

Oppressants récits L'angoisse dans les films

Luc Laporte-Rainville

Volume 30, Number 2, Spring 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66196ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Laporte-Rainville, L. (2012). Review of [Oppressants récits : l'angoisse dans les films]. *Ciné-Bulles*, 30(2), 46–49.

Oppressants récits

LUC LAPORTE-RAINVILLE

La manipulation est le propre du cinéma. Par le montage, les plus grands cinéastes ont toujours su déjouer avec brio les attentes des spectateurs, provoquant non seulement la surprise, mais aussi l'angoisse. Peur de l'irrationnel, inconfort devant la mort, l'angoisse n'a cessé de nourrir la cinématographie sous toutes ses formes, à commencer par les films d'épouvante et autres *thrillers* psychologiques. Voici cinq longs métrages parmi les plus pertinents de ce vaste champ d'études.



L'Heure du loup



Le Locataire

Commençons par **Psychose (Psycho, 1960)**, chef-d'œuvre incontestable d'Alfred Hitchcock. Le maître forge ici un suspense implacable dont le spectateur ne sort pas indemne. L'histoire est connue : Marion (Janet Leigh), secrétaire d'une agence immobilière, dérobe 40 000 dollars à un client et se sauve pour aller retrouver son amant. Le temps orageux la force à s'arrêter dans un motel où Norman (Anthony Perkins), l'inquiétant propriétaire des lieux, l'accueille. Au cours de la nuit, elle est assassinée par la soi-disant mère de l'homme (on découvrira en cours de film que ce dernier se déguise en figure maternelle pour commettre ses crimes).

À l'instar des plus grands films d'Hitchcock, **Psychose** suscite l'angoisse par l'exposition d'un conflit intérieur et sa dilatation temporelle. Dans la première partie du récit, Marion est hantée par le vol qu'elle a commis. Dans l'habitacle de sa voiture, elle semble dévorée par le remord. L'identification à l'héroïne est rendue possible par des plans rapprochés et des prises de vue en caméra subjective de la route — comme si le spectateur devenait lui-même le personnage. Plus encore, Hitchcock use d'ellipses temporelles qui, paradoxalement, ne favorisent pas la compression du temps. Passant d'une situation à une autre, mais demeurant dans le véhicule, Marion fait du surplace. Les heures s'écoulent, mais elle reste, anxieuse, prisonnière de l'habitacle. Son anxiété est appuyée, à l'occasion, par les *voice over* de sa sœur et de son patron se demandant où elle peut bien être. On comprend qu'il s'agit de projections mentales de la voleuse inquiète : sera-t-elle arrêtée ou non par les autorités ? Cette incertitude constitue l'essence du cinéma hitchcockien. Tout son art réside dans cette « dilatation d'un temps présent pris entre les deux possibilités contraires d'un futur imminent », soutient Jean Douchet (*Hitchcock, 1999*). Seule la mort — néant providentiel — peut dénouer un tel malaise. Et c'est sans la désirer que Marion la trouve, sauvagement assassinée par Norman. L'acte meurtrier comme délivrance. Cruelle ironie qui exemplifie le pessimisme latent de ce film hautement maîtrisé.

À l'opposé existe une angoisse éternelle que rien ne peut apaiser. C'est le programme auquel nous convie **L'Heure du loup** (1968), un classique du Suédois Ingmar Bergman. L'histoire est celle de Johan (Max Von Sydow), un peintre misanthrope dont l'équilibre mental vacille dangereusement. Vivant sur une île déserte avec sa femme Alma (Liv Ullmann), l'homme est hanté par les fantômes d'un passé oppressant. Ou plutôt par des êtres issus d'une imagination violente. Que ce soit le comte Von Merkens, son frère Ernst ou Veronica Vogler, tous ces personnages sont le fruit de la folie qui tenaille Johan. Plus étonnant encore: Alma voit ces gens qui relèvent du pur fantasma comme si elle était intimement liée à la désintégration mentale de son mari. Maladie contagieuse qui concourt à la destruction du couple.

Cette passation du délire entre deux personnages est possible dans la mesure où le film tend à l'onirisme. Chez Bergman, le cinéma, quand il n'est pas documentaire, est rêve. Ceci explique l'extrême souplesse du scénario. Tout est concevable, même cette idée d'une anxiété éternelle. La scène du théâtre de marionnettes est, à cet égard, révélatrice. Un archiviste, ami du baron Von Merkens, présente un court spectacle lors d'une soirée bien arrosée — un extrait de *La Flûte enchantée* de Mozart. Une fois celui-ci terminé, il traduit en suédois les propos désespérés de Tamino, l'un des protagonistes de l'opéra: « Ô, nuit éternelle, quand finiras-tu? », demande-t-il. Ce à quoi le chœur rétorque: « Bientôt, jeune homme... ou jamais. » L'idée d'une angoisse interminable est lancée, au grand désarroi de Johan et de sa femme.

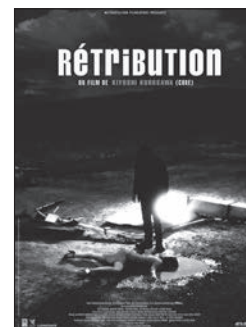
Autre piste intéressante: la fin ouverte du film. On y aperçoit Alma s'adresser, non sans inquiétude, à la caméra. Son mari a disparu et elle se demande comment elle a bien pu en venir à voir elle aussi les fantômes de ce dernier. Serait-elle devenue comme lui par amour? Personne ne pouvant lui répondre, le film se termine dans le questionnement, flirtant avec l'irrationnel. Ainsi, l'absence de résolution du récit filmique semble générer autant d'incertitude que l'angoisse qu'il met en scène. Ce qui crée, chez le spectateur, une hantise spectrale se perpétuant bien au-delà du visionnement. Cette incompréhension rejoint l'*unheimlich* (ou inquiétante étrangeté) décrite par Sigmund Freud dans son essai intitulé *L'Inquiétante étrangeté*. Selon le psychanalyste, est

angoissant ce qui n'est pas familier, ce qui dépasse l'entendement. Aussi, l'intense incertitude intellectuelle qui se dégage de **L'Heure du loup** laisse le spectateur avec un sentiment de terrifiante indétermination.

La prémisse du **Locataire** de Roman Polanski (1976) n'est d'ailleurs pas éloignée de cette théorie. Ici, le cinéaste polonais propose une variation astucieuse de **Répulsion** (1965). On y suit les tribulations de Trelkovsky (Polanski lui-même) qui emménage dans un appartement jadis habité par Simone, une suicidée. D'étranges phénomènes surgissent et oppressent ce fonctionnaire dont l'anxiété s'accroît de jour en jour. Ses voisins d'allure sinistre s'amuse-t-ils à ses dépens?

Polanski distille d'entrée de jeu une atmosphère sous tension, alors que Trelkovsky visite l'appartement vacant avec la concierge de l'immeuble. Cette dernière lui explique que l'ancienne locataire s'est jetée par la fenêtre, brisant la verrière de la cour. Son rire bref et affirmé semble suggérer que la défenestration est un sujet propice à la moquerie. Mais l'effroi ne s'arrête pas là, car d'autres situations, aussi anodines soient-elles, deviennent pour Trelkovsky source d'angoisse. D'abord, le tenancier du café du coin offre sans cesse du chocolat chaud et des cigarettes Marlboro au nouveau locataire (des produits dont raffolait la trépassée!). Puis, le propriétaire des logis tient par moments des propos pour le moins ambigus: « L'ancienne locataire portait des pantoufles après dix heures du soir. C'était plus confortable pour elle... et pour les voisins. » On jurerait que tous se sont ligüés contre le fonctionnaire, le forçant à adopter les habitudes de Simone. Veulent-ils le modeler à l'image de la précédente locataire? Le pousser au suicide?

On retrouve ici la notion de complot déjà exploitée par le réalisateur dans **Rosemary's Baby** (1968). L'angoisse s'y manifeste bien sûr chez Trelkovsky, qui se croit victime d'une machination, mais aussi chez le spectateur, incertain du bien-fondé d'une telle hypothèse. L'indétermination qui en résulte crée une tension insoutenable qui se dénoue de façon opposée dans les deux films. Dans **Rosemary's Baby**, Polanski offre une réponse de l'ordre du fantastique, tandis que dans **Le Locataire**, la résolution est davantage rationnelle: le protagoniste est victime de la détérioration de son état mental.





Psycho

Plusieurs indices pointent dans cette direction, à commencer par la séquence où le fonctionnaire se fait malmener par une voisine. On voit d'abord l'homme, en caméra subjective, aux prises avec la dame, menaçante. Ensuite, des plans américains montrent le personnage s'étranglant lui-même. Nul doute : Trelkosky a l'esprit dérangé. Encore plus impressionnant est ce passage sur les commodités publiques de l'immeuble. L'anxieux fonctionnaire quitte son appartement, le pas chancelant. Arrivé aux cabinets, il regarde par la fenêtre et voit l'extérieur de son logement; à la fenêtre de ce dernier, il se voit en train d'observer ce qui se passe dans le contrechamp. Ainsi l'homme est-il montré prisonnier de lui-même. Son double le menace où qu'il aille, surveillant ses moindres gestes. Et l'on assiste à la mise en scène d'un délire schizophrénique.

Cette approche centrée sur un cas pathologique n'est pas celle adoptée par Dario Argento, un cinéaste italien mésestimé, qui connut son apothéose en 1980 avec **Inferno**. Deuxième volet de la trilogie des « Trois Mères » — aussi composée de **Suspiria** (1977) et de **La Terza Madre** (2007) —, le film s'attarde aux péripéties de Rose qui, après avoir lu le livre *The Three Mothers*, est en proie aux doutes. L'immeuble qu'elle habite est-il la propriété de l'une des sorcières mentionnées dans le livre? Paniquée, elle envoie une lettre à son frère Mark, le sommant de la rejoindre au plus vite. Elle sera malheureusement assassinée avant l'arrivée de ce dernier.

Le réalisateur propose une histoire dont l'objectif premier est de susciter l'angoisse par une exacerbation des affects sensoriels. En témoigne l'usage des gros plans pour montrer le meurtre de Rose. Ceux-ci mettent en évidence une lente décapitation de la femme à l'aide d'une plaque de verre utilisée comme guillotine. Caméra braquée sur son visage terrifié, inserts de giclées de sang, tout concourt à faire ressentir sa longue agonie. Ce n'est pas sans raison si Alexandre Fontaine Rousseau, dans l'ouvrage intitulé *Vies et morts du giallo — de 1963 à aujourd'hui*, qualifie Argento de « cinéaste tactile ». En effet, ce maître de l'épouvante cherche toujours à faire éprouver au spectateur les douleurs physiques de ses personnages. Et ces sensations pénibles créent une vive angoisse, dans la mesure où l'on finit par se questionner sur la nécessité de vivre : n'est-il pas préférable de plonger dans le néant de la mort plutôt que de ressentir les pires sensations par l'entremise de l'héroïne? Bien sûr. C'est pourquoi la catharsis ultime est la mort de Rose. La mort met fin à son calvaire, comme à celui du spectateur. Argento se rapproche ainsi de la philosophie hitchcockienne : le soulagement de l'anxiété par un décès libérateur.

Mais l'aspect angoissant de ce film est aussi redevable au suivi de la logique bergmanienne selon laquelle la fiction est d'abord liée au monde du rêve. Le caractère onirique du récit y est rendu possible par un travail minutieux et attentif des éclairages,

dans des décors aux formes sinueuses et quasi abs- traites. Une matière décorative qui tend à la subjectivité, car « l'espace réagit toujours à l'esprit de ceux qui l'arpentent », affirme Jean-Baptiste Thoret (*Dario Argento, magicien de la peur*, 2008). Ceci est perceptible dans les scènes précédant immédiatement l'assassinat de Rose. La femme déambule dans des couloirs sombres et reclus de l'immeuble. Des luminaires rouges, verts et bleus éclairent les lieux qui prennent l'allure d'un cauchemar hallucinatoire incarnant l'esprit torturé de l'héroïne. Cette réaction du décor à l'angoisse d'un personnage n'est possible que parce que le film est onirique.

Cette plasticité saturée est à mille lieues de celle exploitée par Kiyoshi Kurosawa, cinéaste japonais qui favorise l'épure dans son travail visuel. **Rétribution** (2006) ne déroge pas de cette règle, en offrant toutefois un scénario truffé de circonvolutions étourdissantes. L'intrigue est celle de l'inspecteur Yoshioka, fin limier chargé de pister le meurtrier d'une femme tuée par noyade. Mais tout se complique lorsque le policier découvre des indices l'incriminant et lorsque d'autres assassinats similaires sont commis. Sans compter que le fantôme de la première victime le hante, telle une manifestation de sa propre culpabilité. Histoire inexplicable ou démente?

Kurosawa livre un film d'une densité rare, où l'en- teur hypnotique et plans larges vont de pair avec l'introspection du policier. Toujours en mode ré- flexif, dépassé par les événements, ce dernier cherche en vain à comprendre pourquoi il aurait commis ces crimes. C'est comme si le temps s'étirait pour tenter de mettre au foyer l'image floue de ces faits inexplicables. Une irréalité flirtant avec l'*un-*

heimlich freudien. Mais contrairement à Bergman, qui ne livre aucune réponse dans son **Heure du loup**, Kurosawa, lui, résout les mystères qui par- sèment le récit. Des événements angoissants décou- verts au fil d'une investigation qui relève de la quête identitaire: plus Yoshioka cherche, plus les souve- nirs d'un passé refoulé jaillissent et l'assaillent. Il comprend que le fantôme qu'il a côtoyé n'est pas ce- lui de la première victime, mais l'esprit d'une jeune femme entrevue jadis et qui force les gens à com- mettre des crimes. Plusieurs meurtriers, une entité qui tire les ficelles. Le plus troublant est que l'ins- pecteur lui-même a été sous l'emprise du spectre, ayant finalement tué sa compagne sans le vouloir.

Ce dévoilement, assuré par un usage parcimonieux du *flash-back*, rappelle la seconde définition de l'in- quiétante étrangeté telle que définie par Freud. Car si ce qui n'est pas familier suscite l'angoisse, l'an- goisse procède surtout par refoulement, question de protéger l'individu de l'innommable réalité. Est *un- heimlich* ce qui aurait dû rester caché, soutient Freud. Yoshioka paie ainsi le prix de son entêtement en découvrant une vérité tout aussi angoissante que l'incertitude initiale. Une vie sans échappatoire pour qui fouille le passé...

Il ressort de ce bref tour d'horizon que les cinq longs métrages retenus ont tous une façon singu- lière de faire naître l'anxiété: dilatation temporelle, inquiétante étrangeté, maladie mentale, éclatement visuel, refoulement... Ces sentiments oppressants n'ont pas fini d'agir comme moteur narratif dans la cinématographie mondiale. Reste à savoir si les ci- néastes émergents trouveront d'autres moyens ori- ginaux pour la faire ressentir. ■

