

# LE SILENCE DES AGNEAUX COMME DISCOURS DES IMAGES

JÜRGEN MÜLLER

Dans la continuité de Freud, on est sans doute fondé à dire que la plus grande aventure humaine ne réside pas dans la maîtrise des océans ou l'escalade des sommets les plus hauts, mais dans l'exploration de notre propre psychisme. *Le Silence des agneaux*, film psychologique à suspense, témoigne d'un nouveau degré de performance dans la représentation hollywoodienne des profondeurs insondées de l'âme. Ce chef-d'œuvre de Jonathan Demme a obtenu pas moins de cinq oscars pour la meilleure réalisation, le meilleur film, les meilleurs rôles féminins et masculin et la meilleure adaptation de roman. Alors que Jodie Foster et Antony Hopkins avaient déjà remporté des succès dans nombre de films importants, celui-ci en a fait des stars de premier plan. Ce grand succès n'a pourtant pas été sans mélange. Pendant la cérémonie des oscars, des manifestations de protestation contre le film lui reprochaient son homophobie. Cette réaction paraît particulièrement injuste au regard d'un autre film que Demme sortira deux ans plus tard, sous le titre de *Philadelphie*, et qui traite du problème de l'exclusion des homosexuels. Un autre reproche adressé au réalisateur est celui de la glorification de la violence quand Lecter assassine deux policiers en écoutant les « Variations Goldberg », jouées par Glenn Gould. Mais ces appréciations n'ont pas vraiment pu porter atteinte au film. Dans leur enthousiasme, certains critiques ont loué en lui l'un des plus grands de la décennie, voire l'un des plus importants du siècle.

*Le Silence des agneaux* est l'histoire d'une investigation policière d'un type particulier. C'est une chasse à l'homme à la poursuite d'un tueur en série, qui jette son dévolu sur de jeunes femmes. Le film rompt ici avec l'inédit : Clarice Starling, jeune agente encore en formation jouée par Jodie Foster, est mandatée par son chef pour interroger Hannibal Lecter, interprété par Anthony Hopkins. Bien qu'en prison, Lecter, qui est lui aussi un assassin en série, pourrait fournir des informations utiles pour la capture du tueur de femmes. L'affaire est urgente, car une nouvelle jeune femme vient d'être enlevée. Dans un suspense extrême se développe une chasse à l'assassin surnommé Buffalo Bill, parce qu'il ne se contente pas de tuer ses victimes mais les écorche ensuite comme nous l'apprenons dès les premières images.

La comparaison entre le roman de Thomas Harris et le film que Demme en tire en 1990 met en évidence l'impressionnant travail de remaniement entre-

pris avec efficacité sur le texte original. Le film dépasse le livre dans sa capacité à créer le suspense. Il suffit de citer le montage en parallèle, à la fin du film où Clarice Starling sonne chez le tueur de femmes, James Gumb, pendant que son chef Jack Crawford suit une fausse piste, avant de réaliser que Clarice se trouve exposée au plus grand danger. Depuis toujours, le montage en parallèle est l'un des moyens privilégiés pour créer le suspense. Mais Demme utilise cette technique de mise en scène de manière plus subtile. Nous voyons constamment les hommes du commando du FBI en alternance avec le meurtrier et sa victime. Nous pensons donc que la victime sera bientôt libérée. Mais comme vous allez tout de suite le voir, il en va autrement. Dans le roman, ce passage est loin d'être aussi passionnant que dans le film. Je suis sans doute injuste mais on remarquera avec bonheur les libertés que s'est accordées l'auteur du scénario quand il omet certains motifs pour rendre l'histoire plus percutante. Par exemple, le roman parle de la vie privée de Jack Crawford, dont la femme est en train de mourir. Le tueur fait lui aussi l'objet d'une description plus détaillée. On apprend qu'il regarde fréquemment en vidéo un reportage télévisé sur un concours de beauté auquel sa mère aurait participé. Peu après, elle devait placer son fils encore bébé, dans un foyer d'enfants. Même le motif du « cri des agneaux » est différent dans le roman. Clarice ne s'enfuit pas avec l'agneau mais tente de sauver un vieux cheval aveugle qui doit être abattu. Beaucoup de différences pourraient encore être citées, mais il suffit au fond, de constater que le film et le scénario ont écarté tout ce qui ne contribuait pas à mieux décrire la relation entre Clarice et Lecter.

Même si on a déjà vu plusieurs fois *Le Silence des agneaux*, on est impressionné par la vitesse à laquelle l'action progresse vers son vrai premier paroxysme, qui est atteint lorsque Hannibal Lecter promet à la jeune agente du FBI encore en formation de l'aider à capturer le meurtrier Buffalo Bill.

[Projection d'un extrait du *Silence des agneaux* : début du film.]

Déjà les premières images réussissent à nous captiver. Pour commencer, le spectateur voit Starling monter une côte au pas de course. Arrivée en haut, elle s'arrête un instant pour repartir aussitôt. Le rythme de sa course s'accélère de plus en plus et nous voyons des parties toujours plus petites de son corps. Dès les premières vues, le suspense est créé car nous soupçonnons que le regard de la caméra est peut-être celui d'un assassin et que Clarice risque de se faire attaquer d'un instant à l'autre. Il est important de noter ici que, dès la première image, le spectateur est mis à la place d'un éventuel meurtrier. Sous cet angle, il devient clair au bout de deux secondes que *Le Silence des agneaux* vise à déstabiliser du point de vue éthique. Notre identité potentielle de meurtrier devient encore plus plausible quand nous courons derrière la jeune femme avec la caméra portable. Toute la séquence est montée avec une incroyable rapidité et ne s'interrompt qu'au moment où un formateur arrête Clarice pour l'informer que Jack Crawford, chef du département de psychologie, veut lui parler. Ce n'est que maintenant que nous pouvons être sûrs de notre rôle : nous sommes seulement

témoins de l'entraînement matinal de la jeune femme. Car il devient clair que nous nous situons non loin du centre de formation du FBI et que le circuit dans la forêt fait partie du training quotidien de Clarice Starling. Le dernier panoramique du générique permet une interprétation qui — selon le sens donné — peut se rapporter aussi bien aux protagonistes qu'aux antagonistes du film : « *hurt, agony, pain, love it* » lit-on sur des écriteaux cloués à l'entrée du circuit d'entraînement comme une invitation au masochisme.

Craig McKay, le monteur du *Silence des agneaux* décrit le début du film en des mots qui traduisent clairement ses ambitions et ses exigences : « [Silence of the lambs] has an incredible set-up. You're not going anywhere once you hear that Clarice is going into the asylum to interview Lecter. As simple as it is that scene in Crawford's office sucks you in as effectively as the opening of the original Invasion of the Bodysnatchers does, wick in term of getting you into the story is one of the fastest movies to engage an audience that's ever been made ». Pour Craig McKay, il s'agit de renforcer le courant d'aspiration qui nous entraîne dans le film. Au début, une caméra portative suit les déplacements de Clarice, de sorte que notre regard se positionne comme celui d'un meurtrier potentiel. Dans ce contexte, un plan mérite tout particulièrement d'être mentionné à cause de l'effet de surprise qu'il crée, pendant le générique, quand la caméra observe la jeune femme en train de passer d'un corps de bâtiment à l'autre par une galerie de communication. Puis le zoom avance assez vite sur Clarice. Maintenant, il devient clair que la caméra est un outil technique. Rétroactivement, on pourrait voir une référence discrète aux lunettes à infrarouges du tueur de femmes, qui effectue le même mouvement de zoom pour observer de plus près ses victimes et voir sans être vu. En principe, un bon générique doit permettre au moins deux interprétations. Premièrement, on pourrait y voir, comme dans notre cas, la tentative de créer, en introduction, un sentiment de menace. La deuxième façon de voir pourrait être qualifiée de « poétologique », au sens d'une présentation à la fois des moyens techniques du film et d'une anticipation de l'action. *A posteriori*, on lira dans la course d'entraînement de la jeune femme, l'expression de son ambition, de ses capacités à s'engager ainsi que l'image de sa fuite devant elle-même. Un problème né du besoin de compenser la mort prématurée de son père.

[Projection d'un extrait du *Silence des agneaux*.

Entrée de Clarice dans le bâtiment, conversation avec Crawford.]

La deuxième séquence est tout aussi expressive quand la caméra nous présente l'intérieur du bâtiment du FBI où se trouve le centre de formation. D'un mouvement impatient, elle parcourt l'édifice et semble suivre le pas rapide de l'héroïne. Ou bien, nous attendons avec elle devant l'ascenseur pour accueillir Clarice. Toujours agitée, la caméra balaye les différentes pièces à la recherche d'informations. L'esthétisme de ce début de film réside principalement dans une déclinaison de tous les types de regard possibles. Cette intention culmine provisoirement avec l'entrée de Crawford dans son bureau où il aperçoit Clarice en

train d'observer attentivement un panneau d'affichage couvert de coupures de journaux et de notes sur l'affaire Buffalo Bill. Rétrospectivement, un lien peut être établi avec le panneau d'affichage dans la cave de l'assassin, qui collectionne et accroche chez lui les mêmes articles de journaux. Dans le bureau de Crawford, nous voyons tout d'abord Clarice, absorbée dans sa lecture des textes affichés. Puis la caméra zoome sur Crawford qui devait se tenir depuis un moment déjà dans l'ouverture de la porte d'où il observe la jeune fille. L'instant d'avant, nous avons compris l'horreur de ce qu'elle voit, quand la caméra est revenue sur elle avec une rapidité inattendue pour nous montrer l'épouvante qui s'affiche sur son visage.

Outre le déroulement de l'investigation, *Le Silence des agneaux* nous révèle aussi un plan confidentiel de la vie de Clarice. Un des aspects les plus séduisants du film réside dans la description précise qu'il donne de la jeune femme ; le récit crédible de son évolution et de ses réactions est déjà un premier gage de qualité. Cependant, Clarice n'est pas pour le spectateur un sujet d'identification, mais un médiateur. Son esprit pratique et sa maîtrise d'elle-même nous rendent capables de regarder objectivement les scènes les plus atroces, comme celle de l'autopsie d'un cadavre de jeune femme. Constamment la caméra nous permet de voir la situation avec son regard sans que cela devienne le seul mode d'organisation des images. L'attrait du récit réside justement dans le fait que nous n'avons pas affaire à une investigatrice confirmée mais à une jeune femme qui a beaucoup de mal à s'affirmer, car elle doit sans cesse s'imposer, se dépasser, triompher — dans sa pudeur, son dégoût ou sa colère — contre la supériorité et l'adresse d'Hannibal Lecter et même contre son propre chef qui l'instrumentalise à plusieurs reprises pour les besoins de l'investigation.

D'une certaine façon, *Le Silence des agneaux* est une sorte de roman éducatif avec au centre l'initiation de la jeune femme face au côté sombre de l'existence. Un roman éducatif qui rapprochera aussi Clarice de sa propre histoire et de ses propres lacunes. Ce n'est donc pas un hasard si l'un des motifs les plus caractéristiques de la jeune investigatrice est sa recherche, matérialisée à l'écran par un perpétuel changement de lieu. Par ailleurs, la description de Clarice est indissociable de sa relation avec l'ancien psychiatre Hannibal Lecter. Au cours de l'investigation, la jeune femme est contrainte d'établir avec lui une relation de plus en plus personnelle, qui a même été interprétée par certains comme une relation père-fille. Quelle que soit la manière dont on interprète finalement ce lien entre Lecter et Clarice, le développement de leur relation constitue le thème central du film. Trois fois la jeune femme rencontrera l'ex-psychanalyste et à la fin, après avoir été reçu à l'examen du FBI, elle aura même avec lui une conversation téléphonique, comme si un parent proche s'informait du résultat de son examen pour la féliciter. Même si certains moments de ses conversations avec Lester peuvent ressembler à une thérapie, l'élément central ici n'est pas tant un processus de guérison que de connaissance. *Le Silence des agneaux* n'est pas un film éducatif sur la psychanalyse et ne nous communique pas non plus de vérités sur la

psyché humaine. Il suppose simplement de nous une certaine conscience d'un problème existentiel fondamental. Nous souhaitons tous être plus parfaits que nous le sommes, plus beaux, plus séduisants, plus puissants et plus indépendants. Qui ne voudrait pas être plus sûr de lui et mieux réussir dans la vie ? Dans *Le Silence des agneaux*, cette aspiration qui se lit chez les protagonistes de l'histoire est toujours à la fois fuite et désir. Dans cette mesure, toute identité psychique réside dans le fait de désirer et donc de devenir. Pour Clarice Starling, cela se vérifie d'une manière particulière. Les lacunes dans sa personnalité sont dues à la perte précoce de son père. L'épisode du *Silence des agneaux* décrit de manière pénétrante le dilemme qui l'habite. Après la mort de ses parents, Clarice est recueillie par sa tante et le mari de celle-ci, propriétaire d'un ranch. Lorsque des agneaux de printemps sont abattus dans la ferme, leurs cris la réveillent une nuit. Elle court à la bergerie et, prise de pitié, veut sauver au moins un agneau. Mais le sauvetage échoue. Clarice est rattrapée par le shérif et ramenée à la maison avec l'agneau. Dans ses cauchemars nocturnes, cette image lui est restée. Le cri des agneaux la poursuit et la tourmente. Le désir de sauver et de garder est le ressort de son ambition. Lors de leur dernière rencontre, Lecter oblige Clarice à lui raconter cet épisode de sa vie et à en comprendre la signification. On remarquera que cette histoire d'agneaux qui crient à une signification iconographique. Car quand il est question d'agneaux, cela n'a de sens que dans le contexte du bon berger qui cherche à protéger et à sauver ses agneaux : une parabole d'origine biblique. Lecter fait allusion à cette donnée christologique quand il dessinera plus tard la jeune femme portant un agneau dans ses bras, tandis qu'on discerne à droite, dans le fond du tableau, les trois croix de Golgotha.

Il va de soi que cette relation pleine de tensions et en même temps personnelle entre Clarice Starling et Hannibal Lecter, nécessite un langage iconographique particulier. Sur ce point, le cameraman Tak Fujimoto (*Badlands*, Terrence Malick) et la décoratrice Kristi Zea ont réussi à créer des images particulièrement impressionnantes. Le film met toujours d'abord en scène Lecter, emprisonné, pour nous exposer ensuite à lui sans ménagements, dans une proximité telle qu'on se sent dans la même cellule ou du moins comme si cette personne ne connaissait point de limites. Dans cette mise en scène, nous voyons l'ex-psychanalyste avec les yeux de Clarice. Quand la jeune femme rend pour la première fois visite à Lecter, la paroi en plexiglas qui ferme sa cellule permet des images impressionnantes. En effet, lorsque la caméra s'approche du meurtrier emprisonné, toute cloison semble avoir disparu. Cette impression est encore intensifiée lors de la deuxième rencontre, quand Lecter conclut un marché avec Clarice, en obligeant la jeune femme à se livrer sur sa vie personnelle en échange d'informations exploitables. La caméra se rapproche étroitement du visage de Lecter, nous entendons la voix de Clarice et oublions la paroi de verre qui les sépare. Dans l'une des vues, le psychanalyste est même représenté par une image reflet comme s'il se tenait directement à côté de la jeune femme dans la pièce. La troisième rencontre accentue encore ce motif, lorsque la caméra va et vient le long des barreaux de la prison provisoire en créant l'impression que c'est Clarice

et non Lecter qui est emprisonnée. Un éclairage habile rend les barreaux quasiment immatériels. Ils « disparaissent » quand Clarice parle d'elle. Elle paraît enfermée derrière de lourds barreaux et va et vient comme une bête en cage, tandis qu'Hannibal semble l'observer attentivement. Toutes ces scènes sont très étudiées dans leurs éclairages. Même l'habit de Lecter contribue à l'impression d'ensemble. Il est d'abord présenté sous un faible éclairage, dans sa cellule, entre des murs lugubres. Sa tenue consiste en un costume bleu de prisonnier. Toutes les teintes sont atténuées. Dans la deuxième prison, en revanche, il est vêtu de blanc et se tient assis dans une lumière aveuglante. L'image ainsi surexposée en fait une véritable apparition lumineuse. Lorsque Clarice décrit l'épisode des agneaux, elle apparaît — nous l'avons dit — dans une perspective telle que les barreaux paraissent inexistantes. Les prises de vue en champ et contre-champ ne l'éclairent que faiblement tandis que Lecter apparaît dans une lumière fulgurante. Au cours du dialogue sur les agneaux, le réglage de la caméra et des éclairages nous fait oublier la réalité de la prison.

Ces conversations comptent parmi les épisodes les plus intenses du film. Sans nécessiter un retour dans le passé, simplement par la proximité intense entre les deux visages et le récit de Clarice, des images puissantes, surpuissantes, du passé se superposent à la réalité présente. Dans la scène qui suit avec les deux gardiens, la magie des barreaux invisibles a cessé. Peu avant l'évasion d'Hannibal, la grille paraît plus massive que jamais.

[Projection d'un extrait du *Silence des agneaux*. Prison provisoire.]

Avec sa mise en scène d'Hannibal, Demme et son cameraman ont réussi un nouvel exploit. Dans une interview, le réalisateur décrit comment il a essayé dès le départ d'aller à l'encontre de l'attente habituelle : « *My big concern was to avoid the typical great shadowy thriller look because stories like this in which the lonely law enforcement person is tracking the terrifying killer can overuse effects like long shadows. I really didn't want to employ the traditional prose of the thriller, which I was trying to get away from. I was fascinated by Rosemary's Baby, which I look at a lot. It's a very bright movie. I said to Tack, let's make this film bright.* » Lorsque l'on a vu un film souvent, il est difficile de caractériser globalement les moyens cinématographiques mis en œuvre parce qu'il arrive un moment où l'on voit toujours et partout la forme. Mais je crois que le grand exploit de l'équipe du *Silence des agneaux* réside justement dans le fait que la forme ne devient jamais un but en soi. Cela s'exprime aussi, à mon avis dans la musique de Howard Shore qui, sans s'imposer particulièrement, est d'une immense importance pour la perception que nous pouvons avoir des images. D'ailleurs, Demme lui-même s'est montré critique, dans l'interview déjà citée, à l'égard d'un de ses précédents films, dans lequel son désir d'imiter Hitchcock l'avait conduit à négliger la description de ses personnages, et à donner malencontreusement la primauté à la forme au détriment du contenu : « (...) *a lot of energy went into style more than into content.* »

Il va de soi que beaucoup d'interprètes se sont exprimés sur *Le Silence des agneaux*. Dernière en date, Kristin Thompson a consacré tout un chapitre à ce film dans son livre *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. D'un côté, elle souligne l'intéressante configuration entre les personnages, qui fait d'Hannibal Lecter « *a sort of parallel protagonist* », d'un autre côté, elle attire l'attention sur le scénario très subtil qui contiendrait même des jeux de mots. À son avis, cela tient au fait que les scénaristes disposent aujourd'hui de beaucoup plus de temps pour leur travail qu'à l'époque classique des studios de Hollywood : « *Whereas studio contract writers wrote on a regular and relatively short schedule, freelance authors may rework their creations for years, making extensive changes (...)* » Cela est tout à fait juste, mais une cause encore plus déterminante est à chercher du côté du spectateur. C'est pour lui, en définitive, que les scénarios sont écrits et les films tournés. Ainsi, si la composition des films devient aussi complexe de nos jours, cela s'explique par le fait que le magnétoscope permet de reVISIONNER inlassablement un film. David Fincher, par exemple, précise dans une interview qu'il ne fait pas ses films pour qu'ils soient vus une fois, mais au moins cinq fois. Les années quatre-vingt-dix ont produit des films hollywoodiens vraiment difficiles à interpréter. Pour la simple raison que les auteurs se permettent d'en donner le sens dans des vues isolées que l'on ne peut percevoir et comprendre qu'en arrêtant sur l'image. Cela signifie que si l'on ne se donne pas la peine de regarder le film au magnétoscope et de manipuler en permanence la touche « pause », on ne découvrira jamais un certain niveau de signification du film. Pour ne donner qu'un exemple : dans *Le Silence des agneaux* apparaît trois fois, dans la cave du tueur de femmes, une croix gammée qui n'est visible que pendant une fraction de seconde. La croix gammée est un signe actif par excellence, mais dans aucune des interprétations que j'ai lues, il n'en a été question. De ce point de vue, l'épreuve de force finale, à la fin du film, est, elle aussi particulièrement instructive, quand Clarice a trouvé l'assassin et qu'elle le suit dans le labyrinthe de sa cave après qu'il a réussi à lui échapper. L'épreuve de force se déroule dans l'obscurité. Buffalo Bill utilise des lunettes à infrarouges. Le combat est donc inégal. La peur de Clarice Starling nous est clairement montrée. Comme déjà au début du film, nous regardons avec l'assassin à travers la paire de lunettes et observons avec lui l'héroïne gagnée par la peur de la mort. Elle le frôle presque et pourtant ne peut pas le voir. Dans le film, la séquence pendant laquelle Buffalo Bill lève son colt, en actionne le chien, Clarice entend le bruit et tire dans le noir, dure à peine cinq secondes. Tout s'articule si vite que nous ne saisissons pas tout à fait ce qui se passe. Ce déséquilibre entre les cent-dix-huit minutes du film et les cinq secondes consacrées à l'épreuve de force finale montre quelles priorités Demme s'est fixé. Il a voulu prendre tout son temps pour la description du caractère de Clarice. Mais comprenons-nous bien : ces cinq secondes sont un chef-d'œuvre. Elles décrivent le combat entre deux puissances, qui se définissent par leur rapport à la lumière et à l'obscurité. Alors qu'au début de la séquence, Buffalo Bill est capable de voir et d'observer Clarice malgré l'obscurité, grâce à ses lunettes à infrarouges, il est ébloui par la lumière un peu plus tard.

[Projection d'un extrait du *Silence des angeaux*. L'épreuve de force.]

*Le Silence des agneaux* est un film magique. Magique au sens d'inquiétant, mais aussi magique au sens de mystérieux et surréel. Ce que je dis n'est pas une vague louange, je parle très concrètement, dans la mesure où déjà l'affiche du film contient une indication fort claire et pour ainsi dire emblématique. Même sans avoir directement l'affiche devant les yeux, on se souvient de son caractère symbolique et mystérieux. On y reconnaît le visage incomplet de Jodie Foster avec, à la place de la bouche, un sphinx tête de mort. Les yeux de l'actrice et le papillon se détachent du reste de l'affiche en noir et blanc par leur teinte brun jaune. Bien sûr, cette représentation a quelque chose de cauchemardesque. Comme si on avait arraché au personnage sa bouche et sa voix. Le fait que les yeux et la « bouche papillon » soient colorés exige également une interprétation. De toute évidence, un lien est ainsi suggéré. Comme si la personne représentée voyait quelque chose de terrible dont elle ne peut pas parler parce que le papillon l'en empêche. On ne remarque pas tout de suite que ce papillon est porteur d'une indication très précise. La tête de mort sur son dos est formée de corps de femmes. Nous sommes tellement captivés par une impression générale d'oppression, qui nous ouvre un grand champ d'associations possibles, que ce détail nous échappe de prime abord.

La composition de l'affiche que nous venons de décrire rappelle, dans sa conception, certains modèles surréalistes. Mais que nous apporte cette référence à l'histoire de l'art ? Nous aide-t-elle vraiment à avancer dans notre interprétation ? Je pense que oui, car le spectateur qui est familiarisé avec l'art surréaliste peut déjà trouver dans l'affiche des éléments qui le guideront, par association, vers plus de sens.

Tout d'abord, le motif du sphinx rappelle une séquence du film *Un chien Andalou*, réalisé en 1929 par Bunuel et Dali.

[Projection d'un extrait d'*Un chien Andalou*.]

Après que la jeune femme a ouvert la porte de la pièce, le papillon est la première chose que l'on aperçoit de loin, dans un gros plan, qui nous permet de reconnaître avec précision la tête de mort dessinée sur son dos. Le plan suivant nous présente la tête d'un homme, et c'est comme si nous reconnaissions maintenant la tête de mort sous la peau du visage de l'homme, en écho visuel au motif aperçu précédemment sur l'insecte.

Pour enchaîner sur ce même motif, nous évoquerons une autre représentation du sphinx, qui a joué un rôle décisif dans la conception de l'affiche. La tête de mort faite de corps de femmes reprend un motif que l'on trouve dans une photographie de Philippe Halsman, réalisée en collaboration avec Salvador Dali dans les années quarante. À côté de l'artiste espagnol, représenté en dandy avec canne et chapeau haut de forme, on aperçoit une grosse tête formée de nombreux corps de femmes et évoquant d'une manière

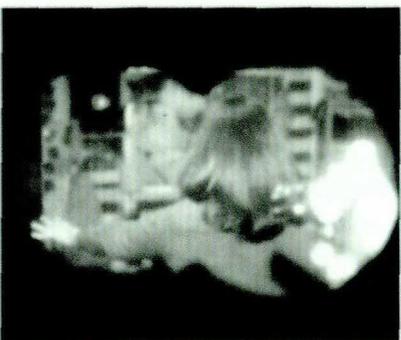
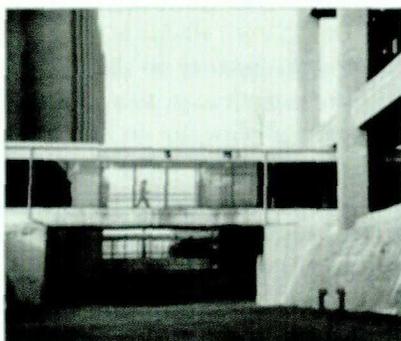
inimitable le rapport Eros et Thanatos. (Le connaisseur se souviendra de Felicien Rops à la vue du portrait de Dali.) Dans l'affiche, le motif est en tout cas placé dans un contexte nouveau, inattendu. Bien que ces allusions ne se rapportent pas à des œuvres inconnues, elles ne figurent encore dans aucune interprétation.

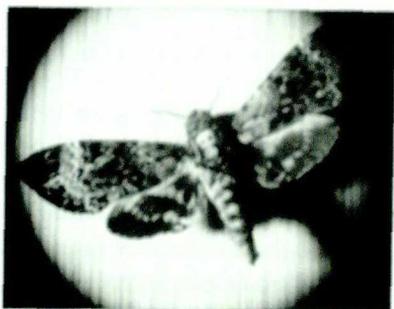
Pourtant, pour le déchiffrement que je fais du film, ces indices ne sont pas insignifiants. Je pense en effet que l'on peut voir dans l'utilisation de ce motif surréaliste bien connu ainsi que dans la composition surréaliste de l'affiche une invitation à reconnaître dans le surréalisme une dimension iconographique et thématique du film. Le film fait encore allusion à deux autres œuvres de Dali. La première est celle qu'on appelle *Le Taxi pluvieux* et que Dali avait conçue pour participer à la grande exposition surréaliste de Paris en 1938. La voiture dans laquelle Clarice trouve la tête coupée rappelle cette œuvre surréaliste. La deuxième allusion est celle des poupées dans la « cave labyrinthe » du tueur de femmes. Elles aussi évoquent l'exposition parisienne, à laquelle tous les artistes avaient contribué en apportant un « mannequin ». À mon avis, une attitude fondamentalement surréaliste peut être mise en évidence dans le film. Qu'est-ce que cela signifie ? Cela veut dire surtout que l'on constate dans les œuvres surréalistes comme aussi dans le film de Demme une primauté de l'image sur les mots, du subit et du passager sur le discursif et le logique. Mais cela signifie aussi que le film contient quelques rares séquences de type onirique. Il ne s'agit pas de rêves surréalistes comme nous les connaissons chez Hitchcock, par exemple dans *Spellbound*. Le film de Demme ne contient pas des ciseaux ou des montres déliquescentes, mais des séquences dont la logique ressemble à celle des rêves.

Considérons l'une de ces séquences. Quand Clarice se rend à Belvedere (Ohio), patrie de la première victime, nous la voyons traverser un grand pont en fer, dans sa voiture. Puis elle apparaît en gros plan, la caméra la prenant fortement en contre-plongée, toujours dans sa voiture. Le véhicule s'engouffre dans une rue. Nous voyons un train qui passe, une femme qui accroche son linge, puis une grande mangeoire à oiseaux. Il est étonnant que nous ne revenions pas immédiatement à Clarice dans cette séquence. En effet, le plan suivant montre un mobile — une figurine représentant un indien dans son canoë, les rames tournant au vent. Enfin, nous apercevons une femme appuyée contre sa fenêtre, le regard tourné vers une remise à laquelle sont accrochées des peaux d'écureuil. Ces images paraissent tout d'abord sans lien entre elles et donnent volontairement une impression d'amateurisme. Ce que Demme veut rendre en réalité ici, c'est une expérience particulière, celle du « déjà vu ». Avec une certitude de somnambule, Clarice reconnaît ici cette « idylle américaine » qui imprègne jusqu'à la chambre de Frederika Bimmel.

[Projection d'un extrait du *Silence des agneaux*.]

Nous voyons Clarice monter les escaliers et pénétrer dans la chambre. Photos, jouets, un poster de Madonna. Avec concentration, les yeux de l'agente du FBI balayent la pièce à la recherche de quelque chose qui retiendrait leur





*Un chien  
andalou*



*Le Silence  
des agneaux*



attention. Dans la salle à manger déjà, un chat était assis sous la table. En haut, on voit une photo de Frederika Bimmel avec son amie et sans doute ce même chat. Un chat en porcelaine est posé devant la boîte à bijoux dans laquelle Clarice trouvera des photos de nus de la jeune fille. À l'ouverture de la boîte, une danseuse étoile se met à tourner au son d'une musique d'automate. C'est maintenant que Clarice trouve les photos de nus. Une fois de plus, le chat nous guide. Quand Clarice entend un léger miaulement, elle repose les photos et suit le chat dans la pièce voisine où l'animal disparaît. Pendant tout ce temps, nous entendons la musique de l'automate qui renforce encore notre impression onirique. Dans la pièce voisine, qui est l'atelier de couture de Frederika Bimmel, nous revenons à la réalité avec le retour de la musique du film. Et Clarice comprend, à la vue des pièces rapportées, en forme de losange, appliquées sur une robe, que le meurtrier se confectionne un vêtement en peau de femme.

[Projection d'un extrait du *Silence des agneaux*.]

Dans son ensemble, cette séquence est particulièrement réussie. C'est bien la logique du « somnambule », ou intuition du rêveur, qui guide Clarice quand elle suit d'abord le motif du chat, puis le chat lui-même. En ce sens, les frontières entre la réalité extérieure et la réalité psychique sont levées. Ce phénomène commence assez tôt, juste après l'événement traumatisant de la première rencontre avec Lecter, quand un détenu jette son sperme à la figure de Clarice. Un *flash back* se produit alors, et projette Clarice en arrière, dans son enfance.

[Projection d'un extrait du *Silence des agneaux*.]

La jeune femme se dirige vers sa voiture. Au même instant, nous voyons une petite fille s'élancer vers un policier et l'appeler « papa ». Détail intéressant, Demme introduit ce *flash back* presque sans l'annoncer, ce qui irrite tout d'abord, parce qu'il n'est pas clair d'emblée qu'il s'agit d'un souvenir. Mais le spectateur comprend désormais qu'il n'est plus possible de séparer la réalité extérieure du vécu psychique intérieur. Cela est vrai du second *flash back*, quand Clarice doit se rendre à la campagne avec Crawford pour une investigation, et qu'elle tombe par hasard sur une cérémonie funéraire. Ces images la ramènent au cercueil de son père, quand elle était petite. En outre, il y a « dé-réalisation » de la réalité extérieure. Il suffit de prendre l'exemple du préposé au « garde-meubles » qui avec sa barbe en pointe et son chapeau melon, semble tout droit sorti d'un rêve ou d'un conte de fées. Alors que la scène fictive, qui n'a de réalité que dans le passé, et fait apparaître le père de Clarice, est représentée d'une manière extrêmement réaliste, la scène où Clarice fait son travail d'investigation nous paraît absolument artificielle. Cette transition fluide « surréelle », de l'artificiel au réel, de l'imaginaire au concret, est pour ainsi dire l'un des principes structurants du film, comme de la psyché humaine.

Depuis ses débuts, l'art du cinéma a tenté de rendre visible les processus psychiques et montre qu'il parvient mieux que tout autre média à représenter les ruptures de la perception. Songeons seulement aux premiers temps du cinéma, quand on enduisait l'objectif de vaseline pour créer des images floues et faire comprendre au spectateur qu'il s'agissait d'un rêve. Ou que l'on représentait l'ébriété par des mouvements titubants de la caméra. Si *Le Silence des agneaux* prétend ici à quelque chose, c'est bien à trouver comment exprimer et rendre visibles différents états psychiques.

Il y a une autre raison pour laquelle les scènes du Belvedere (Ohio), me plaisent tant. Parce qu'elles nous montrent aussi à quelle machine banale et quelle infinie tristesse se résume la normalité d'une vie petite bourgeoise où mêmes les mystères n'en sont pas, parce que dans une vie si conformiste, même les aspirations cachées se ressemblent. À la vue des photos de nus, les figures en porcelaine, les peluches et la maison de poupées apparaissent comme une sorte de camouflage stéréotypé, un jeu de rôle imposé à la jeune fille sage. On voit les efforts qu'il faut déployer pour feindre encore une « enfance heureuse » dans cet univers désolant.

Les efforts frustrants pour accéder à une normalité se manifestent d'une autre manière chez l'assassin Jame Gumb. J'ai indiqué comment le début d'une nouvelle séquence coïncide bien souvent avec un changement de lieu. Le spectateur n'est jamais laissé dans le doute sur les lieux où se déroule l'action. Souvent, les noms des localités et des institutions, et même les abréviations des états américains, sont précisés brièvement par écrit au début d'une séquence. Mais il semble que toutes ces informations nous soient seulement données pour que le labyrinthe dans lequel Billy s'est retiré apparaisse comme une sorte de monde contraire. À la fin cependant, force nous est de constater que la maison dans laquelle le meurtrier s'est retiré ne se distingue pas extérieurement des autres. Peut-être est-on même en droit de dire que Demme s'interroge sur le degré de déformation généré par le désir de normalité. À mon avis, le réalisateur donne une indication sur la question, quand il remet constamment en jeu le motif du drapeau américain et du sentiment d'être américain. Lorsque, sur indication de Lecter, Clarice trouve la voiture qui renferme la tête tranchée d'un ancien patient du psychanalyste, elle doit d'abord tirer un grand drapeau qui recouvrait la limousine. Une mise en scène tout aussi bizarre nous est donnée dans la cave du meurtrier. Quand nous l'y apercevrons pour la première fois, il est en train de se mettre à coudre. Nous ne voyons que la nudité de son dos. Mais au mur, nous distinguons un drapeau américain sur fond duquel sont accrochés un patron de couture et l'image d'un papillon. Trois séries de motifs sont manifestement mis en lien les uns avec les autres : drapeaux, cartes routières et patrons de couture. En allant chercher ses victimes dans différents états du pays — et elles y sont ensuite effectivement trouvées — le meurtrier s'inscrit dans la carte des États Unis d'Amérique. Par cette « mainmise » sur tout le pays, il veut prouver sa force et sa supériorité. Comme Lecter le constatera par la suite, il crée une trace qui embrouille, dans la mesure où les victimes ne sont pas trouvées dans l'ordre de

leur assassinat, mais dans un ordre qu'il détermine lui-même, posant ainsi une énigme à ses poursuivants. Surtout, il étale sur toute l'Amérique un patron, image du vêtement identitaire auquel il aspire. À la fin du film, quand Clarice a trouvé Jame Gumb, et qu'elle cherche Catherine Martin dans la cave, nous voyons sur la porte une affiche avec des croix gammées, sur laquelle est marqué : « Amérique, ouvre tes yeux ! », on peut y lire une expression du fantasme de puissance de l'assassin, de son désir d'être du côté des forts et des puissants.

Le film raconte que Billy avait été un enfant maltraité. Mais il laisse ouverte la question de savoir si ses actes sont inspirés par l'idée qu'il aurait été plus aimé et aurait échappé à toutes ses tortures s'il avait été une fille. Peut-être pense-t-il aussi qu'en devenant femme, il peut se revêtir de l'identité de la mère, auteur présumé de ses souffrances. Ainsi exprimerait-il le désir d'échapper à son impuissance antérieure. La manière dont le personnage du meurtrier est présenté pour la première fois au spectateur nous renseigne également.

[Projection d'un extrait du *Silence des agneaux* : lunettes infrarouge.]

Quand le spectateur découvre le meurtrier pour la première fois, celui-ci porte des lunettes pour voir dans le noir et observe sa victime. Ni son visage, ni son apparence extérieure ne nous sont présentés. Il est plutôt défini par le fait qu'il voit sans être vu, incognito parmi tous les hommes. D'une manière qui fait frissonner, nous sommes aussi immédiatement introduits dans ses actions.

Avec lui, nous regardons à travers ses lunettes et observons la victime. La deuxième scène dans laquelle apparaît Buffalo Bill montre clairement qu'il s'est créé dans sa cave un univers de vie fictif, en compagnie de poupées que le spectateur ne voit d'abord que de dos, démultipliées par le miroir. Au deuxième coup d'œil seulement, il apparaît qu'il ne s'agit pas de personnes. La première fois que l'on voit Buffalo Bill dans sa cave, il est nu, assis devant sa machine à coudre. À côté de lui, un morceau de peau en forme de losange est tendu sur une planche en bois. Au mur, devant lui, est suspendu un grand drapeau américain sur lequel a été cloué un panneau d'affichage avec des photos et l'image d'un papillon. À côté, on aperçoit la photo d'une moto, symbole de liberté, qui rappelle un aspect du rêve américain.

Mais le motif le plus important qui caractérise Billy est celui du sphinx tête de mort. Dans le film, le motif de ce papillon remplit deux fonctions distinctes. D'abord, il s'agit d'un symbole de transformation que Lecter explique aussi dans ce sens. Le papillon, symbole du désir de Billy de transformer son identité, est montré au spectateur tout à la fin du film, quand le meurtrier est abattu et que sur un mobile asiatique dansent deux papillons. En déchargeant son pistolet sur l'une des fenêtres obscurcies de la cave, l'agent Starling a fait pénétrer de l'air et de la lumière. C'est ce qui a mis en mouvement le mobile et fait danser les papillons. Sur un plan allégorique, on pourrait y lire que l'âme s'est séparée du corps, ne laissant au sol qu'une vilaine chenille morte. La première rencontre avec l'insecte a lieu pendant l'autopsie, quand il est extrait de la gorge de la vic-

time, à l'état de larve. Puis, nous découvrons le papillon, signe de la présence de Buffalo Bill, sur le papier peint de la chambre de couture chez Frederika Bimmet et nous le revoyons enfin sur le papier peint de la cuisine du meurtrier. À l'instant précis où le même insecte arrive en papillonnant et se pose sur les bobines de fil, Clarice sait qu'elle a en face d'elle Buffalo Bill. Constamment le papillon symbolise donc la présence de Jame Gumb, comme il s'appelle de son nom d'état civil. Le film emploie un autre motif pour caractériser Billy. Nous apprenons que sa volonté de changer de sexe a été contrariée, raison pour laquelle il s'apprête maintenant à se confectionner un vêtement en peau de femme. La peau devient à plusieurs reprises, une métaphore pour évoquer l'identité de Billy, quand nous voyons par exemple sa main, sur laquelle est tatoué le mot « *Love* », caresser tendrement le dos nu de Catherine Martin. Le spectateur cinéphile se souviendra peut-être ici de Robert Mitchum dans *La Nuit du chasseur*. Plus tard, nous découvrons que Billy s'est fait tatouer la blessure du Christ sur le flanc.

Le drapeau américain, qui réapparaît de temps en temps dans le film, représente le dilemme entre ce à quoi on prétend et la réalité. Il n'a pas d'identité, mais traduit plutôt un idéal qui ne peut pas être rattrapé par la réalité. Cela est valable pour tous : les victimes, l'assassin et l'agent Starling. Le drapeau exprime le désir de répondre à l'idéal de la société américaine : l'« *american girl* » que tout le monde aime, le vétéran de guerre, que tous respectent, l'agent du FBI qui, par son efficacité, devient le garant du droit et de l'ordre. mais avant de voir pour la première fois un drapeau, nous sommes confrontés d'une autre manière au sentiment identitaire américain. Catherine Martin, qui sera la victime suivante de Buffalo Bill, est au volant de sa voiture et chante avec enthousiasme « *I am an american girl* ». D'après ses gestes, cette *american girl* de la chanson a quelque chose de simple, mais néanmoins de fort et d'énergique. Peut-être que Catherine Martin se voit justement ainsi : blonde, bien bâtie, naturelle et mettant la main à la pâte. Des qualités qui s'avèreront presque fatales quelques minutes plus tard, lorsqu'elle donne un coup de main à un homme soi disant handicapé, avec un bras dans le plâtre, et qu'elle l'aide à charger un meuble dans un camion. La scène dans laquelle le spectateur fait connaissance avec Catherine Martin, quand elle rentre en chantant au volant de sa voiture, comporte une ambiguïté. Catherine ne chante pas vraiment, elle fredonne seulement sur une musique qu'elle accompagne de ses gestes. Elle n'est pas l'*american girl* de la chanson. C'est une autre qui chante en réalité. Du coup, sa performance fait apparaître une certaine impuissance. En chantant avec l'autre, Catherine exprime son désir d'être comme l'*american girl*, ce qui signifie sans doute avant tout d'être aimée. De même que la sphère de vie de Frederika peut être qualifiée de « normale », c'est à dire de construction sociale, de même il s'avère que le désir de Catherine Martin est l'expression d'une pression sociale vers la conformité. La déformation est ici la conséquence d'une aspiration à la normalité. Il devient clair qu'il ne peut y avoir de normalité. Rien n'arrive par hasard, comme si la normalité revendiquait d'être synonyme de naturel. Cette apparence trompeuse devient justement manifeste chez les personnages secondaires.

Pour finir, la question se pose de savoir comment définir plus précisément la relation du *Silence des agneaux*, avec l'art surréaliste. À mon avis, ce n'est pas un hasard si le film contient des allusions au surréalisme. C'est pourquoi ma lecture ne sera pas extérieure et ne s'appuiera pas uniquement sur, disons, une culture préalable en histoire de l'art. Au contraire, d'un certain point de vue, c'est à bon droit que le surréalisme est introduit ici. En effet, il représente l'orientation artistique la plus importante du vingtième siècle, avec ses réserves face à une peinture moderne qui se conçoit comme un processus vers une abstraction croissante et dont le souci principal est l'autonomie des moyens artistiques. Sans pouvoir beaucoup approfondir ici, je dirai que derrière l'art surréaliste, il y a cette découverte qu'il existe des impondérables de la raison, une énigme de la vie humaine, que les réflexions les plus profondes ne peuvent pas résoudre. Je voudrais seulement rappeler combien de fois la sexualité est traitée comme un thème récurrent dans le surréalisme. La sexualité, non pas au sens d'un acte sexuel classique, mais, essentiellement, d'une pratique qui a besoin de fétiches. En effet, des objets fétiches tels que chaussures, fourrures ou cuirs peuplent avec la plus grande évidence les œuvres surréalistes. Avec le même caractère d'évidence, les frontières de la pornographie sont régulièrement transgressées. Bref, une œuvre surréaliste ne veut pas être objet de réflexion mais elle veut me dominer en me regardant, en m'imposant son charme jusqu'à l'envoûtement. Un quelque chose qui peut regarder en arrière et qui montre clairement que la réalité ne consiste pas à tenir des objets à disposition pour un sujet pensant, mais qu'elle est quelque chose dont je ne peux me distancier que dans les cas les plus rares. D'une manière polémique, on pourrait dire que le surréalisme nous confronte aux phénomènes qui ne peuvent être éclairés par le flambeau de la raison rationnelle.

En ce sens, *Le Silence des agneaux* nous impose une expérience surréaliste. Nous regardons avec les lunettes à infrarouge du tueur de femmes, nous voyons l'angoisse de mort de la victime et de la jeune agente de police, nous découvrons la tendresse d'un homme pour son petit chien, alors que ce même homme observe froidement sa victime aux prises avec l'angoisse de mort. Il est également question d'un psychanalyste qui prend plaisir à assassiner des hommes, à les dévorer, et qui pourtant nous est sympathique. Nous devons même supporter un geste de tendresse de la part de Lecter, lorsqu'il touche et caresse le doigt de Clarice au moment de lui remettre le dossier d'investigation — un moment qui semble s'étirer dans le temps. Lecter est un dandy extrémiste pour lequel le monde a un but seulement dans un sens esthétique.

Quelques années après *Un chien andalou* en 1936, Salvador Dali publie un petit article dans la revue *Minotaure*. Il y prend position contre Cézanne, en faveur des préraphaélites anglais qui ont, selon lui, servi de modèle au surréalisme. Dans ce texte intitulé « Le Surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite », il évoque un tableau de William Holman Hunt réalisé en 1851,

*The Hireling Shepard*. Ce tableau a ceci d'intéressant qu'il obéit au principe de l'inversion intentionnelle. Car si, à première vue, on croit avoir sous les yeux une joyeuse évocation pastorale, c'est exactement du contraire qu'il s'agit. Le berger, absorbé par le jeu amoureux, néglige tant ses moutons que ceux-ci courent le danger de se noyer dans un marécage ou de manger des plantes vénéneuses. Ce n'est toutefois pas le contenu de l'image qui doit susciter notre intérêt, mais le symbole à l'aide duquel Hunt attire l'attention sur le danger. Car dans la main gauche du berger se trouve un sphinx tête de mort dont le rôle est de nous rendre conscients de la menace qui pèse sur la vie des moutons et des agneaux broutant innocemment.

Il est tentant de se dire que ce tableau a pu inspirer à l'auteur du roman le titre de son œuvre. En tout cas, avec son roman, Harris a sans doute préparé le terrain pour la forme iconographique élaborée ici. Dans plusieurs passages de son texte, l'auteur nomme ou décrit des œuvres d'art, telles que *Le Supplice de Marsyas* de Titien, que l'on peut évidemment mettre en relation avec le motif du vêtement en peau de femme. Une fois, le texte décrit même un dessin de Lecter qui fait penser aux deux mains de M. C. Escher se dessinant mutuellement. Pour finir, je voudrais encore lire ce que pensait Catherine Martin lorsqu'elle tombe sans le savoir sur Buffalo Bill : « Quand sa voiture arriva près du camion, une lampe s'alluma dans le brouillard. Elle venait d'un lampadaire surmonté d'un abat-jour, et déposé sur l'asphalte, derrière le camion. Sous la lampe se trouvait un énorme fauteuil recouvert d'un chintz à fleurs rouges dont les larges pétales s'épanouissaient dans le brouillard. Ces deux objets formaient un tout comme un salon d'exposition. Catherine Martin cligna plusieurs fois des yeux et continua sa route. Elle pensa le mot *surréalisme* (le mot en italiques dans le texte original) et l'attribua au *shilom*. »