

THE WAR ZONE DE TIM ROTH :¹ LE REGARD ET LA DOULEUR

Andrea Grunert

Ecole Supérieure Protestante de Bochum, Allemagne

De prime abord, le titre du film dont nous proposons de présenter l'analyse, *The War Zone*, relève d'une certaine ambiguïté, d'un problème de classification générique. De quelle zone de guerre s'agit-il ? En fait, le premier film réalisé par l'acteur britannique Tim Roth² traite d'une zone de combat bien particulière, à savoir l'espace familial. Centré autour du thème de l'inceste, c'est-à-dire l'abus sexuel d'une adolescente par son père,³ *The War Zone* est une réflexion sur la violence contre le corps et l'esprit. Sur fond de drame familial et pénétrant au cœur de ce drame, le film relate le processus de décomposition et d'effondrement d'une structure sociale et du psychisme. Son enjeu est l'identité même: l'identité de la famille minée, voire brisée par les actes de violence commis par le père, l'identité de sa fille dont il abuse.

Sujet littéraire et de films, l'inceste en tant que relation sexuelle entre un adulte et un enfant ou un adolescent, est aussi un sujet de discours dans les médias. En tant que sujet à la mode il réapparaît dans la discussion publique, une discussion souvent décousue et menée d'une manière qui spéculait avec le spectaculaire. Ces dernières années, le traitement du problème témoigne de la polarisation des points de vue: les défenseurs d'un contrôle et d'une législation plus sévères s'opposent à ceux qui refusent les mesures de contrôle et célèbrent la relation sexuelle entre un adulte et un mineur comme une expérience positive et un défi à la morale sexuelle bourgeoise et ses contraintes.

Etant une expérience de crise, l'inceste a engendré des images individuelles et collectives intégrées et évoquées par le discours social et culturel en cours. Le film, en tant que produit culturel, participe à la mise en discours du sujet traité, aux stratégies de dissimulation dont il est l'objet et au décryptage critique des images et des projections qu'il engendre et qui l'accompagnent. La question que ce texte pose concerne la manière de Roth d'aborder le sujet soumis aux contradictions et à la polémique. Quelles images, quels désirs, quels phantasmes le film de Roth projette-t-il, reproduit-il, interroge-t-il de manière critique ou met-il en question ? Comment l'imagination de l'artiste transforme-t-elle la catastrophe en art et en discours social signifiant ?

¹ Grande-Bretagne, 1999. Scénario : Alexander Stuart d'après son roman du même titre. Producteurs : Sarah Radclyffe et Dixie Linder. Images : Seamus McGarvey. Montage : Trevor Waite. Musique : Simon Boswell. Interprètes : Freddie Cunliffe (Tom), Lara Belmont (Jessie), Ray Winstone (le père), Tilda Swinton (la mère). Couleur. Durée : 99 minutes.

² Tim Roth, né en 1961, a fait ses débuts d'acteur dans des films tournés pour la télévision anglaise : *Meantime* (1981) de Mike Leigh et *Made in Britain* (1983) d'Alan Clarke, où ces deux figures-clef du cinéma britannique brossent des portraits pessimistes de leur société durant les années quatre-vingts. La filmographie impressionnante de l'acteur réunit des productions à petit budget, américaines notamment, et un film comme *Vincent and Theo* (Grande-Bretagne/France/Pays-Bas, 1989) de Robert Altman où il a joué Van Gogh.

³ Si nous employons le terme d'inceste ici, c'est qu'il s'agit d'inceste père-fille, de l'abus sexuel d'une mineure par son père.

L'option de se concentrer sur l'analyse d'une seule œuvre filmique n'exclut pas d'emblée toute prise en considération de contexte. Néanmoins, nous ne présentons pas une étude comparative, ni du film de Roth avec d'autres œuvres filmiques traitant du même sujet, ni de son film avec le roman dont il est l'adaptation. Notre intérêt concerne la spécificité du cinéma en tant que produit culturel et sa manière de produire et de structurer un sens. Il semble difficile d'associer le film de Roth — thématiquement et esthétiquement — à un courant actuel du cinéma ou encore à une forme générique. Du fait qu'il s'agit d'une première réalisation, on ne peut pas l'attacher à une filmographie bien déterminée non plus. A cet égard, il nous manque des repères, quoique *The War Zone* ne flotte pas dans un vide intellectuel. Etant une œuvre sur l'abus sexuel, *The War Zone* est un film sur la violence. Etant un film sur la violence imposée par un adulte à une adolescente, il est aussi une réflexion sur la perception. Si l'on parle de la révélation, ici, le regard des personnages et celui du metteur en scène dévoilent un secret et une violence cachée et refoulée. Le regard est le moteur qui met à nu la crise et l'éclatement des structures et des relations données comme solides. La perception devient un des enjeux essentiels du film qui traite le point de vue d'autrui sur la victime et la vision qu'elle a d'elle-même. La question du regard concerne le cinéma dans son essence et réunit dans la réflexion ainsi engendrée les aspects de la représentation et de la perception filmique.

Apparences trompeuses

Au début de *The War Zone* il y a l'image noire sur laquelle se déroule le générique. Au début du film il y a le silence. Ce n'est qu'après quelques instants seulement que l'on entend — encore en off — le bruit grandissant de la mer. Un plan montrant une côte où les vagues se brisent contre les falaises fournit la première véritable image du film. *The War Zone* traite essentiellement d'un espace intime donné par la cellule familiale, mais commence avec des plans d'ensemble sur la nature. Roth ne s'approche de son sujet que de manière tâtonnante, hésitante. Un tel choix narratif et visuel n'est pas forcément générateur de suspense. Au contraire, le cinéaste installe le soupçon dès les premières images dans la texture du matériel filmique et au cœur du récit. Le choc de la révélation ne diminue pas la tension créée auparavant qui imprègne le film entier. La crise est inscrite dans les images des paysages et dans celles des formes architecturales qui participent à la mise en scène des êtres humains psychologiquement blessés et perturbés. Au paysage maritime immuable, le réalisateur oppose la fragilité des rapports humains.

Nous voulons reprendre cette démarche narrative et de réflexion qui commence en des termes spatiaux et qui continue par insister sur les signes extérieurs — espaces et objets — pour réfléchir sur l'état d'âme des protagonistes. Espaces, architectures, objets et corps sont des éléments constitutifs du discours cinématographique sur la violence familiale et les identités en proie à la désintégration. Le fait que les images de la côte, des falaises et du ressac bouillonnant se retrouvent au début et à la fin du film, et servent, par leur répétition au cours du récit filmique, d'élément de ponctuation, souligne l'importance accordée au paysage ? de même, Roth évite le gros plan pour s'approcher de ses personnages qu'il préfère inscrire dans les espaces intérieurs et naturels filmés

souvent en plan d'ensemble. Ainsi, les plans de *The War Zone* qui succèdent immédiatement à ceux de la côte montrent Tom, un des quatre protagonistes du film, traversant le paysage campagnard sur son vélo. Dans ces images tout comme à d'autres moments du film, la figure humaine n'est qu'une silhouette minuscule se détachant sur le paysage cadré en plan général. De telles images traduisent de manière hautement parlante l'isolement des protagonistes et la distance créée entre eux. Les relations interpersonnelles trouvent une expression équivalente et cinématographique dans la mise en scène de la relation entre les personnages et l'espace. La nature autant que l'architecture sont investies de manière significative et transformées en espaces dramatiques et phantasmatiques.

Filmé en plan général, le paysage du bord de mer, situé dans le Devonshire, apparaît comme un décor pourvu d'une dimension métaphorique et est utilisé comme tel. Les falaises de la côte, leurs formes bizarres et la violence des vagues déferlantes sont à l'image d'un paysage archaïque, immuable, un paysage de début et de fin de monde. Malgré son innocence apparente, ce lieu insolite et isolé, n'est pas intact. Un blockhaus s'élève au-dessus des falaises. Abandonné dans la nature déserte, le cube sombre constitue une plaie dans le paysage tout en apparaissant comme un élément qui est devenu partie intégrante de cet endroit, car la couleur gris foncé du bâtiment imite celle de la pierre. Ce vestige de la dernière guerre mondiale ajoute encore à la violence de la nature le souvenir de la violence de l'être humain.

La famille au centre du film — le père, la mère, leur fils Tom, âgé de quinze ans environ, Jessie, leur fille qui a dix-sept ou dix-huit ans, et Alice, nouvelle-née — vient de s'installer dans ce paysage du Devon. Le foyer familial est lui aussi décrit en tant que présence matérielle : il est, d'abord, une forme architecturale photographiée. La vieille maison dans le Sud-Ouest de l'Angleterre que la famille habite est une clef visuelle pour s'approcher de l'idée du foyer développée par le film. La façade principale de la maison montre une parfaite symétrie des formes. Au rez-de-chaussée, une fenêtre centrale surmontée d'un petit auvent, encadrée de deux fenêtres, à l'étage trois fenêtres identiques. Cette symétrie est rehaussée par les deux cheminées qui se trouvent de part et d'autre du toit. Outre l'architecture, la clarté des lignes et de la couleur — la couleur blanche de la maison se détache sur la nature environnante — pourrait susciter un sentiment d'ordre et de stabilité. Une telle idée est accentuée par la mise en scène, plaçant l'immeuble au milieu d'un plan d'ensemble : à la symétrie de la forme architecturale correspond celle de l'image. C'est sur cette image que la caméra s'arrête à plusieurs reprises de sorte que les plans de la maison ponctuent le récit filmique. C'est seulement vers la fin qu'un léger mouvement de caméra ébranle le dispositif spatial de manière presque imperceptible.

Les arrangements spatiaux et visuels ne permettent pas la confirmation du dicton selon lequel le foyer est une forteresse. Le paysage champêtre dans lequel la maison est située pourrait apparaître paisible, mais l'idylle ne surgit à aucun moment. Jamais les images filmiques ne reproduisent les images touristiques dont elles conservent pourtant le souvenir. Roth exploite les données de la saison — le film a été tourné en hiver — pour créer une ambiance imprégnée d'un sentiment de tristesse et d'abandon qui pervertit l'idée de solidité et la dévoile comme une illusion.

Le ciel nuageux et livide renforce l'idée des relations en décomposition. La pluie et les couleurs sombres effacent les contours et introduisent un sentiment d'incertitude et d'inquiétude. La gamme de couleurs froides, délavées et le manque de contrastes font naître le sentiment de solitude qui semble devenir de plus en plus pesant.

Isolée à la campagne, la maison est habitée par une famille qui semble être refermée sur elle-même.⁴ Le sentiment de fermeture, renforcé par la mise en scène, cache un double sens que le film dévoile petit à petit. Car Roth présente d'abord la façade de la normalité et une famille plutôt sympathique préoccupée par les soucis de la vie quotidienne : le déménagement de Londres, de la grande ville à la campagne, la grossesse de la mère, la naissance de la deuxième fille. Une vie de famille sans surprises. La vulnérabilité des êtres humains est tout d'abord visualisée par des blessures portées à fleur de peau. Des traces de violence marquent les quatre personnages principaux. Blessés après un accident de voiture, leurs visages sont pleins d'éraflures. L'accident a lieu la nuit au moment où la famille est en route vers la maternité. L'image de la voiture renversée s'oppose à la stabilité que les plans du foyer peuvent insinuer. Dans l'obscurité, on distingue à peine les figures humaines et les objets. La bande sonore accorde quelques points de repères au spectateur, lui donne quelques clefs: on entend les protagonistes qui cherchent à quitter la voiture et les cris et gémissements de la mère qui donne naissance à sa petite fille. Ses cris de douleur déchirent la nuit. L'heureux événement se déroule dans une séquence cauchemardesque, dans une ambiance d'angoisse et de chaos.

L'extériorisation des blessures de l'âme est encore rendue perceptible par le comportement des personnages, qui sont hagards, épuisés, indifférents. Sous la surface de la normalité, la structure familiale porte tous les signes de la désintégration. Le sentiment de crise se glisse comme en sourdine dans le récit filmique. Bien que parfois à peine perceptible, il est pourtant omniprésent et fait partie intégrale de la dynamique émotionnelle des personnages. La mise en scène de Roth évite les coups de théâtre, mais insiste sur la tension latente qui régit les rapports et les gestes du quotidien, un quotidien empoisonné où tout est prêt à basculer d'un moment à l'autre.

Les contrastes déterminent le récit filmique et la mise en scène. Toute l'esthétique du film est dominée par une mise en scène très soignée dont témoigne la grande plasticité des images de l'intérieur de la maison dominées par le clair-obscur. Ce choix esthétique s'oppose à un style cinématographique qui utilise des images qui bougent, une pellicule à gros grains, un montage rapide afin de démasquer les fissures qui traversent les espaces sociaux ou privés. Dans les images opulentes, filmées en format large⁵ de *The War Zone*, les signes de l'instabilité se multiplient. Les belles compositions optiques cachent à peine les contradictions, les fêlures, les blessures qui déterminent l'univers familial dépeint par le réalisateur. L'esthétique soignée n'est qu'une façade, elle-aussi. La beauté des images ne camoufle pas la violence mais se met à la rencontre de la

⁴ Il est expliqué dans le film que l'isolement n'est pas un véritable choix, mais, cela reste vrai, en partie du moins, simplement du fait du déménagement récent de la famille de Londres dans une région qui lui est étrangère.

⁵ En scope anamorphique, 1:235.

brutalité et la rend transparente. Les belles images sont les surfaces de projection qui se tournent contre elles-mêmes.⁶

Non seulement les images participent à un sentiment de crise, mais la bande sonore y contribue aussi en large partie. *The War Zone* est un film de silence qui utilise peu de musique mais où chaque bruit devient significatif tout comme le silence lui-même qui domine les rapports humains. Au moins au niveau verbal, les personnages communiquent peu. Par contre, il y a un langage corporel assez riche que le film explore et qui inclut les coups et les bourrades aussi bien que les gestes de tendresse. Par son dispositif spatial et par le montage, *The War Zone* crée le sentiment de distance existant entre les membres de la famille et accentue l'idée d'une communication suspendue et perturbée. Dans la structure narrative et visuelle, donnée par la succession des plans, un personnage, isolé par le cadrage, est ainsi confronté avec d'autres personnages dans un autre plan. Ici, cette constellation mise en place par le montage souligne l'idée de la séparation et de l'opposition. Roth insiste sur des rapports de l'aliénation sans les traiter de manière exclusive. Mais des images fréquentes de personnages tournant le dos aux autres correspondent à la mise en scène des rapports en crise. C'est très souvent le père qui est filmé de cette façon, ce qui met en lumière sa position particulière dans la cellule familiale que le film éclaircit petit à petit.⁷

Dans l'atmosphère de tension, de manque et d'isolement les corps et les visages sont souvent plongés dans la pénombre. Le noir, l'ombre, ou encore l'éclairage diffus renforcent l'ambiance claustrophobe et créent des formes esthétiques éclatées. Le morcellement des corps et l'existence des zones d'ombre dans l'image qui crée des vides séparant les personnages accentuent l'idée des identités ébranlées et des êtres humains en perte de contrôle.

Le silence se réfère aussi à la notion du secret; le secret est au cœur des relations incestueuses. Jessie est la prisonnière de la conspiration du silence qui organise un vide sur son identité.⁸

Du point de vue de la déchirure

Le regard du metteur en scène est posé de l'extérieur sans rester à la surface. De l'extérieur, Tom regarde dans la maison. La caméra s'arrête sur lui, une expression de désarroi sur le visage sans qu'il soit permis au spectateur de voir ce qui se passe à l'intérieur. L'utilisation de l'appareil fait naître le doute. Les plans suivants sont les fragments d'une mosaïque qui se complète petit à petit. Ils montrent le père, torse nu, une serviette autour des hanches qui parle au téléphone et Jessie, vêtue d'une simple culotte, dans sa chambre. Tom fait part de son soupçon à Jessie: il l'aurait vue dans la salle de bains avec le père. La parole intervient pour rendre explicite la crainte. Tom se

⁶ Bien que l'option pour la composition soignée crée aussi des images léchées qui risquent d'introduire un sentiment de distance.

⁷ En général, il est vu de dos quand il téléphone.

⁸ L'abus sexuel de mineurs est, selon Florence RUSH, «the most muted crime» (*The Best Kept Secret: Sexual Abuse of Children*, Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, 1989, p. 4).

transforme en espion et commence à épier sa famille : sa sœur et son père mais aussi ses parents nus, s'embrassant sur leur lit. Il fouille dans le sac de Jessie où il trouve des polaroids dont plusieurs la montrent nue. Sur l'une des photos, le père l'embrasse. Le regard de Tom lui fait pénétrer un espace intime où sont révélés le secret et la crise au sein de la famille.

Le doute installé, le choc de la confirmation est créé dans l'image. Tom observe son père et Jessie pendant l'acte sexuel dans le blockhaus. Le début de la séquence évoque un sentiment d'irréalité. La pièce vide, baignée dans une lumière gris-bleu rappelle une scène de théâtre. Au milieu de l'espace nu se trouve la jeune fille à genoux sur une couverture rouge foncé comme une victime sur un autel attendant le sacrifice. Le réalisme de la mise en scène du viol lui-même s'oppose à ce sentiment de théâtralité. Aucune musique n'accompagne l'acte brutal: on n'entend que les cris de douleur de Jessie, ses pleurs, ses supplications et les gémissements du père qui la sodomise. Ce dispositif auditif, aussi bien que le fait que la caméra reste longtemps sur les deux personnages font apparaître ce moment comme interminable et provoquent un sentiment d'oppression.⁹ Par son réalisme sans complaisance et par la crudité de sa représentation, cette séquence est une séquence-clé du film qui exprime très clairement le point de vue du réalisateur à l'égard de son sujet. Faisant surgir la douleur à la surface de la pellicule, il affirme que Jessie est la victime. Le crime est mis en évidence par l'image: Roth montre, sans détour, que Jessie subit un viol.

The War Zone ne traite pas seulement de la violence physique, si horrible soit-elle. Le film cherche à aborder l'abus sexuel et la souffrance de Jessie à plusieurs niveaux. En fait, les scènes où la violence physique éclate sont rares dans le film. La tension latente se décharge quand les personnages se battent : Tom couvre Jessie de coups, le père se précipite sur son fils pour le battre. Mais, généralement, la violence est intériorisée, voire refoulée. *The War Zone* est dominé par un sentiment d'étouffement né de la relation entre sexualité, violence et pouvoir. Le rythme lent de la mise en scène ainsi que la lenteur des gestes et l'option pour le silence en tant que facteur dramatique contribuent à faire naître un malaise qui imprègne le film de manière presque constante. Le regard contribue au sentiment de tension. Le film de Roth traite de la perception, de la notion de la vérité liée à la perception et met à nu les images mentales des protagonistes afin de les interroger, de les soumettre à l'examen critique. Le spectateur voit ce que Tom peut voir. Les images suggèrent d'abord ce que Tom croit voir et ce qu'il croit comprendre. Tom regarde les polaroids de Jessie qui semblent nourrir, voire confirmer son soupçon. Mais que disent-ils des sentiments réels de sa sœur ? Soudain, la vie émotionnelle et psychique des personnages se constitue dans le regard de l'observateur qui interprète les actes et les motivations des autres personnages à son propre gré et qui tire des conclusions qui ne sont peut-être pas les bonnes. *The War Zone* développe un discours sur l'ambivalence du regard, sur les pièges de l'interprétation et sur la réalité possible de la personne perçue.

⁹ Toute la séquence, coupée par quelques plans qui montrent Tom, dure environ quatre minutes : pendant ces quatre minutes, le viol est montré et l'instant qui le suit immédiatement, c'est-à-dire on voit Jessie, pleurant, toujours par terre et le père qui se trouve dans un coin du blockhaus lui tournant le dos.

C'est Jessie qui se trouve au cœur de l'ambivalence et c'est dans un état de déchirement que Roth aborde le personnage. Le metteur en scène s'intéresse très ouvertement à la dynamique psychologique de la victime de l'inceste. La figure intérieur/extérieur, traduite en termes spatiaux, est également exprimée par l'idée qui associe le monde extérieur à la vie intérieure. Si le film souligne que la jeune femme souffre, il cherche surtout à détecter les mécanismes qui font fonctionner les relations incestueuses et comment la victime vit le refoulement de ce qu'elle subit. La violence physique imposée à un mineur par un adulte est un volet affreux de l'inceste. L'autre se constitue de la violence qui concerne la vie psychique. L'inceste égale l'ébranlement de l'identité, la mort de l'âme. L'abus sexuel est une expérience extrême qui n'est pas compréhensible de manière rationnelle. Il n'existe aucune tradition de la représentation des victimes mais leur stigmatisation et une attitude de refoulement, voire de dénégation.¹⁰ Partant de ces données, *The War Zone* constitue l'image de la victime autour de l'aliénation et de la perte d'identité.

Jessie est un personnage riche en nuances : vulnérable mais aussi exigeante et provocatrice, cherchant à établir ses propres règles de jeu quand elle est avec Tom ou son petit ami Nick. Au sein de ce jeu, où l'enjeu est l'identité, les rôles sont parfois inversés : “I see you”, murmure-t-elle, sachant que son frère l'observe. Elle ne l'aperçoit pas seulement, elle perce aussi à jour ses désirs intimes. Ainsi, cherche-t-elle à le provoquer par sa nudité et le présente à ses amis comme son “little brother”; une fois même elle l'appelle “baby brother”. Jessie se moque de lui, mais empêche une amie, une femme plus âgée qu'elle, qui apparaît comme son substitut, de le déflorer. Le film suggère qu'elle entretient une relation lesbienne avec cette femme et lui accorde donc aussi une vie sexuelle autre que violente. “I'm hungry”, dit-elle de manière laconique quand sa mère, furieuse et angoissée, exige d'avoir une explication parce que Jessie n'était pas rentrée pendant la nuit. Son assurance provocatrice est à la fois protection et façade.

Jessie est vulnérable et elle est profondément blessée. De toute évidence, elle est innocente en ce qui concerne le rapport sexuel, en fait, le rapport de violence avec le père qui, lui, impose ses règles, voire la contrainte, et devrait donc en assumer toute la responsabilité. A la lumière de son attitude démasquée dans la séquence du viol, le père apparaît comme une brute. Pourtant, lui aussi est montré dans des situations où il s'avère être capable d'affection: quand il cherche à calmer sa femme enceinte dans la voiture, quand il se bagarre avec Tom de manière amicale sur la plage. Il a un côté débonnaire et gaillard. Après que la mère a découvert du sang dans les couches du bébé, Tom lui fait part d'un nouveau soupçon à l'égard du père : “Don't trust him. Keep him away from the baby.” Roth s'abstient de confirmer cette remarque. A la fin, le père cherche à s'innocenter manifestant ainsi qu'il n'a aucune notion de culpabilité. Au contraire, il commente ses actes d'une manière assez cynique et accuse Tom d'avoir détruit la famille. *The War Zone* ne l'innocente pas: les images crues et cruelles du viol s'opposent au masque de la normalité et elles imposent leur réalité qui se tourne contre le personnage soulignant que la monstruosité réside parfois dans la normalité.

¹⁰ Ainsi, la littérature occidentale, du Marquis de Sade à Max Frisch, a souvent été préoccupée par la perspective du pédophile. Si les sentiments de la jeune fille, victime d'actes de pédophilie, sont exprimés (pensons à *Lolita* de Vladimir Nabokov), son identité est généralement moins nuancée que les points de vue et les désirs du protagoniste masculin.

Le regard du metteur en scène condamne le père et Tom commet l'acte de punition en l'attaquant avec un couteau. La caméra s'attarde sur l'homme qui, hurlant de douleur, se roule par terre. Le moment est cruel, pénible à voir, mais il est filmé d'une manière qui étouffe d'emblée tout sentiment de pitié pour le père.¹¹

Jessie n'est pas la complice du père comme celui-ci le suggère. Si elle est complice, elle l'est malgré elle dans un mécanisme dont elle ne contrôle pas le fonctionnement. Niant l'abus sexuel dont elle est la victime, elle a un comportement bien connu des victimes de violences sexuelles. Elle se réfugie dans de pauvres excuses ("Why I do want dad if I have Nick? He is old.") et se perd dans l'illusion ressentie comme nécessaire afin de se protéger elle-même et de sauver l'unité familiale. Ce sentiment confus de double loyauté envers l'agresseur d'un côté et la famille de l'autre est encore exprimé à la fin du film. Après avoir entendu la remarque de Tom à l'égard du bébé, la mère a réagi immédiatement et a interdit au père de rester à la maison. La façade de la famille intacte détruite, la caméra s'attarde sur Jessie, la tête penchée entre ses bras, le corps refermé sur lui-même, secoué de pleurs. Dans ce long moment qui présente la jeune fille troublée en son déchirement, elle ressemble davantage à un animal traqué.

L'identification avec le malfaiteur fonctionne par un mouvement de culpabilisation éprouvée par la victime. L'attitude d'auto-culpabilisation peut naître de l'idée d'avoir provoqué le désir de l'adulte soi-même ou encore, de le partager. La culpabilisation projetée sur elles fait des jeunes filles ou femmes des séductrices nées, des petites femmes fatales, des nymphomanes par excellence.¹² Jessie n'est ni une petite sirène ni une icône de la pureté. Au début du film, on la voit cadrée en plan rapproché devant un fond clair et lumineux. Le visage de la jeune actrice qui joue Jessie rappelle les représentations des madones de la Renaissance. Cela peut paraître pathétique, mais Lara Belmont dans le rôle de Jessie est souvent rayonnante et le metteur en scène réussit à capter cette expression très personnelle de la jeune actrice dont c'est la première apparition à l'écran. Bien que Roth joue avec de telles allusions, il n'utilise jamais un symbolisme plat, transformé en cliché, exprimant l'idée de l'innocence. Roth évite les conventions de la représentation de la femme-victime en accordant au personnage de la jeune fille une vie sexuelle où apparemment elle joue — en ce qui concerne sa relation avec Nick, un adolescent de son âge — un rôle actif.

Si Jessie porte en général des vêtements larges qui cachent les contours de son corps, qui l'enveloppent, la voilent, sa nudité semble pourtant naturelle. Elle rappelle une normalité complètement exclue de la relation de violence qu'elle vit avec le père. L'ambiguïté de la personnalité de Jessie relève de la mise en question de tout son être. Le personnage de la jeune fille est constitué par la déchirure. Roth perçoit Jessie dans sa désintégration et met en scène sa

¹¹ Tim Roth exprime sa rage et son dégoût. Néanmoins, l'acte de punition et de révolte de Tom égale un geste d'auto-justice discutable.

¹² La psychanalyse a largement contribué à une telle vision. «The little girl, then, with her innate passion for a penis, is – as in christian doctrine – the temptress Eve, and if she is violated, the nature of her sexuality renders her culpable. Any attempt on the part of the child or her family to expose the violator also exposes her own alleged innate sexual motives and shames her rather than the offender; concealment is her only recourse. The dilemma of the sexual abuse of children has provided a system of foolproof emotional blackmail: if the victim incriminates the abuser, she also incriminates herself.» RUSH, *op. cit.*, 104.

perception aliénée, la vision déformée qu'elle a d'elle-même. Son film souligne que “la fille vit un désarroi complet de ses sentiments, de la perception de la réalité. Elle commence à se méfier de sa propre perception et de ses sentiments. Elle se rejette, se trouve sale, mauvaise et, en plus, se sent coupable. Elle assume la norme du malfaiteur qui devient sa norme ce que l'on appelle l'identification avec l'agresseur.”¹³

De cette mise en question de sa personnalité résulte une attitude parfois névrotique. La culpabilisation mène à l'auto-punition dans une séquence où Jessie approche la flamme d'un briquet de son sein, puis exige que Tom fasse la même chose : “You want to hurt me. You'll feel better.” Tom approche la flamme du sein de sa sœur qui pleure et gémit de douleur. Encore une fois la caméra s'attarde sur la jeune fille faisant assister le spectateur à ses souffrances dans une séquence qui n'aboutit à aucun dénouement.

La fragilité de la vision : regard et désir

Dans le roman d'Alexander Stuart, Tom est le narrateur et, de ce fait, il occupe une position essentielle par rapport au récit. Dans le film, il est le personnage-clef dont le regard et le soupçon exprimé par la parole confrontent les personnages du film et les spectateurs avec la réalité de l'inceste.¹⁴ Si l'enquête de Tom dévoile la violence au sein de la famille, il est lui-même un foyer d'ambivalence. Le visage couvert de boutons, le corps raide, on voit le jeune adolescent assez souvent exclu des autres, séparé des autres membres de la famille dans le même espace ou dans des plans isolés. Tom regrette Londres et déteste le Devon, son nouvel environnement auquel il se refuse. C'est un garçon mal dans sa peau et dans son corps: peu communicatif, passif, ne sachant pas trop quoi faire. Ainsi, au moment de l'accident — et de l'accouchement — on le voit tout le temps debout à côté de la voiture sans rien faire d'autre que de regarder. Parfois, Jessie partage ses réactions puériles, n'étant pas adulte elle-même.¹⁵ Frère et sœur vivent une relation intense qui n'est pas dépourvue d'ambiguïté sexuelle. Les actes des deux adolescents semblent tout d'abord naïtre de leur embarras et de la confusion des sentiments et des émotions. Il y a des moments où ils se bagarrent comme des petits chiens. Une fois, Tom, sachant que Jessie vient de voir le père en secret, la renverse par terre et la frappe violemment. Puis les deux jeunes gens s'embrassent, se tiennent

¹³ Brigitte EBERSPÄCHER, «Das Schweigen brechen», in: Regine Kottmann et Anja Muckle (eds.), *Gewalt ver-rückt die Seele: Beiträge zum Thema sexueller Mißbrauch und psychische Erkrankung*. Zwiefalten : Verlag Psychiatrie und Geschichte, 1996, p. 15. [Traduction de l'auteur.]

¹⁴ Si Tom commence à voir, d'abord encore hésitant, la mère semble ignorer une partie de la réalité autour d'elle. Elle est montrée comme une femme dont les gestes, guidés par l'instinct maternel, sont ceux de la protection et de la survie. Attentive aux besoins des autres quand elle demande après la naissance du bébé à Tom s'il veut être caressé lui aussi ou quand elle cherche le dialogue avec son fils pour parler de ses soucis évidents, la mère est surtout préoccupée par l'enfant nouveau-né. Que comprend-elle réellement de ce qui se passe dans la famille ? A-t-elle un soupçon ? Une fois, on la voit boire de l'alcool. D'un air las, elle commente cette attitude en disant «this is parenthood.» Mais le film ne donne pas vraiment de clef aux questions posées plus haut.

¹⁵ Il en est ainsi dans la situation qui précède l'accident que l'attitude des deux adolescents provoque indirectement. Le garçon s'était mis debout dans la voiture, la tête et le torse sortant du toit ouvert. Une manière comme une autre d'avoir du plaisir et de se sentir vivre. Jessie veut l'arrêter, mais finit par se trouver debout à côté de lui. A un moment donné, le père doit éviter un arbre, mais il est trop tard.

dans les bras comme deux naufragés. A sa manière, Tom n'est pas intègre. Il est déchiré entre le désir, la honte, les frustrations. Une amie de Jessie qu'il dévisage pendant qu'elle se sèche les cheveux dans la salle de bains, lui reproche d'avoir des pensées sales. Dans son regard et ses réactions, l'angoisse, le désarroi, le désir, la rage et la jalousie existent les uns à côté des autres. Il haït le père à cause de ce qu'il fait subir à Jessie. Mais il ne comprend pas vraiment le comportement de sa sœur, le rôle qu'elle joue dans la relation avec le père. Il cherche des explications et il veut à son tour jouer un jeu dont il détermine les règles. Il menace Jessie: "I'll tell mum", et lui fait savoir qu'il va conserver la photo qui la montre nue avec le père. D'une ouverture du blockhaus, Tom pointe sa caméra vidéo — ersatz d'une arme — sur Jessie et le père à l'intérieur du bâtiment. Ne supportant pas lui-même la réalité brutale dont il est devenu le témoin, ne résistant pas à son propre regard, il jette l'appareil.

Parfois, Tom frôle le rôle d'un *peeping tom* qui a du mal à supporter ce qu'il observe. *The War Zone* est un film sur le regard. Celui de Tom dévoile, met à nu. Il révèle les désirs, les tentations, les angoisses, la crise et provoque des réactions. Il interroge, culpabilise et reste en proie au doute lui-même. Autant que les images violentes se tournent contre l'observateur, le regard du garçon dévoile et obscurcit à la fois. Son soupçon sous-tend des reproches à l'égard de Jessie et son attitude qui semble être de prime abord contradictoire. Les doutes exprimés par Tom qui la considère comme ayant une part active dans la relation de violence avec le père sont ceux qui hantent les images culturelles et les phantasmes sur l'inceste et l'abus sexuel dans les sociétés occidentales actuelles. Par moment, le regard et les paroles de Tom stigmatisent Jessie et la transforment en objet sur lequel il projette son propre désarroi né de sa sexualité qui s'éveille. Etant un film sur le regard, *The War Zone* est aussi un film sur le savoir et le pouvoir du regard. Il met en évidence la configuration du regard et du désir et les relations entre le pouvoir et la manipulation et l'abus du pouvoir. La perception en tant qu'enjeu essentiel du film concerne directement la position du spectateur au cinéma. Le spectateur voit Tom pendant qu'il observe le père et Jessie. Il voit ce que le garçon regarde et enregistre avec sa caméra. Ainsi, le film cherche à inscrire le spectateur dans l'espace filmique de sorte qu'il se retrouve dans la position peu commode du voyeur qui le transforme en complice. Dans la mesure où Roth se concentre, au moment du viol, sur Jessie montrée en plan rapproché afin de dévoiler sa douleur et son déséquilibre profond, il n'offre au spectateur aucun moyen de fuite, aucune sortie de secours face à l'immédiateté et la crudité de la violence médiatisée.

La famille — zone de terreur

Le spectateur est obligé de se confronter avec l'acte brutal.¹⁶ Contrairement à Tom qui détruit sa caméra, le metteur en scène affronte ce moment sans se dérober. Ayant été lui-même

¹⁶ «I wanted to be true to the subject, so if a victim sees it they will absolutely identify with what's on the screen. I wanted to be careful not to abuse them in the process of making a film about abuse. And likewise, with abusers – I wanted to get them. I nailed them. I showed them for what they are,» a déclaré Roth. (Larry GENTLEN, «The Making of a Film 'That Shouldn't Exist' [Tim Roth's Daring Directorial Debut, *The War Zone*]», *Movie Maker* 37, 7

victime de violences sexuelles,¹⁷ Roth s'implique par un corps à corps bien particulier dans l'espace filmique.

Sur le fond du paysage dramatique au bord de la mer ne se déroule ni un spectacle aux dimensions de celui de la tragédie antique ni un mélodrame. Le film se termine sur un moment ambivalent. Jessie rejoint Tom dans le blockhaus. La porte fermée exclut le spectateur, ses pensées, ses sentiments, ses phantasmes. Le potentiel suggestif de cette dernière séquence crée un espace vide, un espace ouvert à l'interprétation des désirs et des angoisses des jeunes protagonistes du film et aux projections et phantasmes des spectateurs.¹⁸ Le dernier plan montre de nouveau les falaises au bord de la mer et le bâtiment situé dans ce paysage. Le blockhaus, associé à la violence de la guerre et hanté par le souvenir de la violence sexuelle surgissant de la diégèse, devient le lieu hautement ambigu dans lequel Tom et Jessie cherchent asile. La famille détruite, le frère et la sœur excluent le monde extérieur, la réalité. Est-ce que la possibilité de la réalisation d'une relation incestueuse entre frère et sœur contient l'idée du renouveau ou est-ce qu'elle est l'expression d'une régression narcissique ? Ou encore, est-ce que la relation incestueuse suggérée entre Tom et Jessie renvoie à un nouvel ordre social opposé au système patriarcal dominant ?¹⁹

Bien que dans le film (comme dans le roman) seul les deux adolescents soient individualisés par des noms, les parents n'étant que "mum" et "dad", la famille ainsi représentée ne fonctionne pas comme une unité symbolique. Du fait que Roth évite de donner des clefs et refuse de chercher des réponses pour l'attitude de ses personnages dans le social, toute lecture sociologique, voire philosophique sur cette dernière séquence ne peut être faite qu'au premier degré et semble être court-circuitée dès le début. Le cinéaste se concentre sur les relations affectueuses tourmentées qu'il tente de déchiffrer et de faire surgir dans les portraits de ses protagonistes et dans la matière visuelle et sonore qui est à sa disposition. La dernière séquence fait encore une fois état des identités perturbées et d'une sexualité mal vécue. Elle contient toutes les angoisses et tout le désir, tout le besoin d'amour et tout l'espoir mais aussi toutes les confusions étant elle-même génératrice de contradictions.

Roth cherche à déconstruire les phantasmes qui déterminent le discours culturel sur l'inceste et montre ce que des parents sont capables d'infliger à leurs enfants. *The War Zone* révèle que la zone de combat qui est traitée n'est pas si différente d'une zone de guerre. Le blockhaus abandonné

[January/February 2000], p. 42.) Cependant, sa démarche est périlleuse. Si l'image filmique présente un écran projectif qui renvoie à l'artiste et au spectateur, la posture du spectateur contient un côté imprévisible et reste ambivalente. Toute une gamme de pulsions peut être éveillée et conduire le spectateur au dégoût mais aussi à la délectation. (Voir sur l'approche cognitive de la participation émotionnelle du spectateur au cinéma Torben KRAGH GRODAL, *Cognitions, Emotions, and Visual Fiction*, Oxford : Oxford University Press, 1997.)

¹⁷ Cf. l'entretien avec Tim Roth, «Tim Roth : Voir le diable à l'œuvre», *Le Monde* (supplément ADEN, 26 janvier 2000).

¹⁸ A l'égard d'une relation incestueuse entre le frère et la sœur le roman de Stuart est plus explicite. Son texte est traversé de projections de phantasmes de Tom sur Jessie qui aboutissent dans l'accomplissement de l'acte sexuel à la fin du livre qui se termine sur cette phrase de Tom : «It's taken that long, but I love her.» Si la charge érotique est plus prononcée dans le roman que dans le film, les projections de désir de Tom sur sa sœur le sont aussi. Elles la présentent davantage comme un personnage actif dans la relation de violence avec leur père et lui accordent autant de responsabilité qu'à l'homme. (Voir Alexander STUART, *The War Zone*, London : Hamish Hamilton, 1989).

¹⁹ Voir à cet égard les réflexions sur le rôle de l'inceste entre frère et sœur dans l'analyse de l'œuvre de Kafka par Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI (*Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris : Ed. de Minuit, 1975).

est investi de cette fonction, devenant ainsi le lien sémantique entre le souvenir des confrontations guerrières et cette autre forme de violence qui est l'abus sexuel et dont les victimes sortent aussi traumatisées que les victimes des guerres ou des catastrophes naturelles. «L'inceste ignore le vécu des filles, mais aussi des fils. L'inceste est une expérience décisive. Elle cause la destruction éthique, morale et spirituelle de l'enfant.»²⁰ Protégé par le secret, l'inceste est souvent rejeté comme un phantasme de la victime. *The War Zone* insiste sur l'idée qu'il ne s'agit ni d'un produit de l'imagination d'un enfant trop exalté ni d'un harcèlement sexuel mais que l'on est confronté à une violence intense faite au corps et à l'âme. Dans le film de Roth, les phantasmes masculins ne se superposent pas à la douleur de la victime. Le cinéaste ne l'occulte pas en la bagatellisant. *The War Zone* montre que la famille peut constituer une relation de terreur dont le champ de bataille reste, contrairement à celui des guerres, invisible. L'ennemi ne vient pas de la mer : il est déjà là, au cœur de l'espace intime. L'espace de cruauté est donné par le foyer : la famille, sacro-sainte, n'est protectrice qu'en apparence.²¹

Ouvrages cités

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris : Minit, 1975.

FOUCAULT, Michel, *La volonté de savoir : Histoire de la sexualité*, t. 1. Paris : Gallimard, 1976.

KIPER, Hanna, *Sexueller Mißbrauch im Diskurs: Eine Refelexion literarischer und pädagogischer Traditionen*, Weinheim : Deutscher Studien Verlag, 1994.

KOTTMANN, Regine, et MUCKLE, Anja, eds., *Gewalt ver-rückt die Seele: Beiträge zum Thema sexueller Mißbrauch und psychische Erkrankung*. Zwiefalten : Verlag Psychiatrie und Geschichte, 1996.

KRAGH GRODAL, Torben, *Cognitions, Emotions, and Visual Fiction*, Oxford : Oxford University Press, 1997.

RUSH, Florence, *The Best Kept Secret: Sexual Abuse of Children*. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, 1989.

²⁰ Hanna KIPER, *Sexueller Mißbrauch im Diskurs: Eine Refelexion literarischer und pädagogischer Traditionen*, Weinheim : Deutscher Studien Verlag, 1994, p. 64. [Traduction de l'auteur]

²¹ Michel FOUCAULT a bien rappelé l'attitude ambivalente de la société envers l'inceste. «Mais dans une société comme la nôtre, où la famille est le foyer le plus actif de la sexualité, et où ce sont sans doute les exigences de celle-ci qui maintiennent et prolongent son existence, l'inceste, pour de tout autres raisons et sur un tout autre mode, occupe une place centrale ; il y est sans cesse sollicité et refusé, objet de hantise et d'appel, secret redouté et joint indispensable.» (*La volonté de savoir : Histoire de la sexualité*, t. 1, Paris : Gallimard, 1976, p. 143.)

STUART, Alexander, *The War Zone*, London : Hamish Hamilton, 1989.