



## L'Homo americanus à la dérive : Délivrance et le brouillage des codes

Elizabeth Mullen

### ► To cite this version:

Elizabeth Mullen. L'Homo americanus à la dérive : Délivrance et le brouillage des codes. *Éclipses - Revue de Cinéma, Éclipses*, 2014, John Boorman, le mythe et le monde, pp.66-79. <[http://www.revue-eclipses.com/documents/491\\_SommairePDF.pdf](http://www.revue-eclipses.com/documents/491_SommairePDF.pdf)>. <hal-01259997>

**HAL Id: hal-01259997**

**<http://hal.univ-brest.fr/hal-01259997>**

Submitted on 21 Jan 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **L'*Homo americanus* à la dérive : *Délivrance* et le brouillage des codes**

Elizabeth Mullen

Plus de quarante ans après sa sortie, *Délivrance* (*Deliverance*, 1972) demeure l'un des films les plus marquants du vingtième siècle. Lorsque Boorman décide d'adapter à l'écran le roman du poète sudiste James Dickey, l'homme américain est en quête de repères : ébranlé par les changements radicaux des années soixante-dix, le mythe de l'*homo americanus* conquérant et invulnérable ne fait plus recette. Présenté comme un récit initiatique où quatre citadins partent à la conquête d'une frontière en voie de disparition (la rivière Cahulawassee, sur le point d'être éliminée par un barrage), le film de Boorman subvertit les cadres génériques du western et du *buddy film* en déjouant les horizons d'attente du spectateur. Par le brouillage des genres, le choix des acteurs, la dangerosité assumée (et même affichée) du tournage et le détournement d'un certain nombre de codes cinématographiques, Boorman met en évidence la fragilité des codes masculins du début des années soixante-dix. Cette perte de repères chez le spectateur reflète l'atmosphère instable aux Etats-Unis dans les années soixante-dix<sup>1</sup>.

### **Un pays en quête de repères**

Au début des années soixante-dix, l'Amérique est en pleine crise identitaire. Les bouleversements de cette époque touchent tous les aspects de la vie américaine. L'image d'une Amérique forte et inviolable n'est plus crédible après les assassinats de John F Kennedy (1961), Martin Luther King (1968) et Robert Kennedy (1968) ; celle d'une armée américaine venue sauver les peuples opprimés est ébranlée à jamais par les révélations d'atrocités commises par des soldats américains au Vietnam — atrocités relayées par toutes les chaînes de télévision. Sur le sol américain, la réputation des institutions gouvernementales n'est guère plus brillante. En mai 1970, la garde nationale réprime une manifestation anti-Vietnam à Kent State University, tuant quatre étudiants. Des centaines d'universités fermeront leurs portes pour manifester leur indignation et leur colère.

Après la prospérité de l'après-guerre, l'économie américaine se trouve également en crise, avec un taux de croissance en berne et une inflation galopante. Les mesures entreprises par le président Nixon pour briser ce cycle de *stagflation* créent un climat d'incertitude et d'anxiété, aggravé par une méfiance croissante de la part du peuple américain vis-à-vis des industries ayant un impact sur l'environnement. Au cours des années soixante-dix, l'image d'un pays ayant des ressources illimitées est mise en question, contribuant au climat général de malaise.

Le paysage social aux Etats-Unis sera particulièrement bouleversé dans les années soixante-dix. Trois groupes minoritaires vont exiger d'être pris en compte : les Noirs, les homosexuels et les femmes. Sept ans après la *Civil Rights Act*, l'intégration des Noirs avance, non sans créer des tensions dans certaines parties du pays. A New York, suite aux *Stonewall Riots* en 1969, la communauté homosexuelle s'organise également contre la discrimination. En 1970, la « deuxième vague » du féminisme américain connaît son apogée. L'arrivée de la contraception orale en 1960 et la publication par Betty Friedan de *The Feminine Mystique* en 1963 ont déjà mis à mal l'image de la ménagère traditionnelle.

Face aux revendications de ces groupes, les repères de la société américaine traditionnelle subissent un choc considérable. De plus, la médiatisation de monstres modernes comme Charles Manson contribue également à déstabiliser l'image que l'Amérique avait d'elle-même. Dans un tel contexte, il n'est pas surprenant de constater que l'identité masculine hégémonique (c'est-à-dire blanche et hétérosexuelle) traverse une crise profonde.

Ce malaise se transmet également à l'écran. Les réalisateurs du Nouvel Hollywood interrogent le mythe américain sous toutes les coutures et ce de manière de plus en plus violente. David Cook note que le Western connaît une résurgence à cette période, notamment à travers ce qu'il appelle les « *Vietnam Westerns* » comme *Little Big Man* (Penn, 1970), où la « pacification » de la frontière aux dépens des tribus indiennes rappelle l'intervention américaine au Vietnam. Dans le cadre du « néo-noir » des années soixante-dix, l'anti-héros perd de sa superbe et paraît confus, vulnérable et parfois en échec, victime d'un code d'honneur qui n'est plus d'actualité<sup>2</sup>. Le sociologue Michael Kimmel fait remarquer que d'autres genres filmiques des années soixante-dix subissent le même sort : « Le *buddy film* traditionnel vira également à la tragédie à la fin des années soixante et dans les années soixante-dix. [. . .] Le *male bonding* célébré dans ces films sert de défense contre l'échec masculin traditionnel ; les hommes se tournent vers leurs copains car le monde (et les femmes) les a trahis. Dans *Easy Rider* cette fuite vers une frontière imaginaire devient une sorte de délinquance apprivoisée [. . .] ; mais cette défiance machiste s'avère être tragique »<sup>3</sup>. Les liens homosociaux traditionnellement associés au *buddy film* sont instables, qu'il s'agisse de la jungle urbaine dans *Macadam Cowboy* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969) ou de celle du Sud profond dans *Délivrance*.

### **La wilderness comme anti-Eden grotesque et le renversement du mythe américain**

Michel Ciment définit *Délivrance* comme « un western moderne où le cinéaste va retourner comme un gant un certain nombre de mythologies américaines »<sup>4</sup>. Jean-Baptiste Thoret voit

dans le film de Boorman une mise en question des mythes fondateurs d'une Amérique en pleine crise : « Le *wilderness*, incarné ici par cette rivière du Nord de la Géorgie, n'est pas cette Terre Promise glorifiée par la mythologie de l'Ouest. [ . . . ] *Délivrance*, comme la plupart des *survivals* de l'époque, fait voler en éclats l'acquis majeur de la guerre de Sécession : la fondation d'un peuple uni partageant des valeurs communes, un peuple réconcilié en somme »<sup>5</sup>. Ce brouillage de codes culturels et génériques est apparent dès la première séquence, où un décalage se crée entre dialogue (en voix *off*), image et son.

La séquence s'ouvre sur un écran noir ; le spectateur entend des éclats de rire, suivi d'une dispute en voix *off*. La question de la disparition de la *wilderness* est évoquée, et c'est à ce moment qu'un travelling rapide révèle une rivière sortie de son lit, peuplée d'arbres à moitié submergés. Le spectateur n'arrive pas tout de suite à comprendre ce qu'il voit, et les remarques en *off* (« *Ils vont noyer la rivière* ») ne sont pas d'une grande aide. Dès le départ, donc, Boorman semble mettre le spectateur en garde contre des interprétations hâtives.

Lorsque la voix de Lewis (le leader du groupe, interprété par Burt Reynolds) définit la rivière comme « *à peu près la seule rivière du Sud qui soit toujours sauvage, pas encore apprivoisée, polluée, ou foutue* », un travelling latéral révèle une paire d'énormes machines menaçantes sur une colline au fond du cadre. Contrairement aux dires de Lewis, la rivière est déjà en partie apprivoisée ; elle est loin d'être le bastion de pureté sauvage évoqué par celui-ci. Tandis qu'il remarque que la rivière va disparaître et qu'il ne restera qu'un énorme lac mort, l'un des autres citadins fait l'éloge du « *progrès* » et « *d'une source d'électricité très propre* ». A l'écran, un bosquet à moitié submergé obscurcit brièvement le cadre, et à la mention de « *progrès* », un fondu enchaîné révèle une série de bulldozers ; le montage d'une série de plans, accompagné du bruit assourdissant de leurs engins rappelle la célèbre scène des *Caterpillars* dans *Les Raisins de la Colère* (John Ford, 1941). Ainsi, dès le début du film, l'image de *Délivrance* comme conte moderne de la conquête de la Frontière est brouillée.

Un travelling avant révèle un ciel bleu et le bruit des bulldozers est remplacé par des sons indistincts, associés à la *wilderness*. La voix de Lewis proclame que « *si on continue à tout faire pour fournir de l'électricité à Atlanta, à ajouter des climatiseurs pour des lotissements bourgeois, vous savez ce qui va se passer ? On va violer tout ce foutu paysage — on va le violer* ». Le bruit de la *wilderness* couvre celui des tracteurs, le spectateur peut croire qu'il assiste à un plaidoyer fervent en faveur de l'environnement, face aux effets mortifères de la civilisation. C'est à ce moment qu'apparaissent à l'écran les noms des véritables violeurs (ou du moins les acteurs qui les incarnent), comme si Boorman voulait mettre le spectateur en garde contre ses propres instincts interprétatifs.

Le dernier échange de la séquence corrobore cette mise en garde. Un paysage bucolique est interrompu par le bruit d'une voiture ; canoë sur le toit, un break traverse le plan de gauche vers la droite, suivi d'une deuxième voiture ornée également d'un canoë. La voix de Lewis se fait à nouveau entendre : « *On partira vendredi après-midi d'Atlanta. Vous serez à nouveau dans vos petites maisons bourgeoises le dimanche après-midi, à temps pour le match de football américain. Vous pourrez voir les pom-pom girls à la mi-temps — je sais que c'est tout ce qui vous intéresse* ». Ces hommes ne sont pas de nouveaux explorateurs d'une frontière en voie de disparition. Ils cherchent non pas à préserver la *wilderness*, mais à la violer à leur tour, à prendre plaisir dans un environnement qui leur résiste avant de retourner à cette civilisation qu'ils semblent critiquer. Ainsi, Boorman met en place dès la première séquence du film un brouillage générique qui dérouté le spectateur. Ce brouillage sera encore plus marquant dans la fameuse scène du viol d'un des citadins par des *hillbillies*.

Aujourd'hui encore, la scène de viol dans *Délivrance* est considérée comme l'une des plus perturbantes de l'histoire du cinéma américain<sup>6</sup>, et ce malgré l'absence d'images explicites. A notre sens, l'impact réceptionnel de cette scène s'explique en partie par un brouillage des codes masculins et cinématographiques. Bousculer ces codes crée une atmosphère grotesque, empreinte d'un sentiment d'aliénation et de désorientation<sup>7</sup>.

Dès le début de la séquence, Boorman joue avec les horizons d'attente du spectateur. Par exemple, l'endroit où a lieu le viol ne ressemble en rien au *locus horribilis* traditionnel : il s'agit d'un petit coin de verdure tout à fait idyllique, à côté d'une section de la rivière particulièrement calme. La bande-son met également l'accent sur la tranquillité et la sérénité du lieu : peu à peu la douce mélodie du banjo est remplacée par les bruits de la rivière et de la forêt. Rien donc ne prépare le spectateur à la violence qui va suivre.

Au début de la séquence, Ed, au centre du cadre, se penche vers la rivière. Derrière lui, dos à la caméra, Bobby (la future victime) regarde vers le fond du cadre. Quand les *hillbillies* apparaissent à l'écran, ils sont à peine visibles, cachés par le bois. Leurs vêtements, de couleur verte et marron, servent à camoufler leurs mouvements ; il ne serait pas difficile de les confondre avec des animaux de la forêt. Boorman baigne la scène dans une lumière verte et désaturée<sup>8</sup> qui introduit un élément étrange — voire inquiétant — à la scène, et montre en gros plan un Ed qui scrute le bois d'un air perplexe, comme s'il n'arrivait pas à comprendre ce qu'il vient de voir. Le montage en champ-contrechamp de brefs plans des *hillbillies*, qui se déplacent furtivement dans les bois et de Ed perplexe souligne la confusion de celui-ci.

Le cadrage de la rencontre entre les quatre hommes renforce cette atmosphère de confusion et la rend progressivement plus oppressante. Filmés de près en plan rapproché, les deux groupes

remplissent presque entièrement le cadre. Tout au long de la scène, les *hillbillies* se placent de manière à bloquer la sortie des citadins, soit en se positionnant entre eux, soit en se mettant au bord du cadre, dos à la caméra. Cette façon de piéger les deux hommes est particulièrement frappante au moment où l'un des *hillbillies*, en bas du cadre à gauche, braque son fusil sur Ed, et Bobby, à droite du cadre, fait quelques pas vers la caméra : son visage se trouve ainsi en gros plan un peu à droite du centre lorsque l'autre *hillbilly* l'attrape par les épaules, le tire vers lui et le pousse vers le bois à côté de Ed. L'implication paraît claire : il n'y a pas moyen d'échapper aux hommes de la *wilderness*.

Le dialogue entre les deux groupes souligne le glissement du familier vers l'inquiétant qui s'opère dans cette scène, juxtaposant le raisonnement des citadins et le dessein sournois des *hillbillies*. Quand leurs ouvertures amicales sont rejetées, Ed et Bobby, imaginant que l'hostilité des autochtones vient d'un sentiment de territorialité ou d'une activité illégale, s'empressent d'assurer leurs interlocuteurs de leur discrétion — en vain. A aucun moment ils ne se rendent compte du danger qu'ils encourent. La dernière remarque d'Ed, (« *C'est ridicule ! Discutons un peu. Indiquez-nous ce qu'il vous faut* ») révèle la profondeur de son incompréhension : la situation est peut-être ridicule, mais elle n'en est pas moins dangereuse.

Couplées avec une mise en scène qui évoque une certaine complicité entre eux, les remarques des deux *hillbillies* semblent suggérer que, contrairement aux citadins, ils savent exactement ce qui est en train de se passer entre les deux groupes. Lorsque le futur violeur annonce que les deux hommes se sont trompés de chemin, le spectateur a la nette impression qu'il ne parle pas uniquement du chemin géographique : « *Vous n'allez jamais atteindre Aintry. Vous avez pris un mauvais tournant. Vous voyez, cette rivière ne va pas du tout vers Aintry* ». Le malaise créé par ces paroles est renforcé par l'échange d'un long regard entre les autochtones.

Ce sentiment de malaise est également aggravé lorsque certaines remarques sont accompagnées de gestes déplacés. Quand le futur violeur constate « *Vous êtes bel et bien perdus, hein ?* » il accompagne ses propos d'un geste aussi invasif qu'inattendu : de sa main droite il caresse la joue de Bobby. Il ponctue sa remarque suivante (« *Tu ne sais pas du tout de quoi tu parles* ») d'un autre geste étrange : allongeant son bras, il pince le sein de Bobby, puis il pose la main sur la poitrine d'Ed avant de toucher Bobby à nouveau. Ce contact physique ne dure qu'une fraction de seconde, mais il déroute car il ne suit ni les codes cinématographiques, ni les codes masculins traditionnels.

Lorsque les *hillbillies* forcent les protagonistes à entrer plus profondément dans le bois, la caméra est tenue à distance, le dialogue couvert par le bruit de la forêt. Grâce aux couleurs de

leurs vêtements et à la technique de désaturation utilisée, les quatre hommes se fondent dans la nature, rendant les actions des uns et des autres plus difficiles à suivre.

Ce qui frappe le spectateur dans cette partie de la scène est justement la *mise en scène* intentionnelle de la part des autochtones. Ils ne se contentent pas simplement d'agresser les citadins : plaquant le premier (Ed) contre un arbre, ils le déshabillent partiellement et discutent de l'efficacité de son couteau de chasse avant de lui tailler la peau de la poitrine. Cette mise en scène de leur emprise sur les citadins est une source de plaisir spectatorial pour les *hillbillies*. Se tournant vers Bobby, le futur violeur prononce une phrase qui provoque une panique masculine intense : « *Toi, le gros lard, tu vas baisser ton froc* ». L'agression de Bobby est filmée de manière à rappeler sans cesse au spectateur que l'attaque se fait devant un public. En champ-contrechamp, la caméra alterne entre plans d'ensemble (du bourreau et de sa victime), et gros plans, d'abord d'un Ed ahuri, puis de l'autre *hillbilly*, visiblement en train de se réjouir du spectacle.

Le discours des *hillbillies* sert à la fois à féminiser Bobby (« *Maintenant ta liquette. Ote-la aussi* » puis « *cette culotte, enlève-la aussi* » le dénudant linguistiquement de toute puissance masculine même avant que sa semi-nudité le vulnérabilise davantage. Pour les *hillbillies*, il s'agit d'un jeu. Le violeur attribue même un rôle à Bobby. Voyant le corps rose et grassouillet de celui-ci, le violeur dit qu'il ressemble à un porc et lui ordonne de lui servir de monture (« *Vas-y, le pourceau ! Tu vas me promener sur ton dos !* »). Déshumanisé, Bobby est aussi démasculinisé : l'ayant monté, le *hillbilly* déclare à son camarade que ce n'est pas un porc, mais une truie.

Les gestes physiques du futur violeur et du futur violé sont ambigus. Le premier donne en alternance caresses, fessées et coups de poing, tandis que le dernier repousse son agresseur avant de s'affaler dans ses bras, comme s'il s'attendait à être réconforté par celui qui le torture. Pour le spectateur, le malaise engendré par cette scène est rendu presque insoutenable par la manière dont les agresseurs prennent leur temps avant de passer à l'acte, aussi excités par la peur de leurs victimes que par l'acte sexuel.

La façon de filmer le viol proprement dit sort également des codes classiques de ce genre de scène. *Délivrance* est le premier film américain en dehors de la scène carcérale qui évoque le viol masculin, et l'un des très rares films à montrer une scène de viol de manière non-elliptique. Mais même sans tenir compte du fait qu'il s'agit du viol d'un homme par un autre homme, le montage de la scène diffère radicalement de celui d'un viol classique, où la victime est montrée en extrême plongée tandis que le violeur la domine en contreplongée. Boorman alterne de très gros plans du violeur et du violé, sans effets d'angle. Cette façon de filmer de la

même manière bourreau et victime fait ressortir d'autres parallèles entre les deux. Le front perlé de sueur et les dents pourries du *hillbilly* trouvent un écho dans le front et les dents de Bobby, les grimaces des deux hommes sont également très proches. Les seuls indices de la victimisation de Bobby sont les mains du violeur qui poussent sa tête vers le sol. Face à de tels effets de double, le spectateur se trouve en terrain réceptionnel inconnu et déroutant.

Le rôle du son dans cette scène est primordial. Si beaucoup de critiques ont commenté la fameuse réplique où le violeur demande à Bobby de « couiner comme un porc », en réalité ils couinent tous les deux. Les gros plans de chacun en champ-contrechamp sont ponctués par ces couinements de plaisir et de douleur. De plus, si le cadrage en très gros plan épargne au spectateur toute image du corps violé, les oreilles du public ne sont pas laissées vierges. Le moment de pénétration physique (hors-champ) est marqué par un changement sonore au niveau des cris de Bobby, puis par une série de grognements rythmiques de la part de celui-ci. Ainsi, le son pénètre là où l'image reste voilée, forçant le spectateur à participer pleinement au viol, qu'il le veuille ou non.

Le malaise engendré par cette scène vient aussi de son usage des codes spectatoriels : en termes d'images explicites, la caméra nous montre à la fois trop et trop peu. Intensifier la peur en évoquant une horreur hors-champ n'est pas nouveau ; de nombreux films classiques (et surtout fantastiques) se servent de cette technique. Mais ici l'horreur ne reste pas entièrement hors-champ : elle est présente non seulement à travers les gros plans qui alternent entre victime et bourreau, mais aussi par l'accent mis sur les spectateurs intradiégétiques, l'un amusé (le *hillbilly* édenté qui attend son tour), l'autre terrifié (Ed). Leur présence rappelle à tout instant leur voyeurisme aux spectateurs dans la salle de cinéma.

L'atteinte à la masculinité dans cette scène ne se limite pas au viol de Bobby. Comme le fait remarquer Vito Russo, les implications homosexuelles du viol masculin servent également à « souiller » la relation homosociale entre les quatre hommes : « La souillure de la masculinité de Bobby par un acte de sodomie forcé souille également la pureté des relations entre les membres du groupe, innocent jusqu'ici de toute connotation sexuelle. Ainsi, les personnages de Boorman furent contraints de considérer l'existence de l'homosexualité malgré le tabou qui entourait toute discussion de celle-ci »<sup>9</sup>.

A partir de cette scène, donc, c'est le désir non seulement de cacher l'incident mais de l'oblitérer qui va unir les quatre hommes. Il ne suffit pas de tuer les agresseurs, il faut les ensevelir, et avec eux toute trace d'homosexualité. Il est intéressant de noter aussi que les blessures de cette pénétration masculine ne se referment pas : à tout moment elles peuvent resurgir, comme le rappelle la dernière image du film. Dans la toute dernière séquence du



film, on voit à l'écran une main pâle qui surgit de l'eau. Le plan suivant montre Ed au lit, se réveillant de ce qui semble avoir été un cauchemar. Ensuite, la caméra montre à nouveau la rivière inondée, mais cette fois la main reste *sous la surface* de l'eau, encore plus perturbante. La violence grotesque de la séquence du viol fait surgir un malaise qui ne s'efface ni chez les protagonistes masculins, ni chez les spectateurs.

### **Production et réception du film : brouillage des codes masculins**

Ed Madden n'a pas tort quand il note que *Délivrance* peut être vu comme un portrait de la masculinité et des relations homosociales en crise<sup>10</sup>. A travers le choix des acteurs, des lieux, et la manière de filmer certaines séquences, Boorman crée une tension dans *Délivrance* qui dépasse la simple narration du récit et qui reflète le brouillage des codes masculins de l'époque.

Si l'un des critères dans le choix des acteurs était financier (la Warner ne proposait qu'un budget de 1,8 million de dollars pour le film), pour Boorman, la décision de se servir d'acteurs originaires du Sud était également motivée par un désir d'authenticité. Trois des quatre acteurs principaux (Ronny Cox, Ned Beatty, Burt Reynolds) et les deux *hillbillies* violeurs (Bill McKinney, Herbert « Cowboy » Coward) étaient originaires du Sud, et le new-yorkais Jon Voight (Ed) avait déjà prouvé qu'il pouvait jouer un homme du Sud de façon convaincante dans *Macadam Cowboy*. La plupart des seconds rôles furent joués par des non-professionnels, y compris le « banjo boy », Billy Redden. Afin de créer l'atmosphère malsaine décrite dans le roman de Dickey, Boorman avait demandé à ses assistants de parcourir la région à la recherche de gens visiblement anormaux<sup>11</sup>.

Sur le plan physique, le choix de Ned Beatty (Bobby, le citadin qui sera violé), est également intéressant comme représentation d'une masculinité en crise. Inconnu des spectateurs de l'époque (*Délivrance* fut son premier rôle au cinéma) Beatty semble incarner les méfaits de la civilisation par son physique : grassouillet, la peau légèrement rosée et perlée de sueur, il est celui qui paraît le moins à sa place dans la *wilderness* de la Cahulawassee.

Le choix de Voight (Ed) et de Reynolds (le bien-nommé Lewis) mérite un commentaire. Connu surtout pour son rôle dans *Macadam Cowboy*, Voight, avec sa blondeur, son visage poupin et son air innocent, était loin des représentations traditionnelles de la masculinité incarnées par des acteurs comme Clint Eastwood ou John Wayne. L'intimité et la tendresse entre Joe Buck (Voight) et Ratso Rizzo (Dustin Hoffman) dans *Macadam Cowboy* avaient dérouté les spectateurs de l'époque en les forçant de mettre en question l'identité masculine

américaine et la mythologie du cowboy. En choisissant Jon Voight, Boorman crée un contexte dialogique qui influence la manière dont les spectateurs de l'époque vont recevoir le film.

Le choix de Burt Reynolds crée aussi un contexte intertextuel surdéterminé. En 1972, Burt Reynolds apparaît nu, étendu sur une peau d'ours à la une du magasin féminin *Cosmopolitan*, sous la rubrique « The Cosmopolitan Man ». La même année, il joue le rôle du Spermatozoïde en Chef dans *Tout que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais oser le demander* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex – But Were Afraid to Ask*, 1972) de Woody Allen. En choisissant Reynolds, Boorman met en scène donc une image surdéterminée d'une masculinité en pleine transformation. Son corps est présenté comme un objet de désir qui brouille les perceptions d'une hétérosexualité fortement, voire hystériquement affichée. Madden ne dit pas le contraire : « Le film présente au regard érotique des spectateurs le torse hirsute de Burt Reynolds, mis en avant par une combinaison sans manches noire, la fermeture éclair à moitié défaits, qui rappelle plus un déguisement 'leather daddy' sadomasochiste qu'un habit de canoë (qui fait du canoë en portant un jean serré et une combinaison sans manches ?) »<sup>12</sup>. Représenter ainsi le héros d'un *buddy film* invite à des interprétations multiples.

Le tournage de *Délivrance* fut extrêmement éprouvant, dangereux et marqué par un certain esprit de compétition. Dans des interviews individuelles, Boorman, Reynolds et Voight ont défini l'amitié créée entre différents membres de l'équipe comme celle qui existe entre soldats en temps de guerre. Boorman évoque les batailles entre lui et l'écrivain James Dickey de la même manière. Pendant les deux semaines précédant le tournage, les quatre acteurs alternaient répétitions et entraînement physique afin d'être à la hauteur des exigences du film. Dans une série d'interviews données à l'occasion du 35ème anniversaire du film en 2004, Jon Voight évoque l'atmosphère d'homosocialité — mêlée de rivalité — du groupe : « C'était un peu comme si on faisait vraiment du camping. On était en train de tourner un film et on travaillait intensément, mais on s'amusait aussi. On se lançait des défis et il [Reynolds] se fichait de moi. Je m'étais toujours considéré comme quelqu'un de sportif, mais Burt était un joueur de football américain et un cascadeur hors pair. Comme il faisait ses propres cascades, je voulais faire les miennes aussi. Ce n'était pas très sain de ma part, mais je l'ai fait quand-même »<sup>13</sup>. Voight semble reconnaître l'aspect dangereux de cette compétition effrénée, tout en l'évoquant avec nostalgie. De la même manière, Boorman caractérise ses relations turbulentes avec l'écrivain James Dickey en termes d'un match de boxe : « J'ai fait quinze reprises avec le champion et je suis toujours là, et lui aussi »<sup>14</sup>.

Michael Kimmel voit cette rivalité incessante dans des situations homosociales comme le symptôme d'un malaise lié à la masculinité américaine, évoquant les relations complexes entre l'identité masculine individuelle et collective : « Le cauchemar qui nous hante est la possibilité que d'autres hommes verront en nous notre propre sentiment d'insuffisance, qu'ils verront que nous ne sommes pas, à nos yeux, les hommes que nous prétendons être [ . . . ] Voici donc le plus grand secret de la masculinité américaine : *nous avons peur des autres hommes*. Notre définition de la masculinité est ancrée dans l'homophobie. Plus qu'une peur irrationnelle des hommes homosexuels ou de la possibilité d'être pris pour un homosexuel, l'homophobie, c'est la peur que d'autres hommes enlèveront nos masques, nous démasculiniseront, révéleront au monde entier que nous ne sommes pas à la hauteur, nous ne sommes pas de "vrais" hommes »<sup>15</sup>.

L'atmosphère d'hypermasculinité qui imprégna le tournage de *Délivrance* peut être interprétée comme un signe de la peur décrite par Kimmel. A l'époque, la rivière Chattooga était pratiquée par un très petit nombre de canoéistes à cause de la dangerosité de ses rapides. Aucune compagnie d'assurances ne voulut accepter d'assurer un tournage aussi périlleux ; les quatre acteurs savaient qu'ils prenaient des risques énormes en acceptant de tourner sans assurances les scènes de rivière. Burt Reynolds a insisté pour jouer lui-même la scène où il se brise la jambe, plutôt que de recourir au mannequin prévu à cet effet et que l'équipe appelait, de manière significative, « *No Balls* ». Dans un tel contexte, le bon sens laisse la place à un esprit de groupe basé sur la peur de perdre la face devant les autres. Il est ainsi possible de voir un lien entre l'attitude hypermasculine omniprésente lors du tournage et un malaise profond de la part des acteurs vis-à-vis de la scène de viol au cœur du récit.

D'un point de vue socioculturel, la scène la plus marquante de *Délivrance* demeure celle du viol de Bobby par l'un des autochtones, souvent appelée « *the squeal-like-a-pig scene* ». Avant même le tournage, le sujet du viol masculin s'est avéré l'un des aspects les plus difficiles de la production du film. Comme le souligne Madden, la scène de viol inspire un dégoût mêlé de fascination qui peut être lié à une homophobie homoérotique<sup>16</sup>. Voight hésita à accepter le rôle d'Ed Gentry à cause de la scène de viol. Mais lors du tournage et longtemps après, c'est Ned Beatty qui fut hanté par le fameux « *wrong turn* » des deux canoéistes. Beatty raconte que la difficulté de la scène était de rendre crédible la capitulation et la passivité de Bobby, de faire en sorte que les spectateurs aient la même impression d'authenticité dans cette scène que dans celles des exploits physiques sur la rivière ou sur la falaise. Boorman raconte qu'à mesure que le tournage de « la scène » approchait, l'atmosphère conviviale devenait de plus en plus tendue, et les deux acteurs, Ned Beatty et Bill McKinney, furent de plus en plus

isolés par le groupe : « *Ned Beatty et lui ont passé beaucoup de temps ensemble, car d'une certaine manière cette scène les a isolés des autres. Il y avait eux deux et ils devaient faire ça. Ils devaient trouver un moyen de le faire* »<sup>17</sup>. Le langage ici est frappant dans son imprécision. Il fallait "faire ça", et il fallait le faire seuls.

La façon dont Burt Reynolds se remémore « la scène » révèle davantage le sentiment maddenien de « panique définitionnelle » mêlé de réactions hypermasculines visant à restaurer l'hégémonie hétéronormative : « La fameuse réplique 'squeal piggy squeal' n'était pas dans le scénario. Mais McKinney, je le jure, il voulait réellement sauter Ned. Et personnellement je pense qu'il l'aurait fait. C'était la seule et unique fois où j'ai vu des opérateurs de caméra détourner les yeux. Je me suis jeté devant les caméras, j'ai sauté sur McKinney et je l'ai arraché du corps de Ned. [Boorman] était juste derrière moi et il m'a aidé à retenir McKinney. Pleurant de rage et de peur, Ned a trouvé un gros bâton et a commencé à battre McKinney. Une demi-douzaine de gars ont écarté Ned de la scène »<sup>18</sup>. L'hystérie masculine provoquée par cette scène, telle qu'elle est relatée ici, devient presque comique : un acteur déchaîné, des cadres incapables de faire face à une telle vision d'horreur, et un Burt Reynolds qui reprend en réalité le rôle de sauveur mythique. Dans la version de Reynolds, Ned Beatty recouvre sa virilité à l'aide d'un gros bâton on ne peut plus phallique : Ned devient tellement puissant qu'il faut une demi-douzaine d'hommes pour l'empêcher d'exécuter sa vengeance.

La carrière de Beatty fut à jamais marquée par cette scène<sup>19</sup>. Beatty raconte que pendant des années il ne pouvait pas sortir de chez lui sans être accosté par des passants criant « *squeal like a pig!* » et qu'après la sortie du film il eut réellement l'impression d'avoir été victime d'un viol<sup>20</sup>. Cette corrélation entre viol masculin et démasculinisation peut être vue comme un aspect du malaise masculin présent pendant le tournage.

A la sortie de *Délivrance*, les habitants du Sud étaient particulièrement indignés par la façon dont ils furent représentés à l'écran. Plus que la représentation de personnes visiblement handicapées (le « banjo boy », la petite fille dans la cabane à Oree), les spectateurs originaires de Géorgie et de ses environs ont mal supporté que leur région soit associée à une scène de viol masculin. Ed Ramey, résident de Rabun County (Géorgie) précise ce sentiment : « Je pense que cela devrait être contre la loi de montrer des scènes comme ça de l'acte [sexuel]. Ces gens à poil là-bas, près de la rivière... »<sup>21</sup>. Ramey n'arrive pas à mettre en mots ce qui le dérange (une scène de viol masculin). Ce sentiment est reflété dans les commentaires de deux autres habitants de la région : « J'aimais bien les paysages. Mais l'histoire... [. . .] je ne peux pas la regarder jusqu'au bout »<sup>22</sup>. Dans son livre, *It's Not My Mountain Any More*, Barbara

Taylor Woodall nomme spécifiquement cette scène comme l'une des plus toxiques dans l'histoire de la *hixploitation*<sup>23</sup> pour le dommage qu'elle inflige à la réputation de la région<sup>24</sup>.

Cette évocation du malaise créé par la scène de viol dans *Délivrance* n'est pas limitée aux habitants du Sud. Comme le fait remarquer Ed Madden, l'expression "squeal like a pig", tirée de cette scène, fait partie du lexique homophobe<sup>25</sup>. Selon Earl Jackson, dans le contexte de la vague anti-gay qui en était à ses débuts en 1972, cette scène pouvait être vue comme un acte qui « souillait » la masculinité, une « trahison » du discours hétéronormatif dominant<sup>26</sup>.

Un des exemples les plus extrêmes de ce rejet s'est produit à l'autre bout du pays, dans le Dakota du Nord. Après la sortie du film, le conseil d'établissement de Drake School a décidé de brûler soixante exemplaires du roman de James Dickey, justifiant son action par le « langage obscène » employé dans le livre. Le roman est qualifié d'ordurier (« *filth* ») par un parent d'élève, qui, dans sa condamnation, vise particulièrement (mais elliptiquement) la scène de viol : « Si vous lisez ce livre vous savez qu'il n'y a qu'une façon de comprendre l'intrigue [ . . . ] un homme avec un tant soit peu de talent n'écrirait pas ces immondices »<sup>27</sup>. L'interdiction du film aux personnes de moins de dix-huit ans n'a pas suffi aux membres du conseil d'établissement : ils ont également interdit l'accès au texte adapté, tellement ils étaient troublés par la représentation de la masculinité qui s'y trouve.

Dans son article sur le cinéma *redneck*, Maxime Lachaud évoque le brouillage des codes dans *Délivrance* en termes d'un retour aux sources malaisé : « La rivière [dans *Délivrance*] n'est qu'un espace mortifère où l'on plonge pour en finir ou bien où l'on cache les cadavres qu'on a laissés derrière soi... le territoire américain est infesté de cadavres, et c'est bien ce retour aux sources que le film représente »<sup>28</sup>. Boorman adapte le roman de Dickey en tenant compte de ce « territoire infesté de cadavres » : en déjouant des attentes du spectateur, il met en question la façon dont le public américain interprète sa propre mythologie à une période d'instabilité intense. En brouillant des codes génériques, cinématographiques et culturels, Boorman porte un regard nouveau sur la société américaine dans toutes ses contradictions.

---

<sup>1</sup> Certains aspects de cet article sont évoqués dans Elizabeth Mullen, *Malaise masculin, grotesque et adaptation filmique dans le cinéma américain des années soixante-dix*, Thèse sous la direction de Gaïd Girard, soutenue à l'Université de Bretagne Occidentale le 12 septembre, 2013.

<sup>2</sup> David Cook, *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam*, New York : Charles Scribner, 2000, p. 178-189.

<sup>3</sup> Michael Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History*, New York : Oxford University Press, 2006, p.189. Traduction de l'auteur.

---

<sup>4</sup> Michel Ciment, *Boorman : un visionnaire en son temps*, Paris : Calmann-Lévy, 1985, p. 124.

<sup>5</sup> Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, Paris : Cahiers du Cinéma, 2006, p. 150.

<sup>6</sup> Voir à ce propos les critiques de Kevin Carr (*7M Pictures*), Keith H. Brown (*Eye for Film*) et Jaime N. Christley (*Slant Magazine*) sur le site de Rotten Tomatoes. Consulté le 13/08/2012.

<sup>7</sup> Voir Elizabeth Mullen, "'What We Have Here is a Failure to Communicate': Boorman's *Deliverance* and the Gothic-Grotesque". Dans Gilles Menegaldo, Éd., *Gothic N.E.W.S., Vol. 2 : Studies in Classic and Contemporary Gothic Cinema*. Paris : Houdiard, 2011, p. 102-113.

<sup>8</sup> Dans cette scène Boorman s'est servi d'une technique de désaturation qui donne un aspect malsain à la verdure, ce que Boorman appelle "a kind of acid green". Voir DVD Commentary, *Deliverance* (2007).

<sup>9</sup> Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York : It Books, 1987, p. 84. Traduction de l'auteur.

<sup>10</sup> Ed Madden, « The Bugging Hillbilly and the Buddy Movie ». Dans William B. Thesing and Theda Wrede, Eds., *The Way we Read James Dickey: Critical Approaches for the 21st Century*, Columbia, SC : USC Press, 2009, p. 205. Traduction de l'auteur.

<sup>11</sup> D'après J.W. Williamson, si les autochtones de Géorgie furent perturbés par la mise à l'écran des personnes fragiles comme le « banjo boy » Billy Redden (qui ne savait pas jouer du banjo) et la petite fille tétraplégique d'une des figurantes, ils étaient surtout offensés par l'association de leur région avec la scène de viol masculin. Voir J. W. Williamson, *Hillbillyland : What the Movies Did to the Mountains and What the Mountains Did to the Movies*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1995, p. 163-4.

<sup>12</sup> Madden (2009), p. 205.

<sup>13</sup> Ed Potton, "Jon Voight on Making *Deliverance*." *The Times* September 22, 2007. Consulté le 21/04/2010. Traduction de l'auteur.

<sup>14</sup> DVD Commentary, *Deliverance* (2007).

<sup>15</sup> Michael Kimmel, "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity", *Theorizing Masculinities*, New York: Sage Publications, 1994, p. 103-104. Traduction de l'auteur.

<sup>16</sup> Madden, p. 205

<sup>17</sup> Boorman Interview, DVD commentary, *Deliverance* (2007).

<sup>18</sup> Burt Reynolds, *My Life*, cité dans Michael Scarce, *Male on Male Rape: the Hidden Toll of Stigma and Shame*. Cambridge : Perseus Books, 1997, p.116. Traduction de l'auteur.

<sup>19</sup> L'influence de ce rôle sur la représentation de Beatty aux yeux des spectateurs ne se limite pas aux années soixante-dix. Dans l'*Urban Dictionary*, base de données populaires des termes argotiques, fondée en 1999, "Ned Beatty" devient un verbe qui signifie le viol masculin anal. Voir <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=ned%20beatty> Consulté le 16/10/2011.

<sup>20</sup> Ned Beatty, "Suppose Men Feared Rape?" *The New York Times* 16 May 1989, p. A23.

<sup>21</sup> Dans Barbara Taylor Woodall, *It's Not My Mountain Any More*. Western North Carolina : Catch the Spirit of Appalachia, Inc., 2011, p. 118. Traduction de l'auteur.

<sup>22</sup> Bethea, p. 122

<sup>23</sup> Dérivé du "blaxploitation", le terme *hixploitation* — de "hick" (un plouc) et "exploitation" — fait référence à un sous-genre de films situés dans le Sud, surtout entre 1960 et 1980. Voir Scott Von Doviak, *Hick Flicks: The Rise and Fall of Redneck Cinema*. New York : McFarland, 2005, p. 182.

<sup>24</sup> Woodall, p. 122

<sup>25</sup> Madden, p. 195.

<sup>26</sup> Jackson (1995), p. 139. Cité dans Madden, p. 196. Traduction de l'auteur.

<sup>27</sup> "Best-Selling Book Burned at School." *Ocala Star-Banner*, November 13, 1973. p. 4B. Traduction de l'auteur.

<sup>28</sup> Maxime Lachaud, "Le Sud de tous les dangers : retour au primitif et dégénérescence dans le 'cinéma de redneck' américain". Dans Marie Lienard-Yetarian et Taïna Tuhkunen, Éds., *Le Sud au cinéma : de The Birth of a Nation à Cold Mountain*, Paris : Les Éditions de l'École Polytechnique, 2009, p. 103.