

**Shutter Island**  
**Les artifices de la rédemption**  
*Shutter Island* — États-Unis 2010, 138 minutes

Sylvain Lavallée

Numéro 266, mai-juin 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63478ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lavallée, S. (2010). Compte rendu de [Shutter Island : les artifices de la rédemption / *Shutter Island* — États-Unis 2010, 138 minutes]. *Séquences*, (266), 46–47.

## Shutter Island

### Les artifices de la rédemption

Depuis **Gangs of New York**, Martin Scorsese a abandonné sa position d'indépendant en marge d'Hollywood pour entrer de plain-pied dans le système des studios, ce qui coïncide avec un intérêt nouveau chez lui pour le film de genre. Scorsese a toujours touché au genre, mais de biais, alors que maintenant il l'aborde de front : **The Aviator** est une biographie beaucoup plus classique et bien-pensante que **Raging Bull**; **The Departed**, un drame policier plus conventionnel que **Casino** ou **Mean Streets**, en ce que les personnages y sont subordonnés au récit d'enquête et d'infiltration. Les thèmes chers à Scorsese étant ancrés en ses personnages (schizophrénie, violence, culpabilité, etc.), ils se perdent eux aussi de plus en plus dans ces récits axés sur l'efficacité dramatique plutôt que le développement psychologique. **Shutter Island** continue sur cette lancée, en s'attaquant cette fois au thriller fantastique.

SYLVAIN LAVALLÉE

Si cette escapade dans le film de genre met de côté certains éléments qui étaient devenus synonymes de Scorsese, du même mouvement d'autres aspects auparavant évanescents se montrent maintenant plus directement, en particulier son amour du cinéma, sa cinéphilie qui imprègne dorénavant chaque plan, le scénario de **Shutter Island** offrant justement un prétexte parfait à cet étalage de références cinématographiques.



Un gigantesque jeu de rôle

La mise en scène de Scorsese se comprend mieux en fonction de la révélation finale, elle se voit légitimer par ce revirement. En effet, Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio) participe à son insu dans une mise en scène organisée par le personnel d'un asile insulaire : espérant le guérir de sa schizophrénie, ses psychiatres lui font vivre réellement cette enquête qu'il a lui-même inventée pour se déculpabiliser de la mort de sa famille. Méthode de guérison on ne peut plus improbable, mais l'in vraisemblance est assumée, comme chez Hitchcock, dont le film se réclame ouvertement. L'idée de mise en scène est donc au cœur même du scénario, tout le film étant un gigantesque jeu de rôle qui nous est dévoilé en coup de théâtre dans la scène finale. Scorsese par sa réalisation mime ce récit : tout comme les médecins se font passer pour des policiers ou des malades, lui joue tour à tour le rôle d'Hitchcock, de Jacques Tourneur ou de Samuel Fuller par exemple, créant ainsi une imagerie hautement artificielle évoquant les films d'horreur de la RKO et de Universal.

Cette artificialité lui permet autant de mettre en image cette idée de théâtre thérapeutique, sorte de mise en scène d'une mise en scène, que de refléter la psychologie de Daniels qui lui croit à ce scénario délirant : l'ouragan qui frappe l'île est aussi la tempête qui

rage dans l'esprit du personnage, les sursauts brusques de la trame sonore sont ces poussées de violence qui secouent parfois Daniels, etc. Pour exemplifier, prenons cette scène imaginaire dans la caverne, une discussion entre Daniels et une docteure fuyant l'asile. Tout comme ce personnage fictif, le décor tient du pur délire : DiCaprio se retrouve dans cette grotte après avoir escaladé de nuit une falaise périlleuse, alors que le spectateur sait bien qu'elle est inaccessible puisqu'entourée de coraux dangereux, comme un garde l'a expliqué plus tôt. Il s'agit à la fois du moment le plus invraisemblable et du plus sobrement filmé, à l'aide d'un simple champ-contrechamp. Cette mise en scène très terre-à-terre, combinée au silence de la bande-son, nous indique que le personnage a besoin à ce moment de se reconforter dans sa folie : il vient de jeter un œil sur une feuille de son dossier médical le désignant comme fou, il tente donc d'effacer ses doutes en inventant ce personnage de docteur qui vient corroborer toutes ses élucubrations paranoïaques. C'est une scène explicative, mais pour Daniels seulement; pour le spectateur, au contraire, sa folie devient apparente. De fait, durant toute la scène se trouve en avant-plan une flamme qui, elle, souligne le côté surréel, le feu étant lié aux événements ayant mené à la folie de Daniels. Il ne s'agit donc pas d'une simple fausse piste lancée au spectateur juste avant le dévoilement final, mais d'un moment important dans le développement du personnage. La véritable scène explicative, celle où le directeur de l'asile (Ben Kingsley) confronte Daniels aux fictions qu'il utilise pour refouler sa culpabilité, est filmée tout autrement, en multipliant les angles, les échelles de plans et les mouvements des acteurs puisqu'à ce moment, l'explication n'est plus reconfortante, elle bouleverse; il y a donc mouvement, agitation.

La mise en scène s'aligne ainsi sur la subjectivité du personnage principal, et celui-ci ayant vécu des événements historiques majeurs, il est tentant d'y lire une allégorie politique sur une certaine paranoïa américaine. Le climat de la guerre froide est prégnant, avec ces souvenirs troublants de la libération des camps nazis qui hantent encore le présent, ces nombreuses références à la bombe atomique et à la chasse aux communistes. Il y a surtout le rappel de ce fait relégué aux oubliettes, la libération de Dachau par des soldats américains qui ont tué des gardes allemands qui avaient pourtant capitulé. La représentation de Dachau par Scorsese a de quoi faire frémir Jacques Rivette, avec ces travellings esthétisants et ses couleurs saturées qui font tout

pour dénaturer le réel; mais voilà justement l'enjeu ici, Scorsese joue sur l'image cinématographique de Dachau plutôt que sur le Dachau réel, un peu comme il fait avec les codes du thriller fantastique. Cet événement est dénaturé, rendu supportable par une esthétique lénifiante, puisque le personnage tente de fuir son passé, il éprouve face à celui-ci une culpabilité morbide, tout comme le cinéma muséifie l'Histoire pour mieux l'approcher par de « belles » images. Cette culpabilité personnelle reflète celle d'une nation qui s'est engagée trop tard dans la guerre, comme ces soldats qui arrivent trop tard à Dachau, découvrant ces montagnes de corps figés à jamais dans l'imaginaire. La paranoïa de la guerre froide, qui est la folie même de Daniels, s'alimente d'une culpabilité refoulée devant l'Histoire.

Ce sentiment proprement chrétien de culpabilité face à ses péchés est le moteur de tout le cinéma de Scorsese, c'est le mal qui ronge ses personnages principaux. Ses films se conçoivent souvent comme des descentes aux enfers aboutissant à la rédemption, même si le sort de ses protagonistes reste ambigu. **Shutter Island** ne fait pas exception : la dernière phrase de Daniels indique qu'il choisit consciemment de subir une lobotomie pour oublier son passé. La mise en scène se fait alors très paisible, un grand calme accompagne cette décision. Le soulagement radical qu'a choisi le personnage est donc déjà visible et curieusement ces images finales d'aliénés s'occupant tranquillement du jardin de l'asile ne sont pas sans rappeler les images stéréotypées des placides banlieues américaines de l'après-guerre. Comme le personnage, la nation a lobotomisé une partie de son histoire, qu'elle refoule sous ces façades banales. Il y a rédemption, en ce que le personnage assume ses fautes, mais il ne peut supporter longtemps cette saine conscience de ses péchés, et il préfère « mourir en homme bon », plutôt que « vivre comme un monstre », pour reprendre les derniers mots de Daniels, même si cette bonté est en quelque sorte une fraude puisqu'elle est le fruit d'une opération chirurgicale plutôt que d'un véritable cheminement personnel.

**Shutter Island** se veut d'abord un exercice de style, une ligne narrative sans grand intérêt qui permet d'arrimer en filigrane ces thèmes plus personnels de culpabilité et de rédemption ainsi que ces réflexions politiques, mais le résultat n'est pas toujours convaincant. Il est difficile de savoir par exemple à quel point Scorsese est ironique quand il fait surgir son psychiatre explicatif en fin de parcours (rappelant ainsi la finale de **Psycho**) : l'utilisation d'un tableau blanc pour démêler des anagrammes porte à l'absurde assumé, mais l'empilement des explications illustrées en plus d'un retour en arrière redondant finit par ennuyer, c'est une convention obligée que Scorsese aborde trop frontalement. De même, tous les effets de frayeur sont très appuyés, de manière à marquer qu'ils sont des effets, mais encore là la ligne est mince entre l'autoréflexivité et la grossièreté.

Il reste que la maîtrise du cinéaste se fait sentir constamment, ne serait-ce que dans cette riche direction photo de Robert Richardson (un habitué des films artificiels et référentiels, ayant travaillé avec Tarantino sur **Kill Bill** et **Inglourious Basterds**), ou le montage toujours impeccable de Thelma Schoonmaker. Le génie de Scorsese n'a tout de même pas été complètement dilué dans la machine hollywoodienne; au contraire, il utilise celle-ci pour la démonter subtilement : **Shutter Island** est une leçon de mise en scène, comme si Scorsese nous expliquait comment réaliser un film fantastique, d'où les références multiples, l'interprétation grandiloquente de DiCaprio, les boursoufflures et le côté ostentatoire. Il y a quelque chose de logique dans le fait d'afficher ainsi sa propre artificialité, cela permet au spectateur de garder une certaine distance par rapport au personnage principal, de ne pas se faire happer totalement par sa folie, mais le côté démonstratif de cette leçon manque parfois de ludisme.

■ États-Unis 2010, 138 minutes — **Réal.** : Martin Scorsese — **Scén.** : Laeta Kalogridis, d'après le roman de Dennis Lehane — **Images** : Robert Richardson — **Mont.** : Thelma Schoonmaker — **Son** : Petur Hliddal — **Dir. art.** : Dante Ferretti — **Cost.** : Sandy Powell — **Int.** : Leonardo DiCaprio (Teddy Daniels), Marc Ruffalo (Chuck Aule), Ben Kingsley (Dr. Cawley), Max von Sydow (Dr. Naehring), Michelle Williams (Dolores Chanal) — **Prod.** : Brad Fischer, Mike Medavoy, Arnold Messer, Martin Scorsese — **Dist.** : Paramount.



Une leçon de mise en scène