

24 IMAGES

N° 192
SEPTEMBRE 2019

L'HORREUR POLITIQUE





revues culturelles québécoises

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE - ESPACE - ESSE - INTER - LE SABORD - PLANCHES - VIE DES ARTS - ZONE OCCUPÉE
CINÉMA 24 IMAGES - CINÉ-BULLES - CINÉMAS - SÉQUENCES **CRÉATION LITTÉRAIRE** ENTREVOUS - ESTUAIRE - EXIT
LES ÉCRITS - MÖBIUS - XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE **CULTURE ET SOCIÉTÉ** À BÂBORD! - L'ACTION NATIONALE
L'INCONVÉNIENT - LIBERTÉ - NOUVEAU PROJET - NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME - RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES
RELATIONS **HISTOIRE ET PATRIMOINE** CAP-AUX-DIAMANTS - CONTINUITÉ
HISTOIRE QUÉBEC - MAGAZINE GASPÉSIE **LITTÉRATURE** LES CAHIERS DE LECTURE
LETTRES QUÉBÉCOISES - LURELU - NUIT BLANCHE - SPIRALE **THÉÂTRE**
ET MUSIQUE CIRCUIT - JEU REVUE DE THÉÂTRE - LES CAHIERS DE LA SQRM
THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN
ÉTUDES LITTÉRAIRES - INTERMÉDIALITÉS - TANGENCE - VOIX ET IMAGES

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

SODEP.QC.CA

004 ÉDITORIAL

008 DOSSIER | L'HORREUR POLITIQUE

010 Une communauté de la violence —
Le slasher et l'Amérique

018 Qui sommes-nous ? —
Jordan Peele et l'horreur noire

026 Mouvements de panique —
Hommage à Larry Cohen

032 *The Purge* — Une tradition
américaine « This night
saved our country! »

038 Tobe Hooper —
Cauchemars américains

044 Histoire d'une espèce
invasive à deux pattes —
Horreur et écologie
dans l'Exploitation

052 Je est un autre — Quatre fois
Invasion of the Body Snatchers

060 L'horreur — Selon Pere Portabella

066 Cachez ce monstre que
je ne saurais voir —
Ibáñez Serrador et le fantaterror

072 Sorcières féministes —
Ou le chemin vers l'indépendance

078 Les spectres SS —
Ou l'horreur historique

086 La danse macabre de *Suspiria* —
Chez Luca Guadagnino

090 INDEX — 70 films

114 CHEMINS DE TRAVERSE

116 Ces images vous disent-elles
quelque chose ?
| par Marc Mercier

122 Sériemania —
No Future / La fin d'un monde
| par Céline Gobert

128 Le cinéphile ludopathe —
L'horreur de la politique
| par Damien Detcheberry

134 Cinécrits — Géographie zombie,
les ruines du capitalisme
de Manouk Borzakian
| par Gérard Grugeau

136 POINTS DE VUE

138 *Parasite* de Bong Joon-ho

142 *Douleur et gloire*
de Pedro Almodóvar

146 *Les fleurs oubliées*
de André Forcier

148 *Soleils noirs* de Julien Élie

150 *Jeune Juliette* de Anne Émond

152 *The Death and Life of*
John F. Donovan de Xavier Dolan

154 *La Flor* de Mariano Llinás

158 *Once Upon a Time... in Hollywood*
de Quentin Tarantino

162 *Un grand voyage vers la nuit*
de Bi Gan

164 DVD — *Manic* de Kalina Bertin
| par Apolline Caron-Ottavi

24 IMAGES

24 images est publiée depuis 1979.

La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Philippe Gajan, Annie-Lemieux Gaudrault, Roxanne Sayegh,
Dominic Étienne Simard

Directeur **Philippe Gajan**

Rédacteur en chef **Bruno Dequen**

Secrétaire de rédaction et réviseur **Gérard Grugeau**

Comité de rédaction

**Apolline Caron-Ottavi, Ariel Esteban Cayer, Robert Daudelin, Bruno Dequen,
Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Céline Gobert, Gérard Grugeau,
Gilles Marsolais, André Roy, Charlotte Selb**

Conception graphique **Daphnée Brisson-Cardin**

Couverture **Daphnée Brisson-Cardin**

Graphisme **Luc Gingras [Peroli]**

Imprimeur **Jean-Marc Côté**

Promotion **Jean-Marc Côté**

Ont collaboré à ce numéro

**Elijah Baron, Charlotte Bonmati-Mullins, Apolline Caron-Ottavi, Ariel Esteban Cayer,
Robert Daudelin, Bruno Dequen, Damien Detcheberry, Ralph Elawani, Julien Fonfrède,
Alexandre Fontaine Rousseau, Céline Gobert, Gérard Grugeau, Simon Laperrière,
Cédric Laval, Sylvain Lavallée, Mathieu Li-Goyette, Marc Mercier, André Roy,
Charlotte Selb, Carlos Solano.**

Correspondant **Jacques Kermabon à Paris**

Dépôt légal | 3^e trimestre 2019

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution | septembre 2019

La parution est trimestrielle (4 parutions par année).

ISSN | 0707-9389 – ISBN | 978-2-924348-42-0 (imprimé)

ISSN | 1923-5097 – ISBN | 978-2-924348-41-3 (numérique)

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement voir ci-contre

TPS | RT 145450482

TVQ | 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par Paypal sur revue24images.com, par la poste, par téléphone
au 514 972-3310 ou sous forme de chèque, mandat poste international, traite bancaire
sur Montréal libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

La revue 24 images n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont soumis.

**La revue 24 images est répertoriée dans l'International Index to Film Periodicals publié
par la FIAF et dans le Film Literature Index.**

Distribution | Disticor, Québec, Canada

Distribution en Europe | 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada

et le Conseil des arts de Montréal ont contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications | 40989510

24/30 I/S – Revue 24 images | 6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

Tél. | 514 972-3310, info@revue24images.com

revue24images.com

24/30 I/S est membre de la SODEP.

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes contenant 30 % de fibres
postconsommation combinées avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts
gérées de façon responsable et indépendante.

Nous reconnaissons l'appui
financier du gouvernement
du Canada.

Canada

Conseil des arts
et des lettres

Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



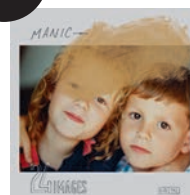
CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal



Couverture conçue
à partir de l'affiche de *Us*
(Jordan Peele, 2019)

DVD



Manic
de Kalina Bertin (2017)

LE MAGAZINE + LE DVD* + LE SITE + L'APPLICATION

*Offert aux abonnés



188



189



190



191

COMPLÉTEZ VOTRE COLLECTION

(LISTE COMPLÈTE ET SOMMAIRES: REVUE24IMAGES.COM)

184 David Lynch – Au carrefour des mondes
+ DVD *Les Arts de la parole* d'Olivier Godin

185 2017 – Bilan et découvertes
+ DVD *Another Year* de Shengze Zhu

186 Western – Histoires parallèles
+ DVD *Elle veut le chaos* de Denis Côté

187 1968... et après?
+ DVD *Mes nuits feront écho* de Sophie Goyette

188 Les masques du réel
+ DVD *Claire l'hiver* de Sophie Bédard Marcotte

189 Cinéma et littérature – Affinités électives
+ DVD *Le sourd sans la ville* de Mireille Dansereau

190 La sériephilie – Le futur du cinéma?
+ DVD *Werewolf* de Ashley McKenzie

191 Les nouveaux territoires du cinéma québécois
+ DVD – *Maudite Poutine* de Karl Lemieux

ABONNEZ-VOUS EN LIGNE SUR REVUE24IMAGES.COM

OU REMPLISSEZ CE FORMULAIRE. UN DVD GRATUIT AVEC CHAQUE NUMÉRO... PENSEZ-Y!

INDIVIDU

☐ 1 an (4 numéros) 30 \$

☐ 2 ans (8 numéros) 55 \$

INSTITUTION – ORGANISME

☐ 1 an (4 numéros) 42 \$

☐ 2 ans (8 numéros) 84 \$

☐ Québec

(34,49 \$ taxes incl.)

(63,24 \$ taxes incl.)

☐ Québec

(48,29 \$ taxes incl.)

(96,58 \$ taxes incl.)

☐ Canada hors Québec

(31,50 \$ taxe incl.)

(57,75 \$ taxe incl.)

☐ Canada hors Québec

(44,10 \$ taxe incl.)

(88,20 \$ taxe incl.)

INTERNATIONAL – Individu ou institution

☐ 1 an (4 numéros) 60 \$ CDN – frais d'envoi inclus

☐ 2 ans (8 numéros) 110 \$ CDN – frais d'envoi inclus

ANCIENS NUMÉROS ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

Envoi international et quantité supérieure à 5 exemplaires, contactez-nous.

Numéros _____ 9,99 \$ l'exemplaire (11,49 \$ taxes incl.)

Total

Date _____ ☐ CHÈQUE ou ☐ MANDAT INTERNATIONAL – libeller à l'ordre de 24/30 I/S

Nom _____

Adresse _____

Ville _____

Code postal _____

Courriel _____

☐ Abonnez-moi à l'infolettre

Commentaires _____

Postez votre formulaire à: Revue 24 images, 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4

L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.

Éditorial

Le cinéma d'horreur convoque d'abord les craintes primaires du spectateur : la peur du noir, de la mort, de la souffrance. Il le réduit à l'état de l'enfant terrifié par ce qu'il ne comprend pas, seul dans l'obscurité de la salle de cinéma. Le barrage de la rationalité cède à la pression, faisant déferler toutes ces angoisses refoulées sur lesquelles l'adulte croyait avoir triomphé. Le subconscient humain constitue ainsi la matière première de l'horreur. Voilà ce qui pousse Phil Hardy à affirmer, dans la préface de l'excellent volume du *Aurum Film Encyclopedia* qu'il consacre à l'horreur, que le genre a tendance à traiter de fantasmes et d'idéologies plutôt que de réalités sociales à proprement parler¹. A priori, la politique n'est donc pas le sujet de l'horreur – ou, du moins, de l'horreur classique. Tout un pan du cinéma d'horreur contemporain, parfaitement exemplifié par l'œuvre de James Wan, tend à nous faire oublier le potentiel politique du genre. Au caractère plus psychologique ou parfois purement formaliste de cette production, dont le discours s'avère parfois carrément réactionnaire, s'oppose cependant une longue tradition de l'horreur politique dont un cinéaste comme Jordan Peele aurait repris le flambeau.

Le politique, en effet, est une source d'angoisse. Dans *Danse Macabre*, brillant essai qu'il consacre à l'horreur, le romancier américain Stephen King tente d'abord de définir la notion d'horreur politique en se basant sur l'exemple de *The Thing from Another World* (1951). La définition qu'il en tire est plutôt convenue : le film de Christian Nyby capitalise sur la crainte d'une société qui serait aux antipodes de la nôtre sur le plan politique. Selon lui, le cinéma de science-fiction des années 1950 repose essentiellement sur la xénophobie et sur la peur de l'envahissement, d'où sa nature intrinsèquement réactionnaire. Mais en se penchant sur le cas du *Last Man on Earth* (1964) de Sidney Salkow, King en arrive à une conception plus nuancée de l'horreur politique, voulant que celle-ci repose sur une inversion de l'ordre social : le protagoniste du film de Salkow découvre en effet qu'il est devenu l'agent du mal, en cherchant à défendre l'ordre tel qu'il le conçoit alors que le monde autour de lui a changé.

Cette définition de l'horreur politique constitue une invitation à la remise en question. Le monstre, en effet, n'est pas toujours celui qu'on croit. Ce n'est plus l'ennemi externe, l'étranger. C'est le monstre interne, par exemple la pulsion totalitaire qui pousse à la répression. Pete Walker en fera le sujet de quelques films, dont *House of Whorcord* (1974) et *House of Mortal Sin* (1976), dans l'Angleterre des années 1970. Le cinéaste espagnol Narciso Ibáñez Serrador en traitera aussi dans *La résidence* (1969),

puis dans *Les révoltés de l'an 2000* (1976). Chez le cinéaste américain Larry Cohen, l'ordre est une telle source d'angoisse qu'il faut à tout prix le dérégler, faire ressurgir le chaos à travers des mouvements de panique. L'horreur politique s'intéresse à ce qui se cache sous la surface des choses, à ce que l'hypocrisie collective tente de camoufler. Elle explore un refoulé partagé.

Cette tension entre l'ordre et le chaos est au cœur de la définition que propose Hannah Arendt de la politique : « la politique traite de la communauté et de la réciprocité d'êtres différents. Les hommes, dans un chaos absolu ou bien à partir d'un chaos absolu de différences, s'organisent selon des communautés essentielles et déterminées.² » La communauté est le sujet de la politique. Elle sera donc, inévitablement, le sujet de l'horreur politique. Chez Tobe Hooper, la famille devient l'unité de base par laquelle il devient possible d'explorer cette idée de communauté. Dans le slasher, la violence érige des communautés qui se désagrègent. La série *The Purge* se penche aussi, à sa manière, sur la normalisation de la violence en Amérique. L'horreur s'intéresse aux tensions qui détruisent comme aux pulsions qui consomment. C'est un terreau fertile pour les apocalypses sociales en tous genres. Les zombies de Romero en sont le parfait exemple.

L'idée de communauté traverse aussi l'histoire du cinéma d'horreur dans un autre sens. Aux États-Unis, l'expérience de certaines communautés s'exprime avec une clarté foudroyante à travers les codes de l'horreur. Le cinéma afro-américain les emploie pour parler de persécution, de préjugés, d'injustices systémiques. On pense bien entendu à Jordan Peele, qui a ébranlé le grand public avec *Get Out* (2017) avant d'en déjouer les attentes avec l'ingénieux *Us* (2019). Mais toute une histoire du cinéma d'horreur noir s'ouvre à nous, pour peu que l'on soit attentif. Elle va du *Son of Ingagi* de 1940 jusqu'au *Tales from the Hood* de 1995 en passant par *Blacula* ainsi que par l'immortel *Candyman*. La peur est une notion intrinsèquement politique, lorsqu'elle fait écho à l'horreur quotidienne. Dans le même ordre d'idée, c'est en se réappropriant la figure ambivalente de la sorcière qu'un certain cinéma fera de celle-ci un symbole d'émancipation féministe.

Par ses exigences et ses conditions de production, le cinéma dit « d'exploitation » deviendra un espace privilégié pour traiter de sujets qu'un cinéma prétendument plus respectable n'ose pas aborder. Pour certains cinéastes, l'économie du cinéma de genre deviendra ainsi une arme politique. En Australie, l'Ozploitation parle de la violence de

la colonisation et du saccage de l'environnement en mettant en scène la révolte de la nature. La fascination du cinéma d'horreur pour les sujets « chocs » donnera lieu à des œuvres d'une pertinence discutable, mais aussi à des dérangements nécessaires. C'est un cinéma de la transgression, qui s'installe dans les zones limites où le verni social s'effrite. Son rejet du bon goût s'avère évidemment une lame à double tranchant. Mais lorsqu'elle coupe, force est d'admettre qu'elle va droit à l'essentiel.

Le présent numéro ne s'arrête pas aux chefs-d'œuvre du genre. Le portrait qu'il tente de dresser se veut plus vaste, car la cinéphilie dont il se revendique va au-delà d'une certaine tendance à vouloir toujours à tout prix distinguer le « bon » cinéma du « mauvais ». Dans *Danse Macabre*, Stephen King affirme que le véritable amateur d'horreur sait faire la distinction entre les deux, tout en sachant les apprécier pour leurs qualités respectives³. Le sous-genre des films de zombies nazis, par exemple, n'a pas donné lieu qu'à des films réussis. Néanmoins, il s'avère intéressant d'appréhender ce corpus dans son ensemble. C'est aussi de cette cinéphilie impure qu'il est question, en filigrane des axes thématiques proposés. La définition de l'horreur que nous préconisons s'ouvre ainsi dans tous les sens possibles, allant du trash fauché de Herschell Gordon Lewis aux expérimentations du cinéaste espagnol Pere Portabella sur la figure du vampire.

Ce numéro est notamment dédié à Wes Craven, Tobe Hooper, George A. Romero et Larry Cohen, quatre figures essentielles du cinéma de genre qui nous ont quittés au cours des dernières années. Leur influence sur la vision de l'horreur qui sous-tend ce dossier n'est pas seulement considérable. Elle est fondamentale, voire fondatrice.

– ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU

1. « *Quite simply, horror (be it film or literature) deals with fantasies and ideologies rather than social realities.* » Hardy, Phil. 1996. *The Aurum Film Encyclopedia: Horror*, Aurum Press, Londres. Page 9.
2. Arendt, Hannah. 1995. *Qu'est-ce que la politique?*, Seuil, Paris. Page 40.
3. « *The ear which is constantly attuned to the 'fine' sound – the decorous strains of chamber music, for instance – may hear nothing but horrid cacophony when exposed to bluegrass fiddle... but bluegrass music is mighty fine all the same. [...]* In a real appreciation of horror films, a taste for junk food applies... » King, Stephen. 1982. *Danse Macabre*, Futura : Londres. Page 168.

↑ *Night of the Living Dead* de George A. Romero (1968) → George A. Romero





↑ Us de Jordan Peele (2019) → Cuadecuc, vampir de Pere Portabella (1972)

Dossier

- 010 Une communauté de la violence — Le slasher et l'Amérique
- 018 Qui sommes-nous ? — Jordan Peele et l'horreur noire
- 026 Mouvements de panique — Hommage à Larry Cohen
- 032 *The Purge* — Une tradition américaine
« This night saved our country! »
- 038 Tobe Hooper — Cauchemars américains
- 044 Histoire d'une espèce invasive à deux pattes —
Horreur et écologie dans l'Exploitation
- 052 Je est un autre — Quatre fois *Invasion of the Body Snatchers*
- 060 L'horreur — Selon Pere Portabella
- 066 Cachez ce monstre que je ne saurais voir —
Ibáñez Serrador et le fantaterror
- 072 Sorcières féministes — Ou le chemin vers l'indépendance
- 078 Les spectres SS — Ou l'horreur historique
- 086 La danse macabre de *Suspiria* — Chez Luca Guadagnino
- 090 INDEX — 70 films



Une communauté de la violence

Le slasher et l'Amérique

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU



↑ I Know What You Did Last Summer de Jim Gillespie (1996)

Avant toutes choses, définissons d'abord ce concept en apparence familier : l'horreur.

L'horreur repose sur un double mouvement. L'irruption, d'abord, de l'irrationnel dans le réel ; puis la rationalisation subséquente de cette percée irrationnelle, qui devient alors la nouvelle norme. La logique horrifique ne complète son cycle naturel que lorsque l'horreur a été normalisée et devient le nouvel ordre. À cet égard, l'efficacité du slasher repose en premier lieu sur sa banalité fondamentale. Le slasher représente la terreur ordinaire par

excellence, ce concept y étant réduit à une mécanique implacable et à ses résultats effroyables. La répétition de schémas prédéterminés en constitue l'essence même. On a souvent reproché aux films du genre de tous se ressembler, d'être à quelques détails près identiques. C'est pourtant de cette répétition que surgit l'horreur. Même sa propension à s'éterniser en produisant des suites à l'infini contribue à cimenter son autorité sur des univers qu'elle transforme à jamais, réduisant leur réalité à l'unique perpétuation d'un cycle infernal. Le slasher prolifère, se reproduit. Il laisse dans son sillage une Amérique hantée par la peur, obsédée par la possibilité d'une inévitable résurgence : celle d'une communauté de la violence.

Le slasher n'est pas, a priori, un genre politique. Il est pourtant l'expression d'un malaise fondamentalement américain. Il décrit une violence de moins en moins extraordinaire décimant les uns après les autres des petites communautés, laissant derrière elle un traumatisme qui n'attend qu'une énième suite pour être réactivé. C'est l'horreur qui fait partie du décor, qui s'installe et s'impose comme nouveau lien social. Le slasher crée de nouvelles communautés – ou, du moins, il reconfigure des communautés existantes jusqu'à ce qu'elles ne soient plus reconnaissables. Le slasher n'est pas un genre urbain. Lorsqu'il s'aventure en ville, comme à la fin de *Friday the 13th Part VIII: Jason Takes Manhattan* (1989) de Rob Hedden, c'est par dépit ou dans l'espoir d'injecter un peu de sang neuf à une franchise battant de l'aile. Les véritables slashers urbains sont excessivement rares et trouvent toujours le moyen de réduire la ville à une communauté fermée, comme l'école dans le *Splatter University* (1984) de Richard W. Haines.

Le véritable sujet du slasher est la banlieue, le petit village tranquille, la colonie de vacances, le chalet isolé où l'on espérait se reposer. Il s'en prend aux symboles d'un certain confort. *Black Christmas* (1974) de Bob Clark, pierre d'assise du genre, jettera les bases d'un cycle où ce sont toutes les grandes fêtes rassembleuses du calendrier qui seront perverties par l'horreur. Suivront *New Year's Evil* (1980) de Emmett Alston, *My Bloody Valentine* (1981) de George Mihalka, *Happy Birthday to Me* (1981) de J. Lee Thompson, *April Fool's Day* (1986) de Fred Walton et, bien entendu, *Halloween* de John Carpenter. Les rites de passage ne sont pas non plus à l'abri de son influence néfaste, comme en témoigne *Prom Night* (1980) de Paul Lynch. Même des activités aussi banales que la pêche peuvent servir de toile de fond à un massacre, comme c'est le cas dans l'improbable *Blood Hook* (1986) de Jim Mallon. Dans le slasher, la quiétude sert d'élément déclencheur, même s'il existe parfois un traumatisme initial, un sombre secret sur lequel repose l'ordre apparent. Fidèle à son habitude, Wes Craven fera de l'hypocrisie collective le sujet du brillant *A Nightmare on Elm Street* (1984). Ici, c'est le subconscient de la communauté qui revient la hanter dans ses rêves, sous la forme d'un tueur qui lui soutire son avenir en lui retirant ses enfants.

La victime de prédilection du slasher est l'adolescent, simultanément porteur de l'innocence de l'enfance et de la culpabilité de l'âge adulte. Il y a, bien entendu, une raison basement mercantile à cela : le public traditionnel du slasher, qui appartient lui-même à cette tranche d'âge, s'identifie plus facilement à des protagonistes qui lui

↑ **A Nightmare on Elm Street** de Wes Craven (1984) → **The Tripper** de David Arquette (2006) → **Scream 4** de Wes Craven (2011)



ressemblent. Mais cette fascination du slasher pour l'adolescence peut être expliquée par d'autres facteurs, par-delà l'efficacité commerciale d'une recette dont l'alliage cynique de violence et de sexe sera perfectionné par le formidablement rentable *Friday the 13th* (1980) de Sean S. Cunningham. L'adolescent du slasher est insouciant. Il incarne un espoir propre à celui qui a la vie devant soi. C'est cet espoir que le genre s'applique à éliminer, une victime à la fois. Traditionnellement, le cinéma d'horreur est à son plus fort durant les périodes de crise : la crise économique des années 1930 donnera naissance aux monstres de la Universal, tandis que la crise idéologique des années 1970 nous donnera Tobe Hooper et son *Texas Chainsaw Massacre* (1974). Le slasher, au contraire, s'accommode plutôt bien des périodes de calme apparent et de prospérité. Jusqu'à son premier épuisement, durant la seconde moitié des années 1980, le genre se présentera comme la face sombre de l'Amérique de Ronald Reagan.

Somme toute, il existe un nombre assez limité de slashers explicitement politiques. *The Tripper* (2006) de David Arquette fait partie du lot, aux côtés de *Maniac Cop* (1987) et de *Uncle Sam* (1996) de William Lustig et Larry Cohen. Bien qu'il ne soit pas particulièrement réussi, le film de Arquette repose sur une idée ingénieuse : le meurtrier, qui s'en prend à une poignée de hippies se dirigeant vers un festival de musique, y est affublé d'un masque à l'effigie de Reagan. La conclusion nous révèle que ce tueur est un pur produit des politiques d'austérité économique de l'Amérique républicaine des années 1980. Car celui-ci était autrefois patient dans une institution psychiatrique, avant sa fermeture suite au démantèlement du Mental Health Systems Act en 1981. En faisant ressurgir la figure anachronique de ce président au beau milieu des années 2000, *The Tripper* confirme l'existence d'un lien immuable entre Reagan et le slasher. Comme si le genre, malgré le passage du temps, était incapable d'échapper totalement à son influence.

SCREAM OU LA CULTURE DE L'HORREUR

Durant la seconde moitié des années 1990, le scénariste américain Kevin Williamson va remettre le slasher au goût du jour en lui conférant une dimension résolument autoréférentielle. Par-delà les innombrables clins d'œil métanarratifs, *Scream* brosse surtout le portrait d'une Amérique obsédée par la violence, où les horreurs se font désormais écho les unes aux autres. La petite ville de Woodsboro semble ainsi calquée sur le Haddonfield du premier *Halloween* et sur le Springwood de *A Nightmare on Elm Street*, à cette différence près que l'idée du tueur en série fait partie du paysage culturel. C'est la banalité même d'un tel évènement qui constitue une source d'angoisse dans le portrait que brosseront successivement les quatre films de la série. Le discours de *Scream 4* (2011), ultime long métrage réalisé par Wes Craven avant sa mort en 2015, paraît à cet égard particulièrement désespéré : le cinéaste y fait état d'une société irrémédiablement enlisée dans le cynisme, où le rapport des individus à la violence a été totalement transformé par les médias sociaux.

Dans le premier *Scream*, une communauté se bâtit autour de référents culturels partagés. Cette notion voulant que le slasher constitue le cœur d'une certaine culture

populaire confirme l'idée que son horreur représente désormais la norme. Le cinéma peine d'ailleurs à la contenir, le film représentant ce moment où celle-ci transperce l'écran qui sépare les protagonistes de leur propre imaginaire. Dès lors que les crimes fictifs du slasher deviennent les crimes « réels » de *Scream*, il semble impossible de revenir en arrière. Le fait que *Scream 2* (1997) débute lors de la première d'un film relatant les événements du *Scream* précédent représente une vaine tentative de ramener l'horreur réelle vers le régime de la fiction. Mais *Scream 4* confirme qu'il est impossible de renverser la tendance. Le réel y possède la texture de la fiction, une nouvelle génération de tueurs s'inspirant des exploits de ses prédécesseurs pour créer son propre film à même la vie. L'image engendre l'image. La violence engendre la violence. Seule Sydney Prescott (Neve Campbell) semble vouloir échapper à ce cycle, témoignant de son expérience dans l'espoir d'y mettre un terme. Par-delà l'archétype de la *final girl*, elle devient le prototype de la survivante.

Sorti en salles en 1996, soit un an après le premier *Scream*, *I Know What You Did Last Summer* de Jim Gillespie déconstruit pour sa part cette notion d'innocence qui définit les protagonistes du genre, les quatre jeunes pourchassés par un mystérieux tueur ayant tenté, l'année précédente, de camoufler un accident mortel les impliquant. Mais plus encore que celle de nos quatre héros, c'est l'innocence de la parfaite petite ville américaine qui est ici mise en doute. Le film est habilement divisé en deux segments distincts, le premier tiers servant notamment à établir toutes ces ambitions qui se sont écroulées lorsque nous retournons à Southport un an plus tard. L'optimisme du prologue cède ainsi le pas au marasme et aux espoirs déçus : Helen (Sarah Michelle Gellar) travaille désormais dans la section des cosmétiques du magasin de son père, Ray (Freddie Prince Jr.) est devenu pêcheur et Barry (Ryan Phillippe) est un sale gosse de riche qui ne parle plus à personne. Même Julie (Jennifer Love Hewitt) a perdu de vue ses anciens amis, après avoir quitté son village natal afin de poursuivre ses études.

C'est comme si, du jour au lendemain, des divisions sociales qui n'avaient pas d'importance à l'adolescence reprenaient leur ascendant sur les liens humains précédemment tissés. L'Amérique « parfaite » de Southport n'échappe pas à cette logique de classe qui établit des rapports de force inaltérables, les soupçons quant à la nature de l'assassin se posant d'ailleurs systématiquement sur des personnages issus de milieux moins nantis. La prémisse même de *I Know What You Did Last Summer* repose sur cette idée d'un privilège qu'il s'agit de protéger à tout prix, le film évoquant ce droit acquis d'une certaine jeunesse à un avenir radieux pour justifier le fait que ses protagonistes choisissent d'effacer les traces du crime qu'ils ont commis. Mais, par-delà cette culpabilité partagée les unissant, la communauté qu'ils forment semble condamnée à se désagréger et le fait que l'action soit campée durant les festivités du 4 juillet suggère pour sa part que ce constat s'applique à l'Amérique dans son ensemble. *I Know What You Did Last Summer* se présente en ce sens comme un essai fort bien articulé sur le sous-texte moral et social du slasher classique.



Halloween de David Gordon Green (2018)



↑ Halloween 4: The Return of Michael Myers de Dwight H. Little (1988) →

HALLOWEEN OU LE DÉPLACEMENT DE L'AMÉRIQUE

Dans *Halloween*, on assiste au fil des épisodes à un déplacement de l'horreur en Amérique. Chez John Carpenter, c'est l'ordre trop parfait de la banlieue qui représentait la norme. C'est le conformisme de cette Amérique aux pelouses toujours tondues qui semblait terrifier le cinéaste et de laquelle il s'imaginait qu'un monstre pourrait surgir à tout instant. À partir de *Halloween 4: The Return of Michael Myers* (1988) de Dwight H. Little, un glissement s'effectue au sein de la série vers une représentation rurale de Haddonfield. La communauté n'est plus la même : elle est désormais composée de rednecks armés jusqu'aux dents qui sont, en théorie, capables de faire face à la menace que représente Michael Myers. Dans le tout récent *Halloween* (2018) de David Gordon Green, tout le monde semble posséder un fusil y compris Laurie Strode (Jamie Lee Curtis), qui a consacré sa vie à préparer le terrain pour l'éventuel retour du croquemitaine, allant pour ce faire jusqu'à transformer sa maison en forteresse.

Le film de David Gordon Green s'intéresse d'abord aux séquelles psychologiques d'un tel traumatisme sur le plan individuel : Laurie y est le pur produit de son expérience en tant que survivante. Elle n'existe plus qu'en fonction de cette réalité vécue, transmettant ses craintes à sa fille Karen (Judy Greer) qui cherche pour sa part à se distancier de cet héritage. Le lien filial repose ici sur le partage de la peur, la famille étant la première communauté corrompue par cette violence qui forge des sociétés à son image. Pour Laurie, la maison n'est plus un endroit que l'on habite. C'est un espace où l'on se croit en sécurité. La notion de chez-soi a été altérée par l'appréhension d'une terreur à venir. De là, il n'y a qu'un pas à faire pour s'imaginer une nation entière régie par ce principe fondateur. L'Amérique de *Halloween* repose sur cette idée qu'il faut pouvoir faire face à l'éventualité d'une attaque. À la violence, elle répond par la violence – jusqu'à ce qu'il n'existe plus que celle-ci comme langage commun.

Chez David Gordon Green, l'Amérique contemporaine a de quoi faire peur aux tueurs du slasher. Michael Myers y relève de l'histoire ancienne et ses crimes sont devenus anecdotiques. Après tout, comment un seul homme pourrait-il faire compétition à l'horreur bien réelle des tueries de masse et des fusillades quotidiennes aux États-Unis ? Michael Myers n'inspire plus la terreur. C'est une figure patrimoniale, qui relève du folklore recensé par les podcasts traitant de *true crimes*. Mais son influence insidieuse sur la culture nationale demeure indéniable et, plus encore, son nom demeure synonyme de la petite ville de Haddonfield comme s'il l'avait fondée lui-même. La fascination qu'il exerce relève de l'obsession collective. Dans *Halloween*, le slasher n'est plus le reflet de l'Amérique. C'est l'Amérique qui est devenue le reflet du slasher. La boucle est bouclée. L'horreur est devenue la norme. *Home, sweet home*. Il ne reste plus qu'une seule certitude, celle qui hante le genre depuis toujours : l'horreur frappera de nouveau.



Qui sommes-nous ?

**Jordan Peele
et l'horreur noire**

PAR BRUNO DEQUEN



**En 2019, il est impossible
de penser au cinéma
d'horreur politique sans
avoir en tête le nom
de Jordan Peele.**

Mariant habilement l'humour et l'épouvante, Jordan Peele a su s'imposer en deux films seulement comme l'une des voix les plus originales et percutantes du cinéma de genre américain. Propulsé par le succès fulgurant de *Get Out* (2017), cet ancien humoriste mordu de films d'horreur a remis à l'avant-plan la nécessité d'un cinéma de genre ancré dans la critique sociale et la pertinence d'un regard afro-américain sur l'état actuel des tensions raciales aux États-Unis. Bien entendu, Peele n'est pas le premier cinéaste à développer une telle démarche. Observateur lucide de l'état actuel de sa société, Peele se distingue par l'originalité de ses concepts et la densité des références que ses films véhiculent. Cinéphile redoutable, il s'inscrit notamment comme héritier d'un cinéma d'horreur afro-américain qu'il réactualise autant qu'il le détourne. Particulièrement méticuleux, il complexifie chaque scène par un sens du détail qui joue brillamment avec les attentes et les références culturelles des spectateurs. Chez Peele, le diable est dans les détails. Et ceux-ci font souvent rire, avant de faire mal.

La scène finale de *Get Out* est l'exemple parfait de la méthode du cinéaste. Après avoir enfin réussi à se débarrasser de sa belle-famille blanche démoniaque, Chris, épuisé, voit arriver une voiture de police. Totalement abattu, notre héros est surpris de découvrir qu'il s'agit en fait de son meilleur ami Rodney, avec qui il repart sain et sauf. Un *happy end* d'autant plus satisfaisant et troublant qu'il est improbable. En effet, toute l'histoire des États-Unis et du cinéma semblait jouer contre Chris. Impossible de ne pas avoir en tête les innombrables scènes réelles de brutalité policière raciste. Impossible d'oublier que cette arrivée subite de la police s'apparente beaucoup trop à la fin tragique de *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), dans lequel Ben est cruellement assassiné par une milice blanche. En faisant référence à ce qui est peut-être LA scène fondatrice du cinéma d'horreur politique afro-américain à venir, Peele rend hommage à l'impact du film de Romero, tout en procurant au spectateur un bref soulagement cathartique amplifié par le fait que le « sauveur » se prénomme Rodney... La fiction qui répare les injustices de la réalité. Bien entendu, personne n'est dupe. Et l'artificialité d'une telle finale ne peut effacer la multitude de réminiscences qui jouent contre elle.

GET OUT ET LA MISE À NU DU MYTHE POSTRACIAL

Outre les références externes qu'elle met à contribution, la finale de *Get Out* est d'autant plus improbable qu'elle s'oppose ironiquement à la nature même du film. Sorti en février 2017, quelques mois à peine après l'élection de Trump, *Get Out* n'aurait pu être davantage d'actualité. En pleine douche froide post-Obama, cette allégorie horrifique du racisme sous-jacent des classes libérales pose un regard particulièrement perçant sur la réalité d'une société américaine plus divisée que jamais et fondée sur une exploitation insidieuse de l'autre qui ne fait que prendre de nouvelles formes.

La force du film réside dans sa capacité à nous faire voir la réalité à travers les yeux de son héros. Jeune photographe habitant un bel appartement new-yorkais, en couple avec une jeune femme blanche, Chris a tout de l'Afro-Américain *intégré*. Après

↑ → → Get Out (2017)





↑ → → → Us (2019)

tout, son nom de famille est Washington ! Pourtant, comme il le dit lui-même, il ne peut s'empêcher de ressentir un malaise à chaque fois qu'il est entouré de Blancs, aussi bien intentionnés puissent-ils paraître. Et Dieu sait à quel point *Get Out* va lui donner raison ! À l'image de sa scène d'ouverture, dans laquelle un jeune homme se fait attaquer apparemment sans raison sur le trottoir, le film n'a de cesse de confirmer jusqu'au grotesque son idée maitresse : aux États-Unis, tout Afro-Américain est une victime potentielle. Et ce n'est certainement pas l'éducation qui peut protéger. Au contraire, l'accomplissement (physique ou intellectuel) devient ici le principal critère de sélection de ses proies pour une riche communauté de démocrates pro Obama. Car, dans cet univers (à peine) dystopique, devenir *Blanc* est le destin inévitable de tout Noir suffisamment intégré. À travers le concept du *sunken place* (une prison mentale dans laquelle sont enfermés les Noirs afin qu'on puisse leur transplanter un cerveau de Blanc), Peele satirise l'essence des relations raciales actuelles : une fois les masques sociaux retirés, l'Afro-Américain ne demeure qu'un corps dénué de libre arbitre destiné à perpétuer la domination de la race blanche. L'esclavage est bien présent. Il a simplement changé de forme.

Par son statut social, Ben s'inscrit dans la lignée de nombreux personnages victimes de racisme que le cinéma d'horreur afro-américain a mis en scène. À commencer par le prince Mamuwalde, noble Africain transformé en vampire par Dracula pour avoir osé lui demander d'abolir l'esclavage dans *Blacula* (William Crain, 1972). Ou encore Daniel Robitaille, artiste peintre lynché pendant la Guerre civile pour une relation amoureuse interracial et condamné à devenir un croquemitaine dans *Candyman* (Bernard Rose, 1992). Deux personnages punis pour avoir tenté de transcender les barrières entre les races. Dans le premier épisode de *Tales from the Hood* (Rusty Cundieff, 1995), on retrouve cette même idée à l'œuvre, puisqu'un homme politique militant se fait battre à mort par des policiers, avant de revenir de l'au-delà pour exercer sa vengeance. C'est le racisme qui engendre des monstres dans l'horreur noire. Un racisme qui prend des formes différentes selon les époques.

Cela dit, contrairement au monde réel, la fiction peut servir d'exutoire. Bien malin qui pourrait comptabiliser le nombre de policiers tués par *Blacula*. Difficile également de ne pas éprouver un réel plaisir à observer les policiers meurtriers et le politicien raciste de *Tales from the Hood*, de même que la famille Armitage de *Get Out*, rencontrer leurs destins sanglants. Aucun film n'a exploité ce filon avec autant de jouissance sans réserve que *Sugar Hill* (Paul Maslansky, 1974). Ne tentant même pas de développer le moindre suspense, ce pur produit de la blaxploitation met en scène une femme séduisante et sure d'elle qui élimine avec un plaisir contagieux des mafieux à l'aide du vaudou. La démarche n'est pas subtile, mais le discours a le mérite d'être clair : sur l'écran, il est possible d'être autre chose qu'une victime. *Get Out* s'intègre ainsi à tout un pan du cinéma d'horreur conçu comme miroir grossissant qui permet d'exorciser les démons du réel à travers le fantasme de possibles représailles. Plus complexe qu'un *Blacula*, *Get Out* propose néanmoins un discours tout aussi limpide.

US ET LA RÉVOLUTION IMPOSSIBLE

Confirmant les ambitions grandissantes de Peele, *Us* (2019) est un film plus oblique que son prédécesseur. Encore une fois fondé sur l'exploitation d'un concept original, le film suit la lutte de la famille Wilson pour sa survie face à la soudaine révolte des *untethered*. Ces derniers sont des doubles apparemment maléfiques de chaque être vivant. Possédant la même âme que leur modèle, les *untethered*, confinés dès leur naissance dans des souterrains, auraient été conçus afin de « contrôler les êtres en surface ». Abandonnés depuis des années, ils auraient décidé d'organiser une révolution menée par Red, double d'Adélaïde Wilson et seule doppelgänger douée de parole. Truffé de références à Hitchcock et Kubrick, *Us* semble vouloir élargir son discours social au-delà de l'expérience afro-américaine afin d'englober toute la société. Après tout, Red elle-même murmure « We are Americans ». Sous cet angle, le film présente la révolte sanglante et inévitable des classes sociales exploitées. Et la question raciale passe en arrière-plan, puisque tout le monde subit la vengeance des *untethered* de la même façon. Est-ce à dire que le fait que les Wilson soient noirs n'a aucune importance ? Bien au contraire, mais la méthode de Peele s'est affinée.

Alors que *Get Out* s'inscrivait dans l'après-Obama, *Us* fait référence dès ses premiers plans à *Hands Across America*, opération de solidarité surmédiatisée en 1986 et présentée lors du prologue qui lie Adélaïde et Red. À l'image des doubles qui finiront eux aussi par se donner la main à l'échelle nationale, le passé n'a de cesse de ressurgir dans *Us*, déformé par l'horreur du présent, dans un jeu d'échos impitoyable. Michael Jackson apparaît sur le T-shirt porté par Adélaïde en 1986 avant d'être évoqué par le gant unique que portent les doubles. La chanson *I Got 5 On It*, entendue une première fois dans la voiture de façon nostalgique, revient sous une forme instrumentale et sombre pour rythmer la danse mortelle entre Adélaïde et Red. L'immolation du fils de Red rappelle les protestations du passé. *Good Vibrations* des Beach Boys joue en fond sonore lors du carnage chez les Tyler, la riche famille blanche qui semble être le modèle que Gabriel, le patriarche Wilson, cherche à égaler. *Fuck tha Police* de N.W.A. vient apporter un contrepoint cruellement ironique à l'agonie de Kitty Tyler. Sans parler évidemment du Vision Quest, cette maison hantée (palais des glaces) ornée d'un chef amérindien et transformée en 2019 en Merlin's Quest.

Dans *Get Out*, Peele évoquait le racisme sous-jacent de la classe libérale blanche de façon littérale. Dans *Us*, le récit semble davantage universel, mais tous les détails pointent vers une autre direction : celle d'une satire incisive du racisme intériorisé des Afro-Américains. Comme le père Wilson qui n'a de cesse de comparer ses biens avec ceux des Tyler, le film observe méthodiquement à quel point la culture américaine parvient à *blanchir* la population et/ou à quel point les Blancs s'approprient sans vergogne d'autres cultures. Si le père Wilson rêve du bateau des Tyler, le père Tyler lui n'éprouve aucune gêne à baptiser le sien « B-Yacht ». En fin de compte, il est logique qu'il meurt sur la musique de N.W.A., devenu un fond sonore parmi d'autres pour enceintes intelligentes.

De même, alors que le décor de Merlin's Quest permet également d'effacer le malaise ressenti envers l'héritage autochtone du pays, le look de Michael Jackson, peut-être le Noir le plus blanc de l'histoire, fait partie de l'uniforme des *untethered* sans arrière-pensée (avec la salopette de prisonniers bien entendu). Mais aucune de ces références n'est aussi percutante que le tube de 1995 de Luniz *I Got 5 On It*. Entendu à la radio une première fois dans sa version originale, sa signification est minimisée par Gabriel. Soudainement, cette ode à la possibilité d'acheter un sac d'herbe devient une chanson antidrogue. Or, cette « blague de parents » resterait anecdotique si la chanson n'était pas reprise de façon sinistre lors du duel final entrecoupé de flashbacks liés au passé de danseuse classique d'Adélaïde. La tentative d'intégration de celle-ci au sein de la culture dominante devient ainsi une source d'angoisse rythmée par une version instrumentalisée et orchestrale de *I Got 5 On It*. Qui plus est, le malaise est amplifié par les mouvements de la jeune Red, qui se rapprochent davantage de la transe vaudou que du ballet. Car, comme la plupart des doubles, Red agit souvent (sans le savoir ?) comme un miroir critique du comportement de son alter ego.

À travers la révélation quant à l'identité véritable d'Adélaïde, Peele cherche tout compte fait moins à valider une explication rationnelle de son concept (car, disons-le, toute l'explication semi-scientifique ne fait aucun sens) qu'à pousser jusqu'au bout sa logique métaphorique. Adélaïde est « l'antihéroïne » prête à tout, bien décidée à « envahir » le Mexique, pour protéger ses acquis sociaux et conserver cette place qu'elle a volée à une autre... alors que Red organise une révolution de surface qui ne fait que reprendre les symboles d'un racisme intériorisé voué à perpétuer le statu quo. Malgré eux, les doubles forment une chaîne humaine rouge qui ne peut que rappeler le « redlining », cette police interne des compagnies qui refusaient systématiquement de servir ou de financer les quartiers pauvres et les Noirs. Le symbole visuel est fort, mais tout comme *Hands Across America*, il ne mènera nulle part tant que la population n'aura pas pris conscience de sa propre aliénation. *Nous*, ce sont certes tous les Américains. Mais ceux qui intéressent Peele avant tout, ce sont les Afro-Américains incapables d'échapper au conditionnement de la société blanche et néolibérale.

De ce point de vue, *Us* est plus acerbé que *Get Out*, puisqu'il questionne davantage la responsabilité de sa propre communauté. Il se rapproche davantage de films tels que *Scream Blacula Scream* (Bob Kelljan, 1973), *Candyman* (Bernard Rose, 1992) ou encore deux des segments de *Tales from the Hood* (Rusty Cundieff, 1995), qui portent tous un regard particulièrement critique sur le manque de solidarité au sein de la communauté afro-américaine. À l'image de *Candyman*, qui s'attaque à tous ceux qui cherchent à effacer de la mémoire collective les origines racistes de son existence, *Us* ramène le passé à la surface et nous regarde dans les yeux. Contrairement à ses prédécesseurs cependant, son discours évite toute forme de ton moralisateur. Ce qui n'empêche pas d'avoir terriblement mal en se rappelant le dernier sourire d'Adélaïde.

Mouvements de panique

Hommage à Larry Cohen

PAR MATHIEU LI-GOYETTE



→ Black Caesar (1973)

**Une décharge de plomb
retentit parmi d'autres bruits
dans le vacarme new-yorkais.
Cut. Un passant s'écroule
au beau milieu de la rue,
dans l'indifférence.**

Personne ne s'est retourné et, pourtant, personne n'était dans le coup – mis à part l'acteur avec, coincée entre ses côtes et son coude, une poche de sang qui se déverse sur l'asphalte. Pendant que tous les autres, les figurants non payés, les civils attrapés par une caméra cachée à l'étage d'un immeuble qui a tout vu, circulent et contournent le corps agonisant, Larry Cohen jubile, aussi satisfait que terrifié par ce qu'il vient de voir et de filmer. Fred Williamson, son acteur afro-américain, git au sol à la fin de *Black Caesar* (1973), cette reprise en mode blaxploitation de *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931) qui n'a pourtant rien d'un film d'horreur. Comme il en aura souvent l'habitude ultérieurement, Cohen avait envoyé Williamson, par économie de moyens, s'écrouler en pleine ville afin de capter le mouvement de panique qui suivrait la chute. Pas de chance. Il revient du tournage avec un fragment d'indifférence raciste saisie sur le vif. *Black Caesar* n'en devient que plus tragique, plus pessimiste. Quant au cinéma de Cohen, il ne s'en remettra jamais.

DES TUMEURS SOCIALES

On peut retracer dans son cinéma d'horreur deux tendances distinctes qui seraient les versants d'une même obsession pour le délire collectif. Déclenché par cet effondrement ignoré de Fred Williamson en pleine rue, l'attrait de Cohen pour la panique naît d'abord de ces situations qui devraient la provoquer, mais qui se heurtent à l'indifférence ambiante. En personnage typiquement cohenien, Frank (John P. Ryan), père qui apprend à comprendre la violence sanguinaire qui habite son nouveau-né dans *It's Alive* (1974), souhaite alerter le monde, mais en vain. Illuminé, il poursuit sa croisade dans *It Lives Again* (1978) en tentant de convaincre d'autres parents ayant enfanté des petits monstres de l'urgence de les cacher aux autorités pour préserver leur droit à les aimer. Tourné quelques mois après l'arrêt juridique rendu dans l'Affaire Roe v. Wade, *It's Alive* ne fait pourtant aucunement référence à l'avortement, mais bien à la réglementation de la parentalité et des désirs qui la constituent établie par un État qui cherche à faire disparaître toute anormalité de la sphère publique. Même dans *The Private Files of J. Edgar Hoover* (1977), qui n'a rien à voir non plus avec le cinéma d'horreur, Cohen joue ainsi sur cette propension qu'a le pouvoir politique à vouloir sauvegarder les apparences, comme une force de préservation, de stabilité naturelle.

Il faut comprendre que tout le cinéma de Larry Cohen est branché sur le climat politique de l'époque où il a été produit et que les genres, en particulier l'horreur, sont pour lui des outils pour déconstruire la réalité sociale, y générer des excroissances. Un bébé tueur dans *It's Alive*, un cinéaste tueur dans *Special Effects* (1984), un yogourt tueur dans *The Stuff* (1985), une ambulance tueuse dans *The Ambulance* (1990), un policier tueur dans son scénario pour *Maniac Cop* (William Lustig, 1988) : autant de tumeurs sociales complètement grotesques, qui servent moins d'ennemis véritables que de leurres afin de débusquer une menace plus grande, plus pernicieuse, souterraine et, au fond, tout à fait réelle. Dans ces films, Cohen capte la panique qui s'empare de collectivités « en santé », lesquelles réalisent à quel point tout ce qu'elles avaient pris pour acquis, soit les valeurs sûres du tissu social, est en fait sujet à des forces parfois difficiles à identifier. C'est pourquoi les antagonistes chez Cohen sont rarement des individus, mais le plus souvent une puissance de régulation (les services publics, la publicité, la natalité) qui se détraque et contamine les esprits « faibles ». Rien n'est ici plus dangereux qu'un fonctionnaire forcené ou qu'un attaché de presse à la solde de la médiocrité.

C'est probablement pour cette raison que même les films d'horreur les plus sanguinolents de Cohen ne sont jamais très effrayants : l'acidité des dialogues et le cynisme qui servent de moteur aux scènes prennent les devants, alors que l'horreur se reporte en fait sur la *réaction* plutôt que sur l'action qui la génère. L'inquiétude, la peur, l'anticipation du délire comme potentiel de toute situation normale sont autant

de mouvements de panique au service d'une esthétique de la précipitation, avec des personnages qui courent, s'affolent, fuyant d'abord la menace et ensuite ceux qui étaient censés les protéger de celle-ci. À la conclusion de *It's Alive*, Frank veut échapper aux policiers en cachant son enfant envers lequel il se surprend à éprouver enfin un véritable amour paternel.

« EAT 'EM! EAT 'EM! CRUNCH, CRUNCH! »

En héritier de Jacques Tourneur, Cohen capitalise sur les contrechamps, les visages torturés qui hurlent leur douleur face à l'inévitable, tout comme leur surprise face à l'imprévisible. *God Told Me To* (1976), son meilleur film, joue parfaitement de cette dynamique d'appréhension, en prenant comme sujet la possession aléatoire de plusieurs citoyens qui deviennent subitement des meurtriers sans remords. Dans une scène culte, le jeune Andy Kaufman incarne, lors d'un défilé, un policier anonyme qui ouvre le feu sur le maire de la ville de New York (Christopher Nolan recyclera cette mise en place avec le Joker dans son *Dark Knight*, 2008). Fort de l'expérience acquise sur *Black Caesar*, Cohen tourne l'attentat sans autorisation lors d'un vrai défilé policier et profite de l'affolement causé par la présence d'une fausse arme dans un événement public pour « voler » au réel un mouvement de panique qu'il a lui-même provoqué.

Sorte de terroriste de la fiction, Cohen comprend rapidement qu'il lui faut des images dangereuses pour représenter des idées dangereuses. Il moule ses méthodes de tournage, de chaos par propagation, aux sujets qu'il invente en cherchant toujours à mettre en lumière le côté tordu qui se terre en deçà du réel. Le mariage (*Bone*), la natalité (*It's Alive*), Dieu (*God Told Me To*), le cinéma (*Special Effects*), l'alimentation (*The Stuff*), la banlieue (*A Return to Salem's Lot*, 1987) constituent autant d'idées habituellement innocentes qui deviennent des idées intéressées, dictées par un intérêt supérieur (variant selon les politiciens véreux et les capitalistes sauvages). Conséquemment, les monstres chez Cohen ont une forte tendance à être à leur tour des victimes, instrumentalisées par des structures complotistes, tentaculaires, comme pour mieux nous aiguiller en direction du vrai problème soulevé par ses films. Dans le cas de *God Told Me To*, c'est la représentation taboue de la religion comme arme belliqueuse, qui lui sert à évoquer toutes ces interprétations tronquées des textes sacrés qui mènent à des massacres, et qui s'emparent ici des esprits alors qu'un Christ réincarné, hermaphrodite et extraterrestre (c'est compliqué...) émet des ondes débilantes à partir d'un vulgaire immeuble désaffecté de Brooklyn.

C'est dans cette prise de conscience du monstre comme leurre des pouvoirs politiques veillant à la normalité que, dans le cinéma de Cohen, une seconde tendance, plus originale et qui tourne autour d'un renversement des rôles, fait de la folie collective



↑ **The Stuff** (1985) → **Q** (1982) → **God Told Me To** (1976)

quelque chose de réellement terrifiant. Cet autre versant de son œuvre cerne dans l'affolement général les manières dont la peur peut prendre en otage une société et corrompre l'image de ses héros. Dans *Q* (1982), reprise de *King Kong* avec un serpent aztèque volant, Jimmy Quinn (Michael Moriarty, son acteur fétiche, *parfait* schizophrène qui canalise et transforme la panique en action narrative), découvre le nid de la bête au sommet du Chrysler Building. Réalisant qu'il est le seul à savoir où se cachent les œufs du monstre, ce pianiste de jazz un peu *loser* tient enfin sa vengeance contre tous ceux qui ne l'ont jamais pris au sérieux. Face aux forces de l'ordre, il décidera de tenir en otage la ville de New York jusqu'à ce que les autorités acceptent ses conditions (la scène sera reprise à l'identique par Michael Bay dans *Armageddon* [1998], lorsque les foreurs négocient l'avenir de l'humanité en échange d'exemptions d'impôts). On retrouve d'ailleurs ici la scène la plus marquante de l'œuvre de Cohen, alors que Jimmy, tenu à son tour en otage en haut de l'immeuble, hurle avec son sourire fou : « *Eat 'em! Eat 'em! Crunch, crunch!* », conviant le dieu serpent à table et décelant, à l'instar de Frank et de son bébé monstrueux, un terrain d'entente dans leur condition de hors-la-loi mis au ban des politiques de la normalité.

Dans *A Return to Salem's Lot*, un père monoparental (Moriarty) tue des vampires banlieusards en compagnie de Samuel Fuller qui interprète un chasseur de nazis converti en traqueur de vampires – Cohen fait feu de toutes les paranoïas. Il n'en faut pas plus pour qu'une mère vampirique accuse ces assassins d'avoir commis un génocide dans une communauté qui avait pourtant trouvé des solutions pacifiques pour assurer sa survie (comme élever des vaches pour leur sang plutôt que leur lait). Encore une fois encouragés par cette peur du bizarre et de l'anormal, c'est sans broncher que les « héros » tuent au nom des forces structurantes qui régissent habituellement la vie suburbaine. Toute bonne banlieue ne devrait pas cacher des vampires.

Déclinant ces créatures à travers les genres et les structures politiques qui constituent les paysages de tous ses films, Cohen a redonné aux monstres du cinéma la liberté de renvoyer à la société américaine cette image paranoïaque et conservatrice qu'elle ne sait assumer qu'en temps de crise et de panique. Il les a fait se retourner contre les pouvoirs qui instrumentalisent la vie et les désirs au nom des symboles d'un asservissement aussi individuel que collectif, jusqu'à nous montrer en quoi tous les « anormaux », tous ceux qui ne rentrent pas naturellement dans le moule préfabriqué, sont les nouveaux « monstres » désignés par ce pouvoir.

Larry Cohen est peut-être mort, mais la fébrilité critique de ses films vibre toujours, dans chacun de ses plans de foule en délire, dans toutes ses images de policiers s'acharnant à percer un mystère dont l'issue pourrait abolir leur propre autorité. À travers chaque indifférence et toutes les paniques provoquées, cette conscience frémit encore de ce qui *devrait* nous faire réellement peur : cette chose informe, cette force politique de régulation sociale. *It's alive.*

The Purge

**Une tradition américaine
«This night saved our country!»**

PAR SIMON LAPERRIÈRE



↑ The Purge: Election Year (2016)

Une franchise de l'horreur destinée aux amateurs de gore qui, au-delà de sa portée exutoire, participe insidieusement à la culture de la violence qu'elle entend dénoncer.

Produite par le prolifique studio Blumhouse, la franchise d'horreur *The Purge* inclut à ce jour quatre films et une série télévisuelle. Son action se situe dans une Amérique dystopique où, une nuit par année, la population est libre de s'adonner au crime sans craindre de devoir répondre ensuite à la justice. *The First Purge* (2018), le quatrième film de la franchise, relate la genèse de cet événement imaginaire. En 2014, le parti d'extrême droite des New Founding Fathers of America (NFFA) prend le pouvoir aux États-Unis. Le pays est alors en proie à une grave crise économique. Un nouvel amendement lui permet de concrétiser un projet controversé. Ainsi, à partir de l'An de Grâce 2018, il est décidé que cette fameuse purge aura lieu lors de la nuit du 21 au 22 mars. Durant cette période de douze heures, l'ordre public est entre les mains de la population. Par conséquent, les forces de la police n'interviennent sous aucun prétexte. Homicide, brigandage et autres méfaits deviennent un droit que chaque citoyen peut revendiquer. Signalons que, sans surprise, seuls les représentants de l'État sont hors d'atteinte.

Chaque film débute de la même manière. Sur un écran noir apparaissent des statistiques vantant l'initiative de la fictive NFFA. Depuis que la purge fait office d'évènement annuel, les taux de chômage et de criminalité n'ont jamais été aussi bas dans l'histoire du pays. Sa portée exutoire semble indéniable. La population se tient désormais docile tout au long de l'année, dans l'attente de cette nuit fatidique. En suivant différents personnages d'un film à un autre, la série dément néanmoins cette propagande totalitaire en révélant ceux à qui profitent véritablement de cette nouvelle tradition américaine.



↑ → Election Year (2016) → The First Purge (2018)

Ce qui frappe d'abord dans *The Purge*, ce sont ces nombreux plans de villes aux rues désertées. Angoissantes, ces images découlent d'abord des restrictions budgétaires imposées par la maison de production Blumhouse. Ce studio s'inscrit dans la lignée d'un Roger Corman en privilégiant des projets plus modestes que ses concurrents. Or, ces trottoirs vides éclairés par des réverbères témoignent à la fois d'une peur et d'un contrat social. La purge ne génère pas de mouvement de masse chaotique. Contrairement à ce qu'affirme la NFFA, la majorité de la population américaine telle que représentée dans la franchise n'est pas habitée d'une soif de violence étouffée par des lois répressives. Les personnages principaux de la série sont plutôt des citoyens ordinaires qui n'ont pas d'autre choix que de se protéger contre ceux qui profitent de la purge pour assouvir leurs plus bas instincts.

Chaque épisode explore à sa manière les enjeux liés à cette mise en scène de l'auto-défense. Dès le premier film, par exemple, nous apprenons que toute une industrie s'est développée autour de la purge. James Sadin, son personnage principal, a fait fortune en créant des systèmes de sécurité hautement sophistiqués. L'ensemble de son voisinage, un quartier riche de Los Angeles, bénéficie de ses services de protection. Ceux-ci seront mis à l'épreuve dans le seul épisode à prendre la forme d'un huis clos. Les choses se compliquent pour les membres de la classe moyenne. Dans le réussi *Election Year* (2016), le propriétaire afro-américain d'une épicerie de quartier apprend que ses assurances couvrant les dommages causés lors d'une purge ont drastiquement augmenté. Incapable de payer cette somme considérable dans les délais exigés, l'homme désemparé se voit dans l'obligation de veiller sur son commerce lui-même. Assis sur le toit de sa boutique, carabine à la main, il attend alors l'arrivée inévitable des criminels d'un soir. Ces derniers ne sont pas ceux auxquels on s'attendrait. Vêtus des costumes flamboyants inspirés de l'iconographie patriotique nationale, ils trimballent avec eux des armes onéreuses dont la conception fait preuve d'une certaine créativité. Pour eux, la purge représente un jeu, une immense partie de *Grand Theft Auto* dont le vainqueur est celui ayant le plus de cadavres au compteur. Loin de provenir des quartiers défavorisés, ces individus ont les moyens financiers pour profiter pleinement des heures à venir. Leurs victimes, quant à elles, sont majoritairement des itinérants incapables de trouver un refuge. Bien évidemment, la question de l'équité raciale se greffe à cette satire politique. Évoquée sporadiquement dans les premiers longs, elle occupe une place majeure dans *The First Purge* puisque la NFFA y vise spécifiquement les Afro-Américains pour une expérience « sociale » qui deviendra la première purge. La morale ne saurait être plus claire : les tisserands du pouvoir s'avèrent indétrônables et leurs actions n'entraînent aucune conséquence. La purge, au final, leur permet de mieux contrôler le peuple qu'ils gouvernent. Pire encore, elle leur permet d'éliminer ceux qui chercheraient à les supplanter.

Depuis 2013, la série s'attaque sans vergogne à un pays qui se radicalise par une inquiétante montée de la suprématie blanche. Pour ce faire, elle s'inspire de son agenda politique pour contester l'accès aux armes à feu ainsi que la condition des minorités.

Malgré cette dimension politique, la franchise critique néanmoins une rhétorique insidieusement réactionnaire, voire dangereuse. En effet, ces films promettent d'emblée un spectacle aussi grotesque que monstrueux. Le public visé demeure les amateurs de *gore*, qu'ils cherchent à combler avec une succession d'images sanguinolentes. Une erreur serait de négliger cette dimension intrinsèque à la série, en considérant celle-ci comme accessoire à son véritable propos. Au contraire, elle s'avère essentielle à son déploiement. Bien que jubilatoire, le carnage annuel dans *The Purge* sert également d'avertissement en dénonçant le potentiel bestial de l'humain. Les longs métrages se développent donc autour du concept de la nature cathartique de la violence. En somme, elle représenterait un paradoxe puisqu'elle serait à la fois inadmissible, mais nécessaire au sein de notre société. En exposant des actes répréhensibles par leur sadisme, elle en viendrait à établir les règles à respecter pour les éviter. Bref, quiconque cherche à vaincre le Mal devrait d'abord s'y opposer.

Subtil, *The Purge* ne l'est certainement pas. Depuis 2013, elle s'attaque sans vergogne à un pays qui se radicalise par une inquiétante montée de la suprématie blanche. Pour ce faire, elle s'inspire de son agenda politique pour contester l'accès aux armes à feu ainsi que la condition des minorités. Il en découle un produit typiquement américain qui, par conséquent, n'a pas la même résonance à l'étranger. Sa critique des États-Unis n'en demeure pas moins contradictoire. En justifiant l'autodéfense sans échapper à une certaine glorification, la série en vient à promouvoir l'acquisition d'un arsenal privé pour assurer sa protection. Sans le vouloir, elle donne raison à la NRA qui encourage l'achat d'armes chaque fois qu'une tuerie frappe l'Amérique. On aboutit ainsi à un triste constat puisque la franchise participe à cette culture de la violence qu'elle cherche à dénoncer.

↑ Election Year (2016) → The Purge (2013)



Tobe Hooper

Cauchemars américains

PAR SYLVAIN LAVALLÉE



↑ The Funhouse (1981)

Grotesque, décadent, sordide... le cinéma de Tobe Hooper ébranle par sa folie radicale, mais celle-ci n'est rien de plus que le reflet d'une nation perçue à travers les monstres qu'elle produit.

« Who is mad enough to enter that world of darkness ? » Entendue à l'entrée d'une maison hantée dans *The Funhouse* (1981), cette réplique pourrait s'adresser aux spectateurs tout autant qu'aux protagonistes du film. Mais nous sommes chez Tobe Hooper, alors une telle mise en garde apparaît parfaitement futile : dans son cinéma, nous n'avons pas besoin « d'entrer » dans un monde de ténèbres ; nous découvrons plutôt avec horreur que nous y habitions déjà.

Que ce soit par le biais des adolescents du premier *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) ou de *The Funhouse* (1981), ou des familles de *Poltergeist* (1982), *Invaders from Mars* (1986) et *Mortuary* (2005), les films d'Hooper confrontent une certaine normalité américaine, voire son idéal, à tout ce que la société a dû refouler pour se construire. À première vue le schéma est classique, l'horreur fonctionne souvent sur des peurs collectives témoignant d'une époque donnée, par un monde enfoui qui se manifeste pour questionner les certitudes et les acquis, mais la radicalité de la vision d'Hooper tient à ce qu'il fait de la normalité le miroir déformé, mensonger, des monstres. Le basculement vers le cauchemar s'opère ainsi à partir d'un excès de réel venant ronger peu à peu l'artificialité de ce qui est conçu comme l'ordinaire, telle cette banlieue de *Poltergeist*, un décor de façade érigé sur un cimetière que l'on a fait mine de déménager

(les pierres tombales ont été déplacées, mais les corps sont restés sur place) : les squelettes finissent par sortir de la boue, et la maison de rêve se voit anéantie par cette résurgence violente du passé.

Comme souvent chez Hooper, les monstres surgissent de la terre, du sous-sol où dort le vampire de *Salem's Lot* (1979), des souterrains où se cachent les extraterrestres d'*Invaders From Mars*, la famille de *The Texas Chainsaw Massacre II* (1987), les morts-vivants de *Mortuary* ; sinon ils se cachent en coulisses, derrière le décor du carnaval de *The Funhouse*, les couloirs de l'hôtel dans *The Toolbox Murders* (2004) ; ou encore sous l'eau, dans *Eaten Alive* (1974) et *Crocodile* (2000). Les monstres vivent dans les marges oubliées, les recoins perdus que l'on découvre au détour d'une situation inattendue – c'est donc dire qu'ils ne proviennent pas d'un autre monde, ils se présentent plutôt comme les produits rejetés de l'Amérique, des déchets que l'on a essayé d'enterrer, mais qui refusent de se laisser emporter par la décomposition. D'ailleurs, il s'agit rarement de véritables monstres puisqu'ils arborent toujours un visage (presque) humain : le crocodile de *Eaten Alive* effraie beaucoup moins que son propriétaire, qui s'en sert pour protéger sa propriété quand sa faux ne suffit pas.

Même quand le Mal vient d'ailleurs – dans *Lifeforce* (1985) et *Invaders from Mars* notamment –, il s'empare des corps pour les recracher vidés, dans la pure tradition des *body snatchers*, ou il les imite pour passer inaperçu. Le plus souvent, il se terre dans des hommes aux corps difformes (*The Funhouse*, *The Toolbox Murders*, *Mortuary*...), cachant derrière des masques une monstruosité inculquée : chez Hooper, le monstre ne se réduit jamais au corps en soi, il est toujours construit par le regard des autres, des parents en particulier, qui enseignent la honte et la haine à coups de tortures physiques et psychologiques (d'où, dans *The Funhouse*, la référence à Frankenstein, ce monstre fabriqué qui découvre la peur qu'il suscite chez les hommes). Car c'est la famille, surtout, qui engendre des monstres : les trois générations d'hommes cannibales (aucune femme en vue, sauf empaillée) des deux *The Texas Chainsaw Massacre* réalisés par Hooper, la famille foraine de *The Funhouse*, les extraterrestres d'*Invaders From Mars* qui s'emparent du corps des parents... Dans *Spontaneous Combustion* (1990), cette idée est parfaitement illustrée par un concept ludique : le couple idéal des années 1950 engendre un enfant qui, rendu à l'ère Reagan, devient un agent de destruction incontrôlable, possédé par l'énergie nucléaire. La famille nucléaire comme produit de l'ère nucléaire : la société américaine secrète une violence sourde n'attendant qu'à éclater, se manifestant grâce et dans les institutions normalement garantes de la vitalité de la nation.

C'est d'ailleurs ce qui étonne dans la collaboration entre Steven Spielberg (producteur, scénariste) et Hooper sur *Poltergeist* : pour Spielberg, le Mal est une force

↑ Mortuary (2005) → The Texas Chainsaw Massacre (1974) → The Mangler (1995)



C'est dans la démesure qu'Hooper excelle, quand plus rien ne semble retenir la violence de son imaginaire infernal et qu'il pousse ses cauchemars jusqu'au paroxysme dans des finales frénétiques d'où il est impossible de ressortir indemne.

innommable, sans visage, qui surgit de l'extérieur pour s'attaquer à la famille, qu'il faut toujours reconstituer pour rétablir le statu quo ; chez Hooper, la structure est exactement inverse, le Mal surgit de la famille elle-même, et c'est ce statu quo qui produit les monstres qui nous guettent. Même si le film porte la marque évidente de son producteur, nous y trouvons, comme dans le *Gremlins* (1984) de Joe Dante, l'envers subversif, cauchemardesque, de la vision spielbergienne d'une Amérique dont la liberté et la richesse se mesurent au bien-être de la famille patriarcale. Tout est corrompu chez Hooper, les corps des hommes comme le cinéma portant les valeurs de la nation, la banlieue d'Amblin dans ce cas, ou Luke Skywalker dans le court métrage « The Eye », tiré de *Body Bags* (1993, coréalisé avec John Carpenter) : Mark Hamill est pris dans un combat intérieur contre un côté obscur l'attirant vers le meurtre et la nécrophilie, mais cette fois, il ne pourra vaincre qu'en se donnant la mort.

Pas de Mal métaphysique dans ce cinéma, donc, sans cause ni origine, mais des monstres comme produits de leur environnement, émergeant d'une structure, une société, dont Hooper s'amuse à exposer les mécanismes en explorant l'envers du décor, comme dans la finale de *The Funhouse* avec ces immenses rouages et ces poulies rouillées. De même, les explications pour justifier la folie des monstres n'ont jamais de valeur psychologique, elles viennent plutôt souligner un contexte socio-économique : dans *The Texas Chainsaw Massacre*, la famille se tourne vers le cannibalisme lorsque l'industrialisation les oblige à fermer leur abattoir devenu désuet, une violence apprise dans le cadre d'un métier devant trouver un nouvel exutoire lorsque celui-ci disparaît. Le travail dompte les corps en y imprimant des gestes et des comportements brutaux, l'humanité se retourne contre elle-même, le cannibalisme représentant, comme le remarque bien Robin Wood dans son analyse du film,

« l'ultime forme de possessivité, donc la fin logique des relations humaines à l'heure du capitalisme »¹. Chez Hooper, en effet, le capitalisme n'a rien d'abstrait : dans *The Mangler* (1995), le sang des ouvriers fait littéralement rouler l'industrie, alors qu'une presseuse dans une blanchisserie se voit possédée par un démon ; la machinerie prend vie, s'arrache au sol de son usine pour se lancer, affolée, aux trousses des travailleurs. L'image est grotesque, absurde, mais c'est dans la démesure qu'Hooper excelle, quand plus rien ne semble retenir la violence de son imaginaire infernal et qu'il pousse ses cauchemars jusqu'au paroxysme dans des finales frénétiques d'où il est impossible de ressortir indemne.

L'aspect fauché de ce cinéma, fabriqué avec les moyens du bord, résonne avec cet imaginaire de prolétaires démunis comme avec tous ces meurtres commis avec des outils de construction, d'usine ou de ferme, des tronçonneuses, des faux, des tournevis et des marteaux qui cherchent une nouvelle fonction après avoir perdu celle à laquelle ils sont normalement destinés. Bref, des films d'exploitation sur l'exploitation. Hooper construit ses films comme *Leatherface* ses masques : par un geste artisanal, une monstruosité cousue main, à même la chair humaine. Peu importe la stupidité apparente de certaines prémisses (comment faire un film sur la combustion spontanée ? une robe qui pousse au meurtre ? l'emprise maléfique du Marquis de Sade, traversant les époques pour corrompre une jeune catholique au Caire ?), il y a toujours chez Hooper, au minimum, un travail de direction artistique impeccable, avec ces textures poisseuses, glauques, poussiéreuses, ces décors sordides, étouffants, conférant au tout une atmosphère malsaine qui assaille le spectateur dès la première image.

Les films sont ainsi conçus à l'image des monstres, non pas parce qu'Hooper démontre de l'empathie envers ces derniers, mais plutôt parce que son univers est totalement dépourvu d'un tel sentiment : du spectre des relations humaines, il ne reste que la cruauté, et la seule réponse possible à cette décadence est la démence, comme si en elle reposaient les derniers vestiges de la liberté. Par ce spectacle de fin du monde, d'une humanité qui se retourne contre elle-même avec une violence qui n'épargne personne, le cinéaste nous propose bien mieux qu'une énième critique de l'Amérique : il nous ébranle par sa folie destructrice s'alimentant à même le refoulé d'une nation ; point de lucidité ici, mais une vision hallucinée d'une dégénérescence institutionnalisée. Avec sa mort survenue le 26 août 2017, le cinéma américain a ainsi perdu l'un de ses plus précieux cinglés, celui qui aura, mieux que quiconque, capté sur pellicule les cauchemars éveillés d'une société qui tarde à prendre conscience de son état de putréfaction avancée.

1. Robin Wood, *Hollywood: From Vietnam to Reagan... and beyond*, New York, Columbia University Press, 2003 [1986], p. 82-83. Ma traduction.



↑ Razorback de Russell Mulcahy (1984)

Histoire d'une espèce invasive à deux pattes

Horreur et écologie dans l'Ozploitation

PAR APOLLINE CARON-OTTAVI

Trash, malsain, déjanté... et écolo : comment le cinéma d'horreur de l'Ozploitation a donné l'alerte sur la catastrophe environnementale alors qu'elle n'était encore qu'une menace. Excursion dans le territoire australien, où le prédateur n'est pas celui qu'on croit.

Trash, malsain, déjanté, le cinéma d'exploitation australien des années 1970 et 1980, affectueusement surnommé *Ozploitation*, a eu son lot de films d'horreur, souvent situés dans l'Outback, où le cauchemar n'est jamais loin. Car l'Ozploitation a poussé à l'extrême les clichés que le monde extérieur projette sur les habitants de l'île-continent : des sociopathes dégénérés et destructeurs¹. Le territoire fut un enjeu politique en soi. L'Australie est dans un premier temps une colonie pénitentiaire pour l'Angleterre, qui vient de perdre sa place aux États-Unis, nouvellement indépendants. Même si cela ne va durer qu'un temps, l'ombre de ces premiers arrivants occidentaux parias et criminels n'a jamais cessé de planer. Quelques années plus tôt, bien que ses consignes aient été de ne pas occuper le territoire sans signer un traité, James Cook avait pris possession de l'île et contribué à la doctrine du « terra nullius » qui, dans la loi britannique, déclarait l'île comme étant vierge d'habitants. L'histoire du pays va être celle d'une colonisation violente, au détriment des habitants originels, les Aborigènes, qui comptaient alors des centaines de tribus, avec leurs langues et leurs lois distinctes, et représentaient l'une des plus anciennes cultures du monde, fortement liée à son environnement naturel. Dans ce continent sauvage, gigantesque et isolé, indissociable d'un imaginaire visuel que l'horreur au cinéma va exploiter à souhait (les étendues désertiques rougeoyantes, la chasse aux kangourous, les moulins à vent qui grincent), la nature revendique ses droits, notre représentation de l'idée de « civilisation » est remise en cause et l'environnement est d'emblée un enjeu crucial.

MASSACRE ET RÉVOLTE DE LA NATURE

Réalisé en 1971 par Ted Kotcheff, *Wake in Fright*, fer de lance de l'Ozploitation, n'est pas à proprement parler un film d'horreur, mais plutôt un « film d'angoisse », dans lequel on suit un instituteur qui va lentement sombrer dans la déchéance morale et physique au contact des habitants de l'outback australien. Mais *Wake in Fright* contient une scène dont le caractère horrifique atteint des sommets : celle d'une chasse aux kangourous, constituée de prises de vues documentaires d'une véritable chasse nocturne, qui aurait eu lieu avec ou sans le tournage du film de fiction. La violence de cette séquence, au cours de laquelle les kangourous hypnotisés par les phares tombent comme des mouches, agités de spasmes car rarement tués sur le coup, a marqué les esprits et contribué au statut culte du film, longtemps disparu. Kotcheff racontera plus tard qu'il n'a pas osé utiliser la plupart des images tournées du fait de leur caractère insoutenable, bien que la Royal Australian Society for the Prevention of Cruelty to Animals l'ait encouragé à montrer le pire pour sensibiliser la population au carnage² [...]

Wake in Fright lance l'un des grands thèmes du cinéma d'horreur australien : le massacre environnemental. Cette préoccupation donnera lieu à différents schémas horrifiques : la vengeance de la nature sur l'homme ; la survie de la militante écologiste ; l'animal géant, comme si planait encore l'ombre de la méga faune australienne (des animaux proches de ceux qui peuplent actuellement l'Australie, mais démesurés) disparue suite à l'arrivée des humains, il y a environ 50 000 ans ; ce dernier aspect ouvrant sur une dimension plus spirituelle et fantastique de la nature, liée souvent à la présence des Aborigènes, dont la conception du monde comme un tout s'oppose à celle, autocentrée, de l'homme blanc.

L'un des chefs-d'œuvre de la période est *Long Week End* (1978). Réalisé par Colin Eggleston et scénarisé par le talentueux Everett de Roche (qui aura laissé sa patte sur certaines des meilleures réussites de l'Ozploitation), *Long Week End* met en scène un couple qui tente de renouer avec une complicité perdue au cours d'une escapade en camping. Antipathiques dès le départ, ils passent le plus clair de leur temps à détruire ou à souiller ce qui les entoure, exerçant leur pulsion de mort pour mieux soulager leurs frustrations. Les actes profanatoires s'enchaînent, reflétant l'égoïsme de leur mode de vie : chasse moustique à tout-va, bouteilles et poubelles jetées n'importe où, chosification du vivant... Leur confort et leur besoin de se divertir priment clairement sur le respect de la nature. Jusqu'à ce que celle-ci se révolte, plongeant le spectateur dans le film de survie jouissif, puisque l'on n'a pas vraiment envie que ces profanateurs survivent. Magistralement mis en scène avec un onirisme inoubliable, *Long Week End* demeure volontairement ambigu : la nature se venge-t-elle réellement, ou la paranoïa de ces citadins névrosés est-elle la cause de leur perte ?

↑ Long Week End de Colin Eggleston (1978)



047



↑ → **Dark Age** de Arch Nicholson (1987) → **Wake in Fright** de Ted Kotcheff (1971)

LES FANTÔMES DU RÈGNE ANIMAL

D'attaque animale et (sur)naturelle il est également question dans *Razorback* (Russell Mulcahy, 1984), où un sanglier sauvage géant sème la terreur dans une région de l'Outback, tandis qu'une journaliste protectrice des animaux enquête sur la chasse au kangourou. Au-delà de la grosse bête, la dimension horrifique du film repose sur les lieux, notamment une usine où deux sinistres psychopathes transforment les animaux sauvages en chair à pâté pour... animaux domestiques. La production discutable de la viande de consommation est une image récurrente de la mouvance³ : dans *Long Week End*, le personnage se précipite vers un camion de bestiaux qui (croit-il !) va le sauver de la nature sauvage ; dans l'excellent *Road Games* (Richard Franklin, 1981), le héros transporte des porcs voués à l'abattoir dans son camion tout en traquant un tueur en série, avant de s'apercevoir ultimement qu'il n'y a rien qui ressemble plus à un porc découpé qu'une femme découpée... Dans *Razorback*, élevages de porcs sordides et usine à pâté sont le théâtre des scènes les plus glaçantes. Et la terreur repose sur le fait que l'animal ne fait pas de distinction entre les humains pour se venger : enfant innocent, amie des animaux ou chasseurs sont logés à la même enseigne. Quand la nature est en colère, humains gare à vous : vous devenez une espèce à éliminer.

Une idée que l'on retrouve dans le fort réussi *Dark Age* (Arch Nicholson, 1987), dans lequel un crocodile géant devient un enjeu de sécurité publique. Fantôme d'une époque disparue où les animaux géants régnaient en maîtres sur l'Australie, le crocodile en question dévore entre autres un adorable bébé aborigène. Et pourtant, le vieux sage de la tribu, Oondabund, accueille l'accident avec fatalité, ce crocodile étant un esprit, un *dreaming crocodile*, dont la présence renvoie au « temps du rêve » (*dreamtime*). Le rêve est un mythe commun aux différents groupes aborigènes qui explique la création de leur monde par des êtres originels. Ceux-ci ont modelé le paysage et laissé derrière eux les hommes, les plantes et les animaux, répartis en une organisation totémique selon laquelle les groupes d'humains sont associés à des entités naturelles et à des êtres non humains⁴. Si *Dark Age* n'est pas, certes, un exemple d'exactitude anthropologique, il fait néanmoins référence à toute cette mythologie. Son peuple étant lié spirituellement au *dreaming crocodile*, Oondabund refuse qu'on le détruise. Il accepte aussi que l'homme, prédateur, soit également une proie pour d'autres espèces, dans un cycle de régulation du vivant. Les Blancs bien sûr voient les choses d'un autre œil, considérant la bête comme un danger à éliminer, à l'exception d'un ranger sensible aux récits d'Oondabund et de son fils (joué par la star aborigène Gulpilil). C'est l'idée géniale de *Dark Age*, à rebours du schéma classique de ce type de film, de prendre la voie de la préservation du vivant : le défi – bien plus difficile à relever, ce qui donne son lot de suspense – va être de capturer le crocodile et de le relâcher dans son espace naturel plutôt que de le tuer, comme le souhaiteraient dirigeants et braconniers. On reconnaît d'ailleurs ces derniers dans le film à la façon dont ils jettent sans vergogne leurs canettes de bière dans la nature, quasiment à chaque plan...

LA DANGEREUSE HIÉRARCHISATION DU VIVANT

Outre les animaux géants, certains humains sont également menacés de disparition dans l'outback australien, Aborigènes et militantes écologistes en premier lieu. Comme dans *Razorback*, l'amie des animaux passe un sale quart d'heure dans *Fair Game* (Mario Andreacchio, 1986). La propriétaire d'une réserve faunique est harcelée et poursuivie comme un kangourou à la lumière des phares de pickup par des brutes irrécupérables. *Fair Game* est une longue chasse à la femme, au cours de laquelle les animaux avec lesquels elle vit sont utilisés comme arme de chantage ou de torture supplémentaire par ses agresseurs, qui les éliminent un à un. Efficace dans la façon dont il joue ainsi avec notre empathie, le film met en scène une escalade de la violence qui mènera bien sûr à une vengeance à petit feu particulièrement jouissive.

Quant aux Aborigènes, il n'est pas rare qu'ils sacrifient leur vie pour défendre la nature. S'ils ne sont pas systématiquement présents dans le cinéma d'horreur (d'autres types de films australiens leur offrent à l'époque une place plus importante à l'écran, à l'instar des très beaux *Mad Dog Morgan* de Philippe Mora et *The Last Wave* de Peter Weir), leur rôle est néanmoins loin d'être insignifiant lorsqu'ils y apparaissent. Dans *Wake in Fright*, quelques plans puissants les inscrivent dans l'histoire, même si celle-ci se focalise par la suite sur la déchéance des Blancs : au début du film, le héros, encore digne, refuse de se joindre dans le train à un groupe de *bushmen* bruyants et vulgaires qui lui offrent une bière au passage. Il choisit de s'asseoir plus loin, près d'un Aborigène silencieux qui regarde par la vitre. Un plan panoramique passe de l'un à l'autre, tandis que tous deux subissent les éructations en arrière-plan. L'homme blanc est montré comme un fléau : une espèce invasive.

Cette idée d'espèce invasive germe également dans le surprenant – et plus malin qu'il n'y paraît – *Howling III: The Marsupials*, un improbable film de loups-de-Tasmanie-garous, réalisé par Philippe Mora en 1987. On y parle du thylacine, ou loup de Tasmanie, une créature étonnante (mammifère carnivore comme les loups, mais marsupial comme les kangourous), exterminée dans les années 1930 par les colons. En imaginant une espèce hybride entre le thylacine et l'homme, Mora déplace subtilement la question du racisme, en observant la réaction des humains à une différence près, bien plus spectaculaire que la simple couleur de peau : l'existence d'une autre espèce. Une hypothèse qui n'est pas farfelue en soi (l'hybridation avec le loup de Tasmanie mise à part), vu le nombre d'espèces humaines ayant cohabité avant qu'*Homo Sapiens* ne domine. On retrouve dans *Howling III*, toujours dans un rôle de vieux sage aborigène, nommé ici Kendi, l'acteur qui jouait Oondabund dans *Dark Age*. Et il ne s'agit pas de n'importe qui mais de Burnum Burnum, un activiste originaire des communautés Woiworrung et Yorta Yorta, qui a défendu toute sa vie les droits des Aborigènes⁵. Le fait qu'il ait participé à trois films (*Dark Age*, le thriller *Ground Zero* et *Howling III*), laisse supposer qu'il voyait dans ce type de cinéma une juste plateforme pour sa cause.

Tandis que Kendi tente d'aider ses amis thylacines-garous en invoquant l'esprit d'un loup fantôme qui attaque les chasseurs (et auquel il semble intimement lié), les Occidentaux, une fois de plus, ne pensent qu'à éliminer la présence gênante de leurs cousins marsupiaux, dont ils ont déjà fait disparaître l'ancêtre animal. L'homme est un loup pour l'homme⁶, et cela commence lorsqu'il croit régner sur les autres espèces. Non pas qu'il s'agisse d'idéaliser l'harmonie entre les Aborigènes et la nature : la disparition de la méga faune, comme mentionnée plus haut, ou, plus tard, le recul des thylacines, étaient dû à la présence des premiers habitants de l'île et de leurs dingos – l'être humain étant dans l'absolu un super prédateur. Mais l'activité des Aborigènes n'est en rien comparable à celle des colons européens : de même que, dans leur mode de vie, les cultures autochtones ne sont pas responsables de l'actuel changement climatique global ; leur impact sur l'environnement relève d'une coévolution à long terme aux conséquences régionales, tandis que le mode de vie lié au capitalisme industriel place l'homme en haut de la pyramide et repose sur une exploitation de la nature, transformée en ressource ou en propriété⁷. En faisant de l'homme aborigène le pourfendeur de cette hiérarchisation du vivant aux conséquences néfastes, *Howling III* ou *Dark Age* attirent de biais l'attention sur une question sensible : les premières victimes du massacre de l'environnement sont toujours les premières nations et les cultures minoritaires de ce monde. Dans leur discours résolument écologiste, tout comme dans leur infini potentiel jubilatoire, les films d'horreur de l'Ozexploitation n'ont pas pris une ride.

1. Voir à ce sujet le documentaire *Not Quite Hollywood: The Wild, Untold Story of Ozploitation!* de Mark Hartley (2008).
2. Le réalisateur avait rédigé une lettre à ce sujet en 2012 pour accompagner la rediffusion du film au Gene Siskel Film Center de Chicago.
3. L'élevage, notamment bovin, s'est développé très tôt dans le bush, et l'Australie fait encore partie à ce jour des principaux exportateurs au monde. Mais les changements climatiques menacent désormais cette économie... L'environnement se rebiffe, là encore.
4. Comme l'explique l'anthropologue Philippe Descola, les esprits totémiques combinent humain et non-humain dans une identité mixte constituée d'éléments que « l'on serait bien en peine de distribuer de part et d'autre d'une ligne imaginaire séparant la nature et la culture ». Cf. *Par-delà nature et culture*, Éditions Gallimard, 2005, p. 258-260.
5. Dans les années 1960, il est l'un des militants ayant poussé au référendum de 1967, qui confèrera des droits plus importants aux Aborigènes ; dans les années 1970, il s'est battu pour que le Musée de Tasmanie d'Hobart restitue les restes funéraires d'Aborigènes ; en 1988, son fait d'armes le plus célèbre est d'avoir perturbé la célébration du bicentenaire de l'arrivée des premiers colons en plantant le drapeau aborigène sur les falaises de Dover.
6. Si leur courbe démographique est désormais à nouveau en hausse, les Aborigènes ont autrefois frisé l'extinction du fait de la colonisation, tout particulièrement en Tasmanie, où ils n'étaient plus que quelques centaines au début du XIX^e siècle.
7. Philippe Descola analyse ces deux façons d'habiter le monde, différenciant anthropisation ancestrale et anthropocène contemporain, dans son article *Humain trop humain*, publié dans la revue *Esprit* en décembre 2015.



↑ Invasion of the Body Snatchers de Philip Kaufman (1978)

Je est un autre

Quatre fois Invasion of the Body Snatchers

PAR DAMIEN DETCHEBERRY

En inspirant quatre films entre 1956 et 2007, l'idée au cœur du roman *The Body Snatchers* a servi de canevas idéal pour exposer les peurs liées à des époques charnières de l'histoire des États-Unis.

Il y a eu jusqu'à présent quatre adaptations du livre de science-fiction *The Body Snatchers*, que Jack Finney a écrit en 1954 : *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasion des profanateurs de sépultures*) réalisé par Don Siegel en 1956, dont Philip Kaufman fait en 1978 un brillant remake réunissant Donald Sutherland, Brooke Adams, Jeff Goldblum et Leonard Nimoy. Abel Ferrara réalise en 1993 un opus portant sobrement le titre *Body Snatchers*, avant que le réalisateur allemand de *La Chute*, Oliver Hirschbiegel, n'en propose en 2007 une nouvelle adaptation avec Nicole Kidman et Daniel Craig, intitulée cette fois *The Invasion*. Si tous ces films reprennent évidemment la thématique principale du roman – la population est remplacée secrètement par des extraterrestres – il est intéressant de constater à quel point chaque version s'inscrit dans un contexte politique et social bien particulier.

L'adaptation de Don Siegel, réalisée deux ans seulement après la publication du livre, reste la plus fidèle à l'histoire d'origine, reprenant l'essentiel de l'intrigue : dans la petite ville californienne de Mill Valley, un jeune médecin, Miles Bennell, se retrouve confronté à ce qui semble être de prime abord un étrange cas d'hallucination collective : plusieurs personnes se mettent à douter de l'identité de certains membres de leur famille, et pensent que leurs proches ont été dépossédés de leur personnalité. Face à la multiplication des cas, Bennell fait appel à un ami psychanalyste pour tenter de trouver une explication rationnelle au phénomène, avant de découvrir avec horreur que des plantes d'origine extraterrestre aspirent l'esprit et l'apparence des habitants pendant leur sommeil, enfantant des créatures en tous points identiques à des êtres humains mais dépourvues d'émotion.



→ **Invasion of the Body Snatchers** de Don Siegel (1956)



→ **Body Snatchers** de Abel Ferrara (1993)



↑ **The Invasion** de Oliver Hirschbiegel (2007)

LES ROUGES ET LE NOIR (DON SIEGEL 1956 / PHILIP KAUFMAN, 1978)

Dans le contexte bien particulier des États-Unis des années 1950, et de l'obsession anticommuniste qui fracture le pays¹, le roman de Jack Finney et l'adaptation de Don Siegel prêtent évidemment le flanc à une lecture politique, même s'il est difficile de déterminer sous quel angle l'histoire peut être interprétée. Certes, le livre de Finney s'inspire fortement de *The Puppet Masters* de Robert A. Heinlein, écrivain réputé pour ses récits réactionnaires et patriotiques (*Starship Troopers*), tandis que le film de Siegel s'inscrit dans une production hollywoodienne marquée par la paranoïa xénophobe. Dans la lignée d'œuvres de science-fiction telles que *It Came from Outer Space* (Jack Arnold, 1953) ou encore *Them!* (Gordon Douglas, 1953), *Invasion of the Body Snatchers* évoque lui aussi la menace d'une invasion par une forme de pensée différente, et on devine aisément derrière ces ennemis si proches de l'homme l'épouvantail communiste érigé comme symbole du mal.

Il est donc logique que l'intrigue se déroule dans le réalisme quotidien d'une ville provinciale et typiquement américaine, où les habitants se connaissent tous. Que semble dire le film ? Que l'ennemi réel est aussi bien l'étranger que le voisin, lorsqu'il est passé « de l'autre côté », comme le souligne le psychanalyste. La possession des corps et des âmes par les plantes – « to snatch » dans le titre se traduit par « kidnapper » – peut ainsi être interprétée comme une métaphore du lavage de cerveau communiste, transformant les amis d'hier en traîtres sans morale auxquels s'oppose l'homme de la rue, honnête et libre, qui lutte contre la conspiration des forces du mal. Car une fois leur transformation achevée, les humanoïdes ne font preuve d'aucune initiative personnelle, et ne répondent plus qu'à une logique de groupe, où l'intérêt de la communauté l'emporte sur l'individu. Pour se défendre de ses agresseurs, qui lui proposent de les rejoindre, le Dr Bennell réplique d'ailleurs : « je ne veux pas d'un monde uniforme, sans sentiment ni beauté. »

Mais cette vision paranoïaque pourrait tout aussi bien se retourner justement contre les méthodes discutables du maccarthysme, qui a traqué avec acharnement les citoyens soupçonnés de sympathie communiste, ou tout simplement d'anticonformisme. Don Siegel s'est par ailleurs toujours défendu d'une quelconque prise de position idéologique, revendiquant à l'égard du livre une lecture plus existentialiste que politique. L'idée du remplacement n'est pas nouvelle, en effet, et on peut voir notamment à travers la figure du double un clin d'œil à un des romans les plus dérangeants de Dostoïevski (*Le Double*, 1846) dans lequel un homme se fait persécuter par une copie de lui-même dénuée de sens moral. Mais plus encore, en laissant planer le doute sur l'origine extraterrestre des spores, et en allant à l'encontre du cliché des petits hommes verts en vogue dans la science-fiction de l'époque, le film de Siegel et le livre de Finney s'aventurent vers une horreur métaphysique, qui questionne la part d'humanité en chacun de nous.

Philip Kaufman semble avoir d'ailleurs intégré cela dans son adaptation réalisée en 1978, au lendemain d'une autre période charnière de l'histoire des États-Unis, alors que

le pays se remet difficilement des affres de la guerre du Vietnam et du scandale du Watergate. Il transpose le cadre du film en pleine mégalopole (San Francisco), et plonge l'intrigue dans une ambiance urbaine mettant en avant le gigantisme des lieux et l'anonymat des citoyens. Le remake de 1978 s'inscrit surtout en pleine filiation du cinéma de la paranoïa qui a émergé dans les années 1970 avec des films tels que *The Conversation* (Francis Ford Coppola, 1974), *Three Days of the Condor* (Sidney Pollack, 1975), *Serpico* (Sidney Lumet, 1973), ou encore précisément les trois longs métrages qui constituent la « trilogie de la paranoïa » d'Alan J. Pakula (*Klute*, 1971 ; *The Parallax View*, 1974 ; *All the President's Men*, 1976). Contrairement à la petite ville de Mill Valley, il n'y a pas d'esprit de communauté parmi les habitants de San Francisco. Matthew Bennell (Donald Sutherland) n'est plus médecin mais un inspecteur sanitaire, solitaire et antipathique. Ce contexte délétère où règne le chacun pour soi devient alors propice à l'invasion des extraterrestres, qui profitent de l'incrédulité générale pour prendre possession des âmes.

Le ton noir du film est, plus que jamais, dans l'air du temps : ce n'est pas tant le surnaturel qui intéresse ici le cinéaste que les conséquences d'une paranoïa collective. Cette invasion souterraine est filmée comme un complot, une conspiration qui reflète la perte de repères qui caractérise l'époque, et remet en question la place de l'individu dans une société qui a vu s'effondrer les valeurs fondamentales de l'Amérique. Kaufman joue d'ailleurs jusqu'aux derniers instants du film sur cette impossibilité de faire confiance à qui que ce soit, en retirant in extremis au spectateur la possibilité d'un *happy end* : comment trouver le salut dans l'homme de la rue si le pays tout entier a déjà sombré dans la folie ?

COPIES CONFORMISTES (ABEL FERRARA, 1993/ OLIVER HIRSCHBIEGEL, 2007)

Ce n'est pas un hasard si c'est au sortir de deux ères républicaines et conservatrices – la décennie Reagan puis la présidence de George W. Bush – et deux guerres en Irak que des cinéastes ressuscitent à leur tour les *body snatchers*. En 1993, Abel Ferrara transporte cette fois l'intrigue dans une base de l'armée américaine située au cœur de l'Alabama, dressant un parallèle assez évident entre l'invasion des extraterrestres et le conservatisme du corps militaire. La transformation des esprits apparaît comme la suite logique d'une uniformisation à laquelle sont déjà conditionnés les soldats.





↑ Invasion of the Body Snatchers de Philip Kaufman (1978)
← Little Joe de Jessica Hausner (2019)

Mais en faisant d'une adolescente en pleine rébellion contre l'autorité parentale le personnage principal du film, le cinéaste ajoute à cette lecture un brin convenue une métaphore autrement plus fascinante sur le refus du passage à l'âge adulte. Confrontée à un père indifférent et à une belle-mère hostile, la jeune Marti (Gabrielle Anwar) voit dans cette unité familiale illusoire le symbole d'un conformisme plus universel qu'elle rejette avec toute la fougue et la naïveté de la jeunesse. Par extension, se laisser prendre par les profanateurs, c'est aussi abdiquer son esprit de révolte pour embrasser la voie de la responsabilité, et adhérer au crédo de la famille et de la patrie que l'ère Reagan a remis au cœur de l'Amérique des années 1980. Si l'interprétation de Ferrara n'est pas la plus subtile, certaines idées visuellement audacieuses font encore aujourd'hui du film une véritable curiosité. Le cinéaste érotise notamment avec un vrai sens de l'hyperbole le processus de transformation afin de souligner à la fois le désir et la peur adolescente pour l'acte sexuel qui accompagne le passage à l'âge adulte. Des cosses extraterrestres sortent d'innombrables protubérances visqueuses qui s'immiscent dans les orifices des victimes, aspirant leurs fluides corporels selon un rituel horrifique, mais aussi d'une sensualité réellement perturbante.

À l'opposé complet de cette proposition organique se trouve la version qu'Oliver Hirschbiegel a réalisée en 2007, de loin la plus terne et la plus cérébrale, et peut-être finalement la plus moralement ambiguë. Cette dernière adaptation a surtout le mérite d'aborder sans aucun filtre la portée purement politique et sociologique du concept des *body snatchers*. Les rôles principaux sont partagés cette fois entre une psychanalyste et un journaliste, tandis que l'intrigue se déroule à Washington D.C., sur fond de manifestations sociales et de crises politiques, le cinéaste multipliant les références à l'implication des États-Unis dans divers conflits internationaux : Afghanistan, Irak, Darfour...

Pendant que la psychanalyste s'interroge ouvertement sur la cruauté et l'individualisme de la nature humaine perçant sous le vernis d'une civilisation mondialisée, les extraterrestres prennent possession de la majeure partie de l'humanité : les guerres s'arrêtent alors, et les chefs d'États signent enfin des accords de paix. L'invasion globale donne vie à une vision idéalisée de l'hégémonie fasciste, qui implique que quand tout le monde pense la même chose, il n'y a plus de conflit. Si son instinct de préservation la pousse à lutter contre les envahisseurs, Carroll Bennell (Nicole Kidman) prend néanmoins conscience à travers eux du dilemme idéologique qui scinde en deux la sphère politique actuelle : d'un côté la pensée libérale, qui met en avant la primauté de l'individu, la diversité et le droit fondamental pour chacun d'exprimer sa différence ; de l'autre, la tentation conservatrice, pour qui la paix sociale passe par le sens du

devoir et l'effacement de soi face à la cohésion du groupe. Et lorsque l'invasion est finalement contrée, que les hommes sont redevenus hommes et que les conflits mondiaux reprennent, le cinéaste laisse au spectateur le soin de conclure par lui-même si l'humanité a raison de lutter continuellement contre sa propre attirance pour la pensée unique, ou si les *body snatchers* ne tentent pas simplement de sauver les hommes de leur folie destructrice.

Alors que Warner Bros. a annoncé récemment un nouveau remake en préparation, écrit par un des scénaristes de la série *The Walking Dead* (David Leslie Johnson-McGoldrick), le festival de Cannes 2019 a présenté en compétition *Little Joe*, de Jessica Hausner, qui, s'il n'est pas directement adapté du roman de Jack Finney, réactualise l'essentiel de ses thématiques pour aborder des peurs bien contemporaines liées à la bioéthique et à l'écologie. On y suit l'histoire d'Alice (Emilie Beecham), une généticienne qui conçoit un nouveau type de fleur aux vertus thérapeutiques extraordinaires : elle rend son propriétaire heureux. Devant l'enthousiasme que suscitent cette découverte et son efficacité parmi les scientifiques du laboratoire, des mesures sont prises pour éliminer les étapes de test et la commercialiser au plus vite dans le monde entier. Mais il s'avère que, mue par un mécanisme d'autodéfense, la plante disperse en réalité des spores qui inhibent des parties sensibles du cerveau des mammifères, et empêchent les personnes contaminées de se préoccuper d'autre chose que de la survie de la fleur.

Contrairement aux films sus-cités qui s'inscrivent tous dans la tradition du film d'épouvante, il y a dans *Little Joe* un ton résolument ironique, mais la conclusion n'en est pas moins tragique. En faisant de la fleur une création purement humaine, puis en mettant les humains au service de la plante, la cinéaste résout avec un humour particulièrement cynique la question de la place de l'homme dans la problématique écologique. C'est la réponse impitoyable de la nature à l'humanité : pour que les hommes soient sauvés d'eux-mêmes, et qu'ils trouvent enfin le bonheur, il suffit de leur retirer leur libre arbitre. Plus dramatique encore, en rendant la cupidité et le fameux adage « science sans conscience n'est que ruine de l'âme » responsables de cette invasion, Jessica Hausner intériorise complètement le concept des *body snatchers* pour mieux en prolonger la portée sociologique. Dans le nouvel écosystème mondial, laissé aux mains d'apprentis sorciers au service d'un capitalisme débridé, plus besoin d'avoir peur de l'étranger puisque l'ennemi, plus que jamais, est à l'intérieur.

1. *The Body Snatchers* est publié un an après la pièce d'Arthur Miller, *The Crucible*, qui donnera au maccarthysme son surnom de « chasse aux sorcières »



L'horreur

Selon Pere Portabella

PAR CARLOS SOLANO



Umbracle (1971)
↑

Pere Portabella, cinéaste catalan dont l'apport esthétique et politique commence depuis seulement quelques années à être reconnu¹, réalise au début des années 1970, sous le régime de Franco, deux films en forme de diptyque qui fonctionnent ensemble malgré leurs singularités respectives. Ils partagent le même acteur, Christopher Lee, et s'enracinent dans une même ambition, qui consiste à décrire les rouages du franquisme à travers la rhétorique formelle de l'horreur. Synthèse limpide de l'arrimage inévitable entre cinéma d'horreur et proposition d'avant-garde, le cinéma de Portabella prouve que les deux catégories dépendent intimement l'une de l'autre, qu'elles gagnent à être pensées dans ce qui les réunit plutôt que dans ce qui les divise. À cet égard, il ne va pas contredire Jonas Mekas, doyen

du cinéma underground américain, qui déclarait exactement au même moment : « Je pressens que l'ensemble de la production hollywoodienne des quatre-vingts dernières années pourrait devenir un simple matériau pour de futurs artistes cinéastes ».

Le premier, *Cuadecuc, vampir* (1970), renouvelle deux champs artistiques, le cinéma d'épouvante et le found footage (cinéma de réemploi) retravaillés avec une incroyable rigueur politique. Sur les lieux de tournage du *Fils de dracula* (1970) de Jess Franco, interprété par Christopher Lee, Portabella joue de sa caméra pour faire basculer le film d'horreur dans un monde où les artifices et les ficelles qui rendent possible la fabrication de l'épouvante se dévoilent. En cela, il respecte à la lettre les principes brechtiens, déploie pleinement l'usage de la distanciation, pulvérise l'effet de transparence et inscrit le cinéma dans un registre qui n'est pas celui du *making of* mais celui d'une poétique du simulacre.

Conséquemment, le film de réemploi se trouve aussi entièrement repensé et reformulé. Portabella intervient non pas en aval, ce qui est le propre du found footage, mais en amont, simultanément, au moment même où les images d'un autre film sont réalisées. Une façon de signaler, bien évidemment, que n'importe quel film peut se transformer en plusieurs choses à la fois, mais aussi qu'un film – qu'il soit commercial ou d'avant-garde – est avant tout un film à propos de son propre contexte de réalisation, une réflexion en acte sur lui-même, sur les conditions qui le rendent possible, c'est-à-dire réalisable et parfois même pensable. Interdit par le régime franquiste pour des raisons qui en font un objet d'autant plus passionnant (jugé trop radical, produit et réalisé dans l'illégalité), *Cuadecuc, vampir* s'offre ainsi comme un grand contrechamp aux images officielles prescrites par l'État. De sorte que, par moments, on peut penser que l'horreur ne provient plus du visage de Christopher Lee, icône célébrée du cinéma d'épouvante, mais davantage de l'artillerie déployée par le cinéma dominant.

Rythmé par une musique troublante signée Carles Santos, carburant aux images muettes qui ramènent immédiatement chaque chose à sa dimension fantomatique, l'inventivité totale de *Cuadecuc, vampir* fera dire au critique américain Jonathan Rosenbaum, avec presque la même radicalité, que Portabella aura « transformé l'un des pires films d'horreur du monde en l'un des plus beaux films jamais réalisés sur n'importe quoi ».

Plastiquement stupéfiant, le générique d'ouverture de *Cuadecuc, vampir* emprunte au *Nosferatu* de Murnau sa leçon la plus essentielle : à savoir que le noir et blanc ne saurait se réduire à une simple question d'ombres et de lumières, mais davantage à une entreprise formelle sur le positif et le négatif, sur l'apparition et l'effacement, où chaque chose, corps ou émotion risquent à tout instant d'être engloutis par des taches de noirceur. Ce procédé radical, isolé mais profondément perturbant, renforce le projet esthétique et politique sur lequel va se structurer tout le film : celui, à en croire les propres termes de Portabella, de « l'action vampirique du franquisme à l'encontre du peuple espagnol ». Car, si la figure de Dracula trouve sa raison d'être dans cette fable sur le franquisme, c'est d'abord pour une raison tellement évidente qu'on tend parfois à l'oublier : pour rester en place, tout régime totalitaire se nourrit du sang des plus

↑ → → Cuadecuc, vampire (1970)



démunis. De manière beaucoup plus profonde, l'avènement du tournage dans le plan renvoie *Cuadecuc, vampir* à un monde où la manifestation du Mal se réduit, en partie, à une véritable mise scène, rappelant en cela celle de n'importe quelle dictature. Digne d'une série B, agonisante et caricaturale, fidèle à l'image du franquisme du début des années 1970, l'univers décrit par *Cuadecuc, vampir* baigne dans une sorte de légèreté troublante, où les actrices, par exemple, attendent leur mise à mort avec un sourire complice. C'est précisément à cet endroit-là, dans l'allégresse du registre, que le film révèle toute sa complexité. L'horreur, à l'inverse du *Cat People* de Tourneur ou de n'importe quel grand film d'horreur, ne loge plus dans un hors-cadre qui menace d'advenir à tout instant, ni dans un hors-champ insituable ; dans *Cuadecuc, vampir*, l'horreur niche à même le plan, se trouve déplacée au fond du cadre, surgit de tous les côtés, envahit totalement le champ. Portabella dévoile tout, y compris le jeu de l'acteur. Dans sa loge, à la toute fin du film, Christopher Lee défait son maquillage, retire les accessoires qui l'assignent d'emblée à la figure du vampire. L'archétype s'effondre et l'acteur advient, réinvestit d'une dimension politique foudroyante : il lit à haute voix la mort de Dracula d'après le roman de Stoker ; en cela, il ne fait rien d'autre que fantasmer, rêver, anticiper et attendre celle de Franco.

C'est sur cette même base, celle de la puissance de l'acteur, qu'*Umbracle* (1971), réalisé un an plus tard, reprend les choses : c'est-à-dire là où Christopher Lee, de façon très étonnante, semblait sortir non pas d'une production Hammer, mais directement de n'importe quel plan de l'œuvre de John Cassavetes. Fou, libre et souverain, résolument seul, brouillant jusqu'à l'étourdissement la frontière entre l'acteur, le personnage et le corps, Christopher Lee dans *Umbracle* effraie autant qu'il console, perturbe autant qu'il fascine. Capable de tout, il s'avère apte à interrompre le récit, à le relancer d'un plan à l'autre, à se mettre à chanter à tout instant ou à réciter un passage du *Corbeau* d'Allan Poe.

Dans *Umbracle* la thématique vampirique fonctionne davantage par échos, comme au début du film quand Christopher Lee visite le musée de zoologie, un lieu où les animaux, figés pour l'éternité, accomplissent le projet rêvé de tout vampire. Les reflets de Lee dans les vitres inscrivent cependant celui-ci dans une plasticité de fantôme plutôt que dans l'archétype du vampire ; dans tous les cas, le corps de Christopher Lee, comme dans *Cuadecuc, vampir*, représente le lieu même où se concentre une certaine imagerie de l'horreur, vampirisé à son tour par le cinéma lui-même, associé ici à un contexte politique, à une géographie, celle de l'Espagne franquiste, ce qui amplifie de plan en plan ses attributs politiques.

Vecteur de liberté, il déambule dans les rues de Barcelone, laissant derrière lui un monde inquiet jusque dans son intimité, un monde où les événements s'enchaînent de façon illogique, où les multiples digressions brouillent plus qu'elles n'éclairent. Pourquoi ? D'où provient cette logique infernale qui autorise, par exemple, le raccord improbable entre le regard de Christopher Lee et un plan de Buster Keaton sautant d'un immeuble à l'autre ? Narrativement impossible mais politiquement logique, *Umbracle* met en lumière non pas, comme dans *Cuadecuc, vampir*, les ficelles d'un tournage, ni même d'un genre, mais celles d'un régime, celui du franquisme, travaillé par la même dynamique causale associée à tout film d'horreur. Pour Portabella, les outils stylistiques de l'épouvante – les temps de latence, la frustration constante, l'irruption brutale d'un phénomène – servent à décrire un contexte historique davantage qu'à faire avancer un récit ; ils ne cherchent plus à provoquer un effet de surprise ou à arracher un cri dans la salle, mais opèrent comme les caractéristiques profondes d'une politique d'État fondée sur la terreur et l'exception.

Raison pour laquelle *Umbracle* est, par ailleurs, un grand film sur la censure. D'abord parce que celle-ci advient comme sujet, aussi bien de discussion, comme en atteste la séquence admirable où plusieurs personnages lisent à haute voix les codes en vigueur de la censure franquiste, mais également parce qu'elle devient motif, méthode de montage, corpus. Portabella aligne une série de séquences qui mettent exactement en scène ce qui semble destiné à être censuré. Par exemple : répéter de façon abusive un plan ou un son jusqu'à le rendre érotique ; convoquer une longue séquence tirée d'un film officiel, fasciste, pour mieux le profaner, déplacer son discours, le rendre définitivement ridicule. La séquence la plus mémorable d'*Umbracle*, celle où la censure advient effectivement comme menace, montre Christopher Lee et Jeannine Mestre dialoguant dans un salon sans que nous entendions leur échange, mais seulement le bruit réitéré de quelqu'un qui frappe à la porte. La caméra s'éloigne progressivement, repoussant les deux figures dans le fond du cadre, les engloutissant dans la profondeur de champ. Deux choses restent incompréhensibles : pourquoi les deux protagonistes restent-ils sourds à ce son pourtant si violent et menaçant ? Quelle est la nature ou l'identité de ce personnage qui se tient caché derrière la porte ? Hypothèse plausible : l'image et le son ne sont pas synchrones et personne ne frappe à la porte, mais directement à l'adresse du plan. Si menace il y a, elle n'advient en aucun cas pour hanter la trame narrative mais, de manière beaucoup plus vaste, le cadre de la représentation lui-même.

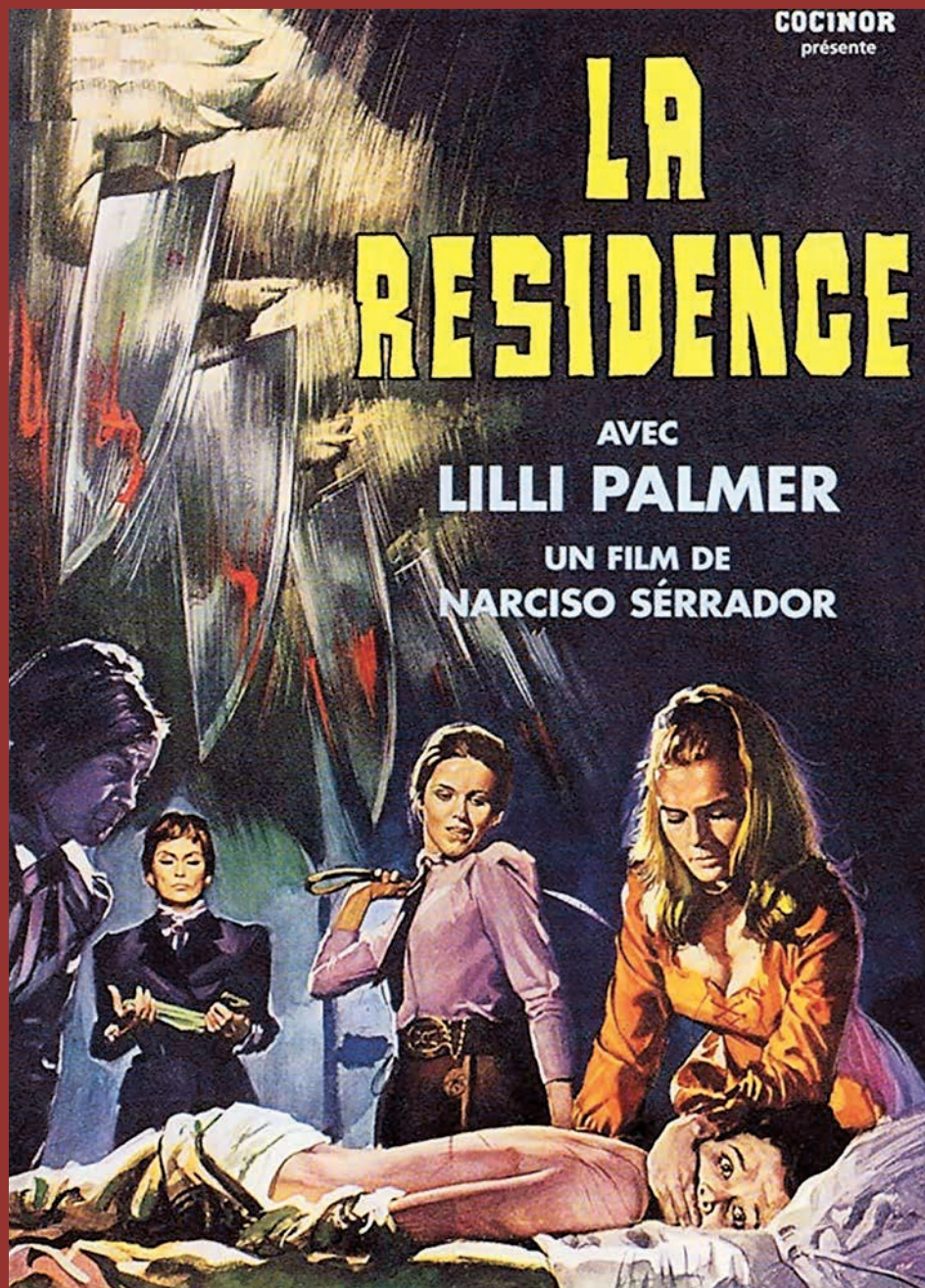
1. Aux États-Unis et au Canada, grâce notamment à l'édition DVD de son œuvre par Grasshopper ainsi qu'à la diffusion de la plupart de ses films sur la plateforme Mubi.

COCINOR
présente

LA RESIDENCE

AVEC
LILLI PALMER

UN FILM DE
NARCISO SÉRRADOR



↑ La résidence (1969)

Cachez ce monstre que je ne saurais voir

**Ibáñez Serrador
et le fantaterror**

PAR CHARLOTTE BONMATI-MULLINS

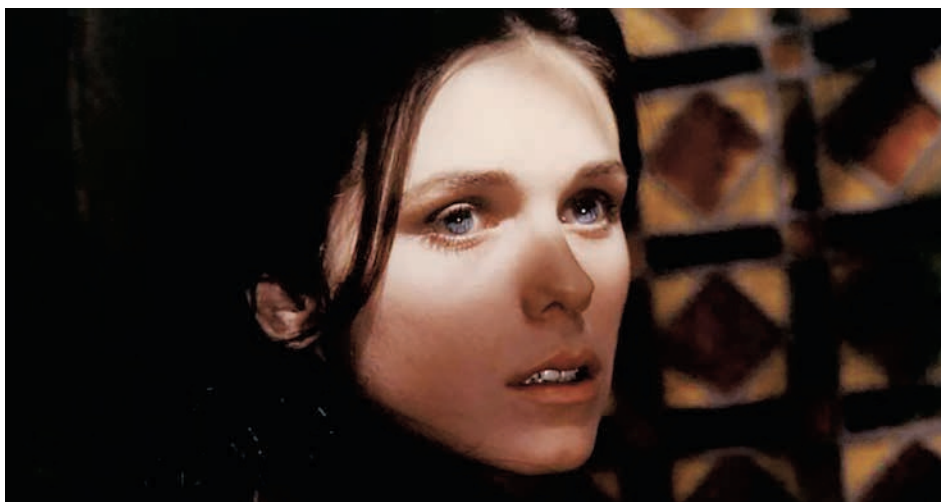
En faisant entrer le fantastico-horifique en Espagne, Narciso Ibáñez Serrador crée un cheval de Troie : un cinéma bon marché, protéiforme et audacieux qui, ironiquement, remplit les caisses de la dictature franquiste autant qu'il en subvertit le régime.

LA RÉSIDENCE OU L'ESPAGNE FRANQUISTE MINIATURISÉE

Le « fantaterror » n'est pas qu'un cinéma d'exploitation éphémère parmi d'autres. Il correspond à l'âge d'or du genre fantastico-horifique espagnol sous le franquisme tardif (1968-1976). Même s'il est loin d'être le seul cinéaste à y être associé (voir Jess Franco, Paul Naschy, Amando de Ossorio, Vicente Aranda, Eugenio Martín...), Narciso Ibáñez Serrador fait entrer le genre en Espagne par le biais de la série *Histórias para no dormir*, diffusée sur l'unique chaîne espagnole de l'époque, marquant ainsi toute une génération de réalisateurs ibériques, mais pas uniquement, si l'on pense à Alejandro Amenábar, Álex de la Iglesia, Guillermo del Toro, Jaume Balagueró et Paco Plaza qui feront renaitre le genre de ses cendres. En deux films emblématiques, *La résidence* et *Les révoltés de l'an 2000*, Ibáñez Serrador a lancé et clos la période prodigieuse du « fantaterror », qui aura vu les cinéastes espagnols accumuler, par l'imitation d'abord puis par la réappropriation formelle et narrative, une immense quantité de succès étrangers dont la dictature du Caudillo les avait coupés jusqu'à la fin des années 1960. Les 300 films produits en moins de 10 ans reflètent ainsi une expérience et un savoir-faire acquis sur le marché européen, puis international, avec des productions de moins en moins sérielles et de plus en plus spécifiques du folklore espagnol. D'autant plus que, sous ces airs souvent foutraques et délurés, l'horifique ibérique de l'âge d'or permet à plusieurs réalisateurs, « Chicho » Ibáñez Serrador en tête, d'élaborer un discours sur leur Histoire (le poids de l'Église catholique, les traumatismes de la guerre civile, les répressions de la dictature et le prix de la transition démocratique).

En 1968, si la santé du général Franco commence à décliner, le caractère ultranationaliste et catholique de son régime sévit encore. Terriblement archaïque sur les plans politique et social, l'Espagne marche toujours au pas d'une idéologie puritaine et de ses lois répressives dans une Europe où la libération des mœurs bat son plein. Bien que le cinéma de genre soit considéré comme inoffensif, le moindre projet cinématographique doit passer par un comité de censure chargé de vérifier que le récit ne se déroule pas dans la péninsule ibérique même et qu'il ne porte atteinte ni à la religion, ni au franquisme¹. Une certaine méconnaissance du langage cinématographique, capable d'élaborer une critique oblique à partir de métaphores et d'allégories visuelles, explique en partie pourquoi certains films subversifs passent entre les mailles du filet. À cela s'ajoute le désir d'entretenir l'image d'une Espagne sur le chemin de la modernité et celui d'une recherche de projets économiquement viables qui l'emportent sur les préoccupations idéologiques. *Les vampires du docteur Dracula*, réalisé par Enrique López Eguiliz mais porté par Paul Naschy, et *La résidence* de Narciso Ibáñez Serrador ouvrent ainsi une brèche par laquelle de plus en plus d'images dissidentes vont s'infiltrer. En atteste le cycle des templiers zombies, pour ne pas dire phalangistes décomposés, d'Amando de Ossorio (1971-1975), l'« empowerment » vengeur du vampirisme dans *La mariée sanglante* de Vicente Aranda (1972), ou les sœurs bigotes et détraquées qui assassinent de jeunes touristes anglaises, un peu trop libérées dans *It Happened at Nightmare Inn* de Eugenio Martín (1973).

↑ La résidence (1969) → → Les révoltes de l'an 2000 (1976)



Dans le contexte de la fin des années 1970, le cinéaste n'a d'autre choix que de louvoyer pour refléter les traumas d'une histoire en cours plongeant le peuple espagnol dans un silence de plomb.

La résidence plante son récit gothique dans une campagne profonde du sud de la France, au début du siècle dernier. Teresa, orpheline, est admise dans un pensionnat de jeunes filles dirigé par M^{me} Fourneau (Lilli Palmer). Bien vite, cette dernière lui fait comprendre que l'établissement tient davantage d'un cloître et qu'elle est prête à tout pour ramener ces demoiselles, qu'elle considère comme dépravées, dans le chemin de la vertu. Mais une présence, invisible dans un premier temps, rampe dans les conduits et épie les pensionnaires. C'est que la directrice cache un fils, Luis, qu'elle surprotège jusqu'à l'enfermement. Dès lors, le cloître est une prison dont personne ne peut s'échapper, victimes et bourreaux confondus. Empruntant à la fois aux tableaux les plus cauchemardesques de Goya (notamment la série des Peintures noires) et à l'inceste meurtrier de *Psychose* (Hitchcock, 1960), la mise en scène de Ibáñez Serrador est aussi perverse qu'implacable. La musique (Waldo de Los Ríos), troque des notes romantiques pour une longue dissonance étouffée, et la direction photo (Manuel Berenguer), qui glisse et serpente dans des couloirs et passages labyrinthiques, achèvent d'huiler cette mécanique infernale.

À la différence de Paul Naschy, sorte de Lon Chaney Jr espagnol, le premier film de Chicho Ibáñez Serrador fait entrer l'horreur à la maison. C'est-à-dire que l'horreur ne provient pas d'une créature surnaturelle, fortement inspirée de la Universal : elle est intériorisée et fait qu'au final, le monstre révèle un visage terriblement humain. Pire, et c'est une inversion qui est chère à Ibáñez Serrador : un enfant jadis victime s'est transformé en bourreau. Mais dans le contexte de la fin des années 1970, le cinéaste n'a d'autre choix que de louvoyer pour refléter les traumas d'une histoire en cours plongeant le peuple espagnol dans un silence de plomb : en ancrant son conte gothique en France, Narciso Ibáñez Serrador fait de *La résidence* un espace d'expression dans lequel il peut déverser toute sa rage, donnant au spectateur averti l'occasion d'aller au-delà des images et d'y entrevoir une Espagne moyenâgeuse, gangrénée par les rapports de force et l'obscurantisme religieux. Il faudra attendre la mort du Caudillo pour que ces horreurs éclatent au grand jour, dans un gothique cédant la place à un réalisme cru...

LES RÉVOLTÉS DE L'AN 2000 OU LES HÉRITIERS DU FASCISME ESPAGNOL

En 1976, le dictateur est mort depuis un an et l'Espagne est en pleine transition démocratique. Le tourisme en est désormais un de masse, tout particulièrement sur la Costa del Sol, utilisée depuis le début des années 1960 comme une vitrine ensoleillée. Il n'est donc pas anodin que les protagonistes des *Révoltés de l'an 2000*, Tom et Evelyn, soient un couple de touristes anglais, désireux de s'offrir un répit sur les côtes d'Andalousie, avant l'arrivée de leur troisième enfant. Bien vite, la vision idyllique qu'avait Tom de cette région est brouillée par la multitude de touristes envahissant le paysage au point d'en chasser tous les locaux : « Mais où sont les Espagnols ? », demandera distraitemment Evelyn à son mari. Pour avoir la paix, les amoureux vont donc s'isoler sur l'île paradisiaque d'Amandora. Mais ils sont loin de se douter de l'accueil que leur réserve une horde d'enfants sauvages bien déterminés à éradiquer les adultes. À cet égard, la séquence d'ouverture est éloquent : une série d'images d'archives, que l'on aimerait oublier sitôt entrevues, de la guerre du Vietnam à celle de Corée, en passant par celles de « petits Biafrais » affamés. Les premières victimes sont sous nos yeux et parfois même, nous regardent : des enfants, éternels dommages collatéraux de conflits qui les dépassent et les broient. À moins que ?... En guise de réponse, la surimpression de l'un de ces visages émaciés et squelettiques, sur celui d'un chérubin rond et blond jouant sur la plage, est exacerbée par le passage du noir et blanc à la couleur.

Plus violent et subversif que jamais, Narciso Ibáñez Serrador déboulonne alors la bonne vieille propagande franquiste. Ainsi s'en va l'Espagne figée en carte postale et refermée sur les bons sentiments de mélodrames entretenant la façade d'un régime fasciste édulcoré. Ici, le jeune Joselito à la voix d'or et la blonde Marisol, images idylliques d'un pays longtemps réduit au seul folklore andalou, tiennent davantage de la petite Ana vengeresse (*Cría Cuervos* de Carlos Saura, sorti la même année). Semblable aux *Oiseaux* d'Hitchcock (1963), la folie meurtrière des enfants surgit sans explication aucune, si ce n'est que ceux-ci semblent se transmettre entre eux une mémoire collective traumatique, chargée d'une rage destructrice. Dans ce second et dernier film d'un cinéaste incontournable et pourtant méconnu, la charge politique n'est plus oblique mais frontale. Le monstre qu'a engendré le fascisme n'avance plus à couvert ni en huis clos. Il s'extirpe des maisons et sort en plein soleil, triomphant. L'horreur ultime, c'est de découvrir qu'il est désormais intouchable : après tout, qui peut tuer un enfant ? Comme si Ibáñez Serrador avait anticipé le prix de la transition démocratique, celui d'une loi d'amnistie donnant toute impunité aux bourreaux.

1. Des réalisateurs plus frontaux, tels que Carlos Saura (*Les Voyous*, 1959) et Luis Buñuel, (*Viridiana*, 1961) verront leurs œuvres censurées.



Burn Witch Burn de Sidney Hayers (1962)

Sorcières féministes

**Ou le chemin
vers l'indépendance**

PAR CÉLINE GOBERT

Figures d'émancipation liées à l'anticapitalisme et au féminisme, les sorcières au cinéma ne peuvent nier leurs racines patriarcales et misogynes. Quelle que soit l'époque, elles n'ont jamais cessé de prôner deux choses : l'entraide et la prise de pouvoir au féminin.

« *Now is the time, now is the hour,
ours is the magic, ours is the power.* »

The Craft (Andrew Fleming)

073

« À nous le pouvoir » : c'est avec cette incantation que s'ouvre le film de sorcières adolescentes *The Craft* (1996). Loin d'utiliser une formule anodine, la scène fait écho à tous les autres films de sorcières, voire à l'essence même de la sorcellerie : le désir de reprendre le pouvoir sur une vie soumise aux désirs et aux injonctions du patriarcat. C'est explicitement le cas dans *Season of the Witch* de George A. Romero (1972), *Burn Witch Burn* de Sidney Hayers (1962), et plus récemment *The Witch* de Robert Eggers (2016). Les femmes (qu'elles soient adeptes de sorcellerie ou simplement accusées de l'être) y ont toutes un point commun : initialement soumises, étouffées et contrôlées par la volonté des hommes qui les entourent (leurs maris, leurs pères), elles n'ont finalement qu'un ardent désir, celui de s'émanciper des griffes masculines.

Season of the Witch est en ce sens éloquent. En s'adonnant à la sorcellerie, Joan acquiert une force et une indépendance sans égales. Non seulement, elle prend un amant mais elle commence à faire toutes sortes d'activités sans son mari, associé dans ses cauchemars à un démon. On ne peut être plus clair : l'enfer, c'est le foyer, la domestication de l'épouse. Hantée par la vision d'une vieille femme aux cheveux blancs dans son miroir (la vieillesse, tant associée à la figure de la sorcière !), Joan finira par

apparaître à la fin du film dans toute sa beauté lors d'un dîner. « You look so young », lui lance une convive. Non sans un certain amusement de la part de Romero, Joan répondra : « I Am a Witch ».

Dans *Burn Witch Burn*, c'est l'autonomie de l'épouse qui fait avant tout peur au mari. Très pragmatique, il lui confisque tous ses grigris, moins parce qu'il trouve cela risible que par volonté de garder un certain contrôle sur elle. Une femme autonome est une femme sur laquelle l'homme n'a plus de pouvoir. Dans le plus récent *The Witch*, même rengaine. L'aînée Thomasin a trop de caractère, refuse de se soumettre aveuglément à l'autorité masculine, et c'est bien cela qui pose problème. Elle sera donc accusée d'être une sorcière !

Il faut dire que cette tendance à faire des femmes des sorcières afin de les maintenir en position de soumission ne date pas d'hier, et s'inspire d'une époque aussi réelle que cruelle : celle de « la chasse aux sorcières ». Entre 1450 et 1750, les sorcières (ou plutôt les femmes) ont été persécutées, torturées, tuées dans les pires souffrances. Dans *Witchcraze*, Anne L. Barstow parle plutôt d'une « explosion de misogynie » ; des propos sur lesquels revient l'essai récent de Mona Chollet, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*. Pour Chollet, la sorcière est typiquement une femme qui se rebelle, qui ne se soumet pas aux desiderata masculins. Fort caractère ? Sorcière ! Sexualité libérée ? Sorcière ! Célibataire et sans enfant ? Sorcière ! Dans son livre, elle explique que les femmes âgées ont toujours été les cibles les plus communes, car la femme plus vieille dispose d'une assurance, d'une connaissance et d'un pouvoir que les plus jeunes n'ont pas. Insupportable donc pour ces messieurs. Elle sera ainsi notre premier contact de spectateur avec la sorcière, de *Snow White* des studios Disney (1937) au *Wizard of Oz* de Victor Fleming (1939). La vieillesse est diabolisée, intégrée dès le plus jeune âge comme une malédiction. Pas étonnant donc que la Joan de Romero en fasse des cauchemars...

UNE BATAILLE CONTRE LA MYSOGINIE

On le voit : il est impossible de bien comprendre la sorcière au cinéma sans considérer d'abord ses racines misogynes et patriarcales. Il en reste plusieurs traces, parsemées au gré de films où la véritable menace provient le plus souvent d'hommes abusifs, et non pas des pouvoirs occultes des sorcières. Non seulement il y est toujours plus ou moins question de prendre une revanche sur les hommes – *Le masque du démon* de Mario Bava (1960), *The Witch's Mirror* de Chano Urueta (1962), *The Crucible* de Nicholas Hytner (1996) – mais il faut surtout s'y défendre contre leur tyrannie. Dans le film pour ados *The Craft*, les jeunes étudiantes sont mises au ban et accusées de sorcières par les mecs les plus « cools » de l'école qui traitent, comme le dira Nancy à la fin, « les filles comme des salopes ». Dans le romantique *Practical Magic* de Griffin Dunne (1998), qui met en scène le duo de sœurs sorcières Sandra Bullock/Nicole Kidman, c'est du violent Jimmy Angelov (Goran Visnjic) dont il faut se débarrasser. Dans le drôlissime *The Witches of Eastwick* de George Miller (1987), même chose : l'homme (le Diable, en fait, incarné par Jack Nicholson) hait les femmes. À la fin du film, il finira par révéler ce qu'il

↑ **She Who Must Burn** de Larry Kent (2014) → **The Witches of Easwick** de George Miller (1987) → **The Craft** de Andrew Fleming (1996)



pense vraiment de ces dernières, qu'il voit comme des « erreurs de Dieu ». L'une de ses diatribes est en tout point intéressante : « La queue des hommes devient molle lorsqu'ils se retrouvent face à une femme puissante, alors comment réagissent-ils ? Ils la brûlent, la torturent, la traitent de sorcière. Jusqu'à ce que toutes les femmes aient peur : peur d'elles-mêmes, peur des hommes. » C'est clair : la femme de pouvoir effraie les hommes. Le trio de sorcières au centre du film est ainsi logiquement détaché de ces derniers : Alexandra (Cher) est veuve, Jane (Susan Sarandon) est en instance de divorce après que son mari l'ait quittée car elle n'a pas eu d'enfants, Sukie (Michelle Pfeiffer) est divorcée, et mère célibataire. *La Belladonne de la tristesse* d'Eiichi Yamamoto (1973), sorcière séduite par le Diable et qui se venge des hommes, incarne aussi cette peur masculine. Elle est d'ailleurs associée au serpent, symbole phallique menaçant très présent dans les films de sorcières (il terrorise celles d'*Eastwick* et de *The Craft* par exemple). Anna Biller dans *The Love Witch* (2016) s'amuse, elle aussi, de cet axe obsessionnel sorcière/sexe masculin, se réappropriant le contrôle de la représentation de la femme et de la sorcière à travers le pastiche. *Le Hagazussa* de Lukas Feigelfeld (2018) joue de la même façon avec cette association entre sorcières et rapport aux hommes. « Où est le père de votre enfant ? », demande-t-on à la femme solitaire. Il n'y en a pas, répond-elle. Même constat pour le cultissime *Suspiria* de Dario Argento (1978) : un établissement de danse géré uniquement par des femmes ne peut être que... l'antre de sorcières ! Citons enfin le cas de l'excellent *She Who Must Burn* de Larry Kent (2014) : en aidant les femmes à avorter, Sarah Smyth devient la cible d'activistes *pro-life*. Elle finira littéralement sur le bûcher ! Dans *The Craft*, il y a une séquence plutôt amusante dans laquelle la bande de jeunes filles descend du bus sous l'avertissement du chauffeur : « Attention aux *weirdos* ! ». Elles rétorquent : « Nous sommes les *weirdos*... ». À voir la réaction outrée de l'homme, on comprend bien que la femme indépendante et sans peur suscite la méfiance voire l'agressivité.

SORCIÈRES ANTICAPITALISTES

Point de hasard donc à ce que de nos jours, sur la place publique, des femmes fières et fortes s'attribuent elles-mêmes la puissance subversive du mot « sorcière », jettent des sorts à Donald Trump (tristement célèbre pour sa misogynie) et s'allient à des mouvements féministes et anticapitalistes. D'ailleurs, l'éditorialiste conservateur Rush Limbaugh s'est permis de qualifier Hillary Clinton lors de sa campagne électorale de « witch with a capital B ». Une plaisanterie de mauvais goût que l'on retrouve aussi dans *The Craft*, où l'abuseur Chris Hooker (Skeet Ulrich) surnomme le trio d'exclues : *The « Bitches » of Eastwick*. Ce court passage nous rappelle qu'un film qui joue avec

les métaphores et la symbolique féministe de la sorcière n'est pas nécessairement un film féministe faisant l'apologie de la sorcière. Si le discours sociopolitique de Romero paraît assez clair, celui de Miller par exemple est plus ambigu, notamment dans la représentation des relations hommes/femmes. Même remarque pour *Suspiria* : le point de vue d'Argento n'est pas féministe pour un sou. C'est sur ce point que pèchent d'ailleurs certains films de sorcières dans lesquels ces dernières sont non seulement obsédées par les hommes, mais ne désirent qu'une chose : les séduire. Chez Miller, Nicholson incarne le mâle dans toute sa puissance, centre de toutes les attentions des femmes ; une obsession que l'on retrouve également dans *The Craft*, moins féministe qu'il en a l'air : Nancy, la sorcière la plus puissante du quatuor, est en fait frustrée du peu d'attention que lui accorde le caïd stupide de l'école. *Practical Magic* pousse cette obsession quasiment jusqu'à l'insupportable : même si elles prônent leur émancipation des hommes (respect de la figure de la sorcière oblige), les femmes ne s'y définissent que par leur capacité à plaire aux hommes et trouver le grand amour. En d'autres mots : les sorcières au cinéma sont loin de passer le test de Bechdel !

Revenons à l'histoire des sorcières, intrinsèquement liée à la violence économique générée par le capitalisme. Dans son essai, Chollet évoque cette réalité intersectionnelle de la sorcière : déjà au Moyen Âge, si une mendiante s'adressait à un homme fortuné, et que cet homme fortuné tombait par la suite malade, elle était accusée de sorcellerie. Au cinéma aussi, on retrouve cette terreur de la pauvreté chez les nantis, et la culpabilité latente dont elle est chargée ; pensons au *Drag Me to Hell* de Sam Raimi (2009) dans lequel l'ambitieuse Christine Brown (Alison Lohman) se voit persécutée par une sorcière gitane après lui avoir refusé un prêt pour son hypothèque. Le film arrive sur nos écrans juste après la crise financière et la crise des *subprimes* ayant ravagé l'Amérique. Retour logique au *Burn Witch Burn* de Hayers dont on parlait en exergue : le mari veut garder également son emprise financière sur son épouse. Une femme qui ne travaille pas est une femme financièrement dépendante de l'homme, et du système (économique) patriarcal qu'il nourrit. Dans *The Craft*, Nancy (Fairuza Balk) est la sorcière la plus forte, mais aussi la plus riche. Initialement pauvres, sa mère et elle ont empoché l'héritage du beau-père abuseur, mort après que Nancy lui eut jeté un sort. Dans cette approche intersectionnelle, *The Craft* est doublement intéressant puisqu'il présente en outre un personnage racisé, celui de Rochelle (Rachel True), qui se fait intimider par une belle blonde populaire dans son école en raison de sa couleur de peau. Voilà donc de quoi nous convaincre que, depuis toujours, la sorcière est avant tout une figure « d'empowerment » des femmes et des laissées-pour-compte. « À nous la magie, à nous le pouvoir. »



Les spectres SS

Ou l'horreur historique

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU



↑ **Shock Waves** de Ken Wiedehorn (1977)

À travers le régime fantastique, l'horreur accorde l'histoire au diapason de nos craintes les plus profondes. Aux autres genres, on pourrait dire que le cinéma d'horreur oppose ainsi une contre-histoire.

La plupart des monstres du cinéma d'horreur sont symboliques, allégoriques. Ils tirent leur force d'évocation de leur puissance métaphorique. Le spectre nazi, pour sa part, est explicitement politique. Le cinéma en a fait une créature, au même titre que celle de Frankenstein. Mais on ne saurait ignorer sa nature profondément historique. La simple vue d'une croix gammée suffit à éveiller le souvenir d'une horreur absolue, d'autant plus terrifiante qu'elle est bien réelle. La figure du Nazi confronte le cinéma d'horreur à sa propre impuissance : ses pires cauchemars ne sauraient égaler les atrocités qu'il cherche à confronter, en s'attaquant à une telle figure. Très rapidement, l'horreur va donc s'intéresser à une autre figure : celle du néonazi, c'est-à-dire du monstre cherchant à répéter les crimes du passé.

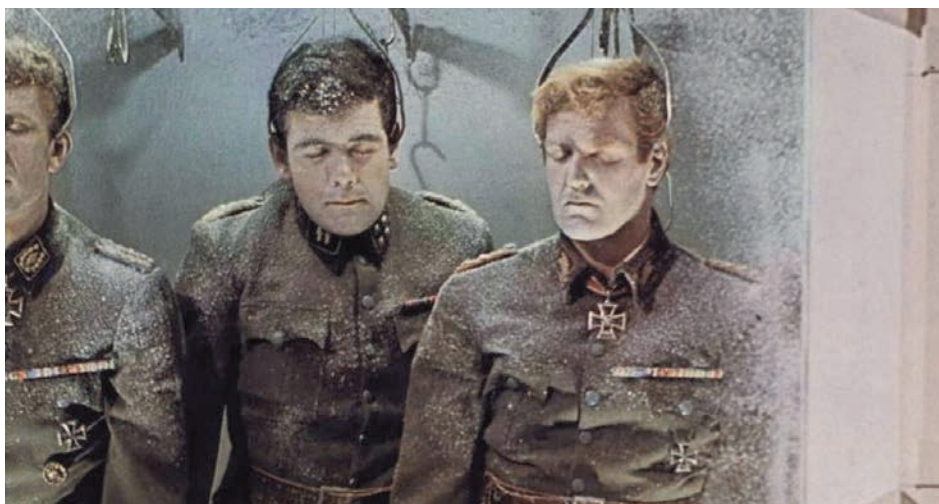
Durant des décennies, le film de guerre classique a cherché à affirmer la pérennité de la victoire, reléguant le souvenir traumatique de la Seconde Guerre mondiale et du Troisième Reich aux pages des livres d'histoire. Inacceptable mais inévitable, le prix du conflit en vies humaines y était surtout présenté comme un sacrifice nécessaire. Célébrant l'héroïsme des soldats tombés au combat, le genre au grand complet semblait vouloir rassurer le spectateur quant à la nécessité de cette horreur en lui rappelant que l'ennemi était pour sa part mort et enterré. Le récit d'aventure, de son côté, fera du Nazi un ennemi de carton-pâte tout droit sorti des pages d'un roman de gare. *Raiders of the Lost Ark* (1981) et *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989) de Steven Spielberg offrent un parfait exemple de la menace nazie réduite à son degré caricatural, symbole d'un mal absolu que l'humanité aurait vaincu et sur lequel les héros de cinéma peuvent triompher à répétition pour amuser les foules.

Le cinéma d'horreur n'a, quant à lui, jamais partagé cet optimisme. Déjà, dans *The Frozen Dead* (1966) de Herbert J. Leder, un savant nazi ayant fui en Angleterre cherche le moyen de décongeler les hauts placés du régime conservés en état d'hibernation depuis 1945. Dans son laboratoire secret, Norberg cache les abominations nées de ses expériences ratées. Mais lorsqu'une amie de sa nièce est tuée par l'une de ses créatures, le bon docteur profite de l'occasion pour tester l'une de ses plus récentes théories, arrivant ainsi à garder en vie la tête coupée de la jeune fille. Ce revirement de situation, emprunté au *Donovan's Brain* (1953) de Felix E. Feist, permet à Leder d'exploiter l'archétype du savant fou afin de suggérer l'atrocité des expériences menées sur des sujets humains durant la Seconde Guerre mondiale. *The Frozen Dead* n'échappe évidemment pas à la caricature. Mais il constitue l'amorce d'un cycle cinématographique où la figure du Nazi n'est plus confinée à l'impuissance rassurante du passé, menaçant plutôt le présent par la possibilité bien réelle de sa réapparition.

LE ZOMBIE NAZI ET LA RÉSURGENCE HISTORIQUE

Dans *Shock Waves* (1977) de Ken Wiederhorn, un régiment de morts-vivants créés par des scientifiques nazis ressurgit des flots pour attaquer les survivants d'un naufrage. À l'instar des zombies de Romero, ces « super soldats » sont condamnés à errer éternellement en répétant la seule action dont ils se souviennent : tuer, encore et toujours, pour imposer le règne de la mort. En déshumanisant complètement la figure du soldat

↑ **Death Ship** de Alvin Rakoff (1980) → **The Frozen Dead** de Herbert J. Leder (1966)



nazi, *Shock Waves* transforme celui-ci en véritable monstre de cinéma. Dans le film de guerre traditionnel, le Nazi possédait encore les attributs de l'homme. Désormais, cette créature exsangue n'est plus qu'un agent de terreur perpétuant machinalement l'horreur historique qu'il représente. L'horreur du zombie nazi découle précisément de sa nature de « revenant ». La menace qu'il personnifie est celle d'une réapparition, c'est-à-dire du retour possible de ce que l'on croyait enterré à tout jamais. Ces images de SS qui « refont surface », s'extirpant lentement des eaux troubles auxquelles l'Histoire semblait les avoir relégués, sont d'autant plus terrifiantes qu'elles font explicitement référence à la possibilité jusqu'alors inconcevable d'une telle résurgence. Le rythme posé de l'ensemble et la manière dont ces figures dominent l'espace délimité par le cadre, émergeant d'un vide qu'elles occupent silencieusement, contribuent à l'atmosphère asphyxiante du film.

Les zombies nazis réapparaissent dans *Le lac des morts vivants* (1981) ainsi que dans *Labîme des morts vivants* (1982), deux coproductions franco-espagnoles respectivement réalisées par Jean Rollin et Jesús Franco. Le premier, qui est à peu près sans intérêt, compte parmi les pires films du cinéaste français. Le second n'est pas tellement plus inspiré, Franco étant manifestement plus à l'aise avec les corps extatiques qu'avec les corps en décrépitude. Mais le choix de camper l'action en plein cœur du désert produit malgré tout une métaphore visuelle intéressante, auquel la mise en scène léthargique confère une certaine vertu esthétique. Quelque chose, dans la langueur ambiante et dans la démarche somnambule de la chair putréfiée, relève en effet du pur désespoir ; et le désert, paysage évoquant ici une sorte de néant postapocalyptique, fait écho à cette idée formulée par Hannah Arendt voulant que le totalitarisme engendre la désolation et non la destruction. Il se dégage ainsi de cet *Abîme des morts-vivants* un profond sentiment d'isolement, l'impression de faire face à l'absence même du monde.

L'HORREUR DÉSINCARNÉE DU SPECTRE NAZI

Dans *Death Ship* (1980), écrit par Jack Hill mais réalisé par Alvin Rakoff, le spectre du nazisme ne s'incarne plus dans la chair mais dans la machine. Le film, en effet, met en scène un navire fantôme qui s'attaque à un bateau de croisière avant d'en récupérer les survivants afin de procéder à leur extermination définitive. Si cette prémisse rappelle le premier acte de *Shock Waves*, les comparaisons entre les deux films s'arrêtent là. Car il n'y a plus ici de zombies SS ou de savants fous pour perpétuer le terrible héritage du Troisième Reich. Le vaisseau fantôme, qui n'est rien de moins qu'une ancienne prison flottante de la Kriegsmarine, poursuit immuablement son œuvre. Dès que des humains se trouvent à bord, l'impitoyable mécanique se remet en marche afin de les éliminer. Le nazisme devient ici un système inaltérable, un dispositif dépourvu de conscience dont l'horreur repose justement sur le fait qu'il existe par-delà les individus qui l'appliquent. Par ce subtil glissement vers une menace désincarnée, *Death Ship* affirme que la nature idéologique du mal survit aux représentants de cette idéologie.

La réussite du film de Rakoff tient notamment au fait qu'il aborde un synopsis parfaitement ridicule avec une rigueur étonnante. La mise en scène est froide et précise,

les cadres emprisonnant avec une cruauté implacable les personnages dans un dédale de corridors métalliques et de pièces exigües duquel il semble impossible de s'échapper. La contrainte esthétique que représente ce décor monocorde devient une manière de personnifier le mal sans toutefois lui donner de visage précis, lui conférant plutôt qu'un corps concret la forme abstraite d'un paysage, un peu comme le faisait Franco dans *L'abîme des morts-vivants*. Ce « bateau de la mort » est un autre désert, un autre exemple de la désolation totalitaire. C'est un espace par-delà l'anéantissement d'où seule peut surgir la mort en série. Le navire de *Death Ship* est un territoire stérile, convoquant le souvenir des camps de concentration et de leur efficacité meurtrière.

Une idéologie destructrice est une force dont le champ d'action dépasse les limites de la raison : et le spectre en ce sens, est la figure surnaturelle la plus appropriée pour la représenter.

083

LA POSSESSION, UNE TRANSMISSION DE L'HORREUR

L'autre motif fantastique exploité par le scénario de Jack Hill est celui de la possession, le personnage du vieux capitaine qu'incarne George Kennedy étant interpellé par des voix d'outre-tombe dès qu'il met les pieds à bord. Cette invitation spectrale à prendre le contrôle du navire renvoie elle aussi au principe d'une idéologie intangible, dont la pérennité est assurée par le principe de la transmission. Le film fait d'ailleurs écho à cette idée lors d'une scène où un vieux projecteur s'éveille sans raison apparente, ressuscitant d'anciens films de propagande. Ici encore, le nazisme n'a pas de corps et son souvenir se perpétue à travers l'image. La mise en scène pousse même l'idée jusqu'à rendre cette image indépendante du projecteur, qui est détruit sans que cela n'ait d'impact sur son défilement cauchemardesque. Lucio Fulci utilisera lui aussi l'image cinématographique comme intermédiaire afin de ranimer le spectre du nazisme dans *Sodoma's Ghost* (1988). Le prologue se complait ici dans le spectacle d'une orgie qu'un soldat nazi prend plaisir à filmer, jusqu'à ce que les bombes alliées l'interrompent brusquement.

Le récit en lui-même se déroule de nombreuses années plus tard. Un groupe de jeunes en vacances découvre une villa abandonnée qui est évidemment celle du prologue. Pris au dépourvu, nos touristes égarés décident de passer la nuit dans la demeure étrangement intacte. Mais les spectres nazis qui hantent le lieu s'en prennent bientôt



↑ Jonathan de Hans W. Geißendörfer (1970) →

à ces intrus. *Sodoma's Ghost* est d'autant plus décevant que l'idée de base reste intéressante : en exploitant de manière plus articulée le lien entre fascisme et pulsion par le biais de la sexualité, le résultat final aurait sans doute pu prétendre au statut plutôt enviable de *Salò* de série B. Qui plus est, l'idée que les Nazis soient ici des fantômes plutôt que des zombies renvoie à l'idée de dématérialisation déjà présente dans *Death Ship*. Le film repose sur l'intuition morale légitime voulant que l'horreur du nazisme ne soit pas strictement matérielle et qu'elle puisse ressurgir à tout moment. Une idéologie destructrice est une force dont le champ d'action dépasse les limites de la raison ; et le spectre, en ce sens, est la figure surnaturelle la plus appropriée pour la représenter.

LE VAMPIRE NAZI, ARISTOCRATE FASCISTE

La secte de vampires du *Jonathan* (1970) de Hans W. Geißendörfer s'impose comme métaphore d'autant plus explicite du régime nazi que son chef porte le nom d'Adolf. Le nazisme est ici dépeint comme un assujettissement des masses à une élite vampirique, l'horreur totalitaire ne se résumant ainsi plus à la mort qu'elle engendre mais à sa manière de subjuguier les individus en leur retirant tout pouvoir politique.

La toute première scène de *Jonathan* évoque la persécution des Juifs en convoquant les méthodes du cinéma expressionniste. Des « officiers » pénètrent dans une demeure afin de procéder à une perquisition, signe avant-coureur de l'extermination à venir. Ici, le film semble vouloir se référer à tout un pan de l'histoire du cinéma allemand, à toutes ces œuvres qui semblaient prédire la prise du pouvoir par les Nazis. Du *Golem* (1920) de Paul Wegener au *Testament du docteur Mabuse* (1933) de Fritz Lang en passant par le *Nosferatu* (1922) de Murnau, l'expressionnisme allemand avait mis le public en garde quant à l'existence de monstres cachés parmi les ombres. Si Geißendörfer répète après les faits ces avertissements, c'est justement pour nous rappeler qu'ils ont été ignorés. Mais l'image, signée par le légendaire Robby Müller, effectue par la suite un glissement vers un naturalisme magique rappelant notamment le très beau *Valérie au pays des merveilles* (1970) de Jaromil Jireš.

Dans le film de Geißendörfer, les vampires n'ont plus peur du soleil. Ils peuvent donc se déplacer de jour comme de nuit, se nourrissant quand bon leur semble. Cet amendement aux codes du vampirisme n'est pas anodin : il renvoie à l'idée d'un monde où les monstres n'ont plus à se cacher, la terreur secrète de la nuit de Cristal devenant l'horreur permanente des camps de concentration. Le monstre n'est plus cette créature de l'ombre qui opère à l'abri des regards ; il agit à la vue de tous, ses crimes ne relevant plus de l'anomalie. Ils sont pour ainsi dire légitimés, leur ubiquité instituant un nouveau régime de la peur auquel il est impossible d'échapper. L'horreur n'est jamais plus insoutenable que lorsqu'elle est jugée normale. Pour le cinéaste, né en 1941, le film est aussi une manière de rompre avec la complicité de la génération précédente face à l'horreur nazie. *Jonathan* imagine en effet une histoire parallèle dans laquelle c'est le peuple qui se révolte et renverse la dictature vampirique. Ce révisionnisme cathartique n'est pas une manière de nier le passé, mais une promesse faite à l'avenir : jamais plus nous ne resterons impassibles, semble dire Geißendörfer, face à la prolifération de l'horreur.



↑ **Suspiria** de Luca Guadagnino (2018)

La danse macabre de **Suspiria**

Chez Luca Guadagnino

PAR MATHIEU LI-GOYETTE

Quand Berlin bat la mesure et murmure, murmure tout bas

Jamais la couleur n'avait aussi bien tranché. Le *Suspiria* (1977) de Dario Argento était un vitrail coupant, un arc-en-ciel baroque d'audaces visuelles et plastiques que le cinéma contemporain ne pouvait évoquer que par la voie du pastiche. Pour réussir l'adaptation moderne, il fallait donc revisiter cette figure et c'est ce que Luca Guadagnino fait en remplaçant le vitrail par un miroir.

Au climat de pulsions débridées et fantasmatiques de l'original succède dans le *remake* un air de contrôle, une obsession pour les jeux de rôles et les renforcements psychiques qu'ils engendrent. Il s'agit d'un *Suspiria* de 2018 qui se déroule en 1977. Le film creuse des sillons dans la grande histoire pour y planter ses miroirs, télescopant à rebours des trajectoires narratives qui se réfractent entre les souvenirs passés (de la déportation juive, de l'éducation mennonite) et les présences actuelles (du mur à Berlin, de la mère qui guette sous le plancher).

À l'instar de son modèle, ce *Suspiria* débute à l'arrivée de Suzie (Dakota Johnson) dans la prestigieuse académie de ballet de madame Blanc (Tilda Swinton), située dans la ville la plus déchirée d'Europe. Là où la ville (Fribourg dans l'original, Berlin ici) était initialement un arrière-plan théâtral, chez Guadagnino l'exercice s'apparente plutôt à celui du film historique et donc politique. Lancé par la fugue de la jeune ballerine Patricia (Chloë Grace Moretz), le film s'accroche à cette première urgence, stimulée par l'existence du mur reconstitué. Puis il s'attarde avec une attention particulière à la représentation des différences entre l'Est et l'Ouest, ainsi qu'aux passages contrôlés qu'effectue le psychiatre Josef Klemperer (Tilda Swinton dans un deuxième rôle) entre les deux parties de la ville.

Ce *Suspiria* porte sur les miroirs parce qu'il cultive l'insuffisance de la représentation, à commencer par les mécanismes qui opèrent dans toute construction idéologique ou politique de l'histoire. Autrement dit, il s'empare de ces réalités qui hantent les personnages (l'enfance de la petite, la division causée par le mur, les meurtres à l'école, les camps de concentration) afin de les confronter aux forces qui cherchent à les nier. C'est face au négationnisme de ses antagonistes que Suzie saisira enfin la nature de cette puissance du faux que le film traite comme une sorcellerie, celle qui permet à la fois de dissimuler l'histoire et de s'en affranchir, au risque d'encourager l'oubli... ou de lui substituer un imaginaire. De l'éclat de verre coloré, nous sommes passés à la phase réflexive, qui pose des leurres en avançant vers une catharsis saturée par l'artificialité. Enfin, si cet univers a conservé du *giallo* sa fascination pour la psychanalyse, il tire surtout profit de son ancrage dans une période de trouble politique – celle des années de plomb, qui a marqué tant l'Italie que l'Allemagne des années 1970 par une succession d'actes terroristes et révolutionnaires.

L'époque en est aussi une de révolution intellectuelle. Il faut comprendre ce nouveau *Suspiria* malaimé, mais surtout incompris, comme un film cherchant à mettre le doigt sur un sentiment de confusion historique profond. Il se déroule à un moment où, d'une part, la pensée apprend à lire les systèmes par le revers de leur constitution et de leur application (à travers la pensée d'après mai 1968 et sa défense post-structuraliste des minoritaires) et où, d'autre part, on comprend que le pouvoir politique produit des simulacres du passé afin de cacher au présent qu'il n'est plus que l'ombre de lui-même (le secret des goulags, les secrets que chaque Allemand qui avait connu la guerre portait encore en 1977). En se référant à son double précédent, le *Suspiria* de Guadagnino établit une relation d'opposition stratégique avec le *Suspiria* d'Argento, dont il devient l'envers stylistique (tout y est gris, feutré) et l'envers narratif (il est plus long d'une heure, chapitré, éparpillé entre plusieurs personnages alors que le premier était linéaire). Le *remake* est ici un simulacre de l'original. Il s'affiche en tant que faux, en tant que trahison qui cherche à ouvrir une brèche en questionnant les interférences temporelles vécues à travers le recyclage culturel. Guadagnino adapte ainsi le ballet classique de l'original à la danse contemporaine, fragmentant le mouvement grâce à un montage parallèle qui utilise l'inertie comme force de frappe démoniaque à travers l'enchaînement des plans.

Le corps de Suzie devient la main du marionnettiste qui disloque les membres de la troupe, chaque mouvement risquant de provoquer la mort au fil des postures. Ce qui importe, dans ces scènes de torture à distance, ce n'est plus le geste dansé ; c'est sa déconstruction spatiale et temporelle, qui fait porter aux malédictions des sorcières la responsabilité de transgressions stylistiques qui révèlent un réseau souterrain d'intentions et de conséquences dissimulées. C'est le réseau des bourreaux instrumentalisés

qui détournent le regard, des miroirs idéologiques déformants qui séparent la violence causée par les gestes qui la déclenchent au nom des ordres venus d'en haut. Cette cruauté politique institutionnalisée qui s'empare des esprits, qui les tord jusqu'à ce qu'ils fassent la même chose aux corps d'autrui, prend ici la forme d'une reproduction païenne de l'expérience de Milgram, menée dans un contexte étudiant où la rivalité entre ballerines génère des convoitises violentes. Et dans les faits, ce *Suspiria* n'est jamais plus effrayant que lors de ses scènes de répétitions, où Suzie se perd dans l'effort pour plaire à ses nouvelles mères symboliques qui imposent leurs rêves aux jeunes femmes (comme à une autre époque il fallait plaire au Führer, au risque de se perdre dans son rêve de Troisième Reich).

Guadagnino convoque tous les schismes qui vivent de leurs apparences fragmentées afin de montrer comment les structures de pouvoir créent des simulacres (faits d'apparence, de décorum, de prestige creux) pour parvenir à conditionner leurs sujets et nier le réel. Puis il les fait graduellement disparaître à partir du mitan de son film, dès que madame Blanc propose à ses ouailles une nouvelle pièce. Intitulée *Open Again*, celle-ci porte sur les renaissances, l'attirance qu'elles exercent en même temps que le désir d'y échapper. Si dans un premier temps, on peut penser qu'il s'agit d'un piège pour ressusciter le passé (de la compagnie de ballet, du fascisme ou du film original), il en va tout autrement : c'est dans la brèche temporelle qu'ouvre le néofascisme qu'il faut s'engouffrer pour refaire de l'histoire politique une *donnée sensible*. Alors que le souvenir condamne le docteur Klemperer à un deuil impossible (il ne sait pas ce qui est advenu de sa femme disparue dans un camp en 1943), celui-ci parviendra toutefois à s'en détacher complètement en réinvestissant cette dimension pour mieux y enterrer sa culpabilité. Pareillement, le souvenir enferme Suzie dans son éducation religieuse, mais c'est aussi en le reconvoquant qu'elle découvre en elle une puissance qui était cachée dans son enfance, lui permettant de confronter la mère Markos (Tilda Swinton, dans une troisième incarnation), antagoniste du film original et avatar improbable de la mère *Suspiriorum*. La structure fasciste, celle de l'adoration à tout rompre, de l'esthétisation du pouvoir pour le perpétuer, ne peut être condamnée au passé qu'à condition d'avoir été comprise, identifiée, jusqu'à pouvoir pointer ses néodisciples en tout genre qui se nourrissent encore aujourd'hui du lait momifié du nazisme embaumé dans ses symboles.

Le véritable enjeu de ce *Suspiria* repose donc sur l'importance de s'arracher à nos mères psychiques, omnipotentes et centrifuges (la Mère, l'État, l'Histoire, Dieu, le *Remake*), qui créent des prédispositions, qui imposent à rebours des identités et des désirs (« C'était le truc des nazis », confirme Klemperer), qui font croire qu'on a toujours été ainsi, ou du moins qu'on était destiné à le devenir, comme s'il ne servait à rien de résister aux destinées.

FROM THE PRODUCER OF RE-ANIMATOR



The rich have
always fed
off the poor.

This time it's for real.

WILD STREET PICTURES PRESENTS A KEITH WALLEY • PAUL WHITE PRODUCTION A BRIAN YUZNA FILM "SOCIETY"
STARRING BILLY WARLOCK • DEVIN DEVASQUEZ • EVAN RICHARDS AND BEN MEYERSON
SPECIAL EFFECTS CREATED BY SCREAMING MAD GEORGE MUSIC COMPOSED BY MARK RYDER AND PHIL DAVIES
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY RICK FICHTER EDITED BY PETER TESCHNER EXECUTIVE IN CHARGE OF PRODUCTION DEAN RAMSER
EXECUTIVE PRODUCERS PAUL WHITE • KEIZO KABATA AND TERRY OGISU WRITTEN BY WOODY KEITH AND RICK FRY
PRODUCED BY KEITH WALLEY DIRECTED BY BRIAN YUZNA

R RESTRICTED
UNDER 17 REQUIRES ACCOMPANYING
PARENT OR ADULT GUARDIAN

RECORDED BY
ULTRA-STEREO

ZECCA

Distributed by Zecca Corporation

70 films

70 films pour tenter de tracer les contours du concept d'horreur politique, en suivant au fil des décennies l'évolution de ses diverses déclinaisons. 70 pistes dont le but n'est pas de cantonner cette idée à une unique définition, mais plutôt de cataloguer les diverses manières dont celle-ci se manifeste. Mais surtout 70 œuvres à découvrir ou à redécouvrir.

091

PAR ELIJAH BARON, CHARLOTTE BONMATI-MULLINS,
APOLLINE CARON-OTTAVI, ARIEL ESTEBAN CAYER,
BRUNO DEQUEN, DAMIEN DETCHEBERRY, RALF ELAWANI,
JULIEN FONFRÈDE, ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU,
CÉLINE GOBERT, SYLVAIN LAVALLÉE, CHARLOTTE SELB,
CARLOS SOLANO.

LE GOLEM

Paul Wegener et Carl Boese / États-Unis / 1920

Difficile de ne pas voir un avertissement prophétique dans cette fable fantastique où un rabbin de Prague, prédisant qu'une catastrophe guette le peuple juif, éveille une créature ancestrale dans le but de protéger les siens. Comme plusieurs autres classiques de l'expressionnisme allemand, tels que *Nosferatu* et *Le cabinet du docteur Caligari*, *Le Golem* peut être interprété comme une mise en garde contre la montée du nazisme ainsi que la résurgence de l'antisémitisme dans la période de l'entre-deux-guerres. À la différence que celui-ci le fait beaucoup plus explicitement, n'abordant pas par métaphores interposées la persécution des Juifs. Le film met aussi en garde contre les dangers d'un repli réactionnaire né de la peur, le Golem se retournant éventuellement contre son créateur pour semer la terreur dans le ghetto qu'il devait défendre. L'œuvre de Wegener et Boese aura une profonde influence sur les films d'horreur de la Universal, à commencer par le *Frankenstein* de James Whale qui lui doit beaucoup sur le plan visuel et thématique. – AFR

ISLAND OF LOST SOULS

Erle C. Kenton / États-Unis / 1932

Cette première adaptation pour le grand écran du célèbre roman de H.G. Wells *The Island of Dr. Moreau* aborde de nombreux questionnements philosophiques, mais développe aussi un microcosme propice aux enjeux politiques. Dans la société dirigée par Moreau, la « loi » sert à asservir les êtres jugés inférieurs par le maître en leur interdisant une série de comportements qui servent à établir les fondements et les limites de la civilisation. Ici, les hommes-bêtes ne sont considérés « humains » qu'au prix de leur propre liberté. Le film démontre ainsi que le principe d'ordre peut être employé afin d'imposer une hiérarchie, dont la prétendue légitimité repose sur un racisme « scientifique » qui fait notamment écho au discours colonialiste. La révolte éclate lorsque les esclaves se libèrent du joug moral des commandements de Moreau. Jusque-là, ce dernier avait réussi à conserver le pouvoir à l'aide d'une simple phrase : « *What*

is the law? » Il le perd dès l'instant où on lui répond ceci : « *Law no more.* » – AFR

SON OF INGAGI

Richard C. Kahn / États-Unis / 1940

Premier film d'horreur écrit par un scénariste afro-américain, interprété par une distribution entièrement noire, *Son of Ingagi* n'est pas vraiment une suite à l'infâme *Ingagi* de William Campbell, troisième plus gros succès au box-office américain en 1930. Mais le simple fait qu'il se positionne dans la lignée de ce faux documentaire immensément raciste en dit long sur la volonté de ses créateurs de se réapproprier la représentation de leur communauté à l'écran. Le film reprend l'archétype de la « bête sauvage », qui traverse le cinéma de genre des années 1930 et sert de substitut à la figure de l'homme noir dans des films tels que le *King Kong* de 1933. La bête habite ici le sous-sol d'une vieille maison dont vient d'hériter un jeune couple, tel un spectre dont il s'agirait de se libérer. Film d'horreur terriblement lacunaire sur le plan de l'atmosphère, *Son of Ingagi* est à son meilleur lorsqu'il se contente de filmer la vie quotidienne en s'éloignant des préjugés colportés par le cinéma blanc de l'époque. – AFR

THE MAD MONSTER

Sam Newfield / États-Unis / 1942

Si la figure du loup-garou symbolise traditionnellement l'innommable violence qui sommeille dans le cœur des hommes, *The Mad Monster* est l'un des rares films du genre à s'en servir pour critiquer plus spécifiquement l'horreur de la guerre. Un professeur déchu injecte du sang de loup à son cobaye, un jardinier simple d'esprit dont le seul désir est de « faire fleurir de belles choses ». Le but avoué du savant fou est de créer une armée de super-soldats impitoyables, des créatures sauvages qui déferleront sur le champ de bataille sans craindre pour leur propre vie. Le film de Sam Newfield déconstruit ingénieusement la dichotomie classique de Jekyll et Hyde en introduisant au sein même de celle-ci un rapport de force inédit. Jekyll, ne voulant pas devenir Hyde, expérimente ainsi sur un sujet impuissant – refusant d'assumer

sa propre nature monstrueuse, qu'il délègue comme le fait le général sur le champ de bataille. Tournée en cinq jours, cette modeste production sera interdite au Royaume-Uni durant dix ans. – AFR

INVASION OF THE BODY SNATCHERS

Don Siegel / États-Unis / 1956

Classique culte du cinéma d'horreur, *Invasion of the Body Snatchers* s'inscrit dans la veine de la science-fiction, imaginant une invasion d'extraterrestres hostiles dont le mode opératoire consiste à copier à la perfection les individus (à l'exception notable des émotions), puis à les remplacer dans la société. Considéré comme un témoignage majeur de la phase paranoïaque des États-Unis, le film de Don Siegel a suscité des interprétations politiques parfois contradictoires : met-il en scène la progression insidieuse des communistes ou alerte-t-il contre les dérives totalitaires du maccarthysme ? On pencherait plutôt pour la deuxième option au regard du parcours du cinéaste. Ce qui est certain, c'est que son œuvre, par le génie de sa mise en scène et par sa portée philosophique, n'a jamais cessé d'exercer son influence sur le cinéma de genre. Du thème de la peur de l'autre à la vision d'une société moderne uniformisée et dénuée d'empathie, *Invasion...* a de quoi continuer à donner des frissons. – ACO

THE LAST MAN ON EARTH

Sidney Salkow / États-Unis / 1964

Cette adaptation du roman de Richard Matheson *I am Legend* ne s'inscrit pas dans un contexte politique précis, mais avec son histoire sur le dernier homme sur Terre, résistant aux vampires qui dominent maintenant le monde, le film de Sidney Salkow traduit bien le sentiment de voir un monde s'écrouler autour de soi alors qu'un nouveau s'érige sur ses ruines. La solitude de Neville, son acharnement à combattre les monstres qui le hantent chaque nuit, son désespoir alors qu'il s'agrippe aux vestiges qui le rattachent à un passé dissolu – Neville est au fond le parfait réactionnaire, résistant au changement jusqu'à ce qu'il doive se rendre à l'évidence : le monstre, dorénavant, c'est lui (d'où le

casting parfait de Vincent Price dans un rare rôle de héros, qui se révèle au final comme le personnage type de la star, un autre de ces hommes aveuglés par son arrogance). En ce sens, il s'agit bien, comme l'écrivait Stephen King dans *Danse Macabre*, du « film d'horreur politique ultime », réduisant à son essence l'angoisse résidant au cœur de ces films. – SL

ONIBABA

Kaneto Shindō / Japon / 1964

Dans son œuvre maitresse, Kaneto Shindō s'inspire du théâtre nô et des paraboles bouddhistes pour conter une histoire de passion et de jalousie sur fond de conflit médiéval japonais. Au ^{xiv}^e siècle, dans un pays ravagé par une guerre civile, une femme d'âge mûr et sa belle-fille survivent en vendant les armures des soldats perdus qu'elles assassinent. Quand un voisin leur apprend la mort de leur fils et mari partis combattre, la jeune femme commence une relation torride avec l'homme. Leurs rencontres nocturnes déclenchent la fureur de la belle-mère, qui tente de s'opposer à cette union en effrayant l'infidèle avec un masque de démon. Dans la réinterprétation de ce conte moral, les désirs humains sont plus forts que la misère et la violence qui avilissent la population. La belle-mère est punie de ses efforts pour s'opposer aux élans sexuels des plus jeunes, exprimés par les mouvements sensuels des roseaux du décor. Les visages affreusement défigurés de ceux qui osent porter le masque du démon ne sont pas sans rappeler ceux des victimes des bombes atomiques. – CS

TWO THOUSAND MANIACS!

Hershell Gordon Lewis / États-Unis / 1964

Six voyageurs égarés deviennent par mégarde les « invités d'honneur » d'une fête commémorative organisée par les habitants de Pleasant Valley, petit village fantôme du sud des États-Unis, afin de marquer le centenaire de sa destruction lors de la guerre de Sécession. Si la chanson thème du film proclamant que « *the South's gonna rise again* » ne constituait pas un indice suffisant, les drapeaux confédérés que brandissent fièrement les villageois devraient définitivement mettre la puce à l'oreille du

spectateur quant à la nature du drame qui se trame. Dans *Two Thousand Maniacs!*, le parrain du *gore* Hershell Gordon Lewis fait ressurgir à sa façon les tensions historiques entre le Sud et le Nord, affirmant par le biais d'un véritable carnaval de supplices et de cannibalisme que son pays est bien moins « uni » qu'on voudrait le croire. Conférant une connotation particulièrement morbide à l'expression « southern hospitality », cette caricature grotesque de la culture *redneck* aura notamment une profonde influence sur le *Texas Chainsaw Massacre* de Tobe Hooper. – AFR

THE PLAGUE OF THE ZOMBIES

John Gilling / Royaume-Uni / 1966

Un aristocrate anglais ressuscite les morts afin d'en faire ses esclaves dans cette production de la Hammer où la pratique du vaudou est intimement liée à l'histoire coloniale britannique. Quelque part entre les somnambules exsangues de Tourneur et les hordes sanguinaires de Romero, les zombies de John Gilling amorcent la transition vers une représentation moderne du phénomène tout en respectant ses origines historiques. Déraciné et transposé dans le contexte profondément européen de l'horreur gothique, le zombie est ici le fruit d'une authentique appropriation culturelle par l'homme blanc, qui se sert de rites magiques découverts à l'étranger afin de consolider une autorité ancestrale ancrée dans le privilège social et le pouvoir économique. *The Reptile*, second long métrage tourné par Gilling la même année, explore aussi le thème de la culpabilité coloniale en reprenant cette fois le motif de la femme serpent déjà exploité dans *Cult of the Cobra* de Francis D. Lyon et *The Snake Woman* de Sidney J. Furie. – AFR

NIGHT OF THE LIVING DEAD

George A. Romero / États-Unis / 1968

Pour son premier long métrage, George A. Romero signe un film chargé de toute la tension des années 1960 aux États-Unis. Bien qu'il ait toujours affirmé que le choix de Duane Jones pour interpréter le héros calme et courageux du film avait été fait sans arrière-pensée, le fait d'avoir un

personnage principal afro-américain était non seulement peu courant pour l'époque, mais créait également une dynamique où les personnages blancs étaient finalement relégués au sous-sol pendant que le seul Noir prenait en main la situation. Le fait que Ben survive à une armée de zombies pour finalement être abattu par une bande de *rednecks* évoque bien sûr la violence raciste du pays (Malcolm X avait été assassiné trois ans plus tôt et Martin Luther King la même année). Quant au carnage horrifiant du film, il ne peut que faire écho à la guerre du Vietnam dans laquelle les États-Unis sont embourbés depuis 13 ans déjà, et avec laquelle les images finales de « faux documentaire » créent un parallèle frappant. – CS

TARGETS

Peter Bogdanovich / États-Unis / 1968

Malgré sa filmographie étoffée, c'est surtout en tant qu'historien du cinéma que Peter Bogdanovich semble avoir laissé sa marque ; il n'est donc guère étonnant que *Targets*, son premier long métrage, représente un commentaire sur l'horreur, plutôt qu'un film d'horreur à part entière. Le rôle principal revient à Boris Karloff, que l'on retrouve ici en dialogue non seulement avec son propre passé, ses vieux films étant abondamment cités, mais aussi avec une nouvelle génération incarnée par Bogdanovich lui-même. Le personnage de Karloff ne se reconnaît plus dans le monde contemporain, s'y sent dépassé, comme une relique, une pièce de musée. On pense au shérif dans *No Country for Old Men* : quand on est confronté à l'horreur inconcevable, brusque et impassible d'une tuerie de masse, dirigée notamment vers un public de cinéma, peut-on encore avoir peur de Karloff, avec ses déguisements et sa technique de jeu ? Toujours d'actualité, le film de Bogdanovich annonce cette transition vers un monde moins innocent qui continue de se désensibiliser. – EB

JONATHAN

Hans W. Geißendörfer / Allemagne / 1970

On a rejoué le *Dracula* de Bram Stoker à bien des sauces, mais généralement en

conservant son talon d'Achille : le soleil (oui, oui, aussi les croix et de l'ail). En 1970, Hans W. Geißendörfer réalise son premier long métrage – et son unique film d'horreur – en écartant cette faiblesse vampirique afin de proposer une fable autour du fascisme (un peu comme Pasolini le fera avec *Salò*). Filmé par l'inoubliable Robby Müller (*Paris, Texas*; *Down by Law*), qui en était aussi à ses premières armes, *Jonathan* oppose à des vampires vivant en communauté dans un château, une sorte de lumpenprolétariat se soulevant pour délivrer les hommes de la tyrannie de ces suceurs de sang qui vivent au grand jour. Au-delà d'un didactisme excusable par l'époque et le manque d'expérience du réalisateur, *Jonathan* reprend admirablement, sur le plan esthétique, les thèmes de l'érotisme et de la mort, indécrottables de la figure de Dracula (et accessoirement du nazisme). Avis aux ami.e.s. des animaux : on y écrase un rat avec une violence inouïe. – RE

MARK OF THE DEVIL

Michael Armstrong / Allemagne / 1970

Autriche, début du XVIII^e siècle. L'inquisition fait rage, et nombreuses sont celles qui sont condamnées pour sorcellerie, torturées et brûlées vives. Un jeune comte, assistant d'un lord zélé, commence à douter de sa mission en tombant amoureux d'une sorcière... *Mark of the Devil* est resté dans les anthologies comme étant particulièrement sadique et sanglant. La façon dont le film dépeint l'hypocrisie de l'intégrisme religieux n'a rien perdu de sa pertinence : impuissants frustrés et violeurs impénitents sont prêts à tout pour conserver leur position de pouvoir et accumuler les richesses, y compris en accusant des nobles de sorcellerie pour mieux les dépouiller. Certaines scènes ne résonnent d'ailleurs pas seulement avec le pouvoir religieux, mais aussi avec les sinistres idéologies totalitaires nées en Autriche et en Allemagne au XX^e siècle. Et si les femmes sont certes souvent à demi dénudées sur la table de torture (c'est du cinéma d'exploitation, ne l'oublions pas), elles n'en sont pas moins fort tenaces face à l'oppression masculine. – ACO

THE CORPSE GRINDERS

Ted V. Mikels / États-Unis / 1971

Spécialiste du cinéma de genre à rabais, Ted V. Mikels signe fort probablement son film le plus intéressant avec cette variation féline sur un thème qui sera exploré plus tard par le *Soylent Green* de Richard Fleischer. Faisant écho à des œuvres telles que *The Body Snatcher* (1945) de Robert Wise et *The Flesh and the Fiends* (1960) de John Gilling, le scénario se penche sur les agissements d'une compagnie de nourriture pour chats dont le produit est à base de viande humaine. S'approvisionnant d'abord de cadavres au cimetière local, les propriétaires avarés en viendront à utiliser leurs propres employés pour faire leur pâté, coupant ainsi dans les coûts de production afin d'augmenter leur marge de profit. Satire grinçante d'un capitalisme sauvage ne voyant plus dans la vie humaine qu'une simple donnée marchande, ce long métrage du réalisateur de *The Astro-Zombies* et *The Black Klansman* n'est pas particulièrement subtil ou sophistiqué. Mais son humour noir fait mouche à plusieurs reprises, notamment lorsque l'on découvre le slogan de l'entreprise : « *For cats who love people.* » – AFR

THE DEVILS

Ken Russell / Royaume-Uni / 1971

Le film « d'horreur religieuse » de Ken Russell est certainement l'un des titres majeurs de l'histoire de la censure en Occident. Interdit dans plusieurs pays, sorti avec une cote X aux États-Unis et au Royaume-Uni après plusieurs coupes, *The Devils* malgré son ton extrêmement 70's (la direction artistique est signée Derek Jarman) n'a rien perdu aujourd'hui de sa force de frappe. Cette satire des abus de pouvoir et de l'hystérie meurtrière des religions organisées dresse un tableau aussi somptueux qu'acérbe de la répression de la sexualité par l'Église catholique et des liens dangereux entre l'Église et l'État. Situé en France en 1634, le film mêle iconographie religieuse et images de la révolution sexuelle des années 1970, déclenchant sans surprise l'indignation de groupes conservateurs. Certaines des scènes les plus controversées n'ont pu être

découvertes que trois décennies plus tard – comme celles du « viol du Christ » ou de sœur Jeanne (Vanessa Redgrave) se masturbant avec le fémur calciné d'un prêtre brûlé pour sorcellerie. – CS

BLACULA

William Crain / États-Unis / 1972

Le Prince Mamuwalde (William Marshall) et sa femme (Vonetta McGee) vont au château de Dracula (Charles Macaulay) pour lui demander de signer un décret abolissant l'esclavage. Ce dernier n'entend pas cesser la traite des Noirs, insulte Mamuwalde et finit par le maudire en le transformant en vampire. Près de 200 ans plus tard, deux décorateurs d'intérieur grossièrement efféminés se rendent en Transylvanie et achètent le cercueil de Blacula afin de l'expédier à Los Angeles. Ils seront les deux premières victimes du vampire noir. Catapulté dans la ville des anges, le prince maudit tombe sous le charme de Tina (également jouée par Vonetta McGee), le sosie de son épouse disparue, et se démène comme un diable pour semer la police. De son côté, le Dr Gordon Thomas (Thalmus Rasulala) se pose de plus en plus de questions sur les meurtres étranges commis en ville. Film culte de William Crain, *Blacula* s'avère l'un des premiers blaxploitation réalisés par un Afro-Américain. Un détail qui explique une certaine sensibilité sociale que le film traduit par l'humour. Une suite réalisée par Bob Kelljan, *Scream Blacula Scream*, fut produite en 1973. La trame sonore signée Gene Page demeure à ce jour un classique du genre. – RE

SEASON OF THE WITCH

George A. Romero / États-Unis / 1972

Troisième long métrage de George A. Romero, *Season of the Witch* n'a certes pas connu le succès de son premier, *Night of the Living Dead*, notamment pour des problèmes de distribution, mais il mérite amplement d'être redécouvert. Il y réinterprète le mythe de la sorcière – de la même manière qu'il s'appropriera le mythe du vampire cinq ans plus tard dans *Martin* – en associant une plongée dans l'occulte à un discours féministe plus ou moins abouti mais certainement

sincère. L'héroïne du film est une femme au foyer américaine souffrant de dépression, de l'absence d'un mari indifférent et d'une relation distante avec sa fille adolescente, qui se réfugie dans la sorcellerie suite à une rencontre avec une voisine. Malheureusement, la critique de la répression patriarcale et le parallèle entre sorcellerie et émancipation féminine furent peu compris par les distributeurs, qui tentèrent de vendre le film comme un porno *softcore* sous le titre *Hungry Wives*. Romero refusa d'ailleurs d'inclure des scènes pornographiques dans le film. – CS

THE CRAZIES

George A. Romero / États-Unis / 1973

The Crazies est sorti en français sous un titre original, « La Nuit des fous vivants », qui a le mérite de souligner la proximité du quatrième long métrage de George A. Romero avec sa célèbre trilogie des morts-vivants. Près d'une petite ville de la banlieue de Pittsburgh, un avion s'écrase et déverse dans les eaux potables ce qui s'avère être une arme biologique conçue par l'armée américaine. Alors qu'une partie de la population se retrouve infectée et prise de folie meurtrière, l'armée tente de placer la ville sous quarantaine. Dans ce qui ressemble à un croisement fauché entre *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964) et *The Andromeda Strain* (Michael Crichton, 1971), *The Crazies* développe des thématiques qui jalonnent la filmographie du cinéaste, à commencer par une vision acerbe de l'institution militaire qui sera au cœur de *Day of the Dead* (1985). Romero met en parallèle l'illusion de rationalité de l'armée avec la folie des habitants touchés par le virus : à la violence des fous répond celle, méthodique et froide, des soldats anonymes à qui on a donné l'autorisation de tirer à vue. Et lorsque la mécanique militaire se dérègle, il devient difficile de savoir si les citoyens qui prennent les armes sont réellement infectés ou simplement poussés à bout par la brutalité des forces de l'ordre. Ce jeu de massacre sans héros donne au film des airs de parabole sur l'esprit de résistance qui reste encore aujourd'hui d'une incroyable pertinence. – DD

THE EXORCIST

William Friedkin / États-Unis / 1973

La crise de foi dont il est question dans le chef-d'œuvre de William Friedkin est à la fois religieuse et sociale, individuelle et collective. Elle surgit des tensions politiques, économiques et idéologiques de son époque. Mais le film se nourrit surtout des craintes profondes d'une Amérique qui ne se reconnaît plus dans sa jeunesse. La possession de Linda Blair devient ainsi une manière d'aborder cette incompréhension, de représenter la terreur engendrée par les mutations sociales en cours à travers cette image d'une adolescente secouée de spasmes se masturbant avec un crucifix en hurlant le blasphématoire « *Let Jesus fuck you* ». La batterie de tests à laquelle est soumise Blair fait écho à toutes les discussions, les analyses et les explications auxquelles ont donné lieu les phénomènes évoqués à travers cette métaphore. Mais, par-delà ces interprétations, le propos politique de *The Exorcist* passe aussi par la mise en scène de Friedkin qui ancre son récit fantastique dans un réalisme urbain rappelant celui de *The French Connection*. – AFR

GANJA & HESS

Bill Gunn / États-Unis / 1973

Classique du cinéma afro-américain indépendant malheureusement moins connu qu'il le mérite, *Ganja & Hess* est un formidable mélange entre horreur, *blaxploitation* et expérimental. Réalisé par Bill Gunn (« l'un des cinéastes les plus sous-estimés de son époque » selon Spike Lee), et mettant en vedette Duane Jones dans son autre grand rôle à l'écran après *Night of the Living Dead*, le film, qui fit sa première à la Semaine de la critique du Festival de Cannes en 1973, explore les thématiques du sexe, de l'addiction, de la religion et de l'identité noire sur fond de vampirisme et de passion amoureuse. Jones y interprète un anthropologue qui se transforme en vampire après avoir été poignardé par son assistant (Gunn) avec une ancienne dague maudite. Il tombe ensuite amoureux de la veuve de son assistant, Ganja, avec qui il partage immortalité et soif de sang. Gunn réinterprète brillamment le mythe du

vampire pour s'attaquer à l'impérialisme des Blancs et aux dangers des religions. Spike Lee signera en 2014 un remake du film, *Da Sweet Blood of Jesus*. – CS

INVASION OF THE BEE GIRLS

Denis Sanders / États-Unis / 1973

Canalisant les angoisses d'une Amérique puritaine confrontée aux affres de la révolution sexuelle, cette série B décomplexée annonce notamment les obsessions des premiers David Cronenberg. Dans *Invasion of the Bee Girls*, les hommes d'une petite communauté tombent comme des mouches, victimes d'une armée de femmes abeilles bisexuelles dont la fougue charnelle épuise leurs capacités physiques. La frustration générale atteint un niveau résolument dangereux lorsque les autorités recommandent l'abstinence à tous par crainte d'avoir affaire à une épidémie de maladie vénérienne. Le film de Denis Sanders reprend à sa façon les grandes lignes du *Invasion of the Body Snatchers* de Don Siegel, substituant à la crainte des Russes celle d'une société permissive et émancipée. À cet égard, il préfigure la reprise de ce film que tournera Philip Kaufman cinq ans plus tard. Le film de Kaufman, en effet, est essentiellement une version « respectable » de ce *Invasion of the Bee Girls* qui l'est décidément moins. – AFR

MESSIAH OF EVIL

Willard Huyck et Gloria Katz / États-Unis / 1973

Campé dans une Californie crépusculaire plongée dans la dépression de l'ère post-hippie, le superbe *Messiah of Evil* propose une réflexion cauchemardesque sur la solitude des idéalistes après l'effondrement d'un rêve collectif. Ses protagonistes brûlés errent sans but, cherchant un refuge dans ce monde qu'ils n'ont pas pu changer. Le ton impressionniste ajoute ici au sentiment d'incertitude, à la sensation d'étouffement. Le film se déroule principalement dans la villa d'un artiste disparu et ce décor, où les œuvres se mêlent à l'architecture, contribue à créer un univers visuel où l'œil n'arrive plus à dissocier le réel de ses représentations. L'angoisse naît du rapport aux masses, aux lieux du capitalisme, de l'impression d'avoir été marginalisé par un

monde «normal» qui court à sa perte. Les «zombies» de *Messiah of Evil* vont au cinéma, à l'épicerie... Ce sont eux qui forment, au final, la société à laquelle n'adhère plus cette jeunesse dévorée par une lucidité la condamnant au bannissement et à la folie. – AFR

THE WEREWOLF OF WASHINGTON

Milton Moses Ginsberg / États-Unis / 1973

Lors d'un séjour en Hongrie, l'attaché de presse du président des États-Unis est mordu par un loup. De retour à Washington, il découvre qu'il se métamorphose en créature sanguinaire lors des nuits de pleine lune, éliminant sous cette forme les rivaux politiques de son employeur. La principale préoccupation de la Maison blanche sera évidemment d'étouffer l'affaire, sous prétexte que les opposants de l'administration pourraient s'en servir afin d'en entacher la réputation. Inspirée par le scandale du Watergate, où habite d'ailleurs ledit loup-garou, cette satire décousue ne sait trop que faire de sa prémisse prometteuse, mais se nourrit tout de même de manière inusitée du climat politique de son époque. Lors d'une adresse à la Nation, le président tentera évidemment de rassurer ses concitoyens en niant les rumeurs planant sur son entourage. Mais il n'arrivera pas à masquer d'étranges grognements révélant qu'il est à son tour devenu un lycanthrope – clin d'œil évident à la culpabilité de Richard Nixon dans l'affaire du Watergate, qui ne sera d'ailleurs confirmée que plusieurs mois après la sortie du film. – AFR

LA COMTESSE PERVERSE

Jess Franco / France / 1974

Après avoir affolé la censure et préfiguré le «fantaterror» avec *L'horrible Docteur Orloff* (1962), le cinéma d'exploitation protéiforme et boulimique de Jess Franco se déploie ici à l'abri de la dictature franquiste. Ce cinéaste subversif y installe une polarisation qui lui est chère, celle de l'horreur et de l'érotisme s'entremêlant au point de se confondre, pour illustrer l'impossible cohabitation entre le caractère ultracatholique et répressif du régime et les aspirations sociales des Espagnols. Très librement adapté des *Chasses*

du comte Zaroff (Ernest B. Schoedsack et Irving Pichel, 1932) ainsi que de son personnage typiquement sadien, le montage original de *La Comtesse perverse* s'articule autour d'une chasse à la femme dont l'esthétique surréaliste est tour à tour baroque et solaire. Ici, la mise en scène (utilisation caractéristique du zoom, filtres colorés, grand angle, contreplongées et dissonances sonores) incarne une volonté de repousser les limites du représentable et de la morale. – CBM

DEAD AT NIGHT

Bob Clark / États-Unis / 1974

Tué au Vietnam, un soldat revient dans sa famille quelques heures après que celle-ci ait été informée de sa mort. Mais le comportement du jeune homme se révèle rapidement anormal, son mutisme trahissant une étrange distance émotionnelle; et les morts suspectes qui se multiplient dans les environs confirment que quelque chose ne va pas. Andy, en effet, doit régulièrement procéder à des transfusions de sang afin de rester «en vie». «*I've died for you*», dira-t-il à l'une de ses victimes, «*Why shouldn't you return the favor?*» Notamment porté par les performances saisissantes de John Marley et Lynn Carlin, qui avaient déjà joué ensemble dans le *Faces* de John Cassavetes, ce drame psychologique recourt à un ressort surnaturel pour aborder de front le thème alors brûlant d'actualité du choc post-traumatique. *Dead of Night* rappelle que l'expérience de la guerre a des répercussions bien après le retour du front, les scènes où Andy s'injecte du sang faisant écho aux problèmes de drogue des vétérans abandonnés à leur triste sort. – AFR

HOUSE OF WHIPCORD

Pete Walker / Royaume-Uni / 1974

Inspiré par la montée du Nationwide Festival of Light, un mouvement chrétien de droite faisant la promotion de la censure dans les médias, *House of Whipcord* est dédié avec une colère assumée à «tous ceux qui désirent le retour de la punition corporelle et de la peine de mort». Pete Walker campe l'action de ce brulot politique enragé dans un pénitencier privé où des jeunes filles, dont les mœurs sont

jugées immorales par les administrateurs, sont séquestrées et torturées dans le but d'être «rééduquées». Tourné un an avant que Margaret Thatcher ne devienne officiellement chef du Parti conservateur britannique, le film prédit le régime de terreur de la Dame de fer en plaçant un sosie homonyme à la tête de l'institution. Deux ans plus tard, le réalisateur complètera son diptyque exemplaire sur l'émergence d'une certaine Angleterre réactionnaire avec l'excellent *House of Moral Sin* dans lequel un prêtre tourmenté devient obsédé par une jeune femme lui ayant confessé un avortement. – AFR

SUGAR HILL

Paul Maslansky / États-Unis / 1974

«*Sugar is sweet. Revenge is sweeter*» proclame la bande-annonce de cet unique film réalisé par Paul Maslansky, producteur à qui l'on doit tous les *Police Academy* (à l'exception du 2^e). À Houston, au Texas, lorsque la mafia zigouille le propriétaire d'une boîte de nuit, sa copine, Diana «Sugar» Hill (Marki Bey), se tourne vers une prêtresse vaudou pour venger le meurtre de son homme. La vieille femme convoque l'esprit des morts : le Baron Samedi (Don Pedro Colley). En échange de son âme, Sugar obtient une armée de zombies à son service, tous d'anciens esclaves des plantations sudistes. Après quelques meurtres aux apparences incongrues, l'ex-copain de Sugar, le détective Valentine (Richard Lawson), commence à se douter que quelque chose ne tourne pas rond. Ce blaxploitation brille surtout par son renversement des représentations négatives du vaudou à l'écran, et par la réappropriation de celui-ci comme moyen de créer une filiation entre le sort des esclaves et celui de leurs descendants. Un pur produit de l'American International Picture, à qui l'on doit aussi *Blacula*. – RE

THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE

Tobe Hooper / États-Unis / 1974

Mémorable, le dernier plan de *The Texas Chainsaw Massacre* ne laisse lieu à aucune ambiguïté : seul sur une autoroute, armé d'une tronçonneuse en marche, caressé par une lumière étrangement douce qui

perce l'écran, Leatherface amorce une danse désordonnée. Que danse-t-il ? La propagation du Mal sur le vaste territoire américain. Entièrement exposé à la lumière du jour, jusqu'alors relégué à la nuit, le Mal dans les années 1970 ne peut plus ne pas être regardé dans les yeux. Traitée par Tobe Hooper, la violence extrême soulève des problèmes qui engagent les fondements mêmes de la politique de Nixon. «Que les choses soient bien claires», dira-t-il exactement au moment du scandale du Watergate, avant de commencer à débiter les mensonges que l'on connaît. Pionnier du slasher, *The Texas Chain Massacre* offre la face claire d'un État qui enfante des monstres et où plus rien ne peut dissimuler le Mal, si ce n'est un masque composé de chair animale où se condense une certaine personnification de l'horreur : celle du crâne éclaté de JFK au Texas ou celle, collective, des jeunes soldats revenus du Vietnam entièrement défigurés. – CSO

THE STEPFOOD WIVES

Bryan Forbes / États-Unis / 1975

Dans l'œuvre de l'auteur Ira Levin, l'angoisse découle fréquemment du fait que l'on retire aux femmes tout contrôle sur leur propre corps. *Rosemary's Baby*, écrit en 1967 puis porté à l'écran un an plus tard, explore cette idée à l'échelle individuelle, plus spécifiquement à travers les notions de viol et de maternité. Dans *The Stepford Wives*, publié en 1972, l'horreur se révèle explicitement sociale. L'adaptation qu'en proposent Bryan Forbes et le scénariste William Goldman exploite l'inquiétante normalité de la banlieue américaine, repli réactionnaire face aux forces progressistes du féminisme et de la révolution sexuelle. Les épouses «parfaites» de Stepford discutent entre elles comme si elles se trouvaient dans une réclame publicitaire des années 1950, tandis que celles qui n'ont pas encore été assimilées enquêtent sur l'étrange fascination de leurs voisines pour les tâches ménagères. La scène finale, où ces femmes qui n'existent plus que pour combler les désirs de leurs maris errent dans un supermarché, atteint l'équilibre parfait entre l'anxiété politique et la mélancolie existentielle. – AFR

GOD TOLD ME TO

Larry Cohen / États-Unis / 1976

Des hommes, sans lien apparent les uns avec les autres, commettent des meurtres en prétendant obéir aux ordres de Dieu. Tireur d'élite qui abat des passants, tentative d'assassinat politique, un père qui se retourne contre sa famille : en quelques minutes, cette prémisse paranoïaque installe un climat de fin du monde s'étendant du public au privé. Chez Cohen, c'est tout l'édifice de l'Amérique qui est source de corruption, au point que la nation engendre littéralement des monstres (dans la série des *It's Alive*) ; dans le présent film, le cinéaste s'attaque à la source même des valeurs américaines, en proposant une vision de Dieu s'opposant en tout point à celle du christianisme. Avec son imagerie hallucinante, par moments perturbante, *God Told Me To* se branche sur les angoisses d'une Amérique blanche, mâle, chrétienne, pour la confronter à ce qu'elle tente de refouler – projet radical, qui en fait la pierre angulaire du cinéma de Cohen. – SL

J.D.'S REVENGE

Arthur Marks / États-Unis / 1976

Ce récit surnaturel, dans lequel un chauffeur de taxi étudiant en droit est habité par l'esprit d'un criminel des années 1940, offre un contrepoint intéressant aux représentations de la communauté afro-américaine proposées à l'époque par le cinéma de blaxploitation. Aux archétypes du *pimp* et du gangster sur lesquels reposent des films tels que *Super Fly* (1972) ou *Black Caesar* (1973), *J.D.'s Revenge* oppose un protagoniste en quelque sorte hanté par des stéréotypes auxquels il cherche à échapper. Ici, les clichés du genre deviennent ainsi des préjugés qu'il s'agit de briser. Bien que la prémisse abracadabrante mette aussi le spectateur en garde contre les dangers de se faire hypnotiser dans une boîte de nuit de la Nouvelle-Orléans, l'ensemble cultive un certain réalisme social, s'intéressant notamment à la fonction de pilier communautaire qu'occupe la religion. Sous prétexte de possession, la conclusion escamote grossièrement la question de l'abus conjugal. Mais *J.D.'s Revenge* demeure

un cas de figure remarquable dans l'histoire du genre. – AFR

LES RÉVOLTÉS DE L'AN 2000

Narciso Ibáñez Serrador / Espagne / 1976

Tout commence par une séquence choc qui positionne la question morale et politique que soulèvera le film. Une longue succession d'images d'archives qui font mal (d'Auschwitz à la guerre du Vietnam, de la guerre de Corée aux famines post-guerres civiles nigérianes) et nous montrent, chiffres à l'appui, combien les enfants sont toujours les premières victimes des guerres. Puis, la fiction suit avec un couple de touristes anglais qui visitent l'Espagne. Elle étant enceinte, ils ont décidé d'en profiter un peu. Mais arrivés sur l'île idyllique d'Almanzora, le voyage tourne au cauchemar. Le lieu semble abandonné, mis à part ici et là quelques enfants peu rassurants. Il est bientôt clair que ces derniers ont éliminé les adultes et que ce qui s'est passé sur l'île pourrait rapidement se reproduire à l'échelle du monde. Ce film d'horreur efficace et implacable est surtout un formidable brutot politique, forçant la réflexion sur une humanité rattrapée par les abominations du monde. Et, au regard de l'actualité, il pourrait plus que jamais se dérouler aujourd'hui. – JF

DAWN OF THE DEAD

George A. Romero / États-Unis / 1978

Les œuvres de George A. Romero ont toutes un contenu social et politique, mais le message anticapitaliste n'a jamais été aussi limpide que dans *Dawn of the Dead*, le deuxième opus de la série des *Living Dead*. Réalisé en 1978, à l'apogée de la société de consommation américaine, ce second film de zombies (rendu possible grâce à l'implication du maître de l'horreur italien Dario Argento) voit un petit groupe de survivants se réfugier dans un centre commercial. Les morts vivants qui s'introduisent dans le *mall* – lieu hautement symbolique du consumérisme à l'américaine – y reproduisent les comportements de leur vie passée, tandis que les vivants réalisent le rêve de pouvoir consommer sans limite et sans payer. Le zombie devient ainsi une figure grotesque de l'avidité perpétuellement

inassouvie des humains, sorte de réinterprétation occidentale moderne du mythe du zombie haïtien, esclave sans maître assujéti à ses propres désirs de consommation. – CS

LES RAISINS DE LA MORT

Jean Rollin / France / 1978

Des pesticides contaminent le vin, transformant ceux qui le boivent en zombies enragés. Seuls les buveurs de bière sont épargnés, alors que la civilisation s'effondre autour d'eux. Jamais la fascination de Jean Rollin pour les ruines n'a semblé plus cohérente que dans ce film d'horreur apocalyptique aux accents environnementalistes. Mais par-delà son plaidoyer en faveur de l'agriculture biologique, *Les raisins de la mort* s'en prend aux fondements mêmes de l'identité nationale française. « Vous buvez de la bière ? Dans un pays où on fait du vin ? » Avec humour, le cinéaste s'en prend au cliché de la bonne vieille France qui semble ici renfermée sur elle-même, « avec d'un côté la centrale nucléaire et de l'autre le camp militaire. » Ne faisant qu'une bouchée du mythe chauvin de la France résistante, un ouvrier vante au passage les mérites de « ceux qui se battent contre les fascistes, Allemands ou Français, pas pour sauver la patrie » avant de rappeler que « la Résistance, ça continue. » – AFR

PROPHECY

John Frankenheimer / États-Unis / 1979

Pensé pour surfer sur le succès *Jaws* et rivaliser avec *Alien* (à l'affiche une semaine plus tard, à l'époque), *Prophecy* est un film d'horreur écologique bizarrement efficace (Frankenheimer était alors en dépression et cela se sent). Il y est question d'une nature polluée au mercure liquide (inspiré du désastre environnemental de Minamata, au Japon). Et aussi d'un abject ours mutant surnommé *Kathadin* par une communauté autochtone soumise aux malveillances criminelles d'une usine à papier locale. Cette entité destructrice catalyse ici toutes les horreurs d'un monde où l'homme blanc capitaliste souille et exploite pour le profit, peu important les conséquences. En opposant celui-ci à une communauté autochtone

désormais sans voix, le film remet au premier plan l'oppression d'un peuple originel et plus largement la destruction de la planète. Surtout, il n'a de cesse de pointer du doigt Washington et ses élus corrompus. Un film plus que jamais d'actualité au regard de ce qui s'est passé à Flint, Michigan, et de l'état actuel des eaux et rivières aux États-Unis. – JF

THE FOG

John Carpenter / États-Unis / 1980

The Fog est un film sur la fondation de l'Amérique, sur la culpabilité souterraine unissant les membres d'une communauté érigée sur le meurtre et l'hypocrisie. Il ne s'agit pas d'un film explicitement politique comme peuvent l'être, par exemple, *Assault on Precinct 13* ou *They Live*. Mais ce sous-texte imprègne l'ensemble, se propage et le pénètre à la manière de ce brouillard qui envahit lentement la ville et auquel il est impossible d'échapper. L'histoire officielle est un mensonge. Les histoires de peur que l'on se raconte au bord du feu sont moins terribles que la vérité qu'elles remplacent. *The Fog* est un film sur les récits d'horreur, sur la façon dont ceux-ci exorcisent nos démons collectifs, mais aussi sur leur incapacité à contenir éternellement le mal qu'elles cachent. Comme tous les films de Carpenter, il oscille entre l'abstrait et le concret, porté par une musique qui dicte le rythme avec laquelle se déploie la menace traversant son œuvre : ce mal absolu qui n'épargne rien ni personne. – AFR

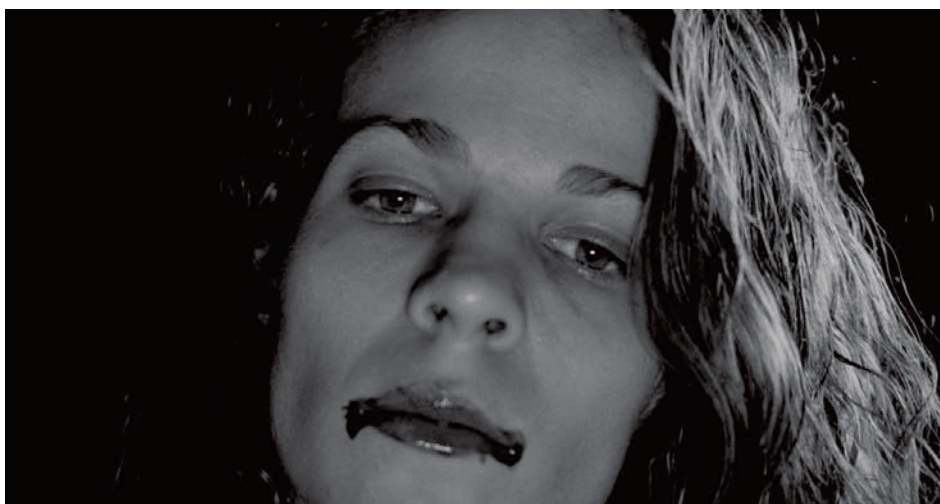
SATAN'S SLAVES (PENGABDI SETAN)

Sisworo Gautama Putra / Indonésie / 1980

Paru un an après le *Phantasm* de Don Coscarelli, dont il semble visiblement inspiré, *Satan's Slaves* est de ces films qui ont connu une vie considérable sur VHS sans jamais être réellement compris par une bonne partie de leur auditoire, en raison de la langue originale et de l'absence de sous-titres. Là où le film de Coscarelli s'emploie à rejouer les mystères des sciences occultes et ajoute des éléments iconiques à un récit décousu (les nains, l'Homme en noir, le liquide d'embaumement qui gicle partout), cette série B de Sisworo Gautama Putra (aussi derrière *The Hungry*



↑ A Girl Walks Home Alone at Night de Ana Lily Amirpour (2014)



→ The Addiction de Abel Ferrara (1995)



→ Ganja & Hess de Bill Gunn (1973)

↑ Candyman de Bernard Rose (1992) → House of Whipcord de Pete Walker (1974) → Dawn of the Dead de George A. Romero (1978)



Snake Woman) possède la particularité de revisiter le film de morts-vivants dans l'incomparable contexte musulman indonésien. Ce qui, à certains égards, procure à *Satan's Slaves* un intarissable verni kitsch en raison de son aspect édifiant. Un élément qui colle aussi aux scènes disco mémorables et à la trame sonore synthétique de cette perle asiatique de seconde zone restaurée en 2019 par Severin Films. – RE

THE HOWLING

Joe Dante / États-Unis / 1981

C'est en partie grâce à Joe Dante que le film de loups-garous reprend vie au début des années 1980. Sa passion pour les monstres fait de *The Howling* une véritable déclaration d'amour au cinéma d'horreur classique. Ce film, produit à petit budget mais toujours légendaire pour ses effets spéciaux, est surtout destiné à un public adulte, contrairement aux œuvres les plus retenues de Dante comme *Gremlins* et *Small Soldiers*. Dès les premières scènes, qui évoquent le New York de *Taxi Driver*, avec ses sordides cinémas porno et son inquiétante vie nocturne, on comprend que le loup-garou permet ici de parler de répression, mais aussi de l'exploitation de la violence sexuelle par différents types de médias. Le monde de la télévision, représenté avec ironie et scepticisme, est particulièrement visé : il crée chez son public une attente de divertissement, rendant de ce fait le réel indissociable de la fantaisie. De plus l'héroïne, de par sa profession de présentatrice de nouvelles, est exposée à un voyeurisme de masse, et nous la voyons face à la caméra comme un animal piégé par les phares d'une voiture. – EB

WOLFEN

Michael Wadleigh / États-Unis / 1981

À New York, au début des années 1980, l'inspecteur Dewey Wilson enquête sur le crime sanglant d'un promoteur immobilier et de sa femme. *Wolfen* se rapproche du film de loup-garou mais n'en est pas un : il s'agit d'un film de loup, dont la présence hante l'écran grâce aux plans séquences en caméra subjective brillamment pensés par Michael

Wadleigh. Cela permet à ce dernier de conserver longtemps le mystère autour de cette créature invisible, et d'étoffer l'idée maîtresse du film : ce loup est un esprit amérindien, venu venger l'occupation d'anciennes terres sacrées. Et ces esprits aux griffes acérées sont bientôt nombreux dans les rues, réincarnation d'un peuple spolié et évincé. Le film souligne également que c'est désormais au tour des populations marginalisées du Bronx d'être menacées d'extradition par des promoteurs immobiliers avides de profits : puissante critique sociale aux accents écologistes, *Wolfen* frappe de par son portrait de New York, ville symbole, représentée comme une jungle à ciel ouvert en pleine déchéance. – ACO

HALLOWEEN III: SEASON OF THE WITCH

Tommy Lee Wallace / États-Unis / 1982

N'entretenant au-delà du titre aucun lien avec le classique de John Carpenter, cette suite qui n'en est pas une est sans aucun doute l'une des entreprises commerciales les plus inusitées des années 1980. Délaissant les conventions du slasher au profit d'une approche satirique de prime abord déroutante, ce récit fantastique se détourne des frasques du croquemitaine Michael Myers pour s'intéresser aux agissements d'une mystérieuse entreprise produisant des masques d'Halloween « programmés » pour tuer les enfants qui les portent. Le film de Tommy Lee Wallace propose une critique par l'absurde de la commercialisation des rites et des pratiques culturelles autour desquelles se constituaient autrefois les communautés. Mais la charge du scénario contre la mainmise des corporations sur l'Amérique trouve aussi un écho dans sa tentative de saboter une franchise à succès en la réinventant complètement. Un jingle obsédant, composé par Carpenter et par son acolyte Alan Howarth, devient ici le symbole d'un mercantilisme totalitaire s'immisçant dans le subconscient de la population pour imposer sa logique. – AFR

VIDEODROME

David Cronenberg / Canada / 1983

Chez Cronenberg, le body horror est toujours le résultat d'une fusion entre le corps humain

et la technologie. Dans *Videodrome*, c'est la télévision et la VHS (ou plus exactement la Betamax), infiltrées dans le moindre aspect de nos vies, que le réalisateur canadien imagine communiant avec nos corps. Inspiré par la pensée du philosophe Marshall McLuhan, qui enseignait à l'Université de Toronto à l'époque où il était étudiant, Cronenberg dépeint un univers où sexe, violence et technologies médiatiques se mêlent dans un cauchemar hallucinatoire qui paraît aujourd'hui terriblement prophétique. Remplacez la télévision par l'Internet, la télé réalité et les médias sociaux, et la satire sociale futuriste du cinéaste ne semble plus tellement éloignée de notre réalité contemporaine, où les interactions humaines sont entièrement dépendantes des technologies de l'information et d'une surabondance d'écrans qui nous cernent. Visionnaire, Cronenberg ? *Long live the new flesh.* – CS

DAY OF THE DEAD

George A. Romero / États-Unis / 1985

Dans ce troisième film de la série des morts-vivants, un groupe d'individus s'est réfugié dans une base militaire. D'un côté il y a les civils, de l'autre, les soldats, et la tension monte vite quand on est enfermé sous terre... Les soldats, qui se considèrent utiles, ne comprennent rien aux recherches des civils, qui ne sont pas aidés par la présence d'un scientifique dont le concept de civilisation déraile un peu. Au milieu de ça, il y a une femme, qui doit gérer le machisme en plus de la fin du monde. Romero s'attaque aux vieux réflexes fascistes qui refont vite surface. L'armée est montrée comme un ramassis d'abrutis dirigés par un commandant qui use de la peur pour tenter de garder son pouvoir intact (un mécanisme qui n'est pas passé de mode). Dans ce film anarchiste et provocateur, le cinéaste nous offre un moment particulièrement jouissif et subversif lorsqu'un zombie se rappelle qu'il sait faire le salut militaire... Et en humanisant fortement les morts-vivants dans cet opus, il nous rappelle que les monstres ne sont pas toujours ceux qu'on croit. – ACO

THE STUFF

Larry Cohen / États-Unis / 1985

Le cinéma de Larry Cohen se distingue d'abord par ses idées, qu'il empile et juxtapose sans grand souci de cohérence. La mise en scène, en apparence sans identité, ne sert qu'à capter ces concepts en s'adaptant à la vitesse à laquelle le cinéaste les produit – des images brusques pour des idées brutes. Ce n'est jamais aussi vrai que dans *The Stuff*, avec sa critique évidente du consumérisme (des mineurs trouvent une substance sucrée sortant de la terre, qui se voit vite commercialisée sous forme d'un produit hautement addictif transformant ses consommateurs en zombies), mais qui ne se développe jamais dans une direction prévisible. Récit d'espionnage industriel, fausses publicités, scènes paranoïaques en famille, satire de l'armée et de son patriotisme : Cohen ne semble suivre que la logique de son inspiration. Peu importe s'il en résulte parfois de la confusion, celle-ci participant à l'énergie délirante de ce cinéma on ne peut plus incisif. Au final, *The Stuff* demeure l'un de ses films les plus ludiques. – SL

CRAWLSPACE

David Schmoeller / États-Unis, Italie / 1986

Klaus Kinski en fils de nazi accroc à la peur (chez les autres). Un immeuble dont il est le propriétaire pour espionner et tuer les jeunes femmes qui s'y trouvent. Des pièges partout, pour recréer l'univers monstrueux des camps de concentration. Le malaise est garanti dans cet étrange film de tueur en série. Dans ce slasher déviant qui cherche davantage la tragédie, Kinski joue le fils d'un scientifique nazi travaillant dans les camps. Obsédé par ce dernier, hanté par son enfance hitlérienne, il est le Mal. Ce trauma le pousse à torturer et tuer. Il garde aussi une fille en cage, transformée en animal domestique à qui il a coupé la langue. Et, chaque soir, il joue à la roulette russe pour en finir avec lui-même, malheureusement sans jamais y parvenir. En bout de ligne, *Crawlspace* est un film féroce sur les répercussions de la guerre sur l'enfance. Il est surtout une belle allégorie de ces tendances politiques monstrueuses, cachées

et rampantes, qui perdurent et s'avèrent bien plus proches de nous qu'on le pense. – JF

MANIAC COP

William Lustig / États-Unis / 1988

« *I've seen plenty of my friends killed by cops.* » Voilà ce que répond un jeune homme noir, lorsqu'un reporter l'interroge au sujet d'une série de meurtres commise par un officier en uniforme. Écrit et produit par Larry Cohen, ce slasher se déroulant à New York détourne habilement la figure « rassurante » du policier afin d'en révéler la nature répressive. Cohen et Lustig sont parfaitement conscients des implications sociales et politiques de leur prémisse, bien que le résultat final fonctionne essentiellement à la manière d'une bonne vieille série B. Le scénario de Cohen s'en prend même à l'archétype de l'honnête policier cherchant à ramener l'ordre dans un département corrompu, l'intrigue révélant que le titulaire tueur était autrefois un officier aux méthodes expéditives dignes de *Dirty Harry*. Tous les flics sont des salauds et personne ne s'étonne d'une telle vague de brutalité policière dans ce succès de club vidéo qui va engendrer deux suites, sorties respectivement en 1990 et 1993. – AFR

THE SERPENT AND THE RAINBOW

Wes Craven / États-Unis / 1988

Inspiré d'un livre ethnographique de Wade Davis sur la zombification, *The Serpent and the Rainbow* s'ancre dans la riche mouvance des films d'horreur flirtant avec le thème du vaudou. Wes Craven imagine le parcours d'un anthropologue, chargé par une compagnie pharmaceutique de ramener une mystérieuse poudre capable de réveiller les morts, qui va subir les foudres du surnaturel comme de la réalité. La magie noire se mêle ici à la dictature de Duvalier et ses tontons macoutes ultraviolents, sur fond de révolution latente. Haïti n'est pas un simple décor folklorique pour Craven, dont la mise en scène a parfois des accents documentaires. Et l'histoire de zombie, fantôme persistant de l'esclavage, est l'occasion d'évoquer les méfaits de la corruption locale tout comme la place d'Haïti (comme de bien des pays émergents)

sur l'échiquier mondial, de la colonisation à l'ingérence occidentale. Craven invente également un beau personnage de femme, le D^r Marielle, dont la capacité à marier science et culture mystique offre un contrepoint complexe au rationalisme du héros. – ACO

SOCIETY

Brian Yuzna / États-Unis / 1989

Campée dans la haute société californienne, l'action de ce premier film réalisé par le producteur de *Re-Animator* et de *From Beyond* possède dans un premier temps la facture d'une émission de télévision au ton étrangeté décalé. Mais sous ces allures de soap d'après-midi façon David Lynch se cache une satire politique à la fois lucide et paranoïaque rappelant *They Live* de John Carpenter et *The Wicker Man* de Robin Hardy autant qu'un *Beverly Hills 90 210* revu et corrigé par H.P. Lovecraft. L'hypocrisie de l'élite éclate ainsi au grand jour lors d'une orgie grotesque où ses membres révèlent leur véritable nature, incestueuse et monstrueuse. Ici, les riches appartiennent non seulement à une différente classe sociale mais aussi à une autre espèce. « *You have to be born into society* », explique-t-on à notre héros, victime d'une machination élaborée : « *The rich have always sucked off low-class shit like you.* » Particulièrement cauchemardesque, la finale de *Society* compte parmi les moments les plus cathartiques du cinéma de genre américain des années 1980. – AFR

NIGHTBREED

Clive Barker / États-Unis / 1990

Initialement charcuté par ses producteurs, qui voyaient d'un mauvais œil le fait que des « monstres » en soient les héros, *Nightbreed* a longtemps été le grand inconnu de la filmographie de Clive Barker. Dans l'imaginaire du romancier britannique, le royaume de l'horreur est le refuge de tout ce qui est différent, et la cité souterraine de Midian, où habitent les derniers survivants des races anciennes éradiquées par l'humanité, est un lieu où les marginaux coexistent à l'abri des préjugés. Le récit culmine en une véritable guerre ouverte entre ces créatures et une armée de *rednecks* intolérants menée par le shérif du coin de

même que par un psychothérapeute sadique, interprété par le cinéaste canadien David Cronenberg. La réussite de cette fable sur l'exclusion et la persécution, sorte de version *Fangoria* d'un film de Tim Burton, repose en grande partie sur la richesse de sa mythologie et sur le regard empreint de compassion qu'elle pose sur son ambitieux bestiaire fantastique. Le film devait, à l'origine, servir d'amorce à une trilogie. – AFR

THE PEOPLE UNDER THE STAIRS

Wes Craven / États-Unis / 1991

« *No wonder there's no money in the ghetto* », s'étonne le jeune Poindexter, à la vue du butin obscène des propriétaires de l'immeuble duquel sa famille est en voie d'être expulsée. C'est tout dire du sous-texte de ce chef-d'œuvre loufoque de Wes Craven, qui dévoile le penchant monstrueux de la gentrification des quartiers pauvres de Los Angeles. Citant le *Do the Right Thing* (1989) de Spike Lee, Craven évoque à son tour les horreurs de l'expérience afro-américaine. Mais si les responsables de ces injustices systémiques restent souvent invisibles, telles des abstractions perchées dans leurs tours d'ivoire, ou symbolisées par procuration, Craven n'y va pas de main morte dans la représentation ; il confronte la perversion grotesque des dynasties d'exploiteurs blancs et fortunés, tapis ici dans un palace pestilentiel aux placards remplis (littéralement) de cadavres. Au loin, les lumières du ghetto siphonné vacillent. – AEC

CANDYMAN

Bernard Rose / États-Unis / 1992

Adaptation de la nouvelle de Clive Barker *The Forbidden*, *Candyman* transpose le récit de l'écrivain britannique des quartiers pauvres de Liverpool au centre-ville de Chicago, enrichissant le simple discours de classe d'une thématique raciale encore peu présente dans le cinéma d'horreur de l'époque. Fantôme noir aussi charismatique que terrifiant, Candyman (Tony Todd) est l'esprit d'un artiste et fils d'esclave torturé et assassiné par des lyncheurs à la fin du XIX^e siècle pour avoir été l'amant d'une femme blanche. L'envoutant et imposant spectre noir est certes une première

dans la représentation des Afro-Américains à l'écran. Le film peine cependant, et malgré ses grandes qualités artistiques, à construire un discours sur la race entièrement cohérent, Candyman s'attaquant avant tout à sa propre communauté, et étant obsédé par l'étudiante qui écrit sa thèse sur les légendes urbaines – et qui est elle aussi une femme blanche. – CS

DUST DEVIL

Richard Stanley / États-Unis / 1992

Hybride surréaliste entre le slasher et le western spaghetti, le second long métrage de Richard Stanley rappelle *The Serpent and the Rainbow* par son mélange de mysticisme et d'horreur. Mais les similitudes entre les deux films ne s'arrêtent pas à cela. *Dust Devil*, tout comme le film de Wes Craven, se déroule en pleine période de transition politique. La fin de l'apartheid en Afrique du Sud devient ainsi l'ancrage historique de ce *road movie* sanglant, dans lequel un démon blanc traverse le pays en commettant une série de mystérieux meurtres rituels. Le discours politique prend forme en arrière-plan, par le truchement d'une radio diffusant un bulletin de nouvelles ou à travers les images d'actualité qui défilent sur un écran de télévision. Il se situe en marge du récit, imprégné des tensions raciales qui divisent le pays en pleine mutation. Le changement de régime est pour Stanley une manière d'opposer le mal historique à l'idée d'un mal absolu, qui traverse ici les âges en se déplaçant d'un corps à un autre. – AFR

THE ADDICTION

Abel Ferrara / États-Unis / 1995

Deux circonstances conduisent Kathleen, l'héroïne de *The Addiction*, à se transformer en vampire : la première, très classique, se fait par morsure, la nuit, dans une ruelle sombre alors qu'elle s'apprête à rentrer chez elle. La deuxième, moins conventionnelle mais tout autant vampirisante, advient lorsqu'elle découvre impuissante l'imagerie de l'horreur, celle des camps d'extermination allemands, celle des ravages provoqués par la guerre du Vietnam. Si Ferrara s'intéresse à la figure du vampire, c'est qu'en elle se condensent certaines des thématiques qui jalonnent son

œuvre : la transmission du Mal (privé et collectif), l'altération de la psyché (ici, le sang vaut pour toutes les drogues), la dépossession de soi, la possibilité d'une rédemption. Chose rare, le vampire n'appartient plus exclusivement aux sphères reculées de l'aristocratie ; dans *The Addiction*, le vampirisme atteint toutes les strates de la société, surgit dans la rue, lieu où la violence d'État s'exerce, de sorte qu'aucun individu ne se trouve à l'abri du Mal historique. – CSO

THE MANGLER

Tobe Hooper / États-Unis / 1995

L'horreur, dans cette adaptation d'une nouvelle de Stephen King, surgit dans un premier temps des conditions de travail inhumaines auxquelles sont exposées les employées d'une blanchisserie industrielle du Maine. Hooper filme la machinerie lourde avec méfiance, sachant pertinemment bien que ses engrenages n'attendent qu'un moment d'inattention pour démembrer une ouvrière insouciante. Mais *The Mangler* va beaucoup plus loin dans sa critique du système, s'attaquant à ce capitalisme local qui vampirise des petites villes dont l'existence même dépend d'emplois souvent ingrats et dangereux. Le film envisage à cette échelle réduite un problème d'envergure internationale, rappelant que dans chaque communauté se cachent les monstres familiers responsables de son asservissement. Fidèle à son habitude, Robert Englund incarne avec verve un patron démoniaque dont le corps même évoque la machine qui dévore ses employées. Le message est clair : l'exploitation n'est pas anonyme ou désincarnée. Elle possède toujours un visage humain. – AFR

TALES FROM THE HOOD

Rusty Cundieff / États-Unis / 1995

Cette excellente anthologie d'horreur, qui s'inscrit dans la tradition des *Tales from the Crypt* et de *Creepshow*, canalise les tensions raciales divisant les États-Unis après le procès de Rodney King ainsi que les émeutes de 1992 à Los Angeles. Mais force est d'admettre qu'à quelques détails près, elle aurait très bien pu être tournée en 2019. Entre ses policiers

blancs qui abattent de sang-froid un activiste politique, son gouverneur raciste affilié au Ku Klux Klan et son « camp de rééducation » digne de *A Clockwork Orange*, l'Amérique de *Tales from the Hood* baigne dans le sang d'une communauté marginalisée qui foment ses vengeances à partir de ses traumatismes. La forme du récit court, en particulier, est utilisée à bon escient, cimentant l'idée d'une expérience collective dont il s'agit de témoigner. Spike Lee agit ici à titre de producteur exécutif, tandis que le directeur de la photographie Anthony B. Richmond poursuit sur sa lancée après son travail exemplaire sur le *Candyman* de Bernard Rose. – AFR

UNCLE SAM

William Lustig / États-Unis / 1996

Ce slasher surnaturel, que l'on doit au même tandem que *Maniac Cop*, procède à une charge en règle contre la construction d'une identité nationale reposant sur la confusion idéologique entre patriotisme et militarisme. Le tueur, un soldat mort durant la guerre du Golfe, s'en prend à tous ceux qu'il considère comme étant des « mauvais Américains » lors des festivités du *4th of July*. À l'instar du discours, le montage ne fait pas dans la dentelle. On passe ainsi d'une victime pendue à un mât à l'image d'un drapeau que l'on hisse, afin de souligner la violence inhérente à un certain nationalisme intransigeant aux yeux duquel toute remise en question du discours officiel relève de l'impardonnable trahison. Le film aborde aussi la question de l'endoctrinement, en rappelant que la notion d'héroïsme est liée dès l'enfance à la figure du soldat. Entre l'humour absurde, l'horreur et le drame social, le résultat final ne sait pas toujours sur quel pied danser. Mais il a au moins le mérite de ne pas rater sa cible. – AFR

THE BLAIR WITCH PROJECT

Eduardo Sanchez et Daniel Myrick / États-Unis / 1999

Devenu culte pour des raisons innombrables, la stratégie commerciale derrière *The Blair Witch Project* tend parfois à voiler les strates politiques qui structurent le film. Entre toutes, règne l'idée que le passé fait retour dans le présent pour reprendre

possession de son récit. Entièrement associée aux propriétés du montage, introuvable et partout à la fois, agente souveraine des cadrages, la sorcière de Blair s'avère capable d'altérer l'espace, d'opérer des faux raccords, d'arracher la caméra à quiconque oserait la filmer. En cela, elle ne fait rien d'autre qu'ordonner la mise en scène et affirmer son caractère inappropriable. Non pas un récit de vengeance, ni même une simple histoire de disparitions : *The Blair Witch Project* est l'un des plus grands films contemporains sur le trauma, sur la façon dont il nous atteint, dont il marque chaque parcelle du territoire américain. Ses dernières minutes, si elles génèrent autant de questions, si elles baignent dans une pure abstraction, travaillent jusqu'au bout une imagerie de l'irreprésentable, nous exposant ainsi au vertige de l'Histoire. – CSO

THE DEVIL'S BACKBONE

Guillermo del Toro / Mexique, Espagne / 2001

« Qu'est-ce qu'un fantôme ? Une tragédie condamnée à se répéter encore et encore ? » Dans l'univers fantastique de Guillermo del Toro, les spectres occupent souvent la fonction d'anges gardiens et de témoins. Par leurs gestes, ils tentent de prévenir les vivants du danger qui les guette. Par leur existence même, ils incarnent la présence sournoise d'un mal que l'on pensait disparu. Entièrement situé dans l'enceinte d'un pensionnat reconverti en orphelinat pour les enfants de loyalistes tombés au combat lors de la guerre civile espagnole, *The Devil's Backbone* incarne à la perfection la vision politique que del Toro se fait du conte gothique. Son orphelinat abandonné en plein désert, troublé le jour par la présence d'un gigantesque obus franquiste au beau milieu de sa cour, et hanté la nuit par le corps de porcelaine mutilé d'un enfant assassiné, devient l'incarnation d'une Espagne coupée de la scène internationale et infiltrée par des fascistes qui s'ignorent. – BD

THE HOST

Bong Joon-ho / Corée du sud / 2006

Suite à des expériences scientifiques, l'armée américaine déverse des produits chimiques

en grande quantité dans la rivière Han. Quelques années plus tard, une gigantesque créature sort de l'eau pour attaquer la population de Séoul. *The Host* rappelle les conséquences dramatiques que peuvent avoir les activités humaines sur l'environnement tout en s'attaquant à l'attitude irresponsable des États-Unis. Jouant pour une fois le rôle des méchants, les Américains sont non seulement montrés comme ayant fort peu de considération pour les habitants d'un pays étranger, mais aussi comme étant prêts à s'ingérer dans les affaires locales et à mentir pour dissimuler leurs exactions. Sans compter l'« agent jaune » que l'armée américaine utilise à la fin pour régler la situation, parodie assumée du tristement célèbre agent orange. Bong Joon-ho réalise ici un film d'horreur politique s'il en est un, tout en signant l'un des meilleurs films de monstre des dernières années : terrifiant, drôle et humaniste. – ACO

THE LAST WINTER

Larry Fessenden / États-Unis / 2006

Une compagnie pétrolière cherche à construire des routes pour exploiter une zone située dans une réserve naturelle au nord de l'Alaska. Mais bientôt, les membres de l'équipe mandatée sur le terrain vont subir des événements de plus en plus étranges et comprendre que leurs vies sont en danger... Usant à merveille de l'isolement terrifiant des étendues glacées du Grand Nord, Larry Fessenden aborde des questions qui n'ont cessé depuis de gagner en pertinence : le réchauffement climatique, la fonte du permafrost et ses conséquences inconnues, la difficulté pour les scientifiques de faire entendre leur voix, les dangers de la course à l'énergie et au profit. Ce « dernier hiver » voit la nature tenter d'éliminer l'humanité en convoquant les fantômes de mondes disparus : dans son mélange d'onirisme et de réalisme, quelque part entre *The Thing* et Jack London, ce film à petit budget, mais à grandes idées, est l'une des plus belles allégories de la folie humaine et de la catastrophe environnementale que l'on a pu voir ces dernières années. – ACO

CARGO 200

Alexei Balabanov / Russie / 2007

Il n'existe pas de tradition de cinéma d'épouvante en URSS, ni en Russie contemporaine. Néanmoins, un film tel que *Cargo 200* ne saurait être décrit comme un drame ou un thriller, de par la violence de ses images et l'horreur humaine autant qu'existentielle qu'elles communiquent. On y sent l'influence du cinéma *gore* et d'exploitation, mais aucune ambition commerciale ici ; seulement le désir d'exprimer une réalité qui dérange, quitte à représenter crument l'état de décomposition morale et physique dans lequel se trouve l'URSS au milieu des années 1980. Derrière une macabre histoire d'enlèvement, inspirée de faits réels, il y a une vérité plus profonde : celle d'une société qui rêve encore d'utopies, mais qui descend toujours plus profondément en enfer. Entre la religion et l'athéisme, les représentants de la loi et ses contrevenants, les anciens communistes et les nouvelles générations rebelles, la ville délabrée et la campagne inquiétante, le cinéaste Alexei Balabanov ne voit aucune échappatoire possible. – EB

THE MIST

Frank Darabont / États-Unis / 2007

Une brume étrange se dépose sur une petite ville américaine. Quelques dizaines d'individus, bloqués dans un supermarché, vont s'apercevoir qu'il y a quelque chose de particulièrement dangereux caché dans cette brume. Adapté du roman éponyme de Stephen King, *The Mist* ne porte pas tant un discours sur ledit phénomène (quoique la présence d'animaux devenus géants puisse laisser supposer qu'un produit toxique répandu quelque part ait fait des siennes), que sur l'évolution du microcosme des humains, coincés en huis clos dans une situation extrême. La lâcheté et le chacun pour soi pour commencer. Le besoin d'un leader ensuite, quitte à adhérer à n'importe quelle croyance. Ici, c'est Marcia Gay Harden (effrayante) qui va exalter les foules en prophétesse illuminée, jusqu'à appeler au lynchage sacrificiel de certains. Dans cette métaphore glaçante de la montée de l'extrémisme sous l'emprise de la

peur, Darabont a d'ailleurs opté pour une fin beaucoup plus sombre et violente que dans le roman original... – ACO

DA SWEET BLOOD OF JESUS

Spike Lee / États-Unis / 2014

Ce remake de *Ganja & Hess* délaisse la fulgurance poétique de l'original au profit d'une clarté qui n'était certainement pas l'une de ses qualités principales. La mise en scène de Spike Lee cultive une froideur et une artificialité qui servent surtout à mettre en évidence l'opulente richesse dans laquelle évoluent ses protagonistes. Tous les thèmes abordés par le classique de Bill Gunn sont encore présents, mais Lee semble vouloir recentrer sa version sur l'idée de la lutte des classes. Cet élitisme inhérent à la figure du vampire devient une manière pour l'auteur de *Do the Right Thing* d'explorer la notion d'embourgeoisement, les riches « vampirisant » ici une communauté dont ils se dissocient du fait même d'une double condition qui rend la solidarité impossible. Porté par l'amour de Lee pour le film de Gunn, *Da Sweet Blood of Jesus* a notamment le mérite de cimenter la place qu'occupe l'inclassable *Ganja & Hess* parmi les grandes œuvres de l'histoire du cinéma afro-américain. Mais il arrive aussi à établir un dialogue fécond avec celui-ci. – AFR

A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT

Ana Lily Amirpour / États-Unis / 2014

Ancrés dans un noir et blanc très contrasté, endeillé et infiniment mélancolique, les personnages de *A Girl Walks Home Alone at Night* errent seuls dans les rues désertes et nocturnes de Bad City, en Iran. Oubliés, ayant sombré dans la drogue ou la prostitution, du monde ils n'attendent plus rien si ce n'est l'avènement d'un peu de tendresse, introduite par un chat qui relie toutes les trames narratives. À Bad City, ville sans pitié, les miracles n'existent pas ; y habite par contre une femme vampire au regard médusant, bien déterminée à ne plus jamais reculer devant le moindre indice de violence. Parfois ange gardien mais surtout ange de la vengeance fan de Lionel Richie, animée d'un violent désir d'aimer, cette femme a pour mission de rétablir la justice

sociale dans un monde où l'argent a remplacé l'affect. En cela, le premier long métrage d'Ana Lily Amirpour travaille la figure du vampire non pas dans sa dimension strictement solitaire et individualiste, mais dans une logique beaucoup plus vaste et collective : ici, il devient moteur révolutionnaire. – CSO

GREEN ROOM

Jeremy Saulnier / États-Unis / 2015

Un groupe punk se voit coincé en plein cœur de l'Amérique profonde suite à l'annulation soudaine d'un concert. Il improvise alors un *gig* dans un bar du coin qui s'avère un repère de néonazis. Il y joue une chanson des Dead Kennedys (*Nazi Punks Fuck Off*) pour provoquer l'audience. Mais, au moment où un des punks est témoin d'un meurtre, la situation bascule dans l'horreur. Punks contre *skinheads*, l'affrontement idéologique est là, mais Saulnier refuse dès lors de parler davantage de politique, privilégiant plutôt l'action sous forme d'hommage au cinéma de Peckinpah. Il ne renonce par contre jamais à mettre en lumière les mécanismes de l'embrigadement, ce besoin d'appartenance qui mène aux pires actes. On est ici dans l'art de la manipulation de la part de leaders abuseurs qui tordent l'idéologie politique pour en faire un fonds de commerce des plus rentables. Un an avant l'élection de Donald Trump, *Green Room* mettait ainsi en scène de façon féroce la fracture de l'Amérique et une possible montée spontanée et décomplexée des idéologies dangereuses. – JF

THE WITCH

Robert Eggers / États-Unis / 2015

Avec ce premier film tétanisant, Robert Eggers, directeur artistique de métier, s'impose comme un maître du récit historique teinté d'horreur. Il y adapte divers témoignages de la Nouvelle-Angleterre du XVII^e siècle avec un souci de la reconstitution aussi exigeant qu'obsessionnel (à commencer par le vieil anglais utilisé tout au long). Lorsqu'une série de malheurs inusités s'abat sur une famille puritaine bannie à la lisière de bois inexplorés, le Mal qui plane sur le clan devient vite indissociable de la ferveur

religieuse qui le ronge de l'intérieur, ciblant tout particulièrement Thomassin, jeune fille que la nature de femme condamne à être « impure ». S'effectue dans cette ambiguïté – entre le surnaturel « véritable » et la croyance aveugle – un glissement important. Entre les mains d'Eggers, le film d'horreur devient prétexte à faire un film *sur la foi* : sur son pouvoir structurant et son rôle fondamental dans la construction du « Nouveau Monde » qu'on nomme l'Amérique. – AEC

CREEPY

Kiyoshi Kurosawa / Japon / 2016

La peur du voisin est l'un des ressorts les plus usés du cinéma d'horreur. Pour son retour moins mineur qu'il n'y paraît au cinéma de genre en 2016, Kiyoshi Kurosawa trouve le moyen d'utiliser de façon originale cette convention à des fins particulièrement satiriques. Difficile en effet de trouver dans l'histoire du cinéma un voisin aussi manifestement dérangé que Nishino. Ouvertement antipathique, impoli et pique-assiette, ce dernier est pourtant l'objet d'une fascination grandissante auprès d'un jeune couple récemment installé dans la maison (trop) cossue d'une banlieue en plein embourgeoisement. D'abord accepté par le couple par pure culpabilité de classe, Nishino s'affirme progressivement comme l'incarnation grotesque et terrifiante de la marchandisation du monde. La cellule familiale utopique n'est plus qu'un ensemble d'objets jetables, interchangeables et, comble de l'humour noir, emballés sous vide par un homme transformé en véritable sangsue sans autre morale que celle de la consommation. – BD

GRAVE

Julia Ducournau / France / 2016

Fraichement intégrée à une école vétérinaire, Justine, végétarienne, est forcée dans le cadre d'un bizutage d'ingurgiter un rein de lapin cru après avoir été éclaboussée de sang. Cet épisode réveille en elle un goût insoupçonné et bientôt incontrôlable pour la viande, qui la pousse à des actes de cannibalisme qu'elle peine à cacher à son entourage. Premier long métrage de Julia Ducournau, dont le court métrage *Junior* (2011) laissait

déjà entrevoir le talent, *Grave* a donné au festival de Cannes en 2016 un véritable coup de sang salutaire à un cinéma français en manque d'esthétique organique et d'audace charnelle depuis *Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001) et *Dans ma peau* (Marina de Van, 2002). Dans les couloirs aseptisés de l'école vétérinaire, Justine découvre la brutalité de l'ordre institutionnel, la sauvagerie sous-jacente de ses codes et de ses rituels absurdes. Sa pulsion cannibale est une réaction finalement plus saine qu'il n'y paraît : c'est le corps bestial qui s'oppose au corps social dans une démarche que la cinéaste a revendiquée comme un geste «punk». Elle fait ici brillamment ses griffes avec une vision singulière qui n'a pas à rougir face aux grandes signatures du cinéma de genre. – DD

UNDER THE SHADOW

Babak Anvari / Royaume-Uni / 2016

Dans *Under the Shadow*, le conflit Iran/Irak (1980-1988) fait rage et les missiles irakiens menacent les vies de Shideh et sa fille Dorsa. Cloitrées dans leur appartement, elles sont vite menacées par une créature issue du folklore arabe : le djinn. Le film montre bien les conditions de vie de la femme iranienne. Un voisin évoque la manière trop «féminine» de Shideh de (mal) fermer la porte du garage, elle qui est par ailleurs «la seule femme de l'immeuble à conduire». Alors qu'elle tente de fuir son logement hanté, elle sera arrêtée car elle ne porte pas son tchador. Rien ne devrait faire plus peur à une femme que de «s'exposer», lui répond-on. Le fantastique sert ici de métaphore à une société coercitive et toujours très sexiste. La bataille de Shideh pour gagner sa liberté lui permet d'ailleurs de faire sortir toute la colère accumulée envers les institutions, les hommes de son entourage, et son mari Iraj, qu'elle blâme de ne pas comprendre les limites qu'une telle société patriarcale impose aux femmes. – CG

GET OUT

Jordan Peele / États-Unis / 2017

Jordan Peele l'a très bien compris : l'humour et l'horreur viennent du même endroit, du même malaise face au monde. On rit de ce qui

nous fait peur, jusqu'à ce qu'on ne puisse plus en rire. Lorsque les mécanismes de défense déployés par l'un cessent d'opérer, l'autre prend le dessus. *Get Out* repose sur l'application systématique de cette dynamique, sur cette alternance entre la distance de la blague et la menace de la réalité – jusqu'au moment où son protagoniste comprend finalement qu'il ne peut plus échapper au piège dans lequel il est tombé. Film sur les apparences, grattant la surface du réel pour exposer l'hypocrisie des élites libérales, *Get Out* confronte le spectateur à cette idée que le racisme ordinaire constitue la norme. Si l'Amérique a évolué, depuis l'esclavagisme jusqu'à aujourd'hui, c'est surtout dans sa capacité à nier les injustices sur lesquelles elle repose. Encore une fois, le mensonge persiste jusqu'à ce qu'il ne tienne plus la route. Tout comme notre capacité à faire comme si de rien n'était. – AFR

MYSTERY OF THE NIGHT

Adolfo Borinaga Alix Jr / Philippines / 2019

Adapté d'une pièce de théâtre de Rody Vera intitulée «Le premier aswang», *Mysterio de la noche* de l'auteur philippin Adolfo Alix Jr. cherche à faire le pont entre les horreurs de l'occupation coloniale espagnole du tournant du siècle et le folklore du pays. Il le fait plus précisément en référant à la naissance de l'*aswang*, vampire ailé partageant avec l'*onryō* japonais cette particularité de naître, forcément, de la trahison ou de la violence faites aux femmes par les hommes (ici, membres du clergé espagnol plutôt que guerriers ou *shogun*). Par cette histoire de vengeance simple, à la fois sensuelle et hypnotique, qui se déploie sur deux générations, et autant de femmes laissées pour compte dans la forêt, Alix Jr. plonge le spectateur dans une atmosphère inusitée alliant l'esthétique fauchée du cinéma de série B, l'artificialité propre à la pièce originale, et la reconstitution d'époque rappelant Lav Diaz. Soit un récit entre deux mondes, entre deux modes, floutant à la fois l'historique et le fantastique pour mieux redonner au monstre sa valeur symbolique et appeler de ses vœux la douloureuse émancipation d'une nation entière. – AEC



PROPAGANDE distribution

Service de distribution en magasin: plus de 500 points de ventes

Service de distribution numérique

CD | **IMPACT**
CD-DVD-USB

Service de fabrication DVD, BLU RAY, CD

Création de menu et authoring

514.593.7555

ADISQ             

PROPAGANDEDISTRIBUTION.COM CDIMPACT.COM



**DONNEZ DE
L'ÉNERGIE
À VOS
MÉDIAS!**

AUTHORING

DVD + BLU-RAY

CONVERSIONS

PAL - NTSC
SD - HD

ENCODAGE

MULTIFORMAT

WWW.VISION-IM.COM
514 927-5528

Chemins de traverse

- 116** Ces images vous disent-elles quelque chose ?
| par Marc Mercier
- 122** Sériemania — No Future / La fin d'un monde
| par Céline Gobert
- 128** Le cinéphile ludopathe — L'horreur de la politique
| par Damien Detcheberry
- 134** Cinécrits — Géographie zombie, les ruines du capitalisme
de Manouk Borzakian | par Gérard Grugeau

Ces images vous disent-elles quelque chose ?

PAR MARC MERCIER



→ **Myselfes** de Jean-Marc Matos (2019)



**Aout 2019. La forêt
amazonienne brule car nous
faisons la sourde oreille
à la parole des arbres.
Cela pourrait arriver aux
images si nous ne tendons
pas l'oreille à ce qu'elles
cherchent à nous dire.
Les arbres et les images
reprennent en chœur
les mots de Michel Ange
quand il peignait la nuit,
coiffé d'un casque surmonté
d'une bougie : « un jour,
ma personne tombera
comme cette lumière, et
celle de la vie s'éteindra. »
Ayons l'oreille
et l'œil vigilants.**

Le 30^e Festival d'art vidéo (FIAV) de Casablanca (avril 2019), le plus ancien du continent africain, continue au fil des ans à affirmer sa place parmi les rares manifestations internationales à ne rien lâcher de leur désir d'explorer les images en mouvement sans se soumettre aux modes technologiques et aux lois du marché. À une époque où les prouesses numériques sont plus vantées que l'intelligence sensible, il convient de nous reposer la question : qu'est-ce qu'une image ? Ont-elles encore quelque chose à nous dire ? Pour tenter d'esquisser une réponse, je m'appuierai sur deux œuvres découvertes à Casablanca : *Myself* de Jean-Marc Matos et *Inextricable* de Mozghan Erfani, avec un détour par S.M. Eisenstein.

LES MOTS CREUX

Comme dans beaucoup d'événements dédiés aux arts vidéo, le directeur artistique du FIAV, Majid Seddati, explore les nouvelles formes rendues possibles grâce aux avenues offertes par le numérique. Sa pertinence le pousse cependant à résister à certaines facilités très en vogue actuellement, à commencer par se méfier des mots qui ont tendance à nous faire prendre des vessies pour des lanternes. Je pense notamment aux termes « interactivité » et « immersion » qui sont censés nous garantir que nous avons affaire à des œuvres dignes d'intérêt, en phase avec notre temps.

L'INTERACTIVITÉ

Le grand spécialiste de l'art pariétal, Marc Azéma, dans son ouvrage scientifique *La préhistoire du cinéma* (2011, Édition Errance), démontre qu'il y a 3000 ans, les peintres déplaçaient latéralement une torche devant les animaux dessinés sur les parois accidentées des grottes, et qu'alors les bêtes se mettaient à bouger. L'interactivité corps image remonte donc à la nuit des temps. Sous les soleils artificiels, rien de nouveau.

L'IMMERSION

Les arts immersifs peuvent être définis comme des dispositifs expérientiels où la place du spectateur dans l'environnement créé est centrale. Ces environnements (projection, son ou réalité virtuelle) modifient sa perception de l'espace, du temps et même la vision de son corps. Quiconque s'est une fois muni d'un casque pour s'immerger dans un environnement virtuel peut témoigner avoir vécu une expérience sensorielle souvent troublante. Je conseille à tout le monde de vivre cela. Avec vigilance. Le nouveau capitalisme vise la dématérialisation totale. Le corps est sa bête noire.

Les casques de réalité virtuelle nous confrontent-ils à des images dès lors que nous sommes immergés dans un environnement. Un environnement, qu'il soit réel ou virtuel demeure un paysage qui ne devient image que lorsqu'il est cadré, séparé de ce qui l'environne, séparé de celui qui le regarde. La place du regardeur ne peut pas se situer *dans* l'image, mais *face* à l'image. Ou pour être plus nuancé, à cette juste distance

qui ne soit ni adhérence aveugle, ni détachement indifférent. Ou bien encore, dans un va-et-vient entre l'immersion et la prise de distance.

MYSELVES

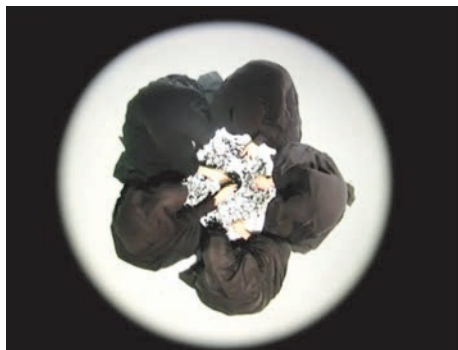
Ma critique des notions d'interactivité et d'immersion, qui semblent indissociables de ce que nous nommons aujourd'hui les arts numériques, n'est tenable que si j'apporte ici des démentis. C'est une des fonctions de l'art que de contredire pratiquement toutes les élaborations théoriques fussent-elles radicales.

Considérons tout d'abord *Myself*, un spectacle chorégraphique *interactif* conçu par Jean-Marc Matos (Compagnie K Danse) et interprété par la danseuse Marianne Masson *en immersion* dans un environnement d'images virtuelles, avec une création sonore elle-même *interactive* de Antoine Schmitt. Tous les ingrédients d'une fanfaronnade numérique sont là, et pourtant nous touchons ici au sublime.

Des capteurs corporels et optiques analysent en temps réel les qualités de mouvement de la danseuse et accèdent ainsi à des états intérieurs dont elle-même n'a pas forcément conscience. Ces analyses génèrent des flux énergétiques et produisent dans l'espace un autre corps programmé selon des algorithmes de physique et de vie artificielle lui procurant organicité, autonomie et imprévisibilité. Les flux des deux corps entrent alors en interaction. « La danseuse, dit Jean-Marc Matos, se retrouve ainsi confrontée à une incarnation visuelle et sonore de ses propres sensations. »

Et nous, spectateurs qui sommes les témoins de cet évènement, de ce déploiement de deux expériences intérieures concomitantes, nous entrons dans la danse du corps réel et du corps virtuel. Ce dernier n'a rien à voir avec la fonction de représentation que nous attribuons un peu trop vite aux images. Même si pour *exister* il a dû recevoir des énergies, des états de douleur et de douceur, des descentes aux enfers et des désirs d'envol en provenance du corps de la danseuse, il n'est pas son reflet. Il est l'autre. Il est une image qui a son autonomie et qui, comme n'importe quel être humain, influence et vit sous influence. Ou dit autrement, en empruntant un terme utilisé par S.M. Eisenstein, nous assistons à un « dédoublement de l'unique » (ce qui au bout du compte produit deux uniques), au passage incessant d'un corps à un autre corps d'une qualité différente. Ce que le cinéaste russe nomme *l'extase*, une sortie hors de soi.

La séquence finale de ce ballet corps image est délicieusement instructive. La danseuse est étendue. Délicatement, dans la pénombre, elle se laisse pénétrer par l'image jusqu'à la disparition totale de celle-ci : le contrepoint de l'extase. Nous avons peut-être là une illustration de ce que la langue russe distingue avec ces deux mots aux connotations presque opposées : *obraz* (l'image) et *izobraženié* (la représentation figurative). Cette dernière, après s'être déployée dans l'espace, a rejoint l'intérieur du corps de la danseuse, là où s'élaborent la pensée, les concepts, l'idée de l'image au sens de *obraz* : ce quelque chose que je ne peux voir.



↑ ↑ **Inextricable** de Mozghan Erfani (2008)



↑ **Myself** de Jean-Marc Matos (2019)

INEXTRICABLE

La seconde œuvre que je souhaite évoquer ici est celle de l'Iranienne Mozghan Erfani, *Inextricable* (2008). Un cercle d'image est projeté au sol. Au commencement, un liquide noir, épais. Autour, des doigts anonymes s'y trempent. Puis, le champ s'élargit. Ce sont cinq femmes vues en plongée, aux corps entièrement revêtus de noir qui dessinent autour du puits des signes pour nous mystérieux. Nous percevons leurs voix qui prononcent en persan le mot « Khafaqan » qui signifie *suffocation, oppression*. Ce mot existe aussi en arabe pour désigner les battements du cœur.

Soudain, l'image se met à tourner comme une toupie de plus en plus vite, provoquant chez le spectateur une sorte de vertige, un passage précipité de l'harmonie au chaos destructeur. Puis tout redevient paisible. Le plan se resserre un peu. Le cercle noir du début a changé d'aspect. Le cadrage a subtilement changé. Ce qui au commencement paraissait sale et gluant, en changeant le point de vue apparaît comme un astre dans une nuit étoilée. Un éveil à un autre monde, une autre possibilité de le vivre s'ouvre à nous. Avant que le cycle ne reprenne. Indéfiniment.

Jusqu'à la mise en rotation du cercle d'image, nous pouvions distinguer la forme des corps et ressentir leur angoisse, notamment par la répétition du mot persan qui a aussi été choisi pour sa prononciation difficile, rugueuse. Quand le disque se met à tourner, entraînant dans sa course folle les cinq femmes, celles-ci ne sont plus que des traces mouvantes comme si elles étaient sorties d'elles-mêmes. À nouveau l'extase. Ce tableau vidéo en mouvement est en quelque sorte une composition de l'angoisse et de l'extase, non pas sous un aspect psychique mais purement matériel. C'est un peu ce qui arrive aux derviches tourneurs, une expérience intérieure qui est avant toute chose, avant toute extase, physique.

Dans cette installation vidéo, le spectateur doit dans un premier temps pour faire face à l'image, se pencher (comme on se penche sur un problème à résoudre), avec le risque de se laisser entraîner dans ses profondeurs inextricables. C'est la phase immersive. Patiemment, il cherche à déchiffrer les signes que les mains inscrivent autour du cercle. Puis soudain, quand le disque se met à tourner, il est à proprement parler éjecté, remis à sa place de spectateur. L'interactivité entre l'image et le corps du visiteur n'est en aucun cas du registre de la complicité, de l'harmonie, du pas de danse. Elle est conflictuelle, heurtée, bouleversante. Le spectateur n'a plus qu'à détourner les yeux.

Mes expériences de spectateur de *Myself* et de *Inextricable* m'amènent à la même conclusion que Roland Barthes dans son *Fragments d'un discours amoureux* (1977, Éditions du Seuil) : « Voici donc, enfin, la définition de l'image, de toute image : l'image, c'est ce dont je suis exclu. Au contraire de ces dessins rébus, où le chasseur est secrètement dessiné dans le fouillis d'une frondaison, je ne suis pas dans la scène : l'image est sans énigme. »

Exclusion qui est la condition pour qu'une image me dise quelque chose. Pour qu'elle me regarde.



No Future

La fin d'un monde

PAR CÉLINE GOBERT



↑ Too Old to Die Young de Nicolas Winding Refn

Too Old to Die Young
de Nicolas Winding Refn

Now Apocalypse
de Gregg Araki

Politiques, féministes et résolument « queer », les séries d'Araki et Refn flirtent avec l'outrance et le désespoir pour mieux broser le portrait d'une jeune génération narcissique et perdue, forcée de se débattre dans une société ultra-violente, et pourrie de l'intérieur.

Bien sûr, les styles des deux auteurs n'ont rien à voir. La patte Gregg Araki est légère, complètement barrée, libre. La griffe NWR est bien plus glaciale, obsédée par la composition des plans, et l'esthétisation de la violence. Des VHS et caméscopes de *Totally Fucked Up* et *Nowhere* aux vlogs de *Now Apocalypse*, Araki s'est adapté au langage de la jeunesse, a épousé son rythme effréné. La série compte 10 épisodes, mais tout va vite : à chaque fois, en 30 minutes, tout est dit. Refn, lui, prend le rythme contemporain à contrepied, comme l'a fait Lynch en 2017 avec la troisième saison de *Twin Peaks*. Si *Too Old to Die Young* compte aussi 10 épisodes, la série s'étend pour sa part sur quelque 13 longues heures, « conçues comme un film », dixit NWR. Le temps, l'action, l'espace-temps y sont étirés jusqu'à l'écœurement, dans de lents travellings hypnotiques, hantés par la musique électronique de Cliff Martinez. Dans les deux séries, la jeunesse, plongée dans le « chaos » et « l'incertitude », comme le dit Roxane Mesquida chez Araki, ne semble avoir aucun avenir devant elle (James Duval y est même devenu clochard ! Clin d'œil à l'égérie du cinéaste des années 1990).

Pour autant, les séries d'Araki et Refn, respectivement diffusées sur les chaînes Starz et Amazon, ont davantage en commun qu'on pourrait croire. D'abord, un même esprit rebelle : baignant dans le désordre, voire carrément la subversion, les deux contestent l'ordre établi, revendiquent une liberté identitaire et sociale. Les deux déploient aussi un malaise générationnel similaire : nombrils du monde, dieux en puissance, mais immensément seuls et isolés, leurs jeunes protagonistes cherchent à contrer autant que faire se peut le cauchemar que leur présente cette « tragique époque de merde », comme il est dit chez Araki. Chez lui, on répond à la violence du monde extérieur par une volonté de rester libre à tout prix. Ses « milléniaux » n'acceptent aucune étiquette, sont tous un peu *queer* sur les bords, poly amoureux, en plein contrôle de leur sexualité fluide et de leur identité, jamais fixe. Chez Refn, la plongée dans un Los Angeles vicié est, au contraire, d'une brutalité inouïe. On répond à la violence, par la violence. Le sexe y est aussi omniprésent, mais de façon moins joyeuse. Ce qui est *queer* répond davantage à un renversement du rapport de pouvoir entre hommes et femmes : le sanglant chef d'un cartel mexicain (Jesus) s'y fait pénétrer par sa copine (Yaritza), se laisse maquiller comme une femme, est piégé dans un rapport homo érotique avec la caméra (ce qui contraste avec l'habituelle sexualisation du corps féminin). Yaritza arbore tout au long du film des attributs ordinairement associés au masculin : l'attrait pour les

armes (la sienne aura sa crosse incrustée de diamants), l'esprit vengeur, l'instinct de domination. Chez Araki, la femme aussi a complètement pris le pouvoir. Elle fait ce qu'elle veut de son corps, de sa sexualité, elle fait la *cam girl* si elle le souhaite, exige une relation ouverte, se découvre une passion pour le BDSM, mais côté dominatrice, évidemment. Les deux séries s'évertuent à annihiler toute masculinité toxique. Quand celle-ci n'est pas ouvertement moquée (voir comment Jethro est ridiculisé après s'être vexé du fait que Carly veuille utiliser un *sextoy* pendant leur relation), elle est imposée par la force : extrêmement viril, Jesus est systématiquement remis en position de soumission sexuelle par la femme. Dans les deux séries, les hommes sont poussés jusqu'à l'infantilisation. Dans la sexualité, il y a un retour à l'enfance, à la mère. Jethro est forcée à jouer le bébé, Jesus s'adresse à sa femme comme si elle était sa mère, remettant en scène les blessures de l'inceste.

Dans son univers très masculin *Too Old to Die Young* s'intéresse en filigrane au pouvoir des femmes, celui qu'elles possèdent, celui qu'elles doivent prendre. Ainsi, Yaritza, qui s'est entre-temps elle-même rebaptisée « la Grande Prêtresse de la Mort », se chargera de tuer ou d'humilier tous les hommes qui ne respectent pas les femmes, se décrivant comme « une pure machine d'extermination qui débarrasse l'univers du Mal ». La spirituelle Diana, jouée par Jena Malone (déjà au casting de *The Neon Demon*) est également animée par ce désir de purification du monde : elle chasse quant à elle les pédophiles (controverse bonjour !), aux côtés de Viggo (John Hawkes) et de son possible successeur Martin (Miles Teller), flic taciturne qui cache sa propre relation avec une mineure.

L'autre point d'intérêt, qui hante les deux séries, est le narcissisme (nihiliste) de l'époque : Tinder chez Araki, culte du corps et du matérialisme chez Refn ; tout le monde semble obnubilé par sa propre découverte, son propre plaisir, sa propre image, à tel point qu'il devient alors difficile de s'ouvrir à l'autre. Ulysses ira jusqu'à affirmer avoir envie de « se jeter dans le vide pour voir ce qu'il advient ». Pas étonnant que le seul personnage candidement tourné vers l'autre (le bellâtre Ford chez Araki) soit perçu par tout le monde comme l'idiot de service. Ford, pourtant, incarne un certain idéal romantique, que l'on retrouve tant chez Refn que chez Araki. Dans *Now Apocalypse*, l'idéaliste Ulysses ne peut s'empêcher de continuer à croire à l'histoire d'amour parfaite. Chez Refn, même si le romantisme est complètement morbide, il existe quand même : ce que veulent les personnages avant tout, c'est un monde meilleur, nettoyé du Mal, et toutes leurs tueries et leurs mauvaises actions sont guidées par ce seul idéal de purification.

C'est ailleurs qu'ils tentent de trouver une compréhension au chaos : dans les théories du complot, l'existence des extraterrestres, dans les rêves qui délivrent des



Now Apocalypse de Gregg Araki

↑ Too Old to Die Young de Nicolas Winding Refn



messages, dans l'idée que quelque chose de cosmique, de spirituel, ordonne les choses et leur insuffle un sens. Chez Araki, Ulysses porte un blouson auréolé d'un prophétique « I have seen the future ». Chez Refn, Diana évoque un « Soleil en Capricorne », les astres ayant peut-être une certaine influence sur les êtres vivants. On retrouve également une même obsession pour les *aliens*, propres à la psyché américaine : chez Araki, un extraterrestre en forme de cafard clôt la série sur une scène de viol aussi affreuse que symbolique de la filmographie du cinéaste (la scène copie d'ailleurs la finale de *Nowhere*, troisième volet de sa « Teen Apocalypse Trilogy ») ; chez Refn, c'est la radio qui crache de sombres théories antialiens (voir l'épisode 8), trouvant dans cette figure surnaturelle une parfaite métaphore de la xénophobie et de la peur de l'étranger qui inondent actuellement l'Amérique.

Les deux séries ne parlent finalement que de l'ère Trump, et de cette Amérique réactionnaire affichant sans complexe une pensée d'extrême droite. Araki par l'exposition explicite de la sexualité sous toutes ses formes (*queer*, gay, bisexuelle), doublée d'un féminisme assumé, tente de contrer joyeusement l'hétéronormativité et un certain retour de l'archaïque (le regain récent de la pensée *pro-life*, les sorties misogynes du président américain). Araki a d'ailleurs expliqué au *New York Times* avoir ajouté – après l'élection de Trump et le récent changement d'atmosphère aux États-Unis – une séquence, à la fin de l'épisode 1, dans laquelle le couple gay se fait insulter dans la rue. Refn, quant à lui, avec sa galerie de misanthropes désirant se réattribuer le pouvoir, fait resurgir les spectres d'une certaine Amérique : la justice personnelle, la rébellion des minorités et des plus faibles, le goût du sang, et pire encore, le néonazisme.

Formellement, Refn emprunte beaucoup à l'iconographie américaine. En entrevue avec *Télérama*, il s'est même amusé de la ressemblance physique entre Miles Teller et Elvis Presley. Le premier épisode de *Too Old to Die Young* épouse les codes du polar, son second ceux du western et, par la suite, on bascule très souvent dans le pur film d'horreur. Araki, pour sa part, emprunte aussi aux films de genre (de SF notamment). Les couleurs criardes (le jaune et le rouge), utilisées par les deux créateurs (esthétique pop d'un côté, habituels néons saturés de l'autre), rappellent le cinéma d'exploitation, le *giallo*. Rien d'étonnant dans tout ça... Car comme le montre ce numéro, une majorité de films de genre offrent des lectures politiques passionnantes... À la fin de *Too Old to Die Young*, il y a une scène incroyable (hommage un peu *hardcore* au *Zabriskie Point* d'Antonioni) où la caméra flingue tous les symboles de l'Amérique – les cowboys, la Bible, les dollars, le Père Noël, les armes, une enseigne de Las Vegas. Une scène qui, à elle seule, semble résumer la pensée noire qui nourrit les deux séries : au bucher, l'Amérique !

L'horreur de la politique

PAR DAMIEN DETCHEBERRY



**Tom Cruise, Winnie l'ourson
et George Orwell nous aident
à poser les vraies questions.
Par exemple : y a-t-il une place
pour la politique dans l'industrie
du divertissement ?**



↑ Kingdom Hearts III (Square Enix, 2019)

Pendant que vous batifoliez dans les eaux azurées d'une plage paradisiaque, loin des soucis du quotidien, vous avez probablement manqué un tournant majeur de l'histoire du cinéma : devant une foule en délire lors du Comic-Con en juillet dernier, Tom Cruise a renfilé son célèbre blouson en cuir et dévoilé la bande-annonce de *Top Gun 2*. « Enfin ! », se sont écriés les nostalgiques des grands mélodrames homo érotiques filmés avec la grâce d'un Boeing dans un magasin de porcelaine¹. Pendant ce temps sur la Toile, quelques observateurs attentifs ont quelque peu gâché la fête en remarquant que les écussons des drapeaux japonais et taiwanais qui ornaient jadis ledit blouson ont disparu dans la nouvelle bande-annonce. Derrière ce détail en apparence anodin, ils ont dénoncé l'influence discrète mais incontestable d'un des principaux financiers du film, Tencent Pictures, qui n'est autre que la filiale cinéma du tentaculaire groupe médiatique chinois Tencent, réputé proche du gouvernement du président Xi Jinping.





↑
Spec Ops: The Line (Yager Development, 2012)

L'APOLITIQUE DE L'AUTRUCHE

Si cette intervention du gouvernement chinois dans un produit culturel a priori dénué de contenu politique² a tant fait grincer des dents, c'est parce qu'elle est la dernière manifestation d'une ingérence de plus en plus remarquée et critiquée, allant même parfois jusqu'à l'absurde : quelques mois plus tôt, le célèbre jeu vidéo *Kingdom Hearts III*, qui réunit dans une même aventure l'ensemble des personnages de l'univers Disney, est notamment sorti en Chine amputé grossièrement de Winnie l'ourson, l'inoffensif ursidé étant interdit dans le pays en raison de sa ressemblance peu flatteuse avec le chef de l'État³.

L'influence de la politique dans l'industrie du divertissement n'est évidemment pas un fait nouveau. Mais puisque rien n'échappe désormais au Web, ce type de révélation fâcheuse rend d'autant plus flagrante aujourd'hui la fragilité d'Hollywood et de l'industrie du jeu vidéo face à la question politique. L'art délicat de ne froisser personne, dans l'espoir de toucher tous les publics et ainsi de rentabiliser les sommes colossales dépensées pour la production de blockbusters ou de AAA, devient nécessairement, dans un contexte mondialisé, de plus en plus complexe à maîtriser.

Difficile alors de ne pas éprouver une fascination malsaine à observer avec quelle ardeur, et avec quelle débauche de circonvolutions sémantiques, de grands studios de jeux vidéo tels qu'Ubisoft ou Activision tentent de nous convaincre de l'absence de propos politiques dans des jeux de guerre aspirant au réalisme et à l'authenticité. C'est par exemple ce qu'ont déclaré récemment Taylor Kurosaki et Jacob Minkoff, les développeurs américains de la très populaire série de jeux *Call of Duty*, à propos de leur prochain opus, *Modern Warfare*, en insistant sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un jeu politique « puisque Trump n'y apparaît pas » : « nous évoquons des concepts tels que le colonialisme, l'occupation militaire, l'indépendance et la liberté. Mais un jeu situé pendant la révolution américaine pourrait toucher ces mêmes thèmes. Abordons-nous des sujets qui touchent à la géopolitique actuelle ? Oui, complètement. Mais évoquons-nous spécifiquement un gouvernement en particulier ? Non. »⁴ Un argumentaire aussi solide que le mur de Berlin, à méditer à l'aune de la phrase de George Orwell, pour qui « l'idée même d'un art n'ayant rien à voir avec la politique est en soi une prise de position politique. »

THE HORROR... THE HORROR...

Existe-t-il des jeux vidéo ouvertement politiques ? Plusieurs œuvres indépendantes proposent justement des simulations assez originales abordant de front le sujet. Parfois en revisitant l'histoire, comme l'étonnant *We, The Revolution* (Polyslash, 2019), dans lequel le joueur incarne un juge du Tribunal révolutionnaire durant la Terreur, naviguant entre petits et grands procès, intrigues politiques et dilemmes moraux. Parfois en nous mettant dans la peau de douaniers, d'informateurs ou d'espions au sein de gouvernements despotiques, avec des titres tels que *Papers, Please* (Lucas Pope, 2013), *Beholder* (Warm Lamp Games, 2016) ou encore *Orwell* (Osmotic Studios, 2016). Ces jeux minimalistes et passionnants ne permettent pas seulement aux apprentis délateurs de vivre pleinement la vie du capitaine Gerd Wiesler – le personnage principal de *La vie des autres* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006) – mais participent à une réflexion véritablement pertinente sur notre responsabilité envers la vie d'autrui lorsque nous sommes placés en position de pouvoir, ou encore autour de l'éthique liée à l'utilisation des nouvelles technologies.

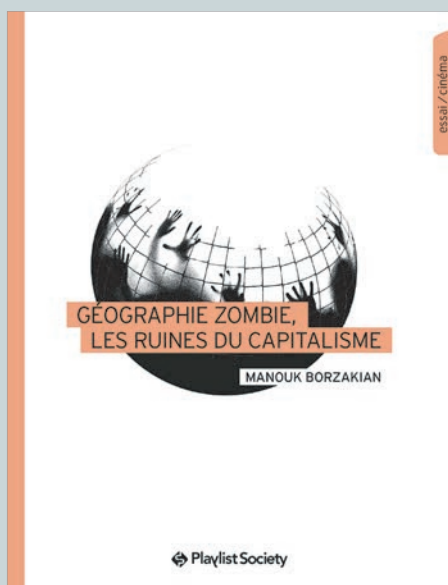
Et puisque l'on évoquait plus haut les jeux de guerre, impossible de ne pas mentionner *Spec Ops: The Line* (Yager Development, 2012), un jeu de tir permettant, pendant un conflit imaginaire, d'incarner le chef d'une escouade de l'armée américaine chargée de retrouver la trace d'un colonel renégat, dissimulé au cœur de la ville dévastée de Dubaï. Si l'image de Marlon Brando tapi au fond de la forêt vietnamienne vous vient en tête, c'est parce que le jeu s'inspire lui aussi explicitement du livre de Joseph Conrad, *Au Cœur des ténèbres*. Et au même titre qu'*Apocalypse Now*, *Spec Ops: The Line* est une lente descente aux enfers doublée d'une représentation hallucinatoire de la folie de la guerre. En tant que soldat plongé dans une zone de conflit où se mêlent civils innocents et milices armées, le joueur est régulièrement confronté à des choix de plus en plus difficiles à assumer, jusqu'à ce que le chaos ambiant ne le pousse à commettre des actes irréparables. Dans une des scènes les plus emblématiques du jeu, il a notamment la possibilité d'utiliser des bombes au phosphore blanc, aux capacités incendiaires supérieures au napalm, pour éliminer un groupe de miliciens cachés dans les décombres de la ville basse de Dubaï. La séquence de tir se déroule alors à travers une vue aérienne en noir et blanc, évoquant les images impersonnelles vues et revues sur les chaînes d'information américaines pendant la guerre en Irak.

Mais ce n'est qu'en traversant par la suite le champ de bataille que l'on découvre que des civils se cachaient également parmi les soldats. On passe de prises de vues aériennes sans âme, captées par des caméras embarquées sur des drones, à des images glaçantes de cadavres d'hommes, de femmes et d'enfants, qui mettent soudainement en perspective tout ce que le joueur vient d'accomplir sous couvert de divertissement. Cette scène suscite d'autant plus l'effroi qu'elle fait référence à un scandale bien réel survenu en Irak en 2004, lorsque l'armée américaine s'est servie de cette arme chimique contre des insurgés lors de la bataille de Falloujah⁵. Même s'il existe peu de jeux de guerre de la trempe de *Spec Ops: The Line*, voici incontestablement une œuvre qui n'évite pas son sujet et regarde en face l'horreur de la politique. De quoi méditer un peu plus sur la proposition de George Orwell...

1. Voyez l'analyse qu'en fait Quentin Tarantino dans *Sleep with me* (Rory Kelly, 1994) : youtube.com/watch?v=ZF1LXL600sM
2. Non, vraiment, regardez la vidéo de Quentin Tarantino.
3. gamekult.com/actualite/interdit-de-sejour-en-chine-winnie-l-ourson-sera-censure-dans-kingdom-hearts-iii-3050811527.html
4. youtube.com/watch?v=87Jb5Qj5JPM
5. washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A35979-2004Nov9_2.html?noredirect=on

Géographie zombie, les ruines du capitalisme de Manouk Borzakian

PAR GÉRARD GRUGEAU



↑ Éditions Playlist Society, 2019, 120 pages

Qui aurait cru qu'un géographe féru de cinéma consacrerait un jour une étude à la présence des zombies dans notre monde contemporain assujéti aux sirènes du capitalisme et à la prolifération des images? C'est pourtant le pari réussi de Manouk Borzakian qui livre ici un essai passionnant dont on dévore les pages avec l'appétit aiguisé du cinéophile en quête de sensations fortes. À bien y penser, l'idée d'un projet d'écriture érigeant des passerelles entre la *géographie zombie* véhiculée par le 7^e art et les *ruines du capitalisme* a toute sa pertinence, la géographie étant après tout une science du territoire et de l'organisation sociale nous permettant de mieux appréhender ce qui lie l'homme à son environnement.

Borzakian part d'un constat simple et irréfutable: suite à ses premières apparitions dans *White Zombie* (1932) de Victor Halperin et *I Walked with a Zombie* (1943) de Jacques Tourneur, la figure du zombie, qui était jadis associée à un imaginaire colonial et à la métaphore de l'esclavage, s'est propagée sur les écrans, et ce surtout depuis les années 1970 avec un effet d'accélération au tournant du siècle, quand l'avènement d'un imaginaire mondialisé a vu se multiplier les allégories du « monstre » aussi bien dans les livres et les films que dans les séries télévisées et les jeux vidéo. Mais si les

zombies sont omniprésents, que révèlent ces métaphores contagieuses ? Quelles noces de sang le cinéma et la géographie célèbrent-ils pour dire le refoulé de notre époque et « les ruines du présent » ? Avec un sens de l'analyse qui ne se dément jamais, c'est en fait tout l'impensé actuel de l'Occident que Borzakian met en lumière, désignant la violence ouverte ou larvée de nos sociétés face aux enjeux politiques et sociétaux liés au territoire et à l'altérité. Obsession identitaire, repli derrière les frontières physiques ou intérieures, édification de murs, implantation de communautés fermées, privatisation et militarisation accrues de l'espace, exclusion économique, démonisation de l'étranger, peur du métissage : traversées par toutes ces préoccupations, le cinéma d'horreur contemporain s'appuie volontiers sur la géographie des lieux pour dire l'instabilité et l'enfermement qui gagnent, produits d'un capitalisme prédateur aux abois, en constante reconfiguration. Bref, selon l'essayiste, nous vivons une « perte en monde », tout en nous retrouvant englués dans une sorte d'incapacité à « faire monde ». Et c'est cette exacerbation des enjeux que les fictions zombies mettent en scène jusqu'au malaise, mais non sans une certaine distance ironique.

La géographie, notre rapport à l'espace, sont ici au cœur du propos. Dans la longue chaîne des transformations qui façonnent les époques (consumérisme, notamment), le *Night of the Living Dead* (1968) suivi de *Dawn of the Dead* (1978) et *Day of the Dead* (1985) de G. A. Romero font bien sûr figure d'œuvres de rupture. Retraçant en outre le phénomène antérieur des *body snatchers*, Borzakian évoque cette lente transition, ce passage d'une « altérité externe » (l'Autre exotique, non civilisé) à une « altérité interne » où l'invasion a désormais colonisé les corps ou les esprits (voir l'aliénation, grand thème marxiste), menaçant l'identité du *nous* familial et sociétal. Dans un contexte de mutation civilisationnelle qui compresse le temps (transports, télécommunications) et alimente un néolibéralisme virtuel et insaisissable, l'homme moderne se voit ainsi réduit au statut de marchandise. Dépossédé de lui-même, il lui faut repenser les espaces physique et symbolique. L'angoisse générée par la figure du zombie le pousse donc à redéfinir ce qui le constitue dans son rapport à lui-même et aux autres. Au chapitre de la représentation, Borzakian distingue de façon convaincante les productions issues du cinéma indépendant qui individualisent et humanisent le monstre refusant de l'enfermer dans une différence irréductible (*Survival of the Dead* de Romero, les séries *iZombie* ou *In the Flesh*) et celles du blockbuster qui, elles, vont « essentialiser » le zombie (*Resident Evil* de Paul W.S. Anderson, *World War Z* de Mark Foster, *Dawn of the Dead* de Zack Snyder), l'associant à une masse uniforme, inhumaine, qui appelle naturellement à la défiance et l'affrontement.

On le voit, avec la porosité des espaces, tous les enjeux de la mondialisation sont là présents, renforçant ce que l'auteur nomme « le désir d'ici » et « le désir d'entre soi ». Mais se retrancher derrière une forme « d'immunisation géographique » est bien sûr illusoire. Cette perte de repères qui induit une autre expérience du monde ne peut-elle pas être aussi source d'émancipation ? D'où l'idée, face au chaos et l'incertitude, de réinventer un espace commun de cohabitation avec la figure du zombie, de quelque nature qu'elle soit. De cet élan vers la vie pourrait émerger une nouvelle façon de faire lieu et d'être au monde. Comme quoi jamais le cinéma d'horreur avec ses monstres stigmatisés n'a-t-il été autant d'actualité. Si une qualité majeure ressort de *Géographie zombie, les ruines du capitalisme*, c'est bien celle d'un ouvrage terriblement en phase avec son époque.

Points de vue

- 138 *Parasite* de Bong Joon-ho
- 142 *Douleur et gloire* de Pedro Almodóvar
- 146 *Les fleurs oubliées* de André Forcier
- 148 *Soleils noirs* de Julien Élie
- 150 *Jeune Juliette* de Anne Émond
- 152 *The Death and Life of John F. Donovan* de Xavier Dolan
- 154 *La Flor* de Mariano Llinás
- 158 *Once Upon a Time... in Hollywood* de Quentin Tarantino
- 162 *Un grand voyage vers la nuit* de Bi Gan
- 164 DVD — *Manic* de Kalina Bertin | par Apolline Caron-Ottavi

Parasite

de Bong Joon-ho

PAR ARIEL ESTEBAN CAYER



Un des aspects les plus marquants de Séoul, pour quiconque marche la ville à pied, demeure ses impressionnants dénivelés. Ses rues sinueuses, qui commencent en faux plats, puis se déploient en pentes raides ; ses maisons, qu'on devine luxueuses, perchées ou cachées derrière des remparts en bitume surplombant le piéton... tandis que d'autres habitations se dressent au niveau de la rue ou s'enfoncent à nos pieds, ouvrant sur des sous-sols qui ne sont visibles qu'au voyeur qui choisirait de s'accroupir pour jeter un coup œil sur le bien d'autrui. Ailleurs, ce sont les canaux qui marquent l'imaginaire : remplis d'eau claire, d'herbes folles et de hérons occasionnels ; autant de cours d'eau qui quadrillent la ville, au flanc desquels on devine d'étroits escaliers menant vers d'autres quartiers, d'autres strates de la société, d'autres profondeurs de la ville... tout dépendant de la perspective de celui qui marche.

Entre les mains de Bong Joon-ho, maître de l'allégorie politique grand public, cette particularité géographique devient le décor – l'architecture annonciatrice – d'une tragédie cinglante d'humour noir : un thriller pervers et haletant sur l'impossibilité de

gravir l'échelle sociale, voire sur la triste futilité de faire des plans, quels qu'ils soient, dans un système vertical conçu pour opprimer les moins nantis au profit des élites (une allégorie de la lutte des classes que Bong transposait déjà à l'horizontale dans son *Snowpiercer*). Ici, on se trouve cependant bien loin de la science-fiction : l'ancien chauffeur Kim Ki-taek (Song Kang-ho), sa femme Choong-sook (Jang Hye-jin), et leurs deux adolescents débrouillards, Ki-woo (Choi Woo-shik) et Ki-jeong (Park So-dam), vivent dans une précarité tout aussi ordinaire que pathétique. Lorsque Bong nous les présentent, ils plient des boîtes à pizza pour une compagnie de livraison. Leur appartement, un sous-sol verdâtre et grotesque, est situé si profondément sous terre que les passants ivres l'arrosent abondamment de leurs rigoles d'urine. Il s'agit d'un lieu si emmuré que le précieux Wi-Fi volé aux voisins ne pénètre que dans la salle de bain exigüe, au bol de toilette aussi surélevé qu'absurde ; un lieu si infesté que la fumigation de la rue entière devient plutôt l'occasion de garder les fenêtres ouvertes pour se débarrasser des coquerelles (« Fumigation gratuite ! », s'extasie Ki-taek).

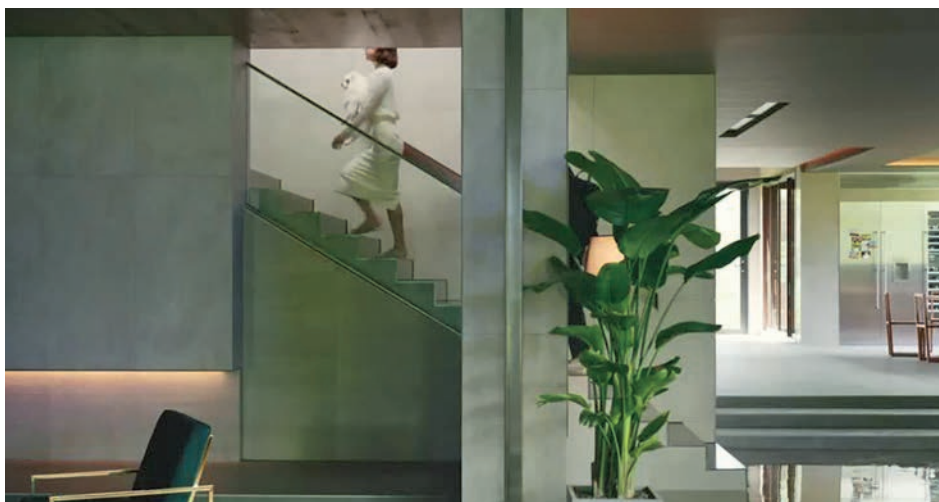
Jusqu'à ce que la chance tourne du jour au lendemain. Lorsqu'un ami recommande Ki-woo comme tuteur d'anglais à une famille riche de Séoul, une porte s'ouvre vers un autre monde. Bientôt, les Kim s'incrument dans l'écosystème des Park, et deviennent indispensables au bon fonctionnement de l'unité familiale, remplaçant tour à tour le tuteur susmentionné de la fille aînée, le professeur d'art de Da-song, leur gamin hyperactif (que la mère compare à Basquiat, rien de moins), le chauffeur du père de famille, chef d'entreprise, et finalement leur domestique de toujours, Moon-kwang. Les Kim adoptent ainsi – et avec une adaptabilité fulgurante – le rôle de parasites suggéré par le titre du film. Rôle que Bong va très vite compliquer, et ultimement subvertir, le cinéaste s'intéressant plutôt à la symbiose qui unit les deux familles dans un va-et-vient ambigu – l'une assurant la prospérité et l'existence de l'autre, et vice-versa, et ce malgré les circonstances, les apparences trompeuses, et les faux-semblants voués à imploser.

Rapidement, il devient moins question ici du « qui exploite qui » que des conditions qui mènent à la précarité, au désespoir, et, par conséquent, aux mesures drastiques employées par les Kim. Au fil d'un scénario haletant, ayant tout d'un jeu pervers se démarquant par le montage effréné de péripéties aussi nombreuses qu'imprévisibles, qui s'enchaînent avec une rigueur implacable, *Parasite* révèle plutôt les rouages qui broient les individus au passage et les *transforment*, précisément, en créatures parasitaires ou mauvaises (« l'argent lisse tout », observe Ki-jeong face à la gentillesse de la mère Park). Bong confronte ici le spectateur à la violence intrinsèque d'un système qui, lorsqu'il ne rend pas complètement fou (la perte de raison n'est jamais bien loin dans le film), maintient résolument les uns en bas, tandis que les autres s'incrument au sommet, perchés sur les épaules d'autrui. La double unité familiale au cœur du film devient, bien entendu, une allégorie de la société dans son ensemble (coréenne ou autre) – ce que Bong s'amuse à souligner abondamment par l'entremise de Ki-woo, qui s'étonne à plusieurs reprises de la qualité « métaphorique » de leur nouvelle situation.

Faisant écho à *The People Under the Stairs* (1991), qui disséquait déjà la relation de pouvoir entre les riches et les pauvres dans un contexte capitaliste se voulant « invisible », *Parasite* est, à l'instar (et au-delà) du film de Wes Craven, une merveille de mise en scène en huis clos. Peu à peu, Bong nous fait découvrir la demeure somptueuse des Park : une forteresse moderniste géométrique et quelque peu mystérieuse, le chef-d'œuvre d'un architecte de renom présenté de manière limpide par le découpage d'une caméra qui nous en révélera les secrets, le temps venu. Fidèle à lui-même, Bong oscille habilement entre les genres mais garde plusieurs flèches à son arc, ne versant dans la folie souterraine et dans l'horreur qu'au paroxysme d'un récit diabolique, écorchant au passage plusieurs aspects de la société coréenne. Qu'il s'agisse de son obsession pour l'américanité (un impérialisme de l'esprit faisant suite à celui, plus concret, qui mène au mutant dans *The Host*), ou de la paranoïa naïve des plus fortunés, ces attitudes bien ancrées sont l'huile qui lubrifie la mécanique scénaristique du récit, voire la matière inflammable qui alimente son brasier. Le tout mène par exemple à l'embauche des Kim, qu'on pourrait accuser d'être un tantinet déterministe s'il ne s'agissait pas d'une séquence volontairement absurde et par-dessus tout jouissive. Ailleurs, c'est la division des classes elle-même qui est exacerbée à un point tel que la pauvreté revêt une odeur nauséabonde, ce qui donnera lieu à une situation d'humiliation « puante » qui ne restera pas sans conséquences.

Et si à Cannes – où il se mérita la Palme – Bong s'inquiétait que son film soit trop « coréen » pour remporter quoi que ce soit, il faut reconnaître que la spécificité de celui-ci fait sa force, au-delà de la qualité universelle de ses thèmes et problématiques. Plus qu'une collision de contrastes évidents, *Parasite* porte un diagnostic acide sur la Corée contemporaine, de même que de nos temps malades. L'écosystème précaire que met en scène Bong par l'entremise des Kim et des Park (deux des noms coréens les plus communs, ce n'est pas un détail anodin) est spécifique à la Corée, mais il se dévoile également comme une miniature de l'échiquier mondial : une structure obscène, perverse, vouée à se fissurer quotidiennement, au point de laisser paraître la pourriture qui la ronge, jusqu'à ce que sa tuyauterie implose et laisse jaillir ses eaux usées et nauséabondes.

Corée 2019 | Ré. Bong Joon-ho | Scé. Bong Joon-ho, Han Jin-won | Ph. Hong Kyung-pyo | Mont. Yang Jin-mo | Son Choi Tae-young | Mus. Jung Jae-il | Int. Song Kang-ho, Lee Sun-kyun, Cho Yeo-jeong, Choi Woo-sik, Park So-dam, Chang Hye-jin, Lee Jeong-eun | 132 minutes | Dist. MK2 MILE END



Douleur et gloire de Pedro Almodóvar

PAR GÉRARD GRUGEAU



Au chapitre des grands films mettant en scène un cinéaste dépressif, soumis aux affres de la création, il y a eu le *8/2* de Fellini (1963). Il y aura désormais *Douleur et gloire* de Pedro Almodóvar pour siéger au panthéon des œuvres incontournables qui partent du récit de soi et d'une figure d'alter ego, pour remonter aux origines de la sublimation artistique, là où les douleurs qui accablent cristallisent avant de muer en poussières de gloire. Chez Almodóvar, tout est matière en mouvement, anamorphose, comme les couleurs mouvantes du générique, comme les sentiments fluctuants de ce nouvel opus. Les premiers plans passent ainsi de la minéralité d'un mur à la surface aqueuse d'une piscine où Salvador Mallo (Antonio Banderas), cinéaste en panne d'inspiration, surnage entre deux eaux. Son corps arbore une longue cicatrice qui pourrait faire penser aux marques d'une césarienne. La remarque en soi fait sens (même s'il s'agit ici du dos du personnage), car *Douleur et gloire* tient de l'enfantement, d'une remise au monde, de la sortie d'un état léthargique où l'objet même du désir aurait été dérobé à la conscience. Tout le mouvement en profondeur du film va vers cette confrontation

avec le refoulé, favorisant au final l'émergence d'une scène originelle occultée, dont l'oblitération semble avoir induit insidieusement la perte de soi. Nimbé d'une beauté mélancolique qui nous garde en permanence dans une émotion diffuse, *Douleur et gloire* avance ainsi soumis aux tensions d'un récit qui cherche sa plénitude apaisée. Et qui la trouve, loin des mélodrames chatoyants habituels, dans une écriture de l'intime et de la maturité dense, sobre mais constamment irriguée par la vie.

À l'heure des bilans, Almodóvar n'a plus rien à cacher. Sans doute est-ce là le privilège de l'âge. Même si le cinéaste madrilène ne renie en rien les sinuosités narratives propices aux mouvements de l'âme et aux glissements temporels qui ont fait sa marque, le film suit ici une ligne étonnamment claire, à l'image des graphiques médicaux ou autres radiographies numériques qui explorent le corps à nu de Salvador et rendent compte de ses multiples pathologies et somatisations. Me voici en *chair et en os*, voici *la peau que j'habite*, semble nous dire le cinéaste, convoquant sans faux-fuyant de séquence en séquence l'acmé de ce qui est dans l'ici et maintenant d'un rapport sensible au monde, à soi et aux autres. L'émotion est là palpable, à fleur d'écran, magnifiquement portée par le jeu rentré mais constamment habité d'Antonio Banderas. Au fil de son introspection, Salvador renoue avec Alberto, un ancien acteur (Asier Exteandria), auquel il confie un scénario en attente destiné au théâtre. La drogue qui va les lier pour éloigner un temps la douleur, l'étouffer, devient alors matière à fiction, élément diégétique parmi d'autres pour se glisser dans les interstices du temps, favorisant ainsi avec fluidité la circulation souterraine des affects entre passé et présent.

Pour Salvador, l'amour du cinéma est de l'ordre des sensations. Il trouve sa source dans l'enfance, là où les projections extérieures dans la brise des soirs d'été étaient liées à l'odeur du jasmin et de l'urine. L'écran blanc, source de lumière – et ici élément de décor – sera donc au cœur de la théâtralisation du monologue qu'Alberto va livrer sur scène devant public, faisant resurgir au propre comme au figuré les fantômes du passé. Prétexte chez Almodóvar pour évoquer avec un minimalisme troublant de sensualité, la glorieuse époque de la *movida* sur une simple chanson de Grace Jones et, dans le dépouillement le plus absolu, loin de la séduction des formes et de tous les artifices exacerbés de son cinéma, s'en remettre un instant à la seule jouissance du verbe. L'âme ouvre alors des portes sans fracas, loin de tout sentimentalisme, et le tout est bouleversant de vérité. D'autant plus qu'au milieu du public s'est glissé Federico (Leonardo Sbaraglia), grand amour perdu de Salvador qui, lors de brèves retrouvailles avec le cinéaste, conduira plus tard à une scène aussi déchirante que les chansons de Chavela Vargas. Disons-le, il y a là, passant par les corps de ce trio masculin reconstitué, un nœud charnel irréductible qui semble échapper à toute tyrannie du récit pour exister naturellement, s'épanouir dans un être au monde pacifié, poussant la mise en scène vers une sorte d'épiphanie érotique des plus subtiles qui se retient pudiquement au bord, à la lisière du cadre.

Cette idée de la cohabitation des arts avec son jeu de leurres n'est bien sûr pas nouvelle chez Almodóvar (voir *Tout sur ma mère*, *Parle avec elle*). Ici, partant de l'intranquillité du présent, cette stratégie narrative rend possible la remontée au point d'ancrage de l'élan créatif, donnant lieu à un film dans le film qui permet à Salvador de renaître *en* cinéma. Le récit passe d'abord par une sublime évocation de l'enfance où les formes et les couleurs du monde éblouissent, vibrantes comme les souvenirs magnifiés. Un groupe de lavandières chantent au bord de la rivière, comme les femmes de *Riz amer*, mais sans la charge politique du film de Giuseppe de Santis (1949). Juste l'expression d'un bonheur de vivre dans l'Espagne pourtant pauvre et franquiste des années 1960. Un jeune garçon, Alberto (Salvador enfant), couve du regard la mère tant aimée (Penélope Cruz), véritable apparition dans le soleil aveuglant de l'été. Magie pure de la lumière, récurrente dans le film car indissociable du cinéma et de l'écran blanc sur lequel Salvador recherchera de façon obsessionnelle *la fleur de son secret*, qui prendra ici la forme d'un jeune maçon à la beauté terrassante (César Vincente), figure liées aux émois du premier désir. Le premier désir : tel sera d'ailleurs le titre que Salvador donnera à ce film qu'il va tourner au sortir de sa torpeur paralysante qui le maintenait impuissant et assailli de maux dans son appartement rempli d'artéfacts colorés, associés à ses succès d'antan. Une *gloire* vue ici comme un musée qui rassure autant qu'il emprisonne. « La gloire est le soleil des morts », disait Balzac.

Dans *Douleur et gloire*, le désir tient donc lieu de fil d'Ariane au sein d'une vie jadis pleinement vécue mais aujourd'hui pétrifiée. Un désir associé au désir de cinéma qui sera enfin retrouvé à l'issue d'un récit écartelé sans cesse entre des pôles antagonistes : la *douleur* présente du corps et la *gloire* passée, la stagnation et la remise en mouvement, l'obscurité et la lumière, la réclusion intérieure et la rumeur lointaine du monde. Un désir qui, dans son pouvoir d'ébranlement fondateur, s'abreuvera pour renaître à l'irréalité du cinéma, un cinéma plus réel que la vie, brulant comme la blancheur de la chaux, incandescent comme les souvenirs fiévreux des amours défuntées, des liens familiaux perclus de regrets et autres *étreintes brisées*. Ce refoulé qui libèrera l'imaginaire du cinéaste surgira du fond d'une « grotte » à la blancheur immaculée, lieu de vie précaire d'Alberto et de ses parents, mais aussi antre de toutes les fabulations enfantines et surface de projection virginale d'où naitront – et sur laquelle seront projetés – les films à venir. Comme si Almodóvar, alchimiste des images, façonnait aujourd'hui sa propre allégorie de la caverne à la croisée de tous les mondes.

Vision primitive d'un amour inconditionnel, figure iconique cinématographique, l'image sublimée de la mère qui parcourt le film sera du dernier plan, dessinant une mise en abyme réflexive d'un cinéma dédié de toute éternité à l'amour des femmes.



En amont, pourtant, dans *Douleur et gloire*, l'image de la mère vieillissante (Julieta Serrano) se brouille, porteuse d'une soudaine acrimonie envers la trahison d'un fils qui aura rompu, jeune, avec le milieu familial contraignant des campagnes austères pour obéir à la *loi du désir*, succombant par la même occasion aux sirènes du cinéma et à l'émancipation de la ville en pleine *movida*. Cette amertume proférée laisse Salvador dans une sorte de désespoir paisible, délesté de tout désenchantement. *Douleur* certes d'un rendez-vous manqué avec la mère morte peu de temps après, mais dont le baume cathartique du cinéma viendra atténuer les effets : la Penélope Cruz du *Premier désir* ferme le film, Alberto enfant à ses côtés. Sublimant toutes les douleurs, l'art se porte au secours de la vie, réconciliant ce qui n'a pu l'être tout à fait. Dans le giron du cinéma, nous murmure Almodóvar, l'amour vient sans raison, sans mesure.

Espagne 2019 | Ré. et scé. Pedro Almodóvar | Ph. José Luis Alcaine | Mont. Teresa Font | Son Marc Orts | Mus. Alberto Iglesias | Int. Antonio Banderas, Penélope Cruz, Asier Etxeandia, Leonardo Sbaraglia, Julieta Serrano, Nora Navas, César Vicente, Cecilia Roth | 114 minutes | Dist. Métropole Films

Les fleurs oubliées

de André Forcier

PAR ANDRÉ ROY



Les fleurs oubliées, le quinzième film d'André Forcier, sont d'une grande maturité. Avec sa belle unité, sa fluidité calme, sa douce ironie, cet opus est impeccable, splendide. Le film s'intègre parfaitement dans la filmographie de l'auteur, avec surtout les dernières réalisations telles que *Je me souviens*, *Coteau rouge*, *Embrasse-moi comme tu m'aimes*. Comme dans ces films, le réalisateur multiplie les personnages, entremêle leurs destinées, entrelace folie et sagesse, pour nous donner un portrait plus que contemporain du Québec. On connaissait chez Forcier le goût de la culture comme de la sous-culture québécoise, mais cette fois il étonne en se collant à un thème qui fait presque tous les jours la une des journaux tant écrits que télévisuels : l'écologie, la menace que fait peser sur la planète l'utilisation des pesticides dans l'agriculture. Mais si l'auteur touche à la protection de l'environnement, de ses défenseurs comme de ses contempteurs, il le fait sans jamais s'appesantir : pas de radotages ici, pas d'illustrations appuyées de thèses, pas de discours culpabilisants. Pourquoi le ferait-il d'ailleurs ? Ce qui l'intéresse, c'est de raconter une histoire, de poursuivre sa geste artistique consacrée aux petits et grands héros du Québec, qui forment une grande famille. Il ne donne pas un film-concept, mais un film-cœur sur ce qui unit une partie de la population dans son rapport à la beauté et à

la nécessité de la nature. Le réalisateur n'a pas besoin de démonstrations ni d'explications pour montrer la terre en danger, seulement de sa verve et de sa créativité.

On retrouve donc la fantaisie et la poésie du cinéaste qui nous présente Albert (Roy Dupuis qui revient pour une cinquième fois dans l'œuvre de Forcier) en agronome en rupture de ban qui recueille son miel pour son hydromel à Mingan. Il revient à Montréal à bicyclette avec son chargement de bouteilles qu'il vendra à des bourgeoises qui, comme une volée d'oiseaux, accourent vers lui pour lui acheter son précieux nectar (la scène est réjouissante). Albert pollinise les toits de Montréal pour sauver les abeilles, aidé par son neveu et par la présence du frère Marie-Victorin (interprété par un Yves Jacques suave à souhait), qui honore très bien l'hydromel d'Albert. La résurrection du célèbre auteur de « La flore laurentienne » sera une des nombreuses touches fantasmagoriques (à la fois fraîches et étonnantes) qui parsèment le film, et dont l'acmé sera l'éclosion de ces fleurs oubliées qui, grâce à des semences spéciales, brilleront comme des néons (le réalisateur fait ici un détour par les effets spéciaux, qu'il n'avait à peu près jamais utilisés auparavant). Forcier se moque du naturalisme, et peut passer d'une scène réaliste à une autre, irréaliste, sans crier gare, comme celle qui nous plonge dans le Montréal des années 1940 quand le frère va dans la Red Light pour comparer le sexe des femmes au pistil des fleurs. Le cinéaste aime bien brouiller les pistes de l'Histoire, les réinventer comme il l'avait fait dans *Je me souviens*.

Va s'opposer à l'univers luxuriant et allègre d'Albert un autre, plus terre à terre, qui nous ramène à des situations contemporaines : à une entreprise agricole appartenant à la multinationale Transgénia (le nom dit tout) qui empoisonne la terre à coups de produits chimiques et qui, dans le même temps, intoxique des travailleurs mexicains. Un journaliste, Lili de la Rosbil (Juliette Gosselin), qui a un bébé, et une avocate, Mathilde Gauvreau (Christine Beaulieu), qui tombera amoureuse d'Albert, mènent une enquête sur Transgénia. Là aussi, le réalisateur s'en donnera à cœur joie pour stigmatiser le propriétaire de Transgénia (Donald Pilon, parfait) et son employé plutôt naïf (Gaston Lepage). Et Forcier de se permettre encore des envolées hors de la prosaïque réalité en faisant, par exemple, chanter dans son cercueil un Mexicain.

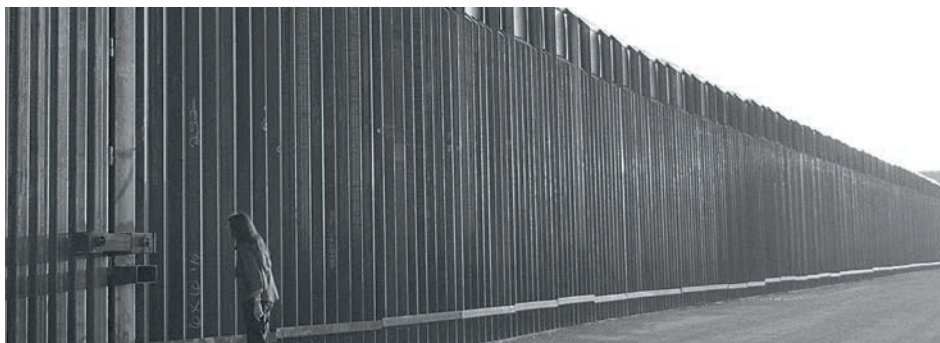
Par ses ruptures temporelles, sa transformation des personnages au fur et à mesure que la fiction avance, sa synchronicité avec les problèmes contemporains (et pas seulement écologiques), sa liberté de ton dans la mise en scène, cette fable chorale n'est en rien conventionnelle. Son questionnement sur les rapports entre l'économique, le social et le politique est porté par une esthétique qui place le film dans le sillage d'une moderne observation du monde et se signale par sa générosité, son empathie, sa perspicacité.

Québec 2019 | Ré. André Forcier, avec la collaboration de François Pinet-Forcier | Scé. André Forcier, François Pinet-Forcier, Renaud Pinet-Forcier, Jean Boileau, Linda Pinet | Ph. Nathalie Moliavko-Visotzky | Mont. Élisabeth Olga Tremblay | Int. Roy Dupuis, Yves Jacques, Christine Beaulieu, Juliette Gosselin, Émile Schneider, Mylène MacKay, Donald Pilon, Louis Champagne, Pascale Montpetit, Anne Casabonne, Gaston Lepage, France Castel | 102 minutes | Dist. Filmoption International

Soleils noirs

de Julien Élie

PAR ROBERT DAUDELIN



En février 2017, le Musée d'art contemporain de Montréal nous invitait à découvrir le travail (photos, sculptures, installations) de l'artiste mexicaine Teresa Margolles. Cette troublante exposition se présentait comme une dénonciation de la violence endémique qui ronge le Mexique ; les femmes assassinées de Ciudad Juarez étaient très présentes dans les œuvres de Margolles. *Soleils noirs* de Julien Élie peut très bien être vu comme un prolongement des mises en scène de l'artiste mexicaine ; c'est d'ailleurs avec les femmes de Ciudad Juarez que le film amorce son douloureux périple à travers un pays insaisissable.

Le film s'ouvre sur une citation de l'écrivain mexicain Sergio Gonzalez Rodriguez, citation qui rappelle la « collusion entre l'appareil institutionnel et le crime organisé » et constitue en quelque sorte le « programme » de ce documentaire remarquable qu'Élie consacre à un pays qu'il connaît bien et auquel, à l'évidence, il est très attaché.

Les six chapitres du film aux titres éloquentes (de « Les jeunes filles se sont égarées » à « Le pays des disparus », en passant par « Entre quelque part et le néant » et « Sous la terre ») identifient le territoire couvert : de la frontière américano-mexicaine (Ciudad Juarez) à l'Est (Vera Cruz), cinq états sont visités par le cinéaste et sa petite équipe pour nous dire la douleur et « l'effroi » qui constituent le quotidien de ceux – surtout celles – qui sont les victimes arbitraires de cette terreur organisée.

Dans un tel contexte, témoigner n'est pas chose facile ; c'est même souvent signer son arrêt de mort. Pourtant tout le film s'articule autour de témoignages : avocats, journalistes, militants de groupes de défense et simples citoyens et citoyennes à la recherche d'un mari, d'un frère ou d'une sœur mystérieusement « disparus ».

Si parfois l'on retrouve un cadavre flottant sur la rivière, ou quelques os dans un sous-bois, voire une fausse commune sur un terrain privé que la police se garde bien

d'examiner, l'horreur la pire, peut-on dire, c'est d'imaginer que celui ou celle qui est disparue, est toujours là, parmi nous, esclave sexuelle dans un bordel du cartel ou travaillant dans l'une ou l'autre des entreprises du même cartel. C'est le règne de « la barbarie », dira Gustavo, l'avocat militant de Ciudad Juarez.

Cette horreur inqualifiable revêt diverses formes : enlèvements, extorsions, tortures, meurtres initiatiques, même assassinats sportifs. Personne n'y échappe : les jeunes garçons dont le cartel, bien protégé par la police, a besoin pour ses travaux de construction (maçonnerie et autres) et qui, de fait, sont réduits à l'état d'esclaves ; même les migrants venus des pays du Sud et qui, traversant le Mexique en route pour le paradis américain, sont rançonnés par les gangs qui n'hésitent pas à les éliminer, s'ils sont trop gênants – au Tamaulipas, en 2014, 70 d'entre eux furent massacrés dans la campagne reculée de San Fernando. Parfois ces crimes sont commis à quelques mètres d'un commissariat ou d'un camp militaire...

Cette horreur – et son impunité qui la rend « normale », *Soleils noirs* les filme à proximité, sur le visage de ceux qu'elle abîme et qui pourtant résistent, se constituant en associations de familles de disparus, publiant des articles qu'ils risquent de payer de leur vie, passant même à la pioche les collines dans l'espoir d'y retrouver les os d'un être cher – séquence emblématique qui clôt éloquentement ce grand film tragique.

Soleils noirs est un film de douleur, de souffrance, de désespoir, mais aussi de courage et de résistance. Aucun tape-à-l'œil dans le filmage de cette horreur qui pourrait être spectaculaire et placer le spectateur dans une position de voyeur. La seule position possible ici en est une de solidarité avec les victimes et les résistants. Les choix esthétiques du film ne laissent aucun doute à cet effet : le noir et blanc évitant tout exotisme ; la caméra à l'épaule qui marche derrière les témoins, se faufile, et cadre de très près les visages ; la musique discrète, comme une respiration qui veut se faire oublier, de peur d'être surprise et d'être à son tour éliminée.

Le dernier chapitre du film, « Le pays des disparus », traite principalement de l'assassinat, à Iguala, en septembre 2014, des 6 étudiants de l'école normale rurale du Guerrero et de la disparition, toujours inexpliquée, de 43 autres. Cet événement, encore d'actualité au Mexique où les familles manifestent régulièrement pour réclamer la vérité, est exemplaire de la collusion dénoncée par le film. Lopez Obrador, le nouveau président du Mexique, a promis de faire la lumière sur cette histoire d'horreur. La lumière tarde à venir ; la souffrance, elle, est toujours tangible dans le quotidien du peuple mexicain – ce que nous disent éloquentement les derniers plans du film où Marco se retrouve seul, sans sa femme et sa fille réfugiées à Mexico, faisant le décompte des crânes et des tibias retrouvés sur la colline...

Québec 2018 | Ré. Julien Élie | Ph. François Messier-Rhéault, Ernesto Pardo, Orion Szydel | Mont. Aube Foglia | Son Daniel Capeille, Gabriel Villegas | Mus. Mimi Allard | 152 minutes | Dist. FunFilm

Jeune Juliette

de Anne Émond

PAR GÉRARD GRUGEAU



150

Avec *Jeune Juliette*, Anne Émond change de registre et se place résolument sur le terrain de la comédie, même si la chronique adolescente qu'elle nous propose aujourd'hui résonne, de par sa quête impressionniste de l'émotion et son exploration de l'incertitude des sentiments, avec ses films précédents et plus particulièrement avec le microcosme familial en crise mis en scène dans *Les êtres chers* (2015). Ici, la famille de Juliette a aussi toute son importance, surtout la présence rassurante du père (Robin Aubert), alors que la mère installée à New York constitue pour Juliette un éventuel recours auquel elle se raccroche dans ses moments de déprime. Mais le récit tient plus du *teen movie* où le milieu scolaire occupe une place prépondérante. Juliette a 14 ans et, alors que les vacances d'été se profilent à l'horizon, sa vie n'est pas un long fleuve tranquille. Pour elle, l'heure des grandes remises en question a sonné.

Il faut dire que Juliette souffre de son apparence physique. Elle a une fâcheuse tendance à l'embonpoint et elle se retrouve souvent en butte à la cruauté et à l'intimidation de plusieurs de ses camarades de classe qui ne l'épargnent pas. Comme pour *Nelly* (2016) adapté librement de la vie de la romancière Nelly Arcan qui se disait prisonnière de sa « burqa de chair », *Jeune Juliette* est donc l'histoire d'un corps malmené, déprécié, qui doit composer avec le rejet alors qu'ici, les tourments de l'adolescence taraudent. Le discrédit vient bien sûr du regard des autres, un regard insidieux ou ouvertement violent qui mine la confiance intérieure et fragilise l'identité en construction. Mais

dans son désarroi profond – et c’est la qualité du film – Juliette n’est pas une victime inhibée. Elle a du répondant, et elle est aussi aimée, appréciée pour son entregent, son intelligence, le souci qu’elle a de son entourage. Au bout du compte, la jeune fille saura faire face et traverser les tempêtes (une mère déficiente, une amie lesbienne qu’elle rejette dans un premier temps, un jeune autiste qu’elle bouscule, une histoire d’amour en trompe-l’œil) avant de réinventer sa jeune vie et de défier le conformisme ambiant. En ce sens, *Jeune Juliette* est un *feel good movie* qui se laisse regarder avec plaisir, passant par toute la gamme des émotions pour défricher le chemin de l’émancipation. D’autant plus que le jeu tout en finesse de la jeune comédienne qui interprète Juliette (elle est de tous les plans) aime le regard et frappe constamment juste. Alexane Jamieson est le cœur battant de ce récit d’apprentissage.

Anne Émond avoue une part d’autobiographie dans ce matériau porté à l’écran. Sans doute est-ce ce rapport à la fois de proximité et de mise à distance du propos avec le recul de la maturité qui est à mettre au crédit du film. Avec ses hauts et ses bas, la vie intérieure de Juliette ne manquera pas de séduire entre accès de détresse et euphorie contagieuse. Dans sa ténuité, la mise en scène aux couleurs acidulées n’échappe toutefois pas à une forme de séduction un peu forcée qui tend à gommer les aspérités d’une période de la vie où les mystères de l’existence nous laissent le plus souvent, impuissants, face à une opacité déroutante. D’où parfois l’impression d’un portrait quelque peu mièvre d’une adolescence meurtrie qui trouverait un peu trop facilement l’accès à sa propre résilience. Souvent surécrits, les dialogues auraient gagné à ménager les pointillés psychologiques, à maintenir les affects dans une zone d’inconfort silencieuse, comme ils parvenaient à le faire avec délicatesse dans *Nuit #1*, le premier film de la cinéaste. Anne Émond aime privilégier un cinéma en creux, proche des petites choses de la vie, un cinéma atmosphérique branché sur les dérives intérieures de sa génération, dérives qui, comme on le sait, peuvent mener aux pires des scénarios (voir le suicide dans *Les êtres chers* et *Nelly*). Dans ce paysage souvent désenchanté, *Jeune Juliette* arrive comme une bouffée d’air frais, une comédie adolescente décomplexée qui entend bien rejoindre le plus large public possible. Face aux bouffonneries affligeantes qui prennent habituellement d’assaut nos écrans en période estivale, ce nouvel opus de la cinéaste a le mérite de ne pas mépriser son auditoire et de tenter de mettre en lumière une richesse de sens qui cherche à nous élever. C’est déjà beaucoup.

Québec 2019 | Ré. et scé. Anne Émond | Ph. Olivier Gossot | Son Luc Boudrias, Stephen de Oliveira | Mus. Vincent Roberge | Int. Alexane Jamieson, Léanne Désilets, Robin Aubert, Antoine Desrochers, Christophe Levac, Gabriel Beaudet, Stéphane Crête | 97 minutes | Dist. Maison 4 : 3

The Death and Life of John F. Donovan

de Xavier Dolan

PAR CÉDRIC LAVAL



Il est impossible de visionner le premier film en langue anglaise de Xavier Dolan sans avoir en tête les difficultés de production et de distribution auxquelles les médias ont largement fait écho. Ce n'est pourtant pas faire justice au film que de l'aborder sous l'angle du naufrage annoncé. Est-ce un effet d'ironie involontaire ? Les deux mots-clés du titre, qui semblent répondre à une logique paradoxale (la mort avant la vie, vraiment ?), préfigurent le destin d'un film mort-né, étrillé par la rumeur, qui cherche à renaître de ses cendres. Le regard critique porté sur ce film peut d'ailleurs suivre la courbe que nous indique son titre...

La mort d'abord, ou plutôt les dysfonctionnements trop visibles à l'écran. Première victime, la plus évidente : le scénario. Comme très souvent dans le genre des *biopics*, la structure du film adopte celle du retour en arrière. Une journaliste est mandatée, à son corps défendant, pour aller interviewer un jeune acteur, Rupert Turner, qui vient de publier un ouvrage sur sa correspondance avec une étoile filante du cinéma (le John F. Donovan du titre), alors que lui-même n'était encore qu'un enfant. En même temps qu'il parle du contenu de ces lettres à la journaliste, des *flashbacks* illustrent, en montage parallèle, des moments clés de la vie des deux protagonistes. La lourdeur du dispositif pose d'emblée des problèmes de crédibilité : comment le jeune Turner a-t-il pu avoir accès à la connaissance des scènes qui nous sont montrées, alors qu'il avoue lui-même

que le contenu des lettres révélait peu de détails sur la vie intime de son idole ? Le statut des images est donc problématique, et la légitimité de la structure narrative fortement compromise... et c'est là un exemple, parmi d'autres, des carences coupables d'un scénario trop prévisible et lacunaire à la fois.

Autre point d'achoppement : les tics de mise en scène dolaniens, plus envahissants que jamais. Le film souffre d'une surabondance de gros plans, qui était déjà la marque de son précédent opus. Cependant, contrairement à *Juste la fin du monde*, où ces gros plans répondaient à une vraie nécessité narrative, ils se complaisent ici dans une forme de joliesse qui ne sert pas le récit. L'hystérie du personnage dolanien, qui se concentre essentiellement dans l'interprétation du jeune Jacob Tremblay, suscite chez le spectateur une exaspération décuplée en envahissant tout l'écran.

Heureusement, il y a la vie, aussi qui déborde du film à travers des séquences mémorables. Jamais, avant ce film, Dolan n'avait-il assumé à ce point les excès du mélodrame. On pense à cette scène de « retrouvailles » entre la mère (Nathalie Portman) et le jeune Rupert. Dolan ose y pousser les curseurs au maximum (les visages dégoulinent de pluie et de larmes mêlées, les corps s'élancent l'un vers l'autre au ralenti, la trame sonore s'enfle jusqu'à l'acmé de la scène), au risque de provoquer le rejet du spectateur, mais ce jusqu'au-boutisme mélodramatique n'est pas sans panache. Et que dire de cette apparition mystérieuse de Michael Gambon, alias Dumbledore, qui s'adresse à un Donovan en pleine déroute psychologique, un peu à la manière du vieux sage de Hogwarts s'adressant à Harry Potter ? La surimposition (volontaire ?) des deux univers filmiques, magique et réaliste, est productrice d'un charme où se mêlent la naïveté et la mélancolie.

C'est dans cet excès d'audace et de candeur que le réalisateur parvient finalement à nous toucher. La tension est perceptible, à l'intérieur de l'œuvre, entre la tendance normative, très lisse, de la production hollywoodienne (*Death...*), et le désir de liberté du jeune créateur qui cherche à imposer ses codes esthétiques, parfois jusqu'à l'écœurement (*and Life...*). Mauvais goût et panache voisinent ainsi souvent à l'intérieur d'une même scène. Au final, les réussites du film sont à chercher dans ses marges (le conflit d'idées qui oppose la journaliste politique et la star *people*, la relation entre les deux frères, la confrontation entre Donovan et son agente – impeccable Kathy Bates...) davantage que dans son cœur battant, celui des relations amoureuses ou de la relation mère/fils, traitée de manière plus convenue que dans le reste de l'œuvre de Dolan. Ces réussites s'épanouissent surtout dans des points de rupture, plutôt que dans une cohérence scénaristique déficiente : symptôme ultime de l'œuvre décentrée, qui n'a pas réussi à trouver son point d'équilibre, mais qui vit, dans la mémoire affective du spectateur, en périphérie de cette introuvable plénitude narrative, en plein cœur des affects débridés...

Québec 2019 | Ré. Xavier Dolan | Scé. Xavier Dolan, Jacob Tierney | Ph. André Turpin | Mont. Xavier Dolan, Mathieu Denis | Mus. Gabriel Yared | Int. Kit Harington, Natalie Portman, Jacob Tremblay, Ben Schnetzer, Emily Hampshire, Sarah Gadon, Susan Sarandon, Jared Keeso, Thandie Newton, Kathy Bates, Michael Gambon | 123 minutes | Dist. Les Films Séville

La Flor

de Mariano Llinás

PAR CARLOS SOLANO



Dans *La Flor*, à l'issue du quatrième épisode, les quatre actrices principales s'unissent pour faire face au réalisateur. Au bout de six ans de tournage, épuisées par l'incohérence assumée du projet, ne sachant plus si le film a besoin de leur jeu ou de leur soutien moral, elles réclament un scénario. Les rivalités éclatent, accentuées par l'arrivée supposée d'une cinquième actrice, menaçant leur place dans le montage. Face à cette confrontation, le réalisateur, caché au bord du cadre, annonce qu'il préfère filmer des arbres (c'est d'ailleurs ce qu'il fera juste après). Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que le film scénarise et expose ouvertement sa propre difficulté à faire avancer la narration. Probablement parce qu'en dépit de son apparence, homérique et monumentale, il n'y a jamais eu de véritable récit. Par tous les bords du cadre, si le film oublie sans cesse de faire dérouler son fil narratif, s'il foudroie la possibilité de mettre un terme à son entreprise, c'est parce que chaque plan entraîne avec lui la possibilité d'une nouvelle histoire ; il suffit d'une réplique, parfois d'un geste simple,

insignifiant, et c'est un nouveau récit qui commence, apparaît et s'accomplit, non pas nécessairement à l'intérieur du plan mais le plus souvent, et de façon beaucoup plus limpide, dans notre imagination.

D'avantage qu'une œuvre réflexive aux résonances pirandelliennes, ce moment surprenant où les quatre actrices exigent du réalisateur un peu de consistance narrative, prouve que *La Flor* est un film beaucoup plus proche des *Mille et une nuits* de Miguel Gomes (2015) que de n'importe quelle fiction associée à l'acte de création. Ne sachant plus gérer la pression du tournage, incapable d'établir un dialogue avec son équipe, ayant entièrement oublié le propos de son film, Gomes mettait en scène dans le prologue des *Mille et une nuits* sa propre fuite insensée pour être aussitôt rattrapé et châtié par tous les membres de l'équipe. Mettant lui aussi en scène un acte de lâcheté, ayant réussi à s'évader impunément, Mariano Llinás amorce son film avec le même sens de l'humour que le cinéaste portugais, attablé sur une aire d'autoroute pitoyable, coupé de l'équipe, provisoirement introuvable.

D'abord pour lui, ensuite pour nous, Llinás fixe et annonce dès le prologue sur un bout de papier les axes principaux autour desquels s'organisera *La Flor*. Étala sur une durée de quatorze heures, composé de six épisodes, le film respecte la structure d'une fleur : les quatre premières histoires, les pétales, connaîtront un début mais n'auront pas de dénouement ; le cinquième épisode, le calice, fonctionnera à la façon d'un conte puisqu'il possède un début et une fin ; le dernier, la tige, commencera par la moitié et se chargera de clore le film. Chaque épisode naviguera à l'intérieur d'un genre en particulier, du film d'horreur de série B au mélodrame musical, en passant par le film d'espionnage et l'expérimental. Le prologue se terminera par un aveu qui sera confirmé par la suite : *La Flor*, annonce Llinás, est un film *sur* et *pour* ses quatre actrices : Valeria Correa, Elisa Carricajo, Laura Paredes et Pilar Gamboa. Parce que le tournage du film a duré près de dix ans, avec tout ce que ceci suppose de rigueur, de patience et de passion ; parce qu'elles font partie de Piel de Lava – une troupe théâtrale très prolifique en Argentine ; parce qu'à l'exception du cinquième épisode, en noir et blanc et muet, profondément endeuillé, elles jouent dans tous les épisodes du film et apparaissent pratiquement dans chaque plan ; parce qu'à en croire strictement la fiction, elles prennent en charge le projet et deviennent rapidement souveraines d'un film « abandonné » par son réalisateur ; parce que, à l'évidence, elles s'avèrent capables d'incarner n'importe quel personnage, du plus improbable au plus familier. En tant que film somme, il serait ainsi justifié de lire *La Flor* comme un documentaire sur ses quatre actrices.

Avec Gomes, Llinás partage le même désir décomplexé de remettre du possible dans le cinéma. Il donne l'impression de redécouvrir celui-ci, d'évaluer ses limites par un jeu qui s'engendre dans la fiction, depuis ses bords, son centre, sa périphérie, ses impen-sés. *La Flor* possède l'intuition qu'avait déjà formulée Gomes dans des termes très similaires, avec la même absence de prétention et la même clarté aveuglante : réduire le cinéma à la seule fiction, là n'est pas l'enjeu ; l'essentiel se joue dans l'espoir que la fiction, exaltée par ses possibilités (y compris parfois par sa négation), puisse rétablir, ressouder ou fonder une communauté, rassembler ce qui un jour fut divisé, sauver ce

qui est menacé de mort. En atteste l'épisode trois, le plus long de tous, le plus complexe aussi, consacré au film d'espionnage. On y retrouve les quatre actrices transformées en tueuses indomptables, chargées d'une mission qui se retournera contre elles : n'ayant pas respecté les consignes de leur chef, une deuxième cohorte de tueuses est désignée pour les retrouver et les éliminer. Dès lors, cachées au milieu de nulle part, prévoyant qu'elles seront bientôt assassinées, chacune d'entre elles, tour à tour, commence à se remémorer son passé. C'est ainsi que le film commence à bifurquer de tous bords, revêtant plusieurs formes, du romanphoto style *La jetée* à la romance arctique façon *Doctor Zhivago*, se déployant dans tous les coins du monde, du fin fond de la Sibérie au Lac Kashwakamak, en passant par le Royaume-Uni de Margaret Thatcher. Suivant le récit fondateur de Shéhérazade, elles auront échappé à leur mort, sauvées par la puissance digressive du film.

Dans *La Flor*, si l'inachèvement devient un principe constant, s'il apparaît comme une nécessité bien plus que comme un caprice, c'est qu'il se confond avec un désir beaucoup plus inatteignable, fondé lui sur l'espoir que le film ne connaisse jamais de véritable issue. D'où l'attention privilégiée portée à la digression, capable comme dans n'importe quelle grande épopée de brouiller le récit et d'emmêler son déroulement, d'en empêcher sa résolution (éloge du voyage ; la destination importe peu), voire d'en oublier sa source, son point de départ. De sorte que flotte sans cesse l'idée que le cinéma est là comme pour nous accueillir, rassurant, pour nous dire que tout va bien, conçu comme un guide. Il y règne l'idée qu'il n'est pas près de s'arrêter quoi qu'en dise Llinás lui-même, lorsqu'il affirme que le cinéma est « menacé d'extinction »... tant que le film avance (non pas le récit, mais le film), rien de mal ne saurait advenir.

Sur cette base, et parce que le film n'a rien d'écrasant, tout devient recevable, y compris le fait que toute l'entreprise puisse finalement s'achever, cette fois de façon certaine, sur une pure abstraction : floues, réduites à quelques taches blanches, transplantées dans un récit aux allures coloniales, les quatre actrices se séparent pensant qu'on ne les voit plus ; elles s'éloignent à l'horizon, ayant pour seul destin leur propre disparition. Synthèse foudroyante ici de la méthode de l'acteur qui aura rythmé et, pour une part, structuré tout le film. Laquelle ? Qu'être actrice c'est, non pas aimer apparaître, ni même s'avérer capable d'incarner n'importe quel rôle, à tout moment et à tout instant : au contraire, l'essentiel du travail provient de la capacité à quitter le personnage, à l'abandonner, à se dissocier d'un rôle pour aussitôt migrer vers un autre. Dès lors, on comprend que le seul jeu que ces femmes auront véritablement joué aura été celui du jeu « actoral » lui-même.

Dans *La Flor*, le principe formel qui travaille à faire revenir des personnages, des thèmes ou des motifs, qui alterne tour à tour le bref et le long, l'épique et le trivial, qui compose avec des voix s'emboitant les unes dans les autres, enracine spontanément Llinás dans une tradition littéraire qui connecte les labyrinthes borgésiens aux compositions en puzzle de Roberto Bolaño. Une filiation où, par exemple, la

référence à d'autres œuvres, savantes ou populaires, échappe au mode traditionnel de l'hommage, terme que Llinás par ailleurs désapprouve systématiquement, et se manifeste sur le mode du déplacement et de la pure évocation. C'est le cas bien évidemment de la reprise que Llinás propose, dans le cinquième épisode, d'*Une partie de campagne* (1946), film lui-même inachevé (selon Renoir), bien que « parfaitement terminé » (selon Bazin). Calqué sur son modèle, déplacé dans la campagne argentine, la référence au film de Renoir opère ici comme une sorte de digression radicale. Du film, il ne reste presque plus rien : ni les actrices (elles reviendront plus tard, sous forme d'étranges fantômes), ni le son (à l'exception d'un court dialogue directement tiré du film d'origine), ni la musique (sauf à la toute fin de l'épisode, lorsque la trame originale de Joseph Kosma advient pour remettre dans l'image un peu de tristesse à l'état pur). Beau comme une fleur qui commence à flétrir, énigmatique comme le premier plan d'un film, la « partie de campagne » de Llinás prend surtout l'aspect d'une surimpression éblouissante où il devient impossible de dissocier le film de l'imaginaire qui l'irrigue : ici, chaque plan possède au moins une deuxième image, mentale et lointaine, prête à ressurgir comme un souvenir apaisant. Entaché par un spectacle aérien, l'épisode s'achève sur un plan de ciel, éclatant et plastiquement évocateur, simple comme un jeu d'enfants ; il vaut pour un peu d'espoir, écran sur lequel tout se projette, inabordable et inachevable ; il représente en cela, mieux que nulle autre digression, le film infini parfait. Tout ce que le ciel permet.

Argentine 2019 | Ré. et scé. Mariano Llinás | Ph. Agustin Mendilaharsu | Mont. Alejo Moguilansky, Agustin Rolandelli | Mus. Gabriel Chwojnik | Int. Elisa Carricajo, Valeria Correa, Pilar Gamboa, Laura Paredes, Esteban Lamothe, Pablo Seijo | 13h 28 minutes | Dist. Acéphale



Once Upon a Time... in Hollywood

de Quentin Tarantino

PAR BRUNO DEQUEN



Quentin Tarantino aime utiliser le cinéma pour réécrire l'Histoire. Il n'est donc pas surprenant que son dernier film, judicieusement intitulé *Once Upon a Time... in Hollywood*, finisse par réserver à la tristement célèbre Famille Manson le même sort que celui qui s'est abattu sur Hitler et son état-major dans *Inglourious Basterds*, il y a près d'une décennie. Comme un enfant terrible aux commandes du plus grand train électrique du monde, Tarantino est intoxiqué par le pouvoir de la fiction. Ainsi, ses minutieuses reconstitutions n'ont d'égal que le révisionnisme aussi violemment sadique que burlesque qu'elles finissent par mettre en scène. Si *Once Upon a Time...* ne fait pas exception à la règle, il s'agit néanmoins d'une œuvre qui, par le rapport complexe et indéniablement discutable qu'elle entretient entre réalité, fiction et nostalgie, s'impose comme l'une des plus intéressantes de son auteur. La simplicité apparente de son récit, qui présente de façon linéaire trois journées de 1969, rivalise avec ses multiples clins d'œil, ses changements de ton incongrus, ses plaisirs fétichistes assumés et ses excès de violence verbale et physique qui ne peuvent ni laisser indifférent, ni susciter une adhésion sans réserve. Ce grand film américain autoproclamé en mode mineur fascine autant qu'il irrite. Pour le meilleur et pour le pire, cette élégie mélancolique d'un Hollywood qui

n'existe plus – et n'a jamais existé que dans les fantasmes du jeune Tarantino – incarne à la perfection tous les paradoxes du cinéma américain.

Contrairement à ce que la prémisse explosive du film laissait supposer (Tarantino/Tate/Manson), *Once Upon a Time...* surprend de prime abord par son rythme non-chalant et le choix de ses personnages principaux. En effet, si la funeste nuit du 8 août 1969 est bien présente lors de la dernière partie du film, l'essentiel du récit se déroule lors de deux journées apparemment ordinaires de février. Deux jours durant lesquels la caméra suit principalement les va-et-vient de deux has been : Rick Dalton (Leonardo DiCaprio), ancienne vedette de séries western sur le déclin, et son meilleur ami/ancienne doublure/homme à tout faire Cliff Booth (Brad Pitt). Alcoolique et dépressif, Rick tente de survivre malgré une industrie qui évolue manifestement plus vite que lui. Contrairement à Steve McQueen, Rick n'a pas su réussir son passage au cinéma, et il ne lui reste plus qu'à ruminer ses pensées réactionnaires tout en rêvant paradoxalement de pouvoir rencontrer Roman Polanski et Sharon Tate (Margot Robbie), ses nouveaux voisins qui représentent pour lui l'avenir d'Hollywood. Aux antipodes de Rick, Cliff semble totalement dénué de la moindre ambition professionnelle. Même s'il aimerait pouvoir retourner sur les plateaux, il se satisfait de son statut de meilleur ami (payé) de Rick et semble heureux de pouvoir simplement conduire à travers Los Angeles au volant de décapotables, avant de retourner dans sa caravane décrépite. En arrière-plan, Sharon s'amuse, danse et va au cinéma. Et d'étranges hippies ne cessent de croiser le regard de Cliff.

Par l'attention maniaque qu'il accorde au moindre détail de sa reconstitution historique, *Once Upon a Time...* est un film résolument nostalgique. Mais ce n'est pas tant de la grande époque des studios dont Tarantino fait le deuil que celle des séries télévisées qui n'avaient pas d'autre ambition que divertir avec professionnalisme l'ensemble de la population, à l'image de *The F.B.I.*, que tous les personnages du film – clan Manson inclus – semblent suivre religieusement. À travers les déboires et les moments de gloire de Rick, Tarantino poursuit son travail de réhabilitation des professionnels de second rang. Ces techniciens dévoués et ces acteurs qui, s'ils n'avaient peut-être pas l'étoffe ou la chance des stars, étaient capables de fulgurances pour qui voulait bien porter attention. Si Rick existait, Tarantino l'aurait probablement sorti de l'oubli dans l'un de ses films, comme il le fit avec Robert Forster, David Carradine, Pam Grier et tant d'autres. Et il ne pouvait lui imaginer de destin plus glorieux que celui de jouer dans un film de Sergio Corbucci et de scène plus émouvante que le témoignage admiratif d'une très jeune actrice à l'ambition presque inquiétante devant le jeu « shakespearien » de Rick dans *Lancer*.

Au-delà de son inscription évidente dans la mythologie tarantinienne, le personnage fictif de Rick est d'autant plus intéressant qu'il permet au cinéaste de tracer un parallèle avec la carrière naissante de Sharon Tate. En se basant sur son rôle dans *The Wrecking Crew* (Phil Karlson, 1969), comédie d'espionnage sans prétention avec Dean Martin, le cinéaste rappelle avec justesse et émotion le talent burlesque de l'actrice (prenant bien soin de montrer la véritable Sharon à l'écran), de même que la véritable

nature de sa filmographie. Dans un double mouvement brillant, Tarantino ranime l'image fantasmée et caricaturée de Sharon Tate dans l'imaginaire populaire tout en la ramenant à la réalité. La jeune femme blonde qui danse seule en mini-short dans sa chambre ou dans une fête au Playboy Mansion volontairement idéalisée y croise ainsi la ronfleuse du matin et, surtout, la véritable Sharon qui, avant d'être un mythe, n'était qu'une actrice de série B pleine de potentiel.

Contrairement à ses deux précédentes incursions dans le révisionnisme historique, *Once Upon a Time...* ne cherche pas vraiment à transformer le cours de l'Histoire. En introduisant la véritable Sharon dans le film, et en accompagnant la scène finale d'une musique foncièrement mélancolique, Tarantino n'a de cesse de rappeler à notre mémoire le véritable destin de l'actrice. Le cinéma n'est ici qu'un outil de suspension temporelle, une bulle fictive qui ne rend que plus prégnante la disparition d'une époque et d'une femme. C'est cette nature paradoxale et inhérente au médium qui explique l'émotion complexe qu'on peut éprouver à entendre la voix inquiète de la *fausse* Sharon à l'interphone, demandant des nouvelles de Rick. Nous sommes bien loin des triomphes aussi jubilatoires que puérils du Lieutenant Raine et de Django. Le soulagement s'accompagne ici d'un irrémédiable sentiment de perte.

Once Upon a Time... nous invite ainsi à faire un double deuil. Celui de Sharon Tate tout d'abord, que le cinéaste parvient à rappeler à notre mémoire pour autre chose que son destin tragique. Une prise de position qui est amplifiée par le fait qu'il n'accorde à Charles Manson qu'un bref caméo relativement insignifiant, et qu'il ne nous permet d'observer son clan qu'à travers le regard perplexe de Cliff et une brève scène ridicule en voiture. Tarantino refuse d'ajouter la moindre pierre au mythe du clan Manson. Plus encore, il le représente comme une bande de jeunes défoncés sans envergure qui n'auraient jamais dû faire autant les manchettes. Cette approche est aux antipodes de la fascination que son cinéma a presque toujours éprouvée pour les criminels et démontre la maturité de sa démarche.

Or, si l'hommage que rend le cinéaste à Sharon Tate semble aisément partageable, son rapport nostalgique et volontairement utopiste à 1969 est autrement plus discutable. Outre la présence désormais révolue d'enseignes de cinéma qui rythmaient les nuits des villes et le plaisir d'écouter des postes de radio rock, la fin des années 1960 selon Tarantino marque la disparition des « vrais » hommes (blancs) capables d'affronter tous les dangers (ou toute réparation d'antenne télé) et de vivre selon un véritable code d'honneur qui, aussi réactionnaire soit-il, en faisait des modèles d'infailibilité. Véritable pilier du film, Cliff demeure une énigme, aussi charismatique (c'est Brad Pitt après tout) que loser. Contrairement à Rick, il fréquente des hippies. Il incarne l'archétype du cowboy mais porte des mocassins et des bracelets d'inspiration autochtone. Il semble capable de tout mais ne fait rien. Et, surtout, son calme apparent cache une capacité inouïe de violence qui ne semble demander qu'à sortir. En apparence, la violence grotesque exercée par Cliff s'inscrit parfaitement dans la lignée des innombrables tueries discutables mises en scène par le cinéaste, alliant humour et sadisme avec un enthousiasme juvénile. Or, si la forme demeure inchangée, Tarantino fait preuve d'un

certain recul critique en présentant le carnage commis par Cliff (et Rick) comme une réaction particulièrement excessive, à l'image du lynchage de Stuntman Mike dans *Death Proof* (2007). Dans les deux cas, le cinéaste propose une vengeance cathartique problématique, puisqu'elle s'adresse aux spectateurs (via leur connaissance des méfaits fictifs de Stuntman Mike et du massacre bien réel commis par le clan Manson), tout en ne s'appuyant sur aucune justification narrative suffisante. Son rapport éternellement ambigu à la violence est à l'image d'un film éminemment paradoxal qui utilise les grands moyens du cinéma pour rendre hommage aux petites productions télé, qui regarde avec admiration des perdants sans oublier de souligner leurs côtés les plus sombres, qui pense rendre hommage à Bruce Lee en le ridiculisant maladroitement, et qui réussit l'exploit de nous faire croire à une profonde amitié entre deux hommes que nous ne voyons pourtant presque jamais ensemble. Aussi fascinant que discutable, il s'agit bien d'un conte de fées hollywoodien.

États-Unis 2019 | Ré. et scé. Quentin Tarantino | Ph. Robert Richardson | Mont. Fred Raskin | Son Michael Minkler | Mus. Mary Ramos, Jim Schultz | Int. Leonardo DiCaprio, Brad Pitt, Margot Robbie, Margaret Qualley, Emile Hirsch, Dakota Fanning, Bruce Dern, Timothy Olyphant, Al Pacino, Mike Moh, Julia Butters, Austin Butler | 161 minutes | Dist. Sony Pictures



Un grand voyage vers la nuit de Bi Gan

PAR ANDRÉ ROY



Bi Gan est un jeune cinéaste de 30 ans. Il fait partie de ce qu'on appelle la 7^e Génération, après celle de Jia Zangke, Wang Xiaoshai et Zhang Yuan chez lesquels la réalité sociale est très présente, tandis que celle-ci n'est pas mise de l'avant chez Bi Gan dans *Un grand voyage vers la nuit*. Après *Kaili Blues* (2015), son second film est véritablement un « voyage au bout de la nuit ». Dans ce périple, on suit lentement, précautionneusement, un homme, Luo Hongwu, à la recherche d'une femme aimée voilà une douzaine d'années. Il ne se rappelle ni le nom ni le visage de cette ancienne flamme ; par des flashbacks, il la confond avec Wan Qiwen, une belle inconnue qui pourrait être une prostituée. Nous serons transportés tout autant dans un film noir que dans un film de fantômes.

Un grand voyage vers la nuit rappelle par son atmosphère autant David Lynch que Andreï Tarkovski et Apichatpong Weerasethakul. Même ambiance mystérieuse, impermanente. Même perte de repères qui nous déconnecte et nous projette dans un songe, un délire par des allers et retours dans le passé qui font du présent une déformation du passé. Bi Gan suit des chemins de traverse et avance en zigzags. Il faut que le spectateur se laisse aller, d'autant qu'une caméra souple, acrobatique même, l'emporte doucement dans ses mouvements. Bi Gan tord notre vision, faisant de la recherche de Luo Hongwu une parabole existentielle qui se délite et qui n'a plus à un certain moment

aucune importance. Tout est éphémère, Il est demandé au spectateur de laisser son raisonnement au vestiaire pour qu'il puisse profiter pleinement de ce voyage irréel, qui est tout aussi bien un voyage à l'intérieur du cerveau de Luo.

Sous sa virtuosité affolante, ce film reste énigmatique. Il est divisé en deux parties presque égales mais dissemblables dans leur structure. La première montre le retour de Luo chez lui, à Kaili, à la suite de la mort de son père. Une photo de sa mère disparue lorsqu'il était enfant rallume des souvenirs indistincts qui laissent deviner un passé mafieux (il se rappelle Wildcat, son meilleur ami, tué par un gangster ami de Wan Qiwen). Pour cet homme obsédé par la perte d'être chers, des flashbacks s'enchaînent dans sa recherche, mêlant les époques. Un objet comme un calepin de notes vert, une montre brisée, un numéro de téléphone déclenchent de nombreuses réminiscences. Il part à la recherche de la mère de Wildcat et de Wan Qiven qui porte dorénavant un nom différent. Las de chercher, Luo entre dans une salle de cinéma et enfile des lunettes 3D – et le spectateur est prié de faire de même.

Alors que la première partie se déroulait dans des lieux réels, tout dans la deuxième partie ressemble à un univers artificiel et cette impression provient, entre autres, du fait qu'il s'agit de décors construits pour l'occasion. Dans un long plan séquence de près d'une heure, nous suivons pas à pas Luo qui sort d'une mine abandonnée pour aller vers un village, un lieu labyrinthique où tous les chemins sont interconnectés et par lesquels le personnage va et vient sans cesse jusqu'à donner le vertige. Tout ne semble qu'une immense illusion dans ce lieu abandonné qui a les atours d'une construction mentale faite pour s'y perdre. Les personnages de la première partie se dédoublent ici, des funambules créés par Luo. Le plan-séquence dilate la narration, décante le temps. Tant du point de vue visuel que du point de vue sonore, la caméra joue constamment du hors champ, dont l'utilisation doit susciter l'attente, le manque, l'angoisse. Nous nous retrouvons dans le séjour des âmes perdues, dans une autre dimension, nouvelle, inconnue, inédite. Cette histoire de souvenirs et de fantômes est filmée comme le récit occulte d'un monde imaginaire. Rarement un plan-séquence aura assumé autant ses possibilités oniriques, son pouvoir de mettre en scène le rêve, l'immatériel.

Un grand voyage vers la nuit s'apparente donc à une hallucination, à un flux de conscience incontrôlable, à une marée de sensations charnelles. Époustouffants, les mouvements de caméra – et surtout le dernier, et le seul de la deuxième partie –, reconstruisent constamment sous nos yeux une réalité d'une labilité permanente. Ils donnent une intense fluidité à la recherche de Luo. Ils exercent un tel magnétisme que nos yeux ne peuvent plus se détacher de l'écran. Et surtout, ils imprègnent le film d'une immense mélancolie.

Chine 2019 | Ré. et scé. Bi Gan | Ph. Yao Hung-I, Dong Jinsong, David Chizallet | Mont. Yanan Qin | Son Li Danfeng, Zhonglin Si | Mus. Giong Lim, Chih-yuan Hsu | Int. Tang Wei, Huang Jue, Sylvia Chang, Lee Hong-Chi, Zeng Meihuizi, Yongzhong Chen, Felyang Luo, Tuan Chun Hao | 138 minutes | Dist. Acéphale

Manic

DVD

de Kalina Bertin

ENTRETIEN AVEC KALINA BERTIN
PAR APOLLINE CARON-OTTAVI



Manic est votre premier long métrage, et il aborde une histoire extrêmement intime. Comment est né le désir de faire un film sur votre famille ?

L'idée de faire ce film est née l'été de mes 15 ans. J'étais tourmentée par des questions existentielles et identitaires. Je voulais comprendre qui était notre père et pourquoi il avait disparu de nos vies. Mais ma mère refusait de répondre à mes questions. Donc, un soir où elle était sortie, je suis allée dans son bureau pour trouver des réponses. C'était plus fort que moi. En fouillant dans des documents qu'elle gardait au fond d'un classeur, je suis tombée sur plusieurs articles de journaux datant de la fin des années 1970 et du début des années 1980. On y décrivait mon père comme étant le gourou d'une secte à Hawaï... Il y avait des photos de lui avec une grosse barbe où il ressemblait à Jésus... On l'accusait d'employer différents pseudonymes : Keoki, Francis, Sean... Du coup, les questions se sont multipliées. J'étais bouleversée.

Presque au même moment, mon frère François m'a invitée à visionner le documentaire *Tarnation* de Jonathan Caouette. Ma mère était une grande cinéphile, donc déjà enfants, nous avons développé un amour pour le cinéma d'auteur. Mais avec *Tarnation*, quelque chose a changé pour moi. J'ai commencé à concevoir que le cinéma pouvait être un processus cathartique, et à ressentir le besoin d'explorer l'histoire de mon père en faisant un documentaire, pour tenter de recoller les morceaux du puzzle. Enquêter sur son histoire sans construire quelque chose de concret me semblait dangereux. Donc, je me suis donnée pour mission d'étudier le cinéma à l'université et de développer les capacités nécessaires pour faire ce film, qui, à la base, devait être sur mon père. Huit ans plus tard, en terminant mon baccalauréat en cinéma à l'UQÀM, j'ai commencé à tourner.

Comment s'est déroulé le tournage justement ? Combien de temps avez-vous tourné ?

J'ai tourné de 2013 à 2016. Je ne savais pas comment j'allais trouver le courage de faire ce film, mais c'est à ce moment-là, alors que je terminais l'université, que ma sœur Félicia a vécu sa première psychose. Je sortais d'un examen et j'avais dix appels manqués de sa part. Elle laissait des messages très intenses. Puis, ça a dangereusement dégénéré. Je voyais quelque chose dans ses yeux que je me rappelais avoir vu chez notre père. Un gouffre, mystérieux, inexplicable, intoxicant. Mon frère, lui, avait déjà reçu un diagnostic de trouble bipolaire, et son état se détériorait. J'ai commencé à les filmer, pour comprendre ce qui se passait, car j'étais dépassée par les événements. Quelles sont les origines de la folie ? Ça me semblait impératif, urgent, de retourner à la source, dans le passé de notre père, pour retracer notre héritage. Puis, pour être franchement honnête, j'avais peur d'être la prochaine qui succomberait à la psychose.

Le film s'est-il construit au fur et à mesure ou bien aviez-vous déjà prévu certaines choses ?

Le tournage s'est avéré un processus particulier ; la planification à l'avance était presque impossible. Il fallait respecter l'évolution organique des choses. Pour les segments destinés à rapiécer l'histoire de mon père, chaque personnage que je rencontrais me

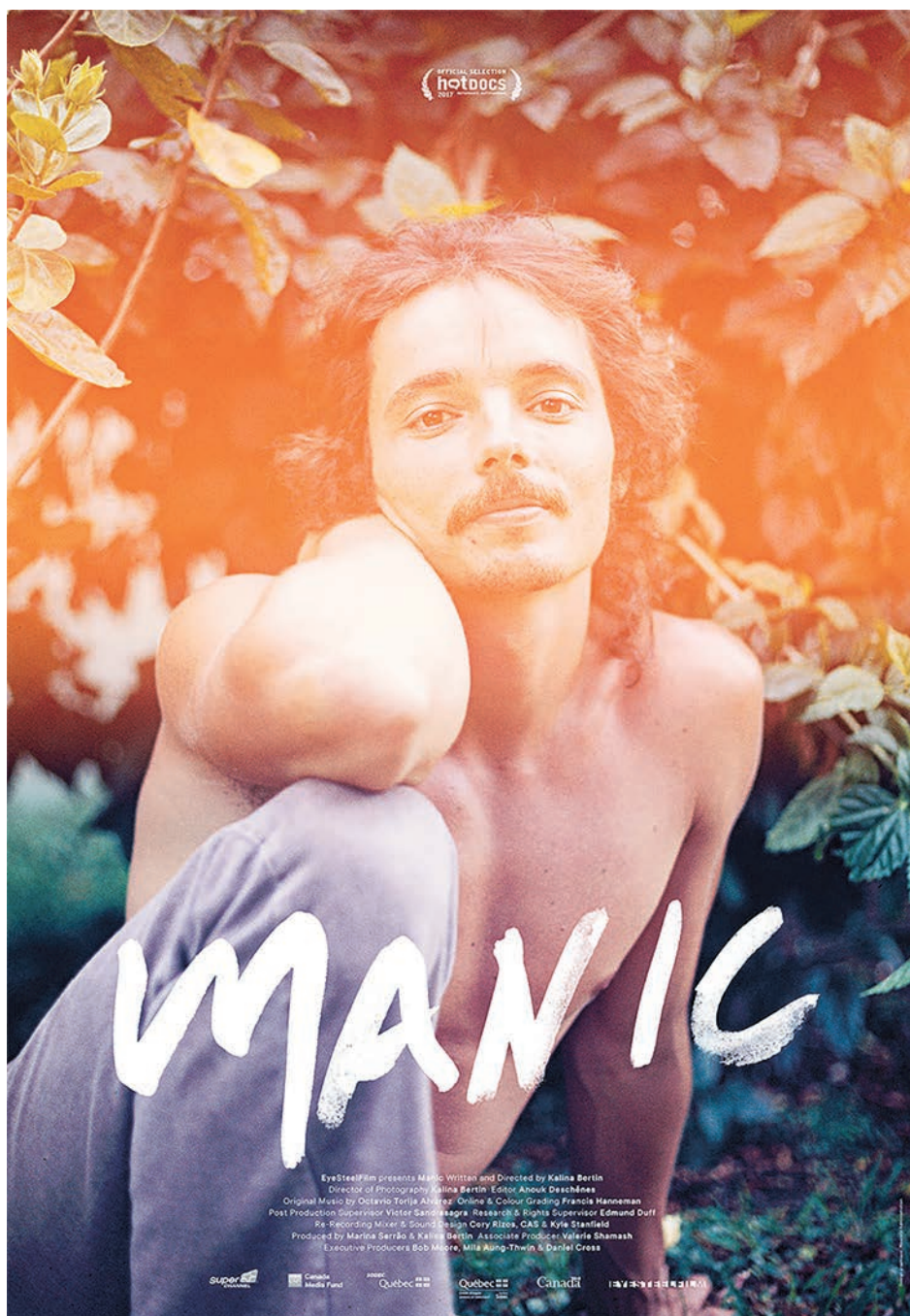
donnait de nouveaux éléments qui me permettaient de continuer à assembler l'histoire. Une personne menait ainsi à une autre. J'avais une conversation sommaire au téléphone en amont pour établir un lien de confiance. Mais c'était important pour moi de préserver la spontanéité, donc je gardais mes questions les plus importantes pour nos échanges filmés. Comme l'horaire de tournage était souvent établi de façon improvisée, j'ai tourné et pris le son moi-même la plupart du temps. C'était important de créer une bulle d'intimité. Je demandais aux gens de revenir sur une époque de leur vie que plusieurs avaient évité de revisiter depuis plus de vingt ans. Nos rencontres étaient tellement personnelles, l'information échangée tellement sensible, qu'amener une équipe sur le tournage risquait de changer le ton.

Étant donné le caractère très intime du sujet, comment avez-vous présenté le projet du film à ces personnes, ainsi qu'à votre famille ? Y a-t-il eu des résistances ou des demandes particulières ? Ou avez-vous senti chez elles au contraire un besoin de se confier ?

Je n'avais aucune idée de la réaction que ces gens allaient avoir. Mais comme moi, ils avaient probablement des questions. Peut-être que nous pouvions nous éclairer les uns les autres : après tout, nous partagions un lien très particulier. Chacune de nos vies avait été chamboulée, irrémédiablement, par ce même personnage. C'était important pour moi d'être transparente et d'énoncer mes intentions d'entrée de jeu. Je leur ai expliqué qui j'étais, que je faisais un documentaire pour retracer la vie de mon père et mieux comprendre ma famille, que je souhaitais les rencontrer et filmer notre entretien. Don, Steven, Karen et Nancy, tous dans le film, m'ont tout de suite accueillie à bras ouverts, avec beaucoup de générosité. Ils se doutaient qu'un jour quelqu'un les approcherait pour revisiter ce chapitre de leur vie. Après le tournage, ils m'ont contactée pour me remercier et me dire que le processus leur avait fait beaucoup de bien. C'était mutuel. Cela dit, il y a eu des refus, des gens qui ne voulaient pas participer, c'est compréhensible. Avec certains, il a fallu plus de temps pour développer une relation. Comme Margaret par exemple : cela a pris deux ans avant qu'elle accepte d'être filmée.

Et comment avez-vous travaillé avec votre frère et votre sœur, qui traversent des moments particulièrement difficiles dans le film ?

Pour ce qui est de mon frère et de ma sœur, nous avons eu plusieurs discussions concernant le projet, donc ils étaient bien au courant. Ma sœur s'est beaucoup investie dans le processus. Quant à mon frère, son consentement variait. Il a fallu que je lui donne du temps, il revenait à l'occasion pour me demander de le filmer à nouveau. Nous avons développé grâce au film une nouvelle proximité, et de ce rapprochement est née une forme de collaboration créative avec l'un et l'autre. Ils ont proposé des scènes très émouvantes. Lorsqu'ils sentaient quelque chose bouillonner en eux, ils proposaient parfois de tourner, sans savoir exactement ce qui allait émerger. Comme je les filmais dans des moments extrêmement vulnérables, nous avons convenu qu'ils auraient l'occasion de voir le film avant sa sortie. Si des scènes leur posaient problème, elles seraient retirées.



Ça a été très émouvant de leur montrer une première version montée du film, parce qu'ils se voyaient de l'extérieur pour la première fois. Revisiter certains moments leur donnait un nouveau point de vue sur leur état. Cela leur a permis de voir l'impact de leur instabilité sur leur entourage. Pour mon frère, le film a « dé-romantisé » sa perception de son trouble bipolaire. Pour ma sœur, voir les conséquences de ses manies et psychoses sur sa fille l'a marquée. Les prises de conscience engendrées par le film sont devenues un moteur important qui les a poussés vers un rétablissement.

Est-ce que vous pouvez nous parler des images d'archives et des films de famille qui apparaissent dans le film ? En aviez-vous connaissance en amont ?

Je savais d'emblée que les archives allaient jouer un rôle très important dans le film. C'est ce matériel qui donnerait corps à mon père. Qu'il soit devant ou derrière la caméra, cela permettrait au spectateur d'avoir en quelque sorte sa propre expérience du personnage. C'est aussi ce matériel qui allait nous transporter aux époques évoquées dans le film : Hawaï dans les années 1970 et les Caraïbes au début des années 1990.

Mon père était connu pour son obsession de la caméra. Ma mère avait gardé quatre cassettes VHS qu'il avait filmées ainsi que des photos très évocatrices. Mais je me rappelais qu'il filmait constamment durant notre enfance et j'étais donc persuadée qu'il devait exister d'autres archives quelque part. Effectivement, plusieurs personnes que j'ai rencontrées ont contribué à la construction du film en partageant des archives filmiques et photographiques qu'elles détenaient. Quand j'ai rencontré Karen, elle m'a par exemple donné trois cassettes VHS de matériel filmé par mon père. Je me suis retrouvée, enfant, sur certaines images : c'était étrange de voir que des inconnus avaient en leur possession des fragments de ma vie.

Ces séquences arrivent parfois presque comme une respiration dans le film. Comment avez-vous procédé au montage ?

À mesure que le tournage avançait, je prévoyais qu'une fois en salle de montage, nous allions devoir construire des ponts entre le passé et le présent. Les archives ont été fondamentales dans ce processus. Il a fallu être très ouvert et créatif, et connaître en profondeur le matériel existant. Il m'est arrivé de passer la fin de semaine dans la salle de montage, chez Eye Steel Film, pour expérimenter et assembler des séquences. Je partageais mes idées avec Anouk Deschênes (la monteuse) et lui montrais des ébauches le lundi, et grâce à son talent, nous pouvions pousser ces idées encore plus loin et les intégrer au montage. Cela nous a même permis de créer des échos inattendus entre le matériel que j'avais filmé et le matériel provenant de la caméra de mon père. C'est le cas de la séquence finale du film, une idée d'Anouk, où l'on voit Félicia et François marcher sous la pluie de nos jours, à Verdun avec un parapluie rose, et vingt ans plus tôt, avec leurs petits parapluies d'enfants. La présence de la tempête qui relie les deux scènes devient une métaphore intéressante. La pluie semble s'arrêter tranquillement et le film se termine.

LÀ OÙ TOUTES
LES HISTOIRES
SE RENCONTRENT



RENCONTRES
INTERNATIONALES
DU DOCUMENTAIRE
DE MONTRÉAL

MONTREAL INTERNATIONAL
DOCUMENTARY FESTIVAL



14 — 24 NOV. 2019



RIDMFESTIVAL



RIDM



RIDM_FESTIVAL

ridm.ca

FESTIVAL 48^e

9—20
octobre
2019

DU NOUVEAU CINÉMA

Présenté par
QUÉBECOR

Montréal
nouveaucinema.ca
#FNC2019

