

# **INTRODUCTION**

L'enfant et le diable. Deux figures qui, de prime abord, peuvent sembler antithétiques du point de vue de notre culture occidentale. Ce sont, pourtant, les personnages centraux de quelques films fantastiques en vogue aux États-Unis à partir de la fin des années soixante.

Le cinéma américain a produit un très grand nombre de films fantastiques mettant en scène des enfants que l'on peut classer en deux groupes. Tout d'abord, ceux qui sont spectateurs et victimes du fantastique (*Les Autres*<sup>1</sup>, *Poltergeist*<sup>2</sup>, *Jeu d'enfant*<sup>3</sup>, *Amityville, la maison du diable*<sup>4</sup>,...) et ensuite, ceux qui jouissent d'un pouvoir qui les positionne en tant que victimes ou bourreaux (*Shining*<sup>5</sup>, *Sixième sens*<sup>6</sup>,...).

Cependant, même si dans ces films les chérubins sont face à des entités et des pouvoirs démoniaques, maléfiques, c'est à la fin des années 1960 que le diable fait son entrée en scène sur les écrans, avec notamment trois films qui marqueront leur époque : *Rosemary's Baby*<sup>7</sup> de Roman Polanski (1968), *L'Exorciste*<sup>8</sup> de William Friedkin (1973)<sup>9</sup> et *La Malédiction*<sup>10</sup> de Richard Donner (1976).

Le corpus sur lequel nous baserons notre analyse se composera de ces trois œuvres que certains critiques spécialisés dans le cinéma fantastique désignent comme la « sainte trinité [...] qui a donné naissance à l'épouvante moderne dont le caractère religieux prédominant est exploité à travers des

---

<sup>1</sup> Alejandro Amenabar, *Les Autres (The Others)*, USA/Espagne, 2001.

<sup>2</sup> Tobe Hooper, *Poltergeist*, USA, 1982.

<sup>3</sup> Tom Holland, *Jeu d'enfant (Child's Play)*, USA, 1988.

<sup>4</sup> Stuart Rosenberg, *Amityville, la maison du diable (The Amityville Horror)*, USA, 1979.

<sup>5</sup> Stanley Kubrick, *Shining (The Shining)*, USA, 1980.

<sup>6</sup> Michael Night Shyamalan, *Sixième sens (The Sixth Sense)*, USA, 1999.

<sup>7</sup> Roman Polanski, *Rosemary's Baby*, USA, 1968.

<sup>8</sup> William Friedkin, *L'Exorciste (The Exorcist)*, USA, 1973.

<sup>9</sup> Le film de William Friedkin eut un tel retentissement lors de sa sortie que la production cinématographique italienne plagia certaines scènes pour en faire un film : *La Maison de l'exorcisme (La Casa Dell' Esorcismo)* réalisé par Mario Bava (1975) est une remontage augmenté des scènes d'exorcisme de son film *Lisa et le diable (Lisa e il Diavolo)* tourné en 1972. La scène de l'exorcisme à l'hôpital propose une jeune femme possédée avec les mêmes détails physiques que Regan, elle vomit un liquide verdâtre, se masturbe avec un crucifix et utilise un langage grossier. Elle provoque même des hallucinations chez le prêtre qui, à certains moments, pense avoir en face de lui une de ses anciennes petites amies revenue pour le tenter.

<sup>10</sup> Richard Donner, *La Malédiction (The Omen)*, USA, 1976.

présences maléfiques diverses »<sup>11</sup>. Elles présentent toutes les trois des enfants dont le rôle et le rapport avec le diable sont ambigus. Ces liens avec le démon ne sont pas posés de façon certaine. Ainsi, dans *Rosemary's Baby*, Roman Polanski met en scène un antéchrist<sup>12</sup>, Adrian, progéniture du diable venu sur Terre engendrer une descendance par le viol de Rosemary. Ce viol n'existe que dans un cauchemar de Rosemary qui lui semble pourtant réel. Dans le film de Friedkin, la jeune Regan<sup>13</sup>, élevée seule par sa mère, subit un changement de personnalité, tant physique que moral. Sa possession, c'est-à-dire l'« intrusion brutale du Démon dans [un] corps [prédisposé] à le recevoir, en raison d'une névrose ou d'un état d'anxiété bien marqué »<sup>14</sup>, n'est l'interprétation que d'un point de vue religieux que ne reconnaît pas le corps médical et scientifique. Dans *La Malédiction*, Damien est un enfant de cinq ans adopté par Robert Thorn à l'insu de sa femme. Né le 6 juin à six heures, il est le fils naturel du diable, mais sa parenté démoniaque n'est pas apparente et provoque chez Robert, un sentiment de doute quand Catherine n'éprouve pas de sentiments maternels pour ce garçon. Ces enfants sont au centre de ces films dans la mesure où ils provoquent l'attention constante des autres personnages de la fiction.

L'« enfant » est une notion qui recouvre plusieurs sens dont deux seront utiles à nos travaux. *Le Petit Robert* le définit, d'une part, comme « un être humain [...] de la naissance à l'adolescence »<sup>15</sup>. Dans le cadre de cette recherche, nous jugeons utile d'élargir le champ de cette définition et d'y inclure tout ce qui a trait au pré-natal. Le fœtus dans le ventre de la mère porte

---

<sup>11</sup> Thomas Gilbert, « La Malédiction : La preuve par 666 », in *L'Écran fantastique*, Numéro 266, juin 2006, p. 46.

<sup>12</sup> Le terme lexicographié et employé pour parler de l'ennemi du Christ comme décrit dans l'« Apocalypse » de Jean dans *La Bible* est « Antéchrist ». Cependant, comme le souligne Lydie Malizia dans sa thèse *L'Enfant dans la littérature et le cinéma fantastiques* (p. 21) ou encore Roland Villeneuve dans le *Dictionnaire du diable* (p. 44), le terme d'« Antichrist » serait étymologiquement plus approprié puisqu'il ne désigne pas celui qui vient avant le Christ, mais bien celui qui se pose comme son adversaire.

<sup>13</sup> La version française doublée sortie en 1973 en France traduisait le prénom de l'héroïne par « Régine ». La version intégrale du film sortie en France en 2001 s'est vue affublée, du fait de l'ajout de nouvelles séquences non doublées, d'une nouvelle version en français respectant, cette fois, le prénom original de l'enfant. Nous garderons pour notre travail le prénom anglophone – « Regan » – pour respecter l'œuvre originale et éviter toute erreur qui pourrait survenir suite à cette traduction.

<sup>14</sup> Roland Villeneuve, *Dictionnaire du diable*, Paris, Omnibus, 1998, p. 770.

<sup>15</sup> *Le Petit Robert de la langue française 2006*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004 (3<sup>e</sup> édition), p. 884.

toute l'affection qui sera celle que recevra l'enfant à sa naissance. D'autre part, l'enfant est aussi à envisager sous un rapport familial : un « être humain à l'égard de sa filiation, fils ou fille »<sup>16</sup>.

Notre corpus filmique présente les trois différents stades de l'enfance. Dans *Rosemary's Baby* le bébé est présent *in utero* et dans les dialogues entre les personnages puis, après la naissance, on entend pleurer le nourrisson qui n'apparaît pourtant jamais à l'écran. Damien, dans le film de Richard Donner, est un enfant que le spectateur suit de la naissance à l'âge de cinq ans. Quant à *L'Exorciste*, le film montre un personnage de douze ans, Regan, sur la fin de son enfance, période de pré-adolescence. On peut se demander pourquoi le genre fantastique, qu'il soit appliqué à la littérature ou au cinéma, s'est intéressé à l'enfant. Ce personnage aurait-il une prédisposition à devenir un être fantastique ?

A travers l'histoire, l'image de l'enfant dans les sociétés occidentales a connu bien des changements et des évolutions que ce soit d'un point de vue social, littéraire, psychanalytique ou cinématographique. Avant le Moyen Âge, l'enfant semble absent de la société. Il ne possède, en tout cas, pas de position sociale. Le temps passant, cette figure de la famille sort de l'ombre pour peu à peu acquérir cette reconnaissance qui lui est acquise de nos jours.<sup>17</sup>

C'est avec le siècle des Lumières que la conception de l'enfant évolue. Jean-Jacques Rousseau donne sa place à l'enfant, mâle en particulier, et à son

---

<sup>16</sup> *Le Petit Robert de la langue française 2006, op. cit.*, p. 884.

<sup>17</sup> Comme l'explique Gérard Neyrand dans son article « Une histoire de l'enfance et de l'enfant du XVIII<sup>e</sup> à nos jours », la prime enfance ne jouit pas aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> d'un grand intérêt de la part des adultes : « [...] la fréquente mise en nourrice aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dans les milieux aisés ou dans les milieux pauvres où la femme doit travailler, témoigne de ce moindre intérêt pour un jeune enfant dont la présence bien souvent gêne. »

(Gérard Neyrand, « Une Histoire de l'enfance et de l'enfant du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours », in Marcela Palacios (coord.), *Enfants, sexe innocent ? Soupçons et tabous*, Paris, Éditions Autrement (collection Mutations n°234), 2005, p. 9).

C'est véritablement à l'âge de sept ans, âge de raison, que l'enfant mâle prend une certaine importance. Son éducation, alors prise en main par les hommes, lui confère un statut social. François Valet explique que « dès ce moment, [les enfants] entraient d'emblée dans la grande communauté des hommes, partageaient avec leurs amis, jeunes ou vieux, les travaux et les jeux de chaque jour ».

(François Valet, *L'Image de l'enfant au cinéma*, Paris, Éditions du Cerf (collection 7<sup>e</sup> Art), 1991, p. 15.)

éducation<sup>18</sup>. Une vision romantique de l'enfant fait alors irruption dans la littérature, lui conférant le statut de l'innocence :

C'est surtout avec Port-Royal et avec toute la littérature morale et pédagogique qui s'en inspire, rappelle Ariès [...], que les termes d'enfance deviennent nombreux et surtout modernes [...]. On parle avec des accents nouveaux de "petites âmes", de "petits anges". Ce sont des expressions qui annoncent le sentiment du XVIII<sup>e</sup> siècle et du romantisme. [...] Peu après Port-Royal, Jean-Jacques Rousseau enflamme les esprits avec son thème du bon sauvage : « L'homme naît bon, c'est la société qui le corrompt. »<sup>19</sup>

Cette tendance à la vision angélique de l'enfant a perduré jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'apparition de la psychanalyse et notamment des travaux de Sigmund Freud viennent bouleverser cette idée d'innocence infantile. Avec son article « Analyse d'une phobie chez un petit garçon de cinq ans (le petit Hans) »<sup>20</sup> publié en 1909, Freud met en avant l'existence d'une identité propre à l'enfant. Gérard Neyrand explique « [qu'] avec la psychanalyse [...] il met en évidence l'existence d'une sexualité infantile et révèle en quoi au moment de l'enfance tout ce qui constituera le futur adulte est déjà mis en place »<sup>21</sup>. L'enfant asexué perd donc cette innocence qui lui semblait pourtant inhérente et le différenciait de l'adulte en devenant dès lors « un pervers polymorphe »<sup>22</sup>. Ce bouleversement dans la manière de concevoir l'enfant semble avoir été propice à son utilisation par le genre fantastique. L'enfant acquiert dès lors une double facette : l'innocence et la malice.

---

<sup>18</sup> Son ouvrage *Emile ou De l'éducation* (1762) a ouvert la voie à une considération sociale plus importante de l'enfant. L'éducation des enfants est axée sur l'école et sur la famille qui voit à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle le retour de la mère au foyer. (Gérard Neyrand, « Une Histoire de l'enfance et de l'enfant du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours », art. cit., p. 12).

<sup>19</sup> Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, cité in François Vallet, *L'Image de l'enfant au cinéma*, op. cit., p. 16.

<sup>20</sup> Gérard Neyrand, « Une Histoire de l'enfance et de l'enfant du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours », art. cit., p. 13.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>22</sup> Lydie Malizia,, *L'Enfant dans la littérature et le cinéma fantastiques*, Thèse, Paris, Université de Paris III, 2004, p. 14.

Lydie Malizia dans sa thèse *L'Enfant dans la littérature et le cinéma fantastiques* fait le lien entre « l'avènement du cinéma (1895), la naissance de la psychanalyse (1893-1898) et l'entrée en scène de l'« enfant fantastique » dans un roman (*Le Tour d'érou*<sup>23</sup>, 1898) »<sup>24</sup>. Cette coïncidence, s'il en est une, montre le rapport ambigu que peuvent avoir la littérature et le cinéma avec les sujets et les problèmes de leur temps. D'ailleurs, le cinéma américain n'hésite pas à faire appel à la figure de l'enfant dans les périodes de trouble.<sup>25</sup> Se pourrait-il que les films du corpus utilisent l'enfant comme le vecteur d'un message ?

Le cinéma fantastique des années 1960 voit apparaître une série de films mettant en scène des enfants plus du tout innocents :

On se souvient que dans les années 60, une vague de films fantastiques et d'épouvante sonnait le glas de l'innocence enfantine qui prédominait à Hollywood. Les tragédies de l'Histoire, les années sombres de l'échec de la guerre américaine au Viêt-Nam avaient effacé les dernières illusions. Une page était également tournée dans l'histoire du cinéma. Comme si le sang des guerres contemporaines, par écran interposé, avait fini par éclabousser les rivages édeniques de l'île de l'enfance. Les voies de la désillusion jetaient un point définitif entre le solide et l'innocence. Tout était permis, plus rien n'était crédible.<sup>26</sup>

Le cinéma semble donc jouer sur cette innocence et cette perversité qui sont les deux faces de l'enfance, et ce au gré de ses besoins ou comme miroir des préoccupations américaines, mais à quelles fins ?

---

<sup>23</sup> Ce roman de Henry James fit d'ailleurs l'objet de plusieurs adaptations cinématographiques dont la plus notable est *Les Innocents* (*The Innocents*) de Jack Clayton, film britannique sorti en 1961.

<sup>24</sup> Lydie Malizia, *L'Enfant dans la littérature et le cinéma fantastiques*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>25</sup> L'exemple le plus significatif est l'utilisation des petites stars à Hollywood dans les années 1930 et 1940 jouant sur l'innocence de leur personnage : « Shirley Temple est littéralement sortie de la maternelle pour devenir une star ». Elle joue dans la plupart des films l'orpheline de service, petit ange gardien prêt à secourir les adultes en détresse et leur faire retrouver le sourire et la joie. »

(François Vallet, *L'image de l'enfant au cinéma*, *op. cit.*, p. 33).

Cette innocence exhibée se voulait rassurante pour une société en pleine crise économique après le Jeudi noir le 24 octobre 1929 qui plongeait les États-Unis dans une tourmente économique sans précédent.

<sup>26</sup> François Vallet, *L'image de l'enfant au cinéma*, *op. cit.*, p. 55.

Dans les films de notre corpus, cette figure de l'enfant est accompagnée du diable, figure emblématique du genre fantastique. C'est ce dernier qui fait basculer l'enfant dans le fantastique. Dans son *Dictionnaire du diable*, Roland Villeneuve définit le diable comme la « personnification de l'esprit du Mal, [le] chef des anges rebelles [et] principal ennemi de Dieu »<sup>27</sup>. Du grec « diabolos » signifiant « celui qui divise », il est donc associé au domaine de la religion et, plus largement, à l'idéologie du Mal quelle qu'en soit la forme.

Au cours de l'Histoire, le diable a subi, contrairement à l'enfant, des évolutions qui ont trait à son apparence physique, en art notamment. Incarnation du Mal, le diable trouve son origine dans pratiquement toutes les civilisations pré-chrétiennes sous diverses formes.<sup>28</sup> Déjà, ce 'diable' prend des traits bestiaux et fait preuve d'un penchant pour le Mal. Seth est représenté par un serpent ou un porc ; il est souvent associé à la couleur rouge et se trouve être le meurtrier de son père Osiris.<sup>29</sup> Chez les Grecs, on trouve, par ailleurs, les prémisses de ce qui donnera naissance au diable chrétien avec Pan. Ce dieu du désir sexuel est représenté « cornu, poilu, à face de bouc »<sup>30</sup>.

Présent dans *La Bible*, le diable est montré comme le tentateur et se manifeste lors d'un cas de possession qui donne au Christ l'occasion de se positionner en tant que puissance face au démon qu'il chasse.<sup>31</sup> Dieu, nous dit *La Bible*, est à l'origine du monde qu'il a créé. Cette notion de création est présente dès les premières pages de « La Genèse » :

---

<sup>27</sup> Roland Villeneuve, *Dictionnaire du diable*, op. cit., p. 261.

<sup>28</sup> Dans son ouvrage consacré au *Diable*, Georges Minois explique que l'origine du diable se trouve sous forme de combats dans des sociétés aux rites polythéistes comme les Egyptiens, les Babyloniens, les Grecs et les peuples latins : « [Le diable] est donc indissociable de la notion de combat, et les premières ébauches du personnage peuvent effectivement se discerner dans les mythes proches-orientaux de combats divins et cosmiques. Ces naissances ont une importance capitale dans la naissance du diable judéo-chrétien, qui va hériter de nombreux attributs mis en place par les mythologies babyloniennes, et peut-être aussi égyptiennes. [...] Ces religions sont certes polythéistes, mais les dieux commencent à s'y rassembler en deux camps antagonistes, qui ne sont pas encore exactement ceux du bien et du mal. En Egypte, le combat du dieu Seth contre son frère Horus. »

(Georges Minois, *Le Diable*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 (collection Que sais-je ?), p. 5-6).

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 25.

Dieu dit : « Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, et qu'ils dominent sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toutes les bêtes sauvages et toutes les bestioles qui rampent sur la terre. »<sup>32</sup>

Dieu créa l'homme à son image,  
à l'image de Dieu il le créa,  
homme et femme il les créa.<sup>33</sup>

Dieu a créé l'homme à son image : Jésus, son fils unique, est l'incarnation du Salut sur Terre. Il est responsable de la création des anges qui se sont ensuite rebellés, ont été déchus et qui sont à l'origine du Mal. Ces anges servent de faire-valoir au pouvoir bénéfique du Divin. D'une certaine manière, il s'agit d'un Dieu manipulateur. De la même façon, pourquoi le cinéma crée cet enfant qui dans nos films représente le Mal ? Cela pose la question d'un créateur manipulateur. Pourquoi Ira Levin, William Peter Blatty et David Seltzer ont-ils fait naître ces enfants sous leur plume ? Et pourquoi Polanski, Friedkin et Donner ont-ils transposé ces personnages à l'écran ?

La représentation du démon en art a quelque peu évolué et ce, notamment sous l'influence de l'Église. Les premières représentations du diable ne mettent pas du tout en valeur une apparence hideuse.<sup>34</sup> Cependant, le concile de Trente décide en 1563 de généraliser la représentation hideuse du diable déjà existante : « sa laideur spirituelle doit être exprimée par son aspect physique monstrueux »<sup>35</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles, le diable jouit d'une réhabilitation littéraire. Il est alors dépourvu de tous les artifices de la laideur classique. Le meilleur exemple en est le *Faust* de Goethe.<sup>36</sup> Dans le Septième Art, le diable semble

---

<sup>32</sup> « La Genèse », chapitre 1, verset 26, in *La Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1998, p. 38-39.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>34</sup> « Les premiers siècles mettent en valeur l'origine angélique de Satan, qui est représenté sous les traits d'un beau jeune homme nimbé, noblement drapé, sur une mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf de Ravenne ; seule sa couleur bleue nuit introduit une nuance inquiétante. Satan est aussi un adolescent gracieux, avec de grandes ailes, sur une miniature de *La Bible* de Saint Grégoire de Nazianze, datant du IX<sup>e</sup> siècle mais utilisant des archétypes du VI<sup>e</sup> siècle. » Georges Minois, *Le Diable*, op. cit., p. 41-42.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 87.



avoir pris le chemin qui a été celui du Malin dans l'art pictural.<sup>37</sup> Comment est donc représenté le diable dans nos films ? Quels sont la signification et le rôle de sa représentation ? Serait-ce un diable en représentation ?

Notre sujet inscrit ces deux figures – l'enfant et le diable – dans le cinéma fantastique américain. Nombreux sont les analystes qui se sont penchés sur le genre fantastique et ont tenté d'en définir les composantes. Le journaliste et critique de cinéma Gérard Lenne est l'un des premiers à faire un état des lieux du fantastique au cinéma, qu'il définit dans son ouvrage *Le Cinéma fantastique et ses mythologies* comme :

L'intrusion de l'*a-normalité* dans la *normalité* [produisant] un choc dramatique qui détermine et anime le schéma constant du « fantastique ». Cette intrusion peut prendre toutes les formes de l'événement nécessaires à l'éclosion du « fantastique ». La *normalité*, selon qu'elle est plus ou moins stricte, plus ou moins rigoureusement établie, qu'elle a l'allure d'un *état* ou d'un *ordre*, voit ses lois, ses normes, ses interdits, plus ou moins violemment perturbés (depuis la *transgression* jusqu'à l'*agression*) par cet événement, point de départ indispensable du schéma.<sup>38</sup>

Pourtant, Pierre Maillot écrit que « la première découverte des frères Lumière, la première réalité du cinéma, c'est la possibilité d'enregistrer, de conserver et de diffuser des images qui reproduisent le réel »<sup>39</sup>. Le cinéma fantastique serait-il alors un genre qui met en scènes des représentations irréelles pour signifier des concepts qui eux existent bel et bien ?

La publication des romans qui ont servi de base aux scénarii des films, la sortie de leur adaptation cinématographique, et l'époque diégétique se situent entre 1965 et 1976. Durant cette période, une guerre s'est déroulée au Vietnam et de considérables changements idéologiques se sont produits aux États-Unis. La population, concernée par ce conflit militaire, doit choisir son camp : pour ou contre. Entre juillet 1967 et mars 1968, l'opinion opposée à la

---

<sup>37</sup> Georges Minois, *Le Diable*, op. cit., p. 96-97.

<sup>38</sup> Gérard Lenne, *Le Cinéma fantastique et ses mythologies*, Paris, Éditions du Cerf (collection 7<sup>e</sup> Art), 1970, p. 25-26.

<sup>39</sup> Pierre Maillot, *L'Écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994 (2<sup>e</sup> édition), p. 11.

guerre passe de 41 % à 49 %.<sup>40</sup> Toute la société est concernée : les politiciens, les religieux, les artistes, les professeurs, les étudiants, les communautés blanches et noires,... Des manifestations sont organisées à travers le pays. Les jeunes se révoltent contre le pouvoir en place en brûlant, par exemple, leur livret militaire. Pendant cette guerre, un scandale politique intervient avec l'affaire du Watergate provoquant la chute politique du Président des États-Unis Richard Nixon. Partant de l'hypothèse qu'il y a un lien très fort entre ces films et l'histoire des États-Unis, quel serait le rôle de l'enfant diabolique dans la société américaine ?

Prenons l'origine étymologique du terme 'fantastique'. Jean-Luc Steinmetz souligne qu'il « remonte [...], via un adjectif latin, *fantasticum*, au verbe grec *phantasein* : “faire voir en apparence”, “donner l'illusion”, mais aussi “se montrer”, “apparaître” »<sup>41</sup>. Le fantastique aurait donc cette fonction, par essence, de montrer de manière métaphorique. Dans les films, qui serait l'émetteur ? Quel est son message et comment s'attache-t-il à le faire passer ?

Il convient aussi de définir la « normalité » par rapport aux films de notre corpus. C'est la société américaine qui sert de toile de fond aux trois œuvres. Toutes s'inscrivent dans l'idéologie du Rêve américain mettant en avant les idéaux d'« égalité, [de] démocratie, [de] prospérité matérielle, [de] réussite, [de] bonheur. [...] une société modèle, offrant à l'individu les moyens de s'épanouir sans entraves »<sup>42</sup>, souligne Marie-Christine Pauwels.

La religion est, à travers la présence du diable notamment, l'un des thèmes principaux des films du corpus. La foi chrétienne a toujours eu un ascendant très fort sur la société américaine, et ce depuis l'installation des premiers colons. La religion devient l'une de leurs préoccupations principales. « Les puritains, explique Pauwels, sont investis d'une mission, celle d'établir sur le sol américain une communauté spirituelle modèle, inspirée de la

---

<sup>40</sup> Jacques Portes, *Les Américains et la guerre du Vietnam*, Bruxelles, Complexe (collection Questions du XX<sup>e</sup> siècle), 1993, p. 188.

<sup>41</sup> Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, cité in Steve Laflamme, « Initiation au fantastique, éléments de définition », in *Québec français*, n°139, automne 2005, p. 35.

<sup>42</sup> Marie-Christine Pauwels, *Le Rêve américain*, Paris, Hachette Supérieur (collection Les Fondamentaux), 1997, p. 6.

Bible »<sup>43</sup>. C'est ce modèle que le Malin vient subvertir. Cette promiscuité entre la religion et les Américains favorise l'idéologie du démon. En effet, celui-ci est le pendant de Dieu à qui il sert, d'une certaine manière, de faire-valoir comme l'explique George Minois :

Le diable est inséparable de Dieu. Il fait partie des systèmes d'explication religieux du monde, car il est un esprit, un être surnaturel, totalement exclu d'une vision matérialiste de l'univers. [...] les religions monothéistes ne peuvent pas se passer du diable : s'il y a un dieu unique, il est à l'origine de tout, du bien comme du mal ; la seule façon d'éviter ce scandale est de trouver un subterfuge permettant d'expliquer comment le mal est possible. Ce subterfuge, c'est le diable.<sup>44</sup>

Si les institutions mettent en avant Dieu et le Bien, nous pouvons alors nous demander pourquoi les films *La Malédiction*, *L'Exorciste*, et *Rosemary's Baby* mettent en scène ce diable dans la société américaine.

Le Rêve américain se conçoit avant tout comme une réussite individuelle dans tous les domaines (professionnel, financier,...) et la vie familiale est une valeur sûre qu'il faut exhiber.<sup>45</sup> Aussi pouvons-nous nous interroger sur la manière dont les valeurs familiales sont dépeintes dans les films. Quel est le rôle des enfants-démons, partie intégrante de la famille, face à ces valeurs ?

Le cinéma est aussi l'une des composantes essentielles de la culture américaine. Hollywood est, d'une certaine façon, une fenêtre qui donne sur la société américaine que le reste du monde est invité à contempler, voire à admirer. L'industrie cinématographique américaine vend du rêve : le Rêve américain qui promet une vie meilleure ; comme si le cinéma se devait d'être le miroir de la société, ce qu'évoque Pauwels dans son ouvrage :

---

<sup>43</sup> Marie-Christine Pauwels, *Le Rêve américain*, op. cit., p. 15.

<sup>44</sup> Georges Minois, *Le Diable*, op. cit., p. 3.

<sup>45</sup> La famille présidentielle en est le meilleur exemple. Chaque candidat se doit de se montrer dans son intimité familiale. Et lorsque cet équilibre familiale est ébranlé par un tiers comme pour Bill Clinton dans l'affaire Monica Lewinsky, c'est toute l'Amérique qui se fait juge de celui qui enfreint le vœux de fidélité qu'il a fait à son épouse. Les valeurs familiales américaines sont alors bafouées.

L'image cinématographique étant le vecteur privilégié du rêve quel qu'il soit (un rêve est avant tout visuel), Hollywood a toujours été l'instrument par excellence de propagande du Rêve. C'est selon les termes de la sociologue américaine Hortense Powdermaker, une « usine à rêves » (*Hollywood, the Dream Factory*).<sup>46</sup>

Les films sont des adaptations d'œuvres littéraires d'auteurs américains avec des sujets américains. La réalisation a été confiée à des cinéastes américains en ce qui concerne Friedkin et Donner. Par contre, Polanski est un cinéaste européen d'origine polonaise. Qu'elle est donc leur vision du Rêve américain ? Comment le mettent-ils en scène ? Et quelle peuvent être les différences entre le point de vue de Polanski et celui de Friedkin et Donner.

Dans les films de notre corpus, il semblerait que tous les rouages de la société soient détournés de leur application originale. Aussi, serait-il intéressant d'orienter notre recherche et d'analyser notre corpus à travers le thème de la subversion des codes. Qu'ils soient politiques, sociaux ou religieux, ces codes sont établis par la société, ici l'Amérique des années soixante-dix. Ceux-ci semblent inversés par rapport à la normalité de cette société. Nous pouvons alors nous demander comment cette subversion des codes est montrée et quel message est véhiculé à travers celle-ci.

Notre analyse se fera sur les œuvres sorties dans les salles obscures. Nous utiliserons la version de *L'Exorciste* qui, en 2001, a fait l'objet d'une nouvelle exploitation en salle après une restauration et l'ajout de scènes que le réalisateur avait coupées en 1973. Cette nouvelle version, sortie sur les écrans sous le titre *L'Exorciste version intégrale (The Exorcist, The Version You've Never Seen)*, a été retravaillée et augmentée de quelques scènes tournées à l'époque. William Friedkin souhaitait proposer son film en salle à

« toute une génération [qui] n'avait jamais vu le film sur grand écran, raconte-t-il. Warner refusait de le ressortir en l'état et il fallait bien trouver quelque chose de neuf pour justifier une reprise à grande échelle. Pourquoi pas, dans ce cas, donner satisfaction à William Peter Blatty, l'auteur du roman et coscénariste du film ? Cela faisait trente ans qu'il essayait de me convaincre de monter une nouvelle version de

---

<sup>46</sup> Marie-Christine Pauwels, *Le Rêve américain, op. cit.*, p. 58.

*L'Exorciste*, proche d'ailleurs de celle qu'il avait en tête en 1973 et dont je n'avais pas voulu »<sup>47</sup>.

À ce jour, la version originale du film n'est plus disponible dans le commerce, ce qui pourrait poser un problème dans l'analyse d'un film qui serait le reflet de son époque. Même si le film a été remanié avec des matériaux filmiques disponibles en 1973 et non ajoutés pour diverses raisons, le réalisateur avait en 2001 un point de vue certainement différent qu'en 1973. Il nous faudra donc utiliser la version disponible comme version de référence tout en soulignant les différences avec la version de 1973 pour que notre étude soit la plus précise possible.

Nous l'avons vu, de prime abord, rien ne semble rendre légitime une relation entre l'enfant, populairement associé au Bien, et le diable, incarnation du Mal par excellence. Au cours des siècles, ces deux figures ont eu une évolution diamétralement opposée. Ainsi, le diable revêt différentes apparences tout en gardant son statut d'entité mauvaise alors que l'enfant évolue dans la perception de son être (il passe de l'ange innocent au pervers maléfique). Aussi est-il permis de s'interroger sur la manière dont le genre fantastique lie ces deux entités en analysant leur relation et son fonctionnement.

Dans les oeuvres, ces deux entités évoluent dans la société américaine. Comment cette société est-elle dépeinte dans les films à travers cette relation atypique ? De plus, qu'elle est l'implication de la société qui, à travers le cinéma, crée ce lien ? Qu'est-ce qui sous-tend ce processus de création ? Que veulent montrer les réalisateurs et comment le montrent-ils ?

Notre analyse nous amènera à nous pencher, tout d'abord, sur le genre fantastique, cet art de la subversion, afin de comprendre comment fonctionne la relation entre l'enfant et le diable dans les films. Ensuite, vous verrez que la subversion des codes, orchestrée par cette relation, est une manière de critiquer la société américaine et ses valeurs ancrées dans le Rêve américain. Enfin, il semblerait que les trois films participent de la forme du conte, des contes

---

<sup>47</sup> Marc Toullec, « Au cœur des ténèbres », Agathe Dupuy (trad.), in *Mad Movies*, numéro 186, mai 2006, p. 66.

destinés à un public adulte. Nous nous intéresserons donc à la manière dont les réalisateurs racontent ces histoires, et au message qu'ils délivrent.