Lecter est justement le fait d'être complètement en dehors du cycle de la consommation. Ce qui prime pour lui n'est pas la profusion et la quantité mais bien la simplicité et la qualité. Cela fait de lui le parfait jouisseur, le distinguant par là du serial killer de Seven ou encore du personnage principal " monstrueux " d'un film tel que Fight club. S'il a en commun avec celui-là un goût de la mise en scène, de " l'installation " et de la haute culture, Lecter est loin d'arborer la même réserve glaciale et le même cynisme. Il va également sans dire qu'il n'est en aucune façon affectée de la schizophrénie qui tourmente le protagoniste du dernier film en date de David Fincher. Personnage-no man's land qui échappe à toute caractérisation et à tout jugement moral, la non-conformité sociale qu'il incarne et que célèbre le film montre à quel point le réalisateur du Silence des agneaux est impuissant à se départir d'une réelle fascination pour son personnage au charme vénéneux. Il suffit, pour s'en convaincre, de rappeler le nombre d'êtres médiocres et dépourvus de charme (exceptée bien sûr Clarice) dont le metteur en scène a pris soin d'entourer Lecter. La conclusion du film où on le voit s'apprêter à régler ses comptes avec son plus " tendre " ennemi, le Dr Chilton, en en faisant son menu du jour, fin ouverte typique du film d'épouvante dont l'effet habituel est de créer un sentiment d'effroi (" le monstre est encore vivant ") ne peut que ravir le spectateur acquis à la cause de Lecter d'autant que le personnage de Chilton, immoral, visqueux et efféminé (11), est construit comme le deuxième personnage le plus antipathique du film, dans le sillage immédiat du monstre " féminin " de " Buffalo Bill.

Jean-Marc Genuite et Civan Gürel

1) Même les répliques en apparence anodines de Lecter sont chargées de références à la " culture cultivée ". Deux exemples parmi d'autres : la phrase malicieuse que Lecter adresse à Clarice lors d'une de leurs rencontres, " People will say we're in love ", tout en voulant bien entendu dire " On va

finir par croire qu'on est amoureux " est aussi le titre d'une chanson de la comédie musicale sophistiquée Oklahoma ! signée Rodgers et Hammerstein. Sa réaction face à l'arrivée du Dr Chilton qui va mettre fin à la rencontre en question, " Dr Chilton je présume " paraphrasant quant à elle la célèbre formule de l'explorateur Stanley au moment où il rejoint pour le secourir le missionnaire Livingstone, lui-même explorateur.

2) Autre atout culturel de Lecter, sur Crawford comme sur Buffalo Bill : là où le premier représente une modernité positive et légitime mais inefficace et le deuxième incarne une modernité pathologique et convulsive, Lecter est un personnage non pas moderne mais moderniste, s'inscrivant dans la haute lignée européenne des artistes démiurges.

3) Outre l'agencement du récit, un détail de casting vient confirmer cette hypothèse : le choix de Roger Corman, lui-même mentor de Demme, dans le rôle petit mais significatif du chef du FBI.

4) Voir dans ce numéro l'article que Sylvestre Meininger consacre à Alien.

5) S. Meininger montre que le film de Ridley Scott fut l'un des premiers à inaugurer cette stratégie à la fois financière et idéologique.

6) Voir Men, women and chainsaws (Princeton University Press), pp.232-233.

7) S. Meininger, op.cit.

8) C'est là une attitude singulièrement perceptible chez des réalisateurs à la sensibilité " européenne " comme Paul Verhoeven (notamment Starship troopers) ou Tim Burton qui, sur le mode du pop art, recyclent et " adoubent " un matériau d'origine populaire (comic book, serial, etc.) par un passage au moulinet de l'ironie en l'agrémentant notamment de références à la haute culture (cinéphilie, littérature, etc.). Les records en la matière étant probablement détenus par la série des Batman, initiée justement par Burton (avec une mention spéciale pour Batman et Robin, réalisé par Joel Schumacher).

9) Cf. l'ouvrage de Michèle Coquillat La poétique du mâle.

10) En janvier 2000, Le silence des agneaux figura en septième position dans une liste de dix films plébiscités comme étant les meilleurs de la décennie écoulée par l'association des critiques de cinéma américains. Il est significatif que ce palmarès qui consacre des titres tels que La liste de Schindler et Il faut sauver le soldat Ryan (arrivés respectivement premier et deuxième) ou encore Forrest Gump, Les évadés, Impitoyable, etc. fasse la part belle à des récits de " sauvetage " de l'homme par l'homme, de glorification du masculin " repent " et de restauration de la transmission patrilinéaire promue instrument de salut de l'être humain (c'est aussi ce que racontent textuellement des films tout à fait récents comme Le sixième sens).

11) Les nombreuses qualités négatives de Chilton sont indiscutablement connotées comme relevant du " code " féminin : il est égocentrique, déloyal, narcissique (son brushing, son manteau en astrakan, son comportement de " star " avec la presse), fait des minauderies (avec Clarisse et surtout face à Lecter) et ainsi de suite. Cela faisant de lui la deuxième version, moins flamboyante et excessive mais bien présente, de la " mauvaise " féminité associée à Buffalo Bill.