

CINEMA

RITES ET MYTHES CONTEMPORAINS



Bulletin de recherches
du Centre sur le cinéma
de l'E.P.H.E

N° 11-12

1990

50F

HISTOIRE DE VICTIME

Hélène PUISEUX

A la suite de notre récent numéro sur les espaces, les transgressions et les frontières, et sans quitter le vaste champ qu'est la notion de passage, voici un autre volet d'enquête à l'intérieur du monde filmique; le n° 9 avait insisté sur les lieux et les moments de passages, entre l'avant et l'après, la vie et la mort, l'ici et l'ailleurs, le même et l'autre; ce numéro double est davantage centré autour des personnages, autour de ces "passagers" dont la mort est si souvent le lot, les **victimes**.

De par leur statut dans le monde du sacrifice, les victimes nous ont fait signe : en effet, elles y opèrent, pour le compte du sacrifiant, et par l'entremise du sacrificateur, un passage temporel (réparation du passé ou acquisition d'un futur) et spatial (qu'il s'agisse d'un lieu visible et concret, ou d'un invisible); et en même temps, du même coup (coup porté par le sacrificateur), elles assurent et exécutent le passage entre la vie et la mort, entre le monde profane de la terre et le monde sacré des dieux et des ancêtres.

La notion de victime présentait de surcroît l'avantage de faufiler les trois représentations filmiques d'institutionnalisation que nous avons explorées depuis dix ans, c'est-à-dire la guerre, (institutionnalisation de la violence et d'une façon de donner et recevoir la mort), le mariage (institutionnalisation de la sexualité) et le triangle médecin-malade-maladie (institutionnalisation du rapport à la maladie et à d'autres façons de donner ou recevoir la mort).

Cependant cette notion nous arrive tant chargée d'histoire qu'elle se promène à travers nos discours, dotée de sens glissants, de nombreuses - ou trop peu nombreuses? - définitions et acceptions plus ou moins durables, plus ou moins datées, plus ou moins

brisées, et dont l'ambiguïté même signale un terrain dangereux : la pluralité émerge dans une épaisseur historique, dont l'évolution est toujours en cours, et, avant d'entamer notre enquête dans le monde filmique, nous avons opéré quatre "arrêts sur image" dans l'histoire du mot : le premier sur les termes de la langue latine du sacrifice, telle que Benveniste la résume et la met en situation avec les autres langues dans son *Vocabulaire des institutions indo-européennes*; le second se situe dans le XVIIe siècle français, le troisième dans le dernier quart du siècle dernier (Littré, 1877) et le quatrième, cent ans plus tard (Robert édition 1985) donc tout à fait contemporain; ce dernier sondage se situe ainsi dans l'époque où se produisent la majorité des films analysés.

I. Aux origines, le sacrifice

On a rappelé que le mot *victime* que nous utilisons vient de l'un des deux mots latins utilisés dans le vocabulaire latin du sacrifice : *hostia* et *victima*. *Victima* met en contact avec le sacré, la *victima* doit mourir à la fois parce qu'impure d'être sur la zone de contact entre sacré et profane, et parce qu'elle ne peut entrer en contact que morte, par sa mort, acte de retranchement du monde des vivants (cf Benveniste, T.2, p.179-231). *Hostia*, que sa famille étymologique rattache à l'ennemi et à l'étranger (*hostis* et *hospes*), sert à apaiser la colère des dieux. La langue française a enfermé *hostie* dans le vocabulaire chrétien, où le mot est tout entier passé au service de la présence d'un dieu, dans une parcelle ronde de pain azyme, offert pour racheter les péchés du monde. Le mot *Victime*, lui, a commencé une longue dérive, un enrichissement, un gauchissement, qui l'a mené du sacré au fait-divers, de la fonction à l'individualité.

En effet, un léger coup de sonde dans des ouvrages consacrés à l'analyse du sacrifice (religions anciennes du bassin méditerranéen, ou Afrique cf rubrique Bibliographie en fin de numéro) nous a montré l'absence du mot victime non pas dans le corps des ouvrages, où il se trouve en abondance, mais dans/; tout se passe là comme si, dans le monde du sacrifice, les victimes avaient été dévorées par leur fonction : l'individualité de la victime est dissoute, fondue, dans le rite et les buts du sacrifice, du sacrifiant, du sacrificateur, happée par l'importance de sa fonction d'objet de transmission, de lien entre le profane et le sacré. Et la victime perd ainsi son droit à l'index. Aussi, pour le retrouver dans le cours du texte, il faut soit lire le texte tout entier soit procéder à une gymnastique pour le repérer, le chercher par contiguïté, mais dissimulé derrière des mots-clés sans doute prioritaires, l'acte (sacrifice), et tout ce qui se rapporte à cet acte, le lieu (autel, temple), l'un des

(?)

composants physiologiques particulièrement fort (sang), ou l'exécutant (prêtre, sacrificateur etc.).

II. La conquête de la langue française

Dans l'histoire de la langue française, ce n'est qu'au XVII^{ème} siècle, après un long sommeil où *victima* ne se parlait encore que latin et sacré, qu'un premier découplage d'avec le sacrifice s'est opéré et se signale par l'apparition, en français, du mot *victime*. Le Dictionnaire de l'ancienne langue française, de F. Godefroy, établi en 1895, ne signale que *victimier* présent dans une traduction d'Apulée, faite par J. de Montlyard, en 1616 et défini comme "celui qui tue les victimes destinées au sacrifice". Le Robert attribue à *victime*, sans préciser pourquoi, l'année 1617 pour date de naissance. Et de surcroît elle apparaît liée avec l'expression : victime de. C'est ce de qui rend la victime indépendante du champ du sacrifice. On n'est plus victime pour, mais victime de. Deux chemins, deux carrières s'offrent alors à ce mot dans les dictionnaires français du dernier quart du XVII^e siècle.

Le Dictionnaire François de Pierre Richelet (1679), le définit ainsi :

" Victime : mot tiré du latin *victima*; ce mot parmi les Anciens signifioit un animal qu'on destinoit à être sacrifié : on offrira des victimes sur votre autel (Port Royal, Pseaumes).

' Victime : ce mot se dit au figuré et est fort beau Quel peuple prendra-t-il pour victime (c'est-à-dire pour vaincre, pour subjuguier)".

Onze ans plus tard, le Dictionnaire Universel d'Antoine Furetière, en 1690, adopte également pour les distinguer, un sens premier et un sens figuré. Les voici presque *in extenso*, avec les italiques du texte original, nantis de leurs exemples dont la valeur sociologique est grande - remarque valable pour l'ensemble des dictionnaires cités - et laisse percevoir la notion de victime volontaire dans l'exemple du Christ. :

"VICTIME (en grandes capitales) : sacrifice sanglant qu'on fait à une Divinité de quelque personne, de quelqu'animal qu'on lui immole et qu'on tue pour apaiser sa colère, ou pour obtenir quelque grâce. Iphigénie fut la *victime* que les Grecs offrirent en Aulide pour avoir du vent. Les Mexicains ont sacrifié un nombre horrible de

victimes humaines à leurs fausses Divinités. Les Dieux des Payens avaient chacun leur *victime* propre (ici, exemples que je ne recopie pas, le bouc consacré à Bacchus etc.). Notre Seigneur Jésus-Christ fut une innocente *victime* qui s'est immolée sur l'arbre de la croix pour racheter le genre humain".

"VICTIME (en petites capitales) se dit figurément en Morale, de ceux qui souffrent les persécutions ou la mort par la colère ou la tyrannie des Grands. Les Saints innocents furent des victimes qu'Hérode sacrifia à son ambition. Les habitants d'une ville prise d'assaut sont les *victimes* de la colère des vainqueurs. Une fille qu'on met par force en Religion est une innocente *victime* qu'on sacrifie à l'ambition de la famille.

A côté du champ du sacré se forme, se dessine, se construit, le champ de la morale. Et ce champ est perçu comme "fort beau".

Quatre ans plus tard, en 1694, le Dictionnaire de l'Académie française a raffiné le problème, en prenant pour critère ce pour quoi on fait le sacrifice exigé, soit Dieu ou un dieu (et c'est le premier sens), soit des intérêts humains (et c'est le second sens). Cependant, une deuxième ligne de partage passe entre les victimes, celle de la justice ou de l'injustice du sacrifice.

VICTIME : on appelait ainsi chez les Payens les animaux destinés pour être offerts en sacrifice à leurs Dieux (ici évocation de la possibilité de victimes humaines) On appelle Notre Seigneur Jésus Christ la victime offerte pour le salut des hommes et dans le Sacrifice de la Messe l'Hostie est appelée la Victime non sanglante.

On appelle fig. *victimes* les personnes consacrées à Dieu par des vœux solennels cette fille a été une victime agréable à Dieu.

On appelle aussi fig. *victime* une personne qui souffre injustement : *cette fille est une vraie victime de sa mère.*

On appelle encore *victime* une personne dont on sacrifie la vie ou les intérêts à ses passions (..) *Il traita avec lui de cette affaire et son amy en fut la victime.*

Pas moins de huit définitions dans le Littré de 1877; on voit dans les exemples et les acceptions que la Révolution française, plus de quatre-vingt ans après, est toujours présente dans le vocabulaire :

1. Chez les païens et les peuplades sauvages, créature vivante offerte en sacrifice à la divinité
2. Chez les Juifs, animaux qu'on immolait en sacrifice.
3. Terme de théologie, la victime offerte pour le salut des hommes, Jésus-Christ.
4. Celui qui est frappé de quelque coup comme l'était la victime des anciens.
5. Celui qui est sacrifié aux intérêts, aux passions d'autrui.
6. S'est dit, absolument, des personnes qui périrent condamnées par les tribunaux révolutionnaires (sont données en exemple la mode de "la coiffure à la victime", et la pratique sociale du "bal des victimes", où l'on n'était invité que si l'on avait une victime dans sa famille.)
7. Familièrement, une victime, un souffre-douleur.
8. Terme de cuisine, côtelette à la victime, celle qui est cuite entre deux autres côtelettes qu'on sacrifie en les posant sur la braise, de sorte que tout le jus des deux côtelettes victimes passe dans celle du milieu.

Nous voici à présent au XXe siècle, et l'arrêt sur image se fait en 1985.

Le Grand Robert (éd. de 1985) parque les sens en 4 grandes divisions, dont la quatrième a besoin elle aussi de quatre subdivisions, disant par là combien les limites sont difficiles à fixer; j'indique en caractères gras les termes auxquels les définitions renvoient, créant ainsi des ramifications avec d'autres champs sémantiques :

1. Créature vivante offerte aux dieux en sacrifice : renvoie à **Hostie, Expiation, Sacrifier**.

2. Personne qui subit la haine, les tourments, les injustices de quelqu'un, renvoie à **Persécuter** et à **Proie**

3. Par extension, personne qui souffre des agissements d'autrui ou de choses ou d'événements néfastes, renvoie à **Jouet** (notons ici l'apparition du destin contraire, avec le mot néfaste)

4. Personne tuée ou blessée, définition qui se précise ou s'éparpille en quatre subdivisions : personne injustement condamnée à mort;

personne torturée, violente, assassinée;

personne qui meurt d'un cataclysme, d'une épidémie, d'un accident (renvoie à **Mort**, et, en caractères maigres, à **Loterie**);

personne tuée dans une émeute, dans une guerre.

Le Robert, comme à son habitude, indique les contraires : *Bourreau, Meurtrier, Rescapé*; les dérivés : *victimiser*, qu'il signale comme datant de 1600 et d'un emploi vieilli; et en composé, *victimologie*, apparu au milieu du XXe siècle et défini comme "une branche de la criminologie qui étudie le statut psychosocial des victimes".

III. Un immeuble à étages traversé par la perte et le droit

Le premier découplage entamé au XVIIe siècle avec l'arrivée de *victime* dans la langue française s'accroît par la prolifération des sens hors sacrifice, qui tournent autour de la morale, du destin, du hasard et signalent, par les usages apparus en trois cents ans, par les exemples donnés et par les renvois indiqués en gras, un point de fuite commun qui me semble être la **perte** (qui semble prédominer par rapport à la souffrance et au rachat très chrétiens signalés par Furetière).

Ces "définitions" organisent les victimes sur plusieurs étages, à la fois chronologiques (les sens de l'Antiquité persistent toujours, la Révolution française s'est estompée) et catégoriels : le mot victime est comme un ascenseur desservant ces champs-étages du sacré, du destin ou du hasard, de la morale, de la justice et du droit, tous champs eux-mêmes organisés en systèmes, qui risquent de déteindre l'un dans l'autre par ce mot commun qui les lie non sans raison, mais parfois de si loin que la liaison devient difficile à suivre, lui faisant changer de sens en même temps qu'il change de système.

Elles renvoient aussi à la perte du sujet et à sa liberté (transformation d'un sujet en objet de sacrifice, jouet), à la relation à l'autre sur le mode de la dépendance (jouet), de la persécution, qu'elle soit à connotation perverse ou sado-masochiste (persécuter, proie), et à la perte de la vie (mort).

Après la guerre de 1914, l'abondance des ouvrages sur la victime se transfère du champ du sacrifice et de la morale, au monde du **droit** et des dommages et intérêts : un premier sous-classement apparaît particulièrement riche et se fait par de la multiplication des ouvrages traitant des victimes de guerre, liant le terme à la notion de violence collective, et à la recherche de responsabilités collectives. Un autre sous-classement, droit des victimes, renvoie la victime au monde de la justice et de l'argent : la personne victime n'est plus manipulée par un sacrificateur pour le compte d'un sacrifiant, au contraire; elle gagne son titre de victime en étant attaquée et lésée par un "agresseur", qui lui doit des dédommagements. Les ouvrages de droit sont innombrables sur les droits que les personnes lésées acquièrent en tant que victimes, la loi (française) distingue entre plusieurs catégories, déterminées par leur droit ou leur non-droit au dédommagement : victimes directes, victimes par ricochet, ayant-droit de victimes etc. Est mis également en lumière le cas complexe des victimes qui auraient participé volontairement à l'acte qui les a rendues victimes; et l'on renoue ici, sous sa forme inversée, avec la notion de consentement de la victime que les sacrificateurs religieux mettent en scène et font mine d'obtenir de la bête sacrifiée, (ou de l'homme sacrifié dans le cas des sacrifices humains du Mexique précolombien, pour s'en tenir à un seul exemple). On renoue aussi avec la notion de victime volontaire apparue chez Furetière, dans le champ religieux, et d'ailleurs illustrée presque au même moment au théâtre par Racine, donnant à Iphigénie le choix de son destin.

C'est ainsi que le mot se promène dans les discours de notre fin du vingtième siècle, supportant ses multiples sens, alimentant les études anthropologiques où chèvres et coqs périssent pour que d'autres obtiennent la faveur des dieux et les effacements de leurs fautes, ou bien peuplant les cours de justice pour réclamer droits et dédommagements. Changeant prestement de ton, de gravité, de costume et de champ, nous sommes habitués, par exemple dans les journaux télévisés, à entendre nommer "victimes" les morts d'accidents de voiture du week-end, les blessés et les morts des manifestations politiques ou sportives, les simples perdants de ces mêmes manifestations sportives, les ensevelis des tremblements de terre, les personnes attaquées pour leur couleur, leur religion ou leurs opinions, ou les morts exécutés au cours de crimes rituels (sauf quand il s'agit

des exécutions légales). A moins qu'il ne s'agisse tout simplement de la plaisante exagération dans la dénomination d'un état de gêne, d'un agacement : ainsi Anthony Deion dans *Ciel mon mardi* du 3 avril 1990, se dit, avec beaucoup de sérieux, "victime des photographes"; ou bien Umberto Eco (Emission *7 sur 7* du 17 juin 1990) se plaint en s'adressant à Anne Sinclair d'être "victime du Mondiale" et de l'omniprésence de la Coupe du monde de football, dans les médias de ces mois de juin-juillet 1990.

Il semble que, dans le langage courant, nous nous y retrouvions fort bien dans cette richesse ou dans cette prolifération qui signale - par son excès - une dilution, un étagement possible de sens, et, sinon un refus, en tout cas une habitude de penser la notion éclatée en morceaux : de ce mot à facettes, le contexte suffirait à indiquer la qualité du champ où se trouve la victime, à indiquer la présence, ou l'absence, des trois champs possibles, justice, destin, sacré, à entrevoir les frontières trouées qui les lient, et à entrevoir, ou croire entrevoir, de ce fait, les proportions dans lesquelles ils entrent en composition sous le corps de la victime; tout se passe comme si le récit des circonstances où apparaît l'étiquette "victime", cette personne lésée dans ses biens, dans sa dignité ou dans sa vie, suffisait pour planter le décor et autorisait l'économie d'un discours clair qui définirait la référence ou les références (l'innocence, le juge) par lesquelles ce statut de victime est attribué; si bien que "victime" est une invisible qualité offerte par le discours non-dit d'une société à des hommes dépouillés ou morts. Mais pas attribués à tous. Ou pas revendiqués par tous.

Si ces systèmes et leur évolution propre ont été décrits par de nombreuses études dans le monde du sacrifice et dans le champ du sacré, ainsi que dans le monde du droit et de la justice, un tel repérage est commencé dans le monde flou du fait-divers (cf p. ex. *Annales ESC*, 1983, n°4) - surtout lorsque celui-ci débouche dans le champ du sacré, de la justice et du droit; et le champ est vaste et encore faiblement ouvert à enquête, dans le monde filmique, même lorsque celui-ci construit ouvertement une réflexion sur le sacré ou sur le fonctionnement de la justice et du droit ce qui est le cas de films anthropologiques, ethnologiques (pour l'instant volontairement absents de notre corpus) ou des films de fiction qui les mettent directement en scène.

IV. Et dans le monde filmique?

1. Le monde filmique

Depuis la création de la revue CRMC, nous y avons exposé, soit nos positions théoriques, soit leur exemples de mise en pratique, consistant à appuyer la lecture du film et la mesure de son système d'ordre à partir de l'inventaire et de la construction interne des relations des personnages, des espaces et des temps du film. Rappelons ici que nous les relient dans un second temps aux autres films d'un même espace social, dans un système filmique plus large qui construit à son tour un monde imaginaire. Ce monde imaginaire, rendu visible dans les films, instruit le réel autant qu'il s'instruit du réel, et il fait partie des institutions de la société au même titre que les lois, les familles, les religions, le calendrier, etc. Je renvoie à Castoriadis et à *L'Institution imaginaire de la société*, (Seuil, 1976); les lecteurs de cet ouvrage paru voici de près de quinze ans, en connaissent toute la valeur opératoire dès que l'on veut penser le rôle de l'imaginaire, ses incarnations et leur rapport avec le symbolique, le réel, et le fonctionnement de l'individu et de la société. Ces travaux donnent une base particulièrement solide pour emprunter à Thomas Pavel (1986 cf ci-dessous rubrique Comptes rendus), la notion, dérivée de ses "mondes fictionnels", et ici employée, je veux parler de la notion de monde filmique, notion que nous avons comparée, dans un séminaire récent (cf Annuaire de l'EPHE, Section des sciences religieuses, T. XCVI, 1987-88, p. 389 sq) à un échangeur routier, mettant en relation par des voies semi-circulaires et inclinées des régions et des champs opposés ou contigus.

Un premier rappel : dans ce monde filmique, notre rapport au temps et à l'action est hors de l'usage du monde quotidien, où le délai et l'attente sont généralement gommés, à telle enseigne que si les actes du quotidien sont filmés en temps réel, il en résulte une étrangeté; ainsi les expériences célèbres d'Andy Warhol filmant la lumière sur l'Empire State Building, ou bien Chantal Akerman filmant la préparation d'un hachis parmentier par Delphine Seyrig (dans *Jeanne Dielman*); ou bien encore Godard, dans tous ses films, s'employant par la bande son et le montage à restituer le décousu et la simultanéité d'actions du réel, multipliant les étonnements dans le public, qui se se trouve déconcerté - ravi ou mécontent - par ce monde fictionnel organisé autrement qu'il n'en a l'habitude et qu'il s'attend, en entrant au cinéma, ou en ouvrant sa télévision, à trouver tout servi. En revanche, les moments d'attentes, qui sont présents dans les scénarios, utilisent des sortes de condensations de suspens, avec un renforcement de l'angoisse ou de l'ennui portés,

par des effets visuels, et des effets sonores. Mais quelles que soient les tentatives pour destabiliser le monde filmique par certains types de présentation, le déroulement du temps et l'organisation de l'espace y restent de toutes façons fondamentalement différents de ce des 1895, ce qui en fait un monde aussi imaginaire que celui proposé par Lewis Carroll (*Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir*) mais devenu aussi réel, voire nécessaire, pour penser et vivre les situations, que nos expériences au quotidien, nos études ou nos lectures.

Un deuxième rappel, qui est presque un lieu commun : le monde filmique ne définit rien, il montre tant et tant de choses, que sa saturation l'assure souvent de garder son sens et le dispense d'indiquer ses références de mise en ordre ; celles-ci sont livrées, en fait, parfois dites, le plus souvent montrées et non-dites, à travers les interprétations possibles des divers matériaux filmiques et de leur agencement, sans qu'il soit toujours possible de discerner entre les "intentions" de l'auteur, les devoirs de la distribution et de la commercialisation, et le décryptage personnel de chaque spectateur. A propos de la notion de victime, le monde filmique construit un apport qu'il convient d'étudier tout autant que l'apport de l'histoire et de la sémantique de "la victime".

Le monde filmique, donc, compose et distribue le statut de victimes aux personnes réelles qu'il met en scène à tout bout de champ. L'expression " à tout bout de champ", est là pour rappeler que nous nous sommes placés d'emblée dans un carrefour où les trois champs énumérés plus haut, - justice, destin, sacré - sont au cinéma, présentés par le champ visuel, cinématographique, et qu'il y a, pour traiter la complexité de la notion de victime, une complexité largement aussi grande. En rapport avec les "victimes" du monde réel, il y a des victimes dans le monde filmique, des présentations de victimes, des systèmes qu'elles mettent en place, et qui sont autant de réflexions sur le monde réel; mais dans ce monde imaginaire, façonné selon des règles de la fiction, avec des acteurs, des décors, des ellipses, incarné et solidifié dans des bobines, les victimes s'organisent-elles de manière spécifique? C'est ce que nous avons voulu voir. Nous présentons ici un volet de cette enquête.

2. Le corpus

On en trouve la liste sur le tableau situé en encart après la page 9 : un feuilleton américain, passant en tranches quotidiennes à la Télévision (TF 1, à 19 heures, heure de

Titre d'exploitation française	Epoque et lieux mis en scène	Réalisateur	Date	Pays prod.
La captive aux yeux clairs	USA milieu du XIXe siècle	H. Hawks	1952	USA
La nuit du chasseur	USA	Ch. Laughton	1955	USA
Hiroshima mon amour	France 1944, Japon 1945 et 1959	Duras/Resnais	1959	France
L'innocent	Italie fin XIXe siècle	L. Visconti	1976	Ital/Fr
Le voyage au bout de l'enfer	USA et Vietnam (Guerre du Vietnam)	M. Cimino	1978	USA
Apocalypse now	Vietnam (Guerre du Vietnam)	F.F. Coppola	1979	USA
Platoon	USA et Vietnam (Guerre du Vietnam)	O. Stone	1986	USA
Le lieu du crime	France (contemporain du tournage)	A. Téchiné	1986	France
Matador	Espagne (contemporain du tournage)	P. Almodovar	1986	Espagne
Full Metal Jacket	USA et Vietnam (Guerre du Vietnam)	S. Kubrick	1987	USA
Outrages	USA et Vietnam (Guerre du Vietnam)	B. de Palma	1989	USA
Né un 4 juillet	USA et Vietnam (Guerre du Vietnam)	O. Stone	1989	USA
Pluie Noire	Japon 1945 et 1950	S. Imamura	1989	Japon
Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant	Londres (contemporain du tournage)	P. Greenaway	1989	Gr. Bret.
Santa Barbara	USA Côte Ouest (contemporain du tournage)	feuilleton tourné au fur et à mesure		USA

grande écoute) et 14 films de longs métrages, répartis entre 1952 et 1989. Toutes ces œuvres ont eu et ont encore une large audience : les 3 films des années 50, succès commerciaux ou succès d'estime en leurs temps sont devenus des valeurs sûres de ciné-clubs, et les 11 autres films (le Téchiné mis à part) ont bénéficié d'une distribution importante et d'un succès commercial (cf. statistiques de l'Ecran français des années correspondantes). Mélange assez harmonieux d'auteurs dits "intellectuels" (Duras, Greenaway, Visconti) et "grand public", cocktail entre les films à gros budgets ou à effets spéciaux (Visconti, Coppola, Cimino) et ceux à petits budgets et de mise en scène sans effets, le corpus, comme tout groupe, se présente comme un microcosme dont les tendances sont les mêmes qu'un grand groupe. Quant au principe de choix, il est celui de l'affinité et de la connaissance assez intime de chaque œuvre par l'auteur de l'analyse : en effet, tous les films ont été choisis par les membres du séminaire en fonction de leurs propres travaux de recherche, et se trouvent donc unifiés par, -et autour de - la recherche commune sur la mythologie en formation dans le monde filmique. Si la part du conflit USA-Vietnam paraît être celle du lion, cela provient en partie du fait que ce problème est un terrain de prédilection dans la production américaine, et que, d'autre part, Jacky Bornet a introduit six films sur ce sujet pour traiter la notion de victime telle qu'elle se trouve construite dans la représentation de ce conflit. Sauf Jacky Bornet, dans le cas du Vietnam, et Frédérique Chapuis qui compare deux utilisations d'Hiroshima pour penser victimes, mémoire et identité, les autres contributions n'analysent qu'un seul film.

On sera sensible aux titres - versions originale ou française - qui signalent une atmosphère de violence, voire de meurtre et de contrainte : une "captive", deux "chasseurs", le nom d'une arme (*Full Metal Jacket*), le nom d'une organisation de l'armée (*Platoon*), un "voleur", un "enfer" et une "apocalypse", un "crime", un "tueur" (*Matador*). Deux font état de l'amour, Duras et Resnais dans *Hiroshima mon amour* et le Greenaway avec l'"amant". Mais l'un et l'autre montent cet "amour" dans des perspectives de violence, l'un avec la guerre et la destruction d'Hiroshima (rappelée également dans le titre faussement météorologique de *Pluie Noire*), l'autre avec une énumération de protagonistes, à la fois hétéroclite et sèche, voisine de la dérision, et dont R. Moine a montré qu'elle s'organisait rigoureusement et rituellement comme la préparation et l'achèvement d'un sacrifice. Un seul film épingle dans son titre la notion d'innocence (le Visconti), notion qui cependant court à travers l'ensemble des scénarios et paraît faire couple avec la notion de victime en venant constamment se poser par le biais de la répartition des responsabilités.

Les périodes historiques représentées prennent la guerre pour appui de leur temporalité (sur 14 longs métrages), deux s'emploient à penser la Deuxième Guerre Mondiale (Das et Imamura) et 6 le conflit USA-Vietnam : l'un d'eux le fait avec une allusion à la Déclaration d'indépendance américaine (*Né le 4 juillet*) qui sera mis en perspective dans le film avec le Vietnam, un autre assimile dans sa version originale la Guerre et la Chasse (le Cimino), et, dans sa version française, la guerre avec l'Enfer; enfin le sacré, qui, avec l'enfer, pointe ainsi le bout de son nez dans la version française du Cimino, est repris sur le mode de la Catastrophe dans le titre du Coppola (*Apocalypse Now*) et passe comme tel, directement, dans le titre d'exploitation française.

V. Sujets à risques

Sujets à risques : ce pourrait être une définition commune aux victimes; et l'on peut donner à l'expression plusieurs sens et l'appliquer aussi bien aux analysés qu'aux analysants :

- Elle s'applique, bien sûr, aux victimes filmiques à l'intérieur du film car ce sont des personnages qui risquent beaucoup, à qui sont demandés et pris - pour des échanges qui souvent leur échappent - leur vie, leurs biens, leur avenir, leur désir.

- Elle s'applique aussi à chacun des chercheurs qui courent le risque de rester prisonniers de la structure d'ordre du film disposant les victimes sur leur propre ligne idéologique : il y a nécessité de la repérer et de prendre ensuite du recul .

- Troisième degré dans le risque : nous regardons comment les films mettent en scène des victimes et participent à la construction de cette notion, et s'ils contribuent à l'éclaircir, à la rendre confuse ou à en montrer la complexité de façon originale; pour ce faire, nous partons d'un matériau fluctuant et évolutif et nous tentons, précisément, d'assurer un passage, vers une notion fluctuante, multiforme, qui nous mène à réfléchir sur le visible et le non-dit, avec les pièges que ce dernier tend à ceux qui tentent de le baliser là où il se tapit, de le cerner, de le dire. Mais "risque" n'est-il pas collé à "recherche", comme les deux faces d'une pièce de monnaie? N'est-ce pas une sorte de redondance de parler de risque à propos d'une enquête et la recherche n'est-elle pas le risque constamment joué?

Hélène Puiseux

1990

LE BAL DES VICTIMES

Hélène PUISEUX

1. Identité, bien sûr

A partir de matériaux aussi divers que le feuilleton de *Santa Barbara*, *Hiroshima mon amour*, *Pluie Noire*, ou *Le lieu du crime*, mais appartenant tous à la grande famille de la fiction à tendance réaliste, la fonction des victimes apparaît, entre autres, comme la possibilité, à travers la structure d'ordre d'un film et son évolution, de poser la **question de l'identité**, perdue, modifiée, acquise, aussi bien par les victimes que par leurs bourreaux.

Les oeuvres considérées utilisent, à l'intérieur de leur récit, de leurs espaces et de leur temporalité propres, des victimes qui se définissent à la croisée de plusieurs champs; les films organisent, de fait, plusieurs systèmes de références, sans pour autant les mener chacun au bout, à quelques exceptions près. Autour des biens visibles et invisibles de ce monde, amour, argent, liens familiaux, chacun des films engendre de ce fait des permutations de l'étiquette de victime/bourreau, une véritable valse à l'intérieur de ce système qui ne cesse de se modifier tout en se reproduisant, à la manière des hydres d'eau douce.

Les victimes des analyses précédentes ne permettent guère d'attribuer aux films une capacité à éclaircir le glissement qui règne dans les systèmes où elles se placent. Bien au contraire. La contribution du **récit filmique** semble, non pas brouiller, mais montrer mieux que n'importe quelle autre forme d'expression, l'extrême enchevêtrement de la notion de victime. Par rapport à la linéarité de l'écriture ou de la parole, même si l'une et

l'autre sont dotées de doubles fonds et de ramifications, le mode de faire feuilleté du film, par la **profondeur de champ** bien sûr, mais surtout par le **cadrage** qui livre ensemble de nombreux éléments liés pour le meilleur et pour le pire, excelle à ne pas aplanir, à ne pas suivre une seule cohérence. Chez les victimes du monde filmique, dans leur présentation, leur statut et leur rôle, "l'invariant c'est la variété". (M. Serres, *Hermès V*) .Car elles sont montrées dans des espaces, et en actes, dans des scénarios certes cohérents, mais que les espaces et les actes multiples font éclater à chaque instant, proposant d'autres pistes, d'autres structures d'ordre, celles de chacun des protagonistes en action. Cf notamment, *L'Innocent*, de Visconti, dont Marc-François Deligne a démonté et montré le rôle de l'espace filmé dans l'expression et la distribution des rôles et des culpabilités.

Aussi, après les multiples et changeantes occurrences des "victimes", sommes-nous en droit de dire que les films, en ne simplifiant pas la notion, aident à la penser, en en montrant, avec profusion, la complexité : loin de permettre d'adopter le contexte et un vague "flair" pour repérer dans le mot victime, lorsqu'il apparaît dans un discours, son sens et sa qualité parmi ceux offerts à travers l'histoire du terme, le cinéma ruine de fait les parcs sémantiques offerts en cette fin du XXe siècle, victimes-objets antiques, victimes d'agressions diverses, aux résultats variés, mortes, blessées pour toujours ou temporairement; victimes malades, malades d'un mal tombé du ciel en même temps que tombe du ciel l'Empereur (*Pluie Noire*); victimes de l'amour, ou du manque d'amour; et même "victimes potentielles", pour reprendre la juste expression d'Antonio Almeida Rodrigues à propos de *la Nuit du Chasseur*.

2. La question de l'innocence?

Le cinéma ne "range" rien, bien au contraire, il dérange et dispose dans une confusion très riche et fine : non seulement, comme dans l'écriture et le discours oral, l'étiquette de victime se trouve attirée vers l'expiation ou la propitiation, vers la perte d'une faute ou le gain d'un nouveau présent, vers la perte d'une vie, d'un membre, ou le gain d'une identité, mais encore, cette étiquette saute de personne en personne : au Vietnam, à travers les films analysés par Jacky Bornet, quelle structure unique admettra les Vietnamiens massacrés sur leur terre violée, et les Américains exposés à tous les dangers, dont le plus grave est moins de perdre la vie que de perdre son âme, pour reprendre un terme politiquement à la mode et son innocence? Et quelle innocence? Celle qui a cours dans

l'Utah ou le Nevada? Une innocence définie par le lieu? Et dans *Le Cuisinier, le voleur, sa femme et son amant*, la qualité de victime ne court-elle pas comme le furet de la chanson, s'accrochant d'un rival à un gâte-sauce, d'une femme à son amant, pour venir enfin se fixer, aveuglante, sur le Voleur-agresseur de tous les précédents, et que sa solitude devant le cannibalisme obligé réduit tardivement mais définitivement à porter l'étiquette de la **victime**.

Si le cinéma perd la clarté des définitions du vocabulaire courant, il fait saisir combien elles sont construites ou disposées comme les portants d'un théâtre, en enfilade, visibles différemment selon l'axe du siège où l'on se trouve, et se comportant comme les dominos que l'on dispose debout avant de les renverser, par contact, par emplacement, en cascade, que tel étage de la morale publique ou privée, tel étage de la trajectoire personnelle croisant un événement social ou public, va faire changer de sens et de valeur; l'agresseur est un ancien agressé, ou un futur agressé, il est victime dans un étage du scénario, et agresseur dans l'autre, visible et/ou non-montré. D'une certaine manière les films agissent comme une plaidoirie qui tend à *déplacer* la faute de l'auteur d'une agression sur un point de sa trajectoire familiale, sur d'autres influences. Même si tel ou tel film montre ostensiblement le point de vue de ses auteurs, le spectateur, lui, qui voit ce point de vue et tout le décor, espace-temps, qui lui est fourni par le cadre de l'écran, trouve de quoi lire avant tout l'incertitude de l'innocence, sa qualité toujours instable, toujours transférable, son évanouissement toujours possible

Le surgissement de "victimes" aussi variées, qui figurent dans tant de constructions voisines ou contradictoires, aurait-il pour résultat d'organiser un brouillage en ne disant pas clairement le champ duquel on parle, ou dans lequel on montre, en ne disant pas la référence à partir de laquelle tel ou tel personnage bénéficie d'une présomption et d'un rôle d'innocence. Ces films combinent-ils dans leur perspective cet accord tacite, supposé, cette complicité idéologique entraînant une distribution de la responsabilité, pariée sur ce qui n'est en définitive jamais dit, et qui, par ce silence même, fait de ce "pilier occulte" un interdit ou un rien? Ainsi semble fonctionner *Pluie Noire*, entrant dans deux analyses F. Chapuis et M. Van Woerkens : ce film permet de mesurer le silence de l'auteur Imamura, qui refuse toute expression, orale, visuelle, à la responsabilité japonaise dans la Deuxième guerre mondiale, et pose donc les victimes des radiations atomiques dans une lumière d'innocence et de hasard malheureux. faisant de la guerre l'équivalent d'une catastrophe naturelle. Une telle attitude n'est pas sans faire penser à l'emploi de la notion de "nature" elle-même si souvent évoquée, jamais définie. Nature, comme victime, suppose une

innocence, à laquelle les utilisateurs des deux termes puisent et renvoient, ce qui les transforme en auberges espagnoles, où chacun apporte et dispose ce qu'il lui plaît, en feignant un accord préalable collectif; mais de cet accord prétendu, rien, ni les termes, ni les contractants, ne sont jamais définis. Il y a des silences qui sont bavards, comme le fait remarquer Clément Rosset à propos de la nature (*L'Anti-Nature*, PUF Quadrige, 1973).

Le silence semble faire la supposition d'une référence commune alors qu'elle reste confiée à l'interprétation de chacun. Référence en effet masquée qui s'accompagnerait d'une définition non dite de l'innocence; la "victime", utilisée pour lire le monde filmique, forcerait à lire avec elle ce qui n'est pas toujours dit, et elle se comporterait comme dans les discours oraux ou écrits, à la façon d'une notion à double fond, à double détente, qui livrerait dans un paquet unique sa définition et sa référence, qui joindrait provisoirement et de façon silencieuse émetteur et récepteur dans une sorte d'accord supposé, qui serait comme posé au préalable, et qui ne serait jamais dit ni défini, ni vérifié comme étant commun?

Or, des analyses précédentes, (même *Pluie Noire* qui est peut-être moins une exception qu'un négatif, assimilable dans une lecture commune) il semble ressortir que ces films, ensemble, montrent que rien n'est joué, qu'on n'est jamais à l'abri dans l'innocence, dans l'attribution de la responsabilité : de chassé, on n'est pas à l'abri de devenir chasseur (d'où peut-être la proportion des situations et des titres de chasse et de guerre dans le numéro de cette revue) Prenons, hors du corpus, deux films récents : le *Décatalogue 5*, (Kieslowski, "Tu ne tueras point", Pologne, 1988) met en scène l'excès du mot victime, ses bornes non closes en amont ou en aval d'un crime considéré; la qualité de "victime, personne lésée", se pose successivement sur le chauffeur de taxi assassiné, sur le jeune homme démuni et solitaire qui l'assassine, sur la petite soeur de cet assassin morte des années avant et qui vient transformer ce frère, par la force de son désarroi, en agresseur, avant que ce dernier soit réduit, par la société et les lois, en victime pendue un petit matin dans une prison, à vingt ans. Toutes les situations sont indiquées et éclairées de telle façon que la qualité des paysages urbains ou de banlieue, la maison familiale restée hors-champ, l'absence totale de plans qui situent la prison et la transforme en au-delà, toute cette visualisation du désarroi par un gâteau, par un policier qui a froid, par une vitrine, par une attente empruntée ou offerte à tous les personnages sur un trottoir verglacé; cela, toute mise en relation de plusieurs films le montre très bien et invite à réfléchir sur cette difficulté de poser la norme, la référence, cette difficulté de nommer et de situer la responsabilité. Autre exemple, dans *Jésus de Montréal*, le jeune acteur Daniel

Coulombe est successivement, en deux lieux différents qui ont chacun leur logique et leur référence propre (le jardin de l'église, et le studio de télévision) agresseur et agressé, comme si l'un ne pouvait aller sans l'autre. Là aussi, est mise en scène une représentation de procès, où le réalisateur du film, Denys Arcand tient symboliquement le rôle du juge, et où l'accusé Daniel Coulombe est la future victime de la représentation de la Passion. Nathalie Menant fait ressortir, dans *Matador* la présence de cette insistante et incertaine collusion justice/meurtre (par le personnage de l'avocate meurtrière). Le procès constitué par la femme du Voleur dans le film de Greenaway (cf R. Moine) permet de faire ressortir le déplacement éclatant, subit et final, de l'agresseur en victime. Le choix de Catherine Brunet avec *Le lieu du crime*, apporte dans ce bal de victimes - bal masqué? - une confirmation : les jeunes gens sortis de prison, d'agresseurs dans une première partie, deviennent les victimes finales. Avec *Hiroshima mon amour*, (F. Chapuis) même parodie de procès, même doute qui tremble sur la victime, entre la jeune fille "coupable" de l'amour pour un jeune allemand, et cette même jeune fille tondu.e et enfermée dans une cave comme une criminelle.et comme une victime. Dans *Casualties of War*,(Cf J. Bornet) le procès intenté par un jeune soldat pour faire condamner ses compagnons coupables d'un viol prolongé et horrible sur une jeune Vietnamienn.e, fait glisser la faute sur des individus eux-mêmes victimes de leur exil et de la situation où la hiérarchie militaire et les valeurs des USA les ont en fait contraints.

A l'intérieur d'un même film, tout bouge et tout est mis en relations, les films pensent et mettent en scène l'incertitude,- l'inquiétude peut-être? - et montrent qu'il n'y a pas d'aune brillante et merveilleuse à laquelle mesurer le manquement, la faute, la perte, leurs cascades de conséquences et leur victimes en chaîne. La question de l'innocence, même si elle est toujours posable, et souvent posée au premier degré par l'auteur, dans les films considérés, n'est pas la bonne : dans le monde filmique elle n'a pas de pertinence, car, à l'image de son support, l'innocence y passe et y dérive, véhiculant avec elle son instabilité, sa fragilité, et l'incertitude inquiétante qui, justement, en dérive.

3.La victime : lieu de visibilité du désir et de l'interdit

En se situant au-delà de la non-mesurabilité et de la non-crédibilité de la référence, on peut essayer de trouver, comment le monde filmique avec ses victimes interchangeables, fabrique cependant une référence qui lui est propre, et qui se définit par les interdits que

les différentes victimes, dans leurs différents glissement de statuts, franchissent ou refusent de franchir - ou sont contraintes de ne pas franchir.

Partant de la notion de coups qui définit la qualité de victime, en s'en tenant aux coups d'ordre physique, les plus proches de l'ancienne notion de victime de sacrifice (comme le rappelle opportunément la définition n°4 du Littré en 1877,(cf supra p.XXXXXX), Floréal Jimenez a dressé les tableaux les coups reçus et distribués dans *la Captive aux yeux clairs* ; grâce à ce travail, il permet d'éclairer le domaine que ces coups sont censés protéger et interdire; dans le film considéré, c'est le corps même de la captive aux yeux clairs qu'il s'agit de protéger des regards, des mains et des désirs masculins, et les corps masculins désirants qui sont frappés. Avec son corps métaphorique de belle Indienne sauvage - et ici, comment ne pas penser à la présomption d'innocence accordée par les philosophies de la Nature et signalées par Clément Rosset , d'où le lien Nature- Victime - c'est en premier lieu le corps interdit de l'autre, le corps interdit de la propriété (vierge et/ou maternelle) qui est l'enjeu et la référence dans ce film. De tels interdits sur des femmes, étrangères et /ou étrangères, sont présents et violés avec aussi bien le risque de mort pour les agresseurs dans un certain nombre de films, que le risque de mort et de coups pour les corps désirés :

- *Hiroshima mon amour*: l'aventure de la jeune femme de Nevers et du soldat allemand, toujours consommée dans les prés, les bois, ou sur les berges, se termine par un coup de fusil tuant le jeune homme et par la brutalité de la tonte de la jeune fille au moment de l'épuration; coup redoublé par la gifle que le Japonais assène à la jeune femme dans le bar où elle lui raconte son histoire.
- *Casualties of War* : le crime de viol suivi de meurtre commis sur une villageoise vietnamienne.entraîne en retour la condamnation des soldats américains, que le scénario et la morale du film s'efforce cependant de montrer victimes des entreprises guerrières et idéologiques de l'Etat américain Et de même dans *Platoon*, le viol d'une combattante vietnamienne;
- La cascade de morts et de pertes qu'entraîne le franchissement du corps de la mère dans *Le lieu du crime*.
- Le franchissement mortel pour elles, et à long terme pour Diego, des corps des jeunes filles et des jeunes femmes dans *Matador*.
- Les brutalités, mortelles ou non, exercées par le Voleur tout au long du film de Greenaway le conduisent à sa condamnation à mort et à l'exécution de la peine
- Le franchissement du corps de la jeune épouse par un amant, étranger au droit conjugal, dans *l'Innocent* , entraîne la mort du bébé né de cette union, en sa qualité de représentant du franchissement, le bébé étant en quelque sorte un franchissement incarné.

- *Pluie Noire*, en installant d'emblée hasard et victime dans une même perspective silencieuse, en faisant de la mort et de la guerre des catastrophes naturelles qui créent des victimes (la mère, la fille, la tante, les hommes du village), se trouve dire la même chose mais de deux manières différentes, voire contradictoires : la mort par maladie atomique d'un des hommes accompagne la transgression d'un interdit, signalé par ses relations avec la prostituée du village; le corps de la tante Shigeko s'est comporté au plan familial, comme interdit par la stérilité naturelle et meurt à la fois de la maladie atomique et du désarroi où l'a plongée sa stérilité; la nièce se trouve interdite de désir masculin légalisé par un mariage en raison de sa maladie, et de ce fait, offerte au désir masculin hors-classe de Yuichi, donné comme étranger à la structure close et ritualisée de sa famille.

Le fait que le corps de l'autre soit l'un des espaces interdits ne frappe pas les films d'un moralisme étouffant que féliciteraient des étiquettes distribuées par l'Office catholique du film, loin de là; la transgression est plus fréquente que le respect de la loi et provoque des représentations qui traversent la gamme de la violence à l'érotisme : témoins les films de Greenaway et d'Almodovar, entre autres.

Mais, si la problématique de l'autre passe fréquemment par la métaphore du désir sexuel, et les films du corpus l'attestent, le problème du désir et celui de la relation à l'autre ne se limitent pas, loin de là, au désir sexuel; et les films examinés montrent qu'il emprunte aussi la métaphore de l'organisation du pouvoir, et désigne ainsi la structure d'ordre : ainsi, la hiérarchie de l'armée américaine dans tout le lot de films examinés par Jacky Bornet, la perversion du héros de *la Nuit du Chasseur*, la personne ambiguë de Kurtz dans *Apocalypse Now*, l'histoire personnelle de l'ensemble des personnages dans ou dans *Le Cuisinier et Matador* etc., mettent en lumière, tout aussi nettement que les désirs sexuels, les renvois en miroir des désirs de pouvoir des individus les uns sur les autres et qui les frappent tour à tour de "quelque coup", comme dit Littré.

L'étude très précise et soignée des espaces et de la visualisation des actes, dans chacun des articles qui précèdent, a permis d'aboutir aux acquis que je propose dans cette conclusion provisoire. Je remercie ici très vivement les membres du séminaire qui ont bien voulu participer à cette enquête car c'est grâce à leur attention très étroite aux éléments croisés de l'écran et du scénario, que se lit et se construit cet échange perpétuel de la qualité de victime, qui passe de personnage en personnage, de transgression d'espaces en brouillage de temps, tout comme le désir passe de mains en mains, de têtes en têtes, de regards en regards. C'est sans doute la contribution originale du monde filmique à la

richesse et à l'ambiguïté du mot victime, victime du désir de l'autre et pour son désir de l'autre. C'est le désir, et non plus la personne désirée ou la personne désirante, qui organise le coup et distribue des rôles non fixes. Aussi, dans l'échantillon ici examiné, **victime** renvoie non pas seulement à sacrifice, non pas seulement à dédommagements, non pas seulement à perte, non pas seulement à ordre moral, non pas seulement à acquisition d'identité, - car elles sont aussi tout ceci - mais encore et d'abord, la victime permet de rendre le **désir visible**, elle est, à ce titre même, objet d'inquiétude, menaçant et menacé tout à la fois. et à ce titre même, quelque chose de proprement filmique, une création inséparable du mode de faire du film, qu'il soit muet ou parlant. La plupart des victimes dans notre corpus sont figures non plus d'innocence ou de culpabilité, mais se comportent comme une sorte de lecteur (comme on le dit pour un appareil qui permet de lire) du désir suscité exprimé, accepté ou refusé, brisé et retombé, **et toujours défini par les coups**. Lié aux coups, et par là même, combien dangereux. Lorsque, dans *Pluie Noire*, les auteurs (réalisateurs, adaptateurs des deux livres, etc.) choisissent, par silence, par omission d'une recherche de responsabilités - une ou plusieurs, peu importe car la plupart des autres films en proposent un choix-, de construire leur œuvre dans la lumière de l'innocence et de son rattachement implicite à la Nature, il y a du même coup dans un premier degré, gommage du désir dans l'architecture générale du film; mais une lecture plus attentive (cf l'article consacré par Martine van Woerkens au film) fait repérer et suivre "les désirs" individuels et permet d'organiser le film dans la logique du désir derrière le premier parti-pris de la proclamation d'innocence.

En tant que lieu de désir rendu visible, la victime est une notion opératoire; non seulement elle peut regrouper sur elle, comme un pôle électrique, l'optique personnelle de l'auteur, et les positions éthiques, publiques ou individuelles qui distribuent la culpabilité dans la société de création et de réception du film; - mais encore elle fait transiter sur elle les sources de plaisir ou de souffrance, si bien que c'est par elle que passent les frontières des espaces interdits, et que peut se faire une circulation moins confuse dans l'échangeur que constitue le monde filmique.

Rendez-vous est donc donné dans un prochain numéro de CRMC sur les victimes : on y sortira du monde fictionnel à tonalité quotidienne que balise ce numéro-ci, pour examiner notamment les victimes très fortes et nombreuses des films fantastiques, de science-fiction et d'épouvante.

Hélène Puiseux
septembre 1990

TABLE DES MATIERES DU N° 11-12

Histoire de victime, par Hélène Puiseux.....	
"La captive aux yeux clairs" et ses victimes, par Floréal Jimenez.....	14
"La Nuit du Chasseur", par Antonio Almeida Rodrigues.....	34
"L'Innocent", par Marc-François Deligne.....	42
Vict-nam, par Jacky Bornet.....	52
"Pluie Noire" de Shohei Imamura : un village au présent, par Martine Van Woerkens.....	65
La Mémoire verrouillée d'Hiroshima, par Frédérique Chapuis.....	82
Les "Soap's Victimes" : la victimisation au sein du cercle familial dans "Santa Barbara", par Claire Paoletti.....	97
"Le lieu du crime", par Catherine Brunet.....	111
Le sacrifice de l'ordre, par Nathalie Menant.....	123
"Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant " ou Les grands sacrifices font les bonnes victimes, par Raphaëlle Moine.....	140
Le bal des victimes, par Hélène Puiseux.....	150
Filmographie et bibliographie.....	158
Comptes rendus d'ouvrages.....	165
Table des matières.....	174