

L'épouvante au cinéma III

Les différents visages de la peur

Gilbert Maggi

Number 56, February 1969

Le cinéma imaginaire III

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51612ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Maggi, G. (1969). L'épouvante au cinéma III : les différents visages de la peur. *Séquences*, (56), 10–18.



King-Kong, d'Ernest B. Schoedsack

Les différents visages de la peur

Gilbert Maggi

Pour provoquer la peur, le cinéma aura exploité toutes les ressources de l'imagination humaine : monstres venus de toutes parts, créatures gigantesques issues du temps (monstres préhistoriques) ou de l'espace (monstres planétaires) ou encore d'expériences scientifiques (insectes géants), hommes devenus bêtes, morts-vivants, êtres déments et hideux, fantômes, en un mot tout l'arsenal de la terreur.

1. Le démesurément grand

Un des plus sûrs moyens pour susciter la terreur est le gigantisme. Si l'homme peut se protéger contre des monstres à sa mesure, il ne peut évidemment rien contre des masses énormes capables de détruire une cité et, de l'absence de protection naît la terreur. En 1933, Ernest B. Schoedsack et Merian C. Cooper lançaient le gorille géant King-Kong, réalisant un des plus purs bijoux du cinéma fantastique. Sur un scénario des plus conventionnels, les réalisateurs (auxquels il faut joindre Willis O'Brien, responsable des effets spéciaux) ont tiré une oeuvre d'une grande puissance poétique et érotique. Dans une forêt de Malaisie, un monstre démesuré fait des ravages parmi la population indigène. Celle-ci, pour apaiser sa colère, lui offrait en sacrifice des jeunes femmes. Un

groupe d'explorateurs américains, voyant le parti publicitaire qu'ils pourraient tirer de la capture de l'animal, décide de le prendre en chasse. Exposé dans un théâtre new-yorkais, King-Kong parvient à s'échapper, faisant des ravages dans la ville, et est finalement abattu par une escadrille d'avions au sommet de l'Empire State Building.

Le thème dominant du film est celui de la Belle et la Bête, et plus précisément l'amour fou que le monstre éprouve pour la blonde Fay Wray. Le film s'ouvre sur un proverbe arabe : "Et la Bête regarda le visage de Belle et voici que sa main se retint de tuer et dès ce jour il fut comme mort", et s'achève par ces mots : "C'est la Belle qui a tué la Bête". Dans une admirable scène, nous voyons King-Kong tenant dans sa main la frêle jeune fille qu'il effeuille, telle une marguerite, cueillant avec délicatesse, un sourire aux lèvres, des lambeaux de sa robe. King-Kong protégera sa vie des dangers de la forêt, l'arrachant des pattes d'un ptérodactyle, risquant sa vie pour elle et mourant au sommet du très symbolique building new-yorkais. On ne pouvait imaginer plus belle et plus étrange histoire d'amour et le mérite de Cooper et Schoedsack est d'avoir su nous émouvoir après nous avoir terrifié.

Ernest B. Schoedsack donnait, la même année, un fils à King-Kong (*Son of Kong*) dont la seule originalité était d'être blanc et, en 1949, *Mighty Joe Young* (Monsieur Joe), touchante histoire d'une jeune orpheline et de son animal favori, un gorille de dix pieds.

2. Venus du temps et de l'espace

Les monstres préhistoriques n'ont pas manqué de séduire les cinéastes en quête de gigantisme et, dès 1925, Harry Hoyt, avec *Le Monde perdu*, nous plongeait au coeur de la jungle amazonienne face à d'abominables dinosaures qu'animait déjà le grand O'Brien. Volcans en éruption, batailles de titans, ruées de monstres éperdus, brontosauve lâché dans les rues de Londres, autant de scènes mémorables qui faisaient de ce monde perdu un petit chef-d'oeuvre du genre. Irwin Allen, en 1960, devait réaliser un remake assez terne du film de Hoyt. Dans *Le Monstre des temps perdus* (1953), Eugène Lourié et Ray Harryhausen (effets spéciaux) faisaient surgir de l'abîme marin un énorme brontosauve que des secousses atomiques avaient réveillé d'un sommeil multi-millénaire. On remarquera les préoccupations des réalisateurs à intégrer les monstres dans le monde contemporain, les recherches nucléaires

étant la plupart du temps responsables de la réapparition de ces animaux préhistoriques.

Les cinéastes ne se limitèrent pourtant pas à la préhistoire, et l'on vit bientôt apparaître des fourmis géantes (*Them*, Gordon Douglas, 1954), une araignée qui n'arrête pas de grandir (*Tarantula*, Jack Arnold, 1955) une mante religieuse cannibale (*The deadly Mantis*, Nathan Juran, 1957), une mouche sanguinaire (*The Fly*, Kurt Neumann, 1958), insectes aux proportions démesurées, provenant d'explosions atomiques (les fourmis) ou des recherches personnelles de quelques savants saisis par le démon de la curiosité. Tous ces films comportent une implication morale plus ou moins prononcée, réflexion sur la folie du monde moderne menacé de destruction par la volonté de quelques cerveaux en ébullition de pousser toujours plus loin les limites de la connaissance humaine.

3. L'infiniment petit

Si l'on inverse les données et que ce soient les hommes qui se trouvent être ramenés à un état infiniment petit, les animaux gardant leur taille naturelle, l'impression de terreur demeure tout aussi efficace. C'est ce qu'a imaginé Ernest B. Schoedsack avec *Dr Cyclops* (1940). À l'aide de rayons

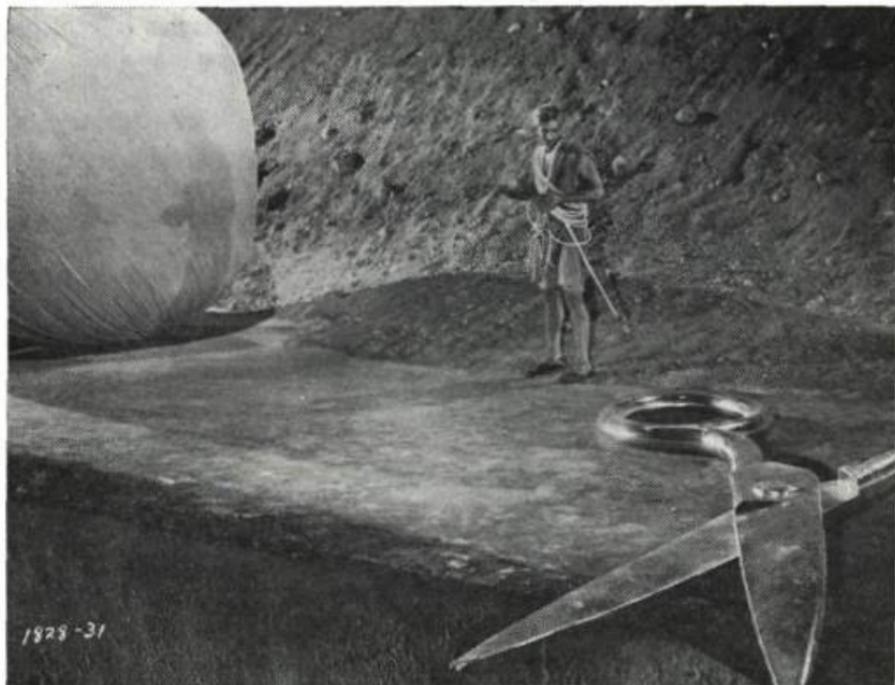
atomiques, un docteur réduit un groupe de personnes à une taille de six pouces. Se trouvant alors dans un univers disproportionné, nos héros auront à faire face à de multiples dangers (insectes, animaux domestiques etc . . .). Cette idée sera reprise par Jack Arnold dans son excellent film, *The Incredible Shrinking Man* (1957), d'après Richard Matheson. Pris dans un nuage de poussières radio-actives, un homme se voit soudain rapetisser à la vitesse d'un

pouce à la semaine. Il aura à se défendre contre son chat, puis contre une araignée avant d'atteindre un degré extrême d'infinie petitesse. Le degré zéro n'existe pas parce que l'homme est une créature de Dieu ; c'est là le seul espoir que nous laisse le film.

4. Entre l'homme et la bête

Une autre façon de créer la terreur est de donner aux animaux une apparence humaine ou aux hommes un physique de bête. Dans

The Incredible Shrinking Man, de Jack Arnold



L'Île du Dr Moreau de Erle C. Kenton (1933) d'après H.G. Wells, un savant fou essaie de créer des êtres humains à partir de greffes faites sur des animaux. Il a réussi entre autres un chef-d'oeuvre : Lota, la femme panthère et, pour éprouver ses réactions, il la met en présence du séduisant Parker, aventurier imprudent qui ignore la nature réelle de cette étrange femme. Dans une scène savoureuse où le héros étreint Lota, il découvre avec effroi qu'elle possède des griffes de panthère. Dans une voie à peu près semblable, Val Lewton (producteur) et Jacques Tourneur (réalisateur) lancèrent, en 1943, *La Féline* (Cat People), jeune femme capable de se transformer en panthère féroce et cruelle lorsque ses passions sont exacerbées. L'héroïne, Irena, épouse un jeune architecte, mais vivant perpétuellement avec cette obsession, elle ne peut consommer son mariage. Le jeune homme fait appel à un psychanalyste. Celui-ci, pour dissiper l'obsession de la jeune femme, veut faire l'amour avec elle : il est mortellement griffé. Poursuivie puis blessée, la féline ira mourir dans un zoo auprès de ses frères, les félins. On notera, à propos de ces deux films, une certaine misogynie de la part des cinéastes américains tendant à réduire la femme dans ses moments de passion à un animal en

chaleur, et le fait de choisir les correspondances parmi la gente féline est très significatif à cet égard.

La peur peut n'avoir pas de visage. C'est celle qui nous étreint lorsqu'on pénètre dans une maison hantée. Nul vampire, nul loup-garou, nul zombie ne sont là pour donner à la peur une forme concrète, une raison d'être. La peur émane alors de l'imagination qu'un décor, un climat adéquats favorisent : nuit orageuse, maison ou château isolés de toute civilisation, voyageur égaré, hôtes étranges, portes qui grincent, objets qui disparaissent . . . Comme la romancière gothique, Ann Radcliffe, qui, dans ses romans (*Les Mystères d'Udolpho*, *L'Italien*), donnait toujours une explication logique à tout phénomène d'ordre "surnaturel", les réalisateurs ont la plupart du temps fait du fantastique le résultat de machinations sordides issues de l'esprit d'un fou, d'un névrosé ou encore d'êtres à l'imagination fertile cherchant à se débarrasser de personnes gênantes en vue d'un quelconque héritage. Aussi peut-on se demander dans quelles mesures des films, au demeurant fort bons, comme *Une Soirée étrange* (1932) de James Whale d'après un roman de J.B. Priestley, *La Nuit de tous les mystères* (1958) de William Castle, ou les deux films de

Riccardo Freda, *L'Horrible Secret du professeur Hitchcock* (1962), *Le Spectre du professeur Hitchcock* (1963) peuvent s'inscrire dans cette catégorie d'œuvres qui, pour reprendre une expression de Jean Ray (1) "vous tordent les entrailles sans vous laisser dans la bouche un goût de vin de flammes". Et dans le fantastique, c'est moins la peur éprouvée sur le moment qui compte que cet arrière-goût qui demeure, le film fini, et qui continue de nous guider sur les voies troublantes de l'inconnu et du mystère.

5. Les monstres qui nous habitent

La peur occasionnée par une névrose crée des phantasmes qui plongent le malade dans un univers hallucinant et horrifiant qui n'a de cesse qu'une fois la guérison survenue. Trois films, dans des styles bien différents, ont essayé d'appréhender cet univers névrotique : *The Innocents* (1961) de Jack Clayton, *The Haunting* (La Maison du diable, 1963) de Robert Wise, et *Repulsion* (1965) de Roman Polanski. Les trois femmes que nous présentent ces films (Deborah Kerr, Julie Harris, Ca-

therine Deneuve) ont en commun la frustration sexuelle qui les travaille jusqu'à la névrose. Dans le film de Clayton (adapté du roman de Henry James, *Le Tour d'écrrou*), une jeune femme est engagée comme gouvernante dans un manoir. Elle a sous sa responsabilité deux enfants dont la conduite étrange commence à l'intriguer. Elle apprend que son prédécesseur, Miss Jessel, vivait sous l'influence néfaste d'un domestique, Quint. La gouvernante devient alors persuadée que l'esprit de ce couple, (mort depuis) hante les lieux pour corrompre l'âme des deux enfants. Le paisible manoir du Sussex se peuple alors de spectres (Quint, Miss Jessel), est parcouru de bruits étranges (gloussements, murmures) ; la perversion semble s'être emparée des enfants (le jeune garçon embrasse sa gouvernante sur les lèvres). L'univers devient intenable pour l'héroïne qui sombre dans l'hystérie après la mort du garçon dont le visage émerge de l'ombre, pareil à un masque du diable. Clayton dissipe le mystère qui enveloppait le roman de James en faisant de la gouvernante une refoulée sexuelle, obsédée par l'idée du péché.

Dans *The Haunting*, Julie Harris joue le rôle d'une femme, vierge et névrosée, en quête de sensations surnaturelles. Elle se rend, en

(1) Jean Ray, préface à *La Cave aux crapauds* de Thomas Owen, Mabrou.

compagnie d'une amie (Claire Bloom), télépathique et lesbienne, et d'un anthropologue, dans une maison qui, depuis une centaine d'années, est le théâtre de morts étranges. L'univers obsessionnel de l'héroïne trouvera dans cette maison un terrain propice: enfermée dans sa chambre, elle se sent menacée dans sa virginité (en fait, désirs inconscients) lorsqu'elle voit le bouton de la porte bouger, les murs se gonfler sur le point d'éclater, une main effleurer sa joue, tandis qu'un râle assourdissant parcourt la maison. En quittant le manoir, devenu le théâtre de ses obsessions ou de ses projections, elle trouvera la mort, sa voiture s'écrasant contre un mur, après

l'apparition sur sa route d'une femme qu'elle avait tuée dans son subconscient.

Enfin, dans *Repulsion*, Polanski nous présente une jeune femme, Carole, à qui le sexe et l'amour répugnent. Il situe son histoire dans un quartier populaire de Londres: Carole vit avec sa soeur et l'amant de celle-ci, dans un appartement minable, aux cloisons très fines. Tandis que dans la chambre voisine le couple fait l'amour, Carole ne parvient pas à s'endormir. Demeurée seule, après le départ en vacances de sa soeur et de son amant, Carole sur l'heure de minuit (qui retentit au couvent d'en face) est assaillie de cau-

Repulsion, de Roman Polanski



chemars : un homme, après avoir forcé la porte de sa chambre obstruée par une armoire, vient la violer. Après le meurtre d'un jeune homme qui était épris d'elle, l'obsession tournera à l'hallucination : les murs se craquellent (symbole de l'intimité violée), des mains sortent des murs. Elle commettra un deuxième meurtre sur la personne de son propriétaire venu toucher le loyer : séduit par la tenue légère de la jeune fille, il tentera de la posséder mais sera égorgé à coups de rasoir. Les hallucinations deviennent cauchemardesques ; c'est maintenant le couloir qui se transforme en une forêt de mains que Carole traverse sans pouvoir en éviter le contact. De retour de vacances, le couple trouvera Carole, gisant, inerte, sous un canapé.

On voit que le film de Polanski va beaucoup plus loin que les deux autres : il nous plonge jusqu'au tréfonds de l'âme de son héroïne pour nous faire vivre et sentir les affres de ses obsessions, celles-ci débouchant sur le crime. (2)

6. Les monstres parmi nous

Pour conclure ce chapitre, il convient de parler d'un film assez exceptionnel dans son genre : *Freaks* (1932) de Tod Browning. Le caractère particulier de cette œuvre, vulgairement baptisée en français

L'Amour chez les monstres, réside dans le fait qu'il est interprété par des monstres authentiques : nains, homme-tronc, homme-serpent, siamoises, femmes à tête d'épingle, homme squelette, femme à barbe. Tod Browning n'a pas cherché à faire un documentaire sur les monstruosité de la nature, mais bien plutôt à raconter une histoire où l'horreur vient se mêler au tragique, et essayant d'amener le spectateur à une plus grande compréhension de ces êtres rejetés de la société. Une belle acrobate, Cléopâtre, pour satisfaire ses instincts sadiques, courtise un nain. Voyant que ce dernier la prend au sérieux, elle feint de l'aimer, d'autant plus que le nain est très riche. Avec la complicité de son amant, l'athlète Hercule, elle prépare un plan diabolique : elle épousera le nain, puis ayant hérité de ses biens, l'empoisonnera, et quittera le cirque avec son amant. Après le mariage, le nain tombe mystérieusement malade, ce qui éveille la suspicion de ses frères de misère qui ne vont pas tarder à découvrir la vérité. La vengeance sera terrible : Cléopâtre

(2) Polanski dans son tout récent *Rosemary's Baby* (1968) pousse encore plus loin ses recherches dans la voie du réalisme fantastique en nous présentant une société de sorciers au XXe siècle, le fantastique naissant du quotidien, devenant réalité à la fin.

sera mutilée et réduite à l'état de poule humaine. Du fait même qu'ils sont rejetés de la société des hommes, les monstres ont créé leur propre communauté avec ses lois et le mal que l'on fait à l'un d'eux rejaillit sur tout le groupe.

Une étrange sympathie pour ces êtres anormaux se dégage de cette oeuvre terrible et l'on en vient à croire que la véritable monstruosité est celle de l'esprit (Cléopâtre-Hercule). Quelques scènes du film devraient figurer dans toute anthologie du cinéma fantastique, et notamment le banquet du mariage, semblant sorti d'une toile de Goya où l'on voit Cléopâtre, remarquablement belle, acceptée unanimement dans la société des

monstres, ou encore la vengeance finale par une nuit d'orage sillonnée d'éclairs qui laissent apercevoir des ombres difformes se glissant dans les ténèbres au milieu de la boue, des roulottes, des arbres frémissant dans le vent, avec, de temps à autre, la lueur d'un couteau jaillissant dans le noir ou le visage sardonique de l'homme-tronc caressant son revolver.

De tous les visages que peut prendre la peur, celui qu'en donne Tod Browning est sans doute le plus terrible parce qu'issu d'une réalité que l'on cherche à ignorer, préférant la compagnie, ô combien plus reposante ! des monstres fictifs engendrés par notre imagination.

Platt-Karloff-Frankenstein (1888-1969)

ou les monstres meurent aussi

Il s'appelait Charles Edward Platt et appartenait à une famille de diplomates. Ami de l'aventure, il part pour le Canada en 1909. Il n'a pas terminé ses études mais il a vingt et un ans. Maintenant, il se nomme Boris Karloff. Après avoir tâté bien des métiers, il fait de la figuration au cinéma. Il devient acteur et se spécialise dans la tragédie. Incarnant Frankenstein, il accède à la célébrité. On le voit dans des films comme **The Mommy, The Old Dark House, The House of Doom, The Bride of Frankenstein, The Raven.**

Vers la fin de sa vie, Boris Karloff abandonne les masques de monstres. Il fait un long retour en arrière et se passionne pour les enfants. Lui, si effrayant, n'est plus que le doux, l'aimable Boris Karloff. On le voit à la télévision américaine dans des feuilletons aussi ravissants que **Peter Pan** et **Alice au pays des merveilles.**

Poussant encore plus loin dans le passé, c'est à son pays natal qu'il revient. Il rentre donc en Angleterre qu'il reconnaît — trop tard — comme "le meilleur endroit pour vivre" et meurt paisiblement dans un hôpital de Midhurst (Sussex), âgé de quatre-vingt-un ans. Son nom restera longtemps collé aux plus prestigieux films d'horreur.