

AUX FRONTIÈRES DU RÉEL : LA PEUR DANS LE CINÉMA FANTASTIQUE AMÉRICAIN DES ANNÉES 1970

Christophe Chambost

ABSTRACT

This article argues that a vast number of fantastic American films shot in the seventies use specific means based on restraint in order to trigger off fear reactions. After analysing how the fantastic is created in the seven films I have chosen as examples, I focus on the predominant part played by melancholy and the feeling of lack. I then comment on how the films in the corpus correspond to a cinematographic trend of the seventies that critics consider as “excessive.” This finally allows me to stress the fact that fear prevails over disgust in those films and that the euphoric feeling suffusing tragic philosophy is also quite present here.

Analyser la peur dans le cinéma fantastique américain des années 1970 en l’espace d’un article relève de la gageure. Jean-Baptiste Thoret ayant déjà largement écrit sur le sujet, il s’agira ici de compléter ses théories en s’attardant sur certains films souvent ignorés par la critique en général. Dans *Le cinéma américain des années 70* et dans *Une expérience américaine du chaos*, Thoret insiste sur l’énergie véhiculée par toute une série de films qui peuvent se caractériser par leur aspect « excessif ».¹ Or, en examinant la période en question, il m’a semblé qu’une série d’œuvres généralement considérées comme « fantastiques » évitait cet emploi de l’excès. Le plus souvent, ces films ont recours à des histoires surnaturelles de fantômes et / ou de possession. Bien sûr, *The Exorcist* de William Friedkin (1973), *The Devil’s Rain* de Robert Fuest (1975), ou *The Sentinel* de Michael Winner (1977) sont des contre-exemples flagrants. Cependant, le nombre de films fantastiques privilégiant la retenue plutôt que l’excès est largement suffisant pour envisager une réflexion qui prend appui sur celle de Thoret, tout en s’en démarquant.

¹ Dans sa recherche, Jean-Baptiste Thoret montre que, dès la toute fin des années 1960, un regain d’énergie se propage dans le cinéma hollywoodien (avec des films tels *Bonny and Clyde* de Arthur Penn, *The Wild Bunch* de Sam Peckinpah ou *Easy Rider* de Denis Hopper). Cette énergie trouve sa source et son pendant dans la « contre-culture » qui se développe alors dans la société américaine avec l’opposition grandissante face à la guerre du Viêt-Nam et l’essor de divers mouvements contestataires. Les films réalisés par les auteurs de ce « nouvel Hollywood » se caractérisent notamment par un rapport bien plus explicite à la violence et au sexe (le code de censure Hays étant supprimé en 1966), par une remise en question des règles classiques de la narration, par le flou qui gagne les notions de bien et de mal, de norme et de marge. Toute cette effervescence justifie pleinement l’idée de « cinéma de l’excès » développée dans les analyses du critique.

Les films dont il sera question peuvent être regroupés sous l'étiquette « film de fantômes ou de maisons hantées ». Le corpus étudié comprend *Audrey Rose* de Robert Wise (1976), *Burnt Offerings* de Dan Curtis (1976), *Full Circle* de Richard Loncraine (1977, figs. 10 et 11), *The Changeling* de Peter Medak (1979), et *Rosemary's Baby* de Roman Polanski (bien qu'il ait été réalisé en 1968). Afin de traiter du sentiment du fantastique plutôt que d'histoires surnaturelles à strictement parler, se trouvent aussi inclus dans la liste : *The Other* de Robert Mulligan (1972, fig. 12) et *Don't Look Now* de Nicolas Roeg (1973, figs. 13 et 14).²

Le sentiment du fantastique, qui prédomine dans tous ces films, sera tout d'abord mis en exergue, tout comme le lien unissant fantastique et mélancolie. Puis, notre analyse portera sur les limites de ces œuvres face aux stratégies de l'excès prédominant dans les années 1970. Ces réflexions nous conduiront finalement à l'affirmation de la primauté de la peur sur la paranoïa, le dégoût ou la « joie de vivre » propre à la philosophie tragique.

1. Le doute et le manque

La définition de la littérature fantastique formulée par Tzvetan Todorov en 1970 semble particulièrement pertinente lorsqu'il s'agit d'analyser des films contemporains à l'écrit en question. Rappelons le caractère essentiel de l'hésitation dans le fantastique todorovien. Or, dans les films analysés, cette hésitation est bien souvent un rouage essentiel dans le déroulement de l'intrigue. Ainsi, la présence de fantômes à l'écran est rare. Les réalisateurs adoptent en effet la « stratégie tourneurienne » (Thoret, « Dead-lines » 36) et ils ne franchissent pas le seuil menant à un surnaturel ouvertement horrifique. Même lorsque des fantômes apparaissent à l'écran, ils le font de manière brève, ce qui permet de se demander s'il ne s'agit pas là d'une vision issue de la psyché perturbée d'un protagoniste. En règle générale, ces films jouent beaucoup sur le hors-champ afin de préserver mystère et ambiguïté. C'est le cas dans *The Other* où, durant les deux premiers tiers du film, le jeune Niles s'amuse et parle avec son jumeau Holland dans des scènes habilement élaborées à l'aide de successions de plans en champ / contre-champ qui donnent l'illusion de la proximité physique des deux frères.³

L'hésitation est aussi parfois due à des « hors-champs cadrés » (Thoret, « Dead-lines » 44), le sujet étant dans le cadre mais inaccessible au regard du spectateur, comme c'est le cas avec la chevelure

² On remarquera que *Don't Look Now* est anglais et *Full Circle* anglo-canadien, mais ces deux films possèdent également bien des caractéristiques mises en avant dans les films américains étudiés.

³ Ce n'est qu'après plus d'une heure de film que, grâce à un plan d'ensemble, le spectateur voit enfin Niles parler à un fauteuil vide, les paroles de Holland n'étant plus alors audibles puisqu'elles ne sont en fait que le fruit de l'imagination malade du seul jumeau en vie.

blonde cachant le visage de l'enfant-fantôme dans *Full Circle*, la capuche rouge mystérieuse de *Don't Look Now*, ou lors de la conclusion de *Burnt Offerings*, lorsque la vieille femme est initialement vue de dos (cette conclusion n'étant pas sans rappeler la découverte de Mrs Bates dans *Psycho* d'Alfred Hitchcock).

Lorsque l'hésitation fantastique fait finalement place soit à « l'étrange », à l'explication rationnelle (dans *The Other* et *Don't Look Now*), soit au « merveilleux », à l'explication surnaturelle (dans *Burnt Offerings* et *The Changeling*), le spectateur doit encore prendre quelques instants pour reconstruire la diégèse selon les indications qui viennent de lui être données (Todorov 29). L'hésitation fantastique peut bien sûr ne pas être réduite à néant à la fin de l'œuvre, comme c'est le cas dans *Rosemary's Baby* ou dans *Full Circle* dont la magnifique scène finale laisse planer l'ambiguïté quant à la nature de la mort de Julia : l'entaille est-elle due au fantôme ou à un suicide ? Nul ne sait.

On est donc ici bien plus proche de la poétique de l'incertain que de celle de la terreur et de l'excès, pour reprendre des termes respectivement chers à Irène Bessière et à Denis Mellier. Si les spectateurs sont plongés dans la perplexité, c'est aussi pour reproduire le trouble qui s'empare des protagonistes, ces derniers se trompant régulièrement sur l'identité de leurs assaillants. La confusion est en effet récurrente. Ainsi dans *The Changeling*, John Russell, qui a perdu sa fille Katie dans un accident de la route, ressent une présence surnaturelle dans sa nouvelle demeure. Après enquête, il apprend que la fille d'anciens propriétaires fut, elle aussi, écrasée. Mais c'est en fait Joseph, le fantôme du frère de cette fille qui revient chercher justice. De même, dans *Full Circle*, plusieurs hypothèses sont émises puis écartées quant à l'identité du fantôme hantant Julia. John Baxter, quant à lui, croit voir le spectre de sa fille errer dans les ruelles de Venise, et cette méprise a des conséquences funestes (*Don't Look Now*). Enfin, dans *The Other*, la voisine appelle Niles, le héros du film, par le prénom de son jumeau (Holland) pourtant décédé (sans que nous le sachions encore). Cette erreur n'est pas anodine car elle retarde notre prise de conscience des problèmes identitaires dont souffre l'enfant. Toutes ces confusions, savamment mises en scène, contribuent à des effets de surprise qui peuvent glacer le sang, comme dans la révélation finale de l'erreur du personnage principal de *Don't Look Now*.

Utilisant de brèves apparitions à l'écran et des disparitions subites et inexplicables, les réalisateurs déstabilisent les spectateurs. Cette dynamique de l'apparition / disparition est essentielle dans le cinéma en général, mais c'est encore plus vrai lorsqu'il s'agit du cinéma fantastique (Leutrat 10). Les films en question reposent tous sur une articulation entre deux mondes. On comprend alors mieux l'importance conférée aux portes et escaliers (*Burnt Offerings*, *The Changeling*) aux miroirs (*Audrey Rose*, *Full Circle*) ou aux ponts (*Don't Look Now*). Ces lieux de passage matérialisent la contiguïté entre présence et absence :

[L]a porte comme le pont ouvre, mais elle clôt : au-delà de la porte, comme au-delà du pont, c'est le pays des fantômes. On pourrait dire que porte et pont sont les emblèmes d'une possibilité d'ouvrir sur le temps et le psychisme, une quatrième et une cinquième dimensions. (Leutrat 62)

La dynamique de l'apparition / disparition, répétitive, nous mène directement aux considérations freudiennes sur l'inquiétante étrangeté. Si les films étudiés sont inquiétants, c'est notamment parce que les fantômes faisant retour ne sont pas ceux qui sont attendus : des fantômes d'enfants certes, mais pas les bons !⁴ Ce redoublement spéculaire de l'enfance ne préserve donc en rien les parents du deuil et de la mort. Les théories d'Otto Rank sur les bienfaits du double sont ici d'autant plus niées que lesdits esprits sont bien souvent malfaisants.

Parallèlement, les allers et retours entre le visible et l'invisible dans lesquels les parents affligés sont impliqués évoquent le *Fort-Da* freudien. Selon Freud, l'enfant apprend à maîtriser l'absence de sa mère en jouant avec une bobine qu'il fait disparaître puis réapparaître à volonté (« Au-delà du principe de plaisir » 52-53). Il serait donc tentant de voir dans l'attitude des vivants un renversement et une altération de ce motif du *Fort-Da*. En effet, ces derniers ne peuvent ici s'empêcher de reproduire des actions qui pourraient leur apprendre à supporter la perte d'un proche, du moins l'espèrent-ils. Ainsi Niles vérifie-t-il régulièrement qu'il possède bien la bague et le doigt coupé de son frère (*The Other*) ; de même, Julia passe ses journées à jouer avec des photos de sa fille ou un clown mécanique (*Full Circle*) ; quant à John Russell, il ne peut empêcher le retour mystérieux de la balle de son enfant défunt (*The Changeling*). Mais ici, la compulsion de répétition est de nature régressive : elle ne fait que souligner l'incapacité des protagonistes à retrouver le contrôle de leur vie après ce terrible deuil. Alors que le *Fort-Da* marque une évolution positive dans la psychologie de l'enfant, il se voit dans ce cas conférer un aspect régressif et mortifère. Ce désir régressif d'un retour du même, et la venue consécutive d'une version altérée, contribuent à l'étrangeté qui émane de ces films. Les réalisateurs insistent aussi sur ce sentiment en ayant recours à des miroirs renvoyant les images déformées ou fragmentées des protagonistes à la psyché troublée. Dans *Audrey Rose*, le reflet du visage de la mère tourmentée apparaît ainsi dans la « perspective dépravée » d'une anamorphose (Baltrusaitis 2), tout comme c'est aussi le cas dans *Full Circle* ou *Don't Look Now*. Niles, quant à lui, n'hésite pas à briser le miroir de sa chambre sous l'emprise maléfique de l'esprit de son jumeau défunt (*The Other*). Dans ce film, l'aliénation ressentie du fait de la mort de l'autre mène directement à un cas clinique de « trouble dissociatif de la personnalité », et l'œuvre se clôt sur un gros plan du visage insondable de l'enfant, vu désormais derrière une vitre qui souligne l'irréversibilité de la dégradation psychologique.

⁴ Sur le fantôme d'un autre, voir Abrahm & Torok.

Dans ces histoires de mort prématurée, aucun protagoniste ne paraît capable de s'extraire du deuil qui l'assaille. La mélancolie qui guette tous ces personnages n'est jamais aussi bien mise en image que dans *Full Circle*. Après un séjour à l'hôpital, Julia, mère homicide malgré elle, s'enferme alors dans le mutisme et pleure sa fille. Julia est prise dans une dynamique tourbillonnaire qui évoque immanquablement « l'hémorragie interne » dont parle Freud à propos de la mélancolie, et la musique répétitive et triste ne fait qu'insister sur la circularité des pensées noires de l'héroïne (« Deuil et mélancolie » 160). Le sentiment de culpabilité intense qu'elle éprouve l'empêche de quitter le deuil et son seul réconfort provisoire consiste à essayer d'entrer en contact avec le fantôme d'une petite fille meurtrière, elle aussi morte des mains de sa mère. Si l'on ne tient pas compte de l'aspect surnaturel de l'histoire, on peut alors considérer l'existence de ce fantôme comme le scénario élaboré par une personne mélancolique qui tente de recréer un « anti-monde », un « anti-présent », afin de retrouver une certaine emprise sur sa vie (Oury 35). Mais à en croire le psychanalyste dans son étude sur la violence et la mélancolie, cette tentative est vouée à l'échec et ne peut mener qu'au suicide. Le titre du film ainsi que le dernier plan qui tourne autour du fauteuil de Julia et révèle finalement sa gorge tranchée, symbolisent parfaitement le tourbillon mélancolique qui engloutit la protagoniste. Incapable d'atteindre un quelconque bien-être, Julia, ne voit d'autre solution que le suicide.

La recherche d'une plénitude à jamais perdue n'aboutit pas en effet, car le fantôme qui vient combler le vide laissé par l'enfant mort ne correspond pas aux attentes des survivants. Ces fantômes apparaissent alors tels des subterfuges décevants, de véritables faux-fuyants. Julia Kristeva pense que l'incapacité de se défaire du sentiment de perte provient de « [...] la faillite du signifiant à assurer une issue compensatoire aux états de retrait [...] jusqu'à la mort elle-même » (*Soleil noir* 20). L'attitude de John Baxter dans *Don't Look Now* fait écho à ces propos. Ainsi affirme-t-il au début du film qu'il ne faut pas se fier aux apparences.⁵ Mais par la suite, il ne peut s'empêcher d'associer l'imperméable rouge à sa fille chérie. Tentant désespérément de rattraper ce signifiant énigmatique, il ne se rend pas compte de son erreur et court à sa perte.

L'isolement progressif de ces personnages mélancoliques est d'autant plus flagrant que leur rêverie est régulièrement mise en avant par les réalisateurs, qui savent faire usage du « regard à la caméra ». Selon Marc Vernet, ce type de regard est là « [...] pour exclure tout autre partenaire qui

⁵ « Nothing is what it seems », déclare-t-il alors que sa fille Christine n'est pas encore morte.

pourrait se tenir dans le hors-champ [...]. Le regard de la rêverie est la forme iconique et muette du soliloque où l'on s'adresse à personne d'autre qu'à soi-même » (19).⁶

Le dernier regard de Julia vers caméra dans *Full Circle* inclut, pourtant, le petit fantôme maléfique. En gardant toujours Marc Vernet comme support théorique, on est en droit de penser qu'ici le personnage vise « une position proprement utopique » (17) et, dans ce cas précis, il s'agirait de l'union avec l'autre fantomatique. Mais peut-être vaudrait-il mieux alors parler de visée « dystopique » de la part de Julia, celle-ci s'apprêtant à enlacer son désir de mort.

L'hésitation fantastique nous aura donc conduit à souligner les structures fondées sur le manque plutôt que l'excès dans ces films des années 1970. Cependant, la frontière entre économie et dépense d'énergie n'est pas complètement hermétique. C'est pour cette raison qu'il convient désormais d'évoquer la notion d'excès par rapport aux films du corpus, et de voir jusqu'à quel point un tel rapprochement est envisageable.

2. La contamination du cadre par l'excès, et ses limites

Ces films ne sont pas sans rapport avec la notion d'excès car ils approchent tous l'abjection en mettant en scène la mort d'un enfant.⁷ Pour Julia Kristeva : « L'abjection [...] touche à son apogée lorsque la mort, qui de toute façon me tue, se mêle à ce qui, dans mon univers vivant, est censé me sauver de la mort : à l'enfance, à la science, entre autres... » (*Pouvoirs de l'horreur* 12).

John Carpenter ne dit pas autre chose lorsque, commentant sa filmographie riche en films d'horreur, il admet que le meurtre de la petite fille mangeant une glace dans *Assault on Precinct 13* (1976) est la plus terrible scène qu'il ait jamais filmée.⁸ Ce meurtre n'est pas sanglant, mais il est terrifiant, et ce d'autant plus que la balle fatale fait d'abord exploser le cornet de glace, dans un redoublement symbolique de l'acte abject.

⁶ On précisera que ce regard « soliloque » ne se trouve quasiment pas dans *The Other*. Les yeux de Niles semblent en effet être toujours en contact avec d'autres. Et pour cause, puisque, souffrant d'un trouble dissociatif de l'identité, il ne cesse de parler à son frère défunt qu'il est effectivement arrivé à rendre présent dans sa vie et à l'écran.

⁷ La majorité de ces films a pour point de départ la mort d'un enfant et les conséquences dévastatrices que cela implique dans une famille. Seuls *Rosemary's Baby* et *Burnt Offerings* diffèrent dans leur construction. Dans la conclusion de *Burnt Offerings* cependant, un petit garçon meurt également, lors de la chute d'une cheminée.

⁸ Le cinéaste livre cette réflexion dans l'un des entretiens du documentaire *The American Nightmare*, réalisé par Adam Simon.

À l'exception de *Rosemary's Baby*, *Burnt Offerings* et *The Other*, les films étudiés montrent une mort d'enfant qui saisit d'emblée le spectateur. La tension qui émane de ces scènes-chocs initiales est accentuée par divers moyens : bruit oppressant des essuie-glaces précédant l'accident dans *Audrey Rose*, bande son minimaliste lors de la noyade dans *Don't Look Now* ou montage parallèle rapide qui met le spectateur de *The Changeling* à la place du père impuissant (car coincé dans une cabine téléphonique) et qui dévoile l'arrivée d'un camion fou tandis que mère et fille jouent de manière insouciant sur le bord de la route. Tous ces débuts *in medias res* créent un effet tellement violent que l'on ne se trouve guère loin de la « commotion pathétique » dont parle Denis Mellier au regard des œuvres excessives de H.P. Lovecraft (26). Ces films où la retenue prime seraient donc paradoxalement marqués au sceau de l'excès en leur ouverture. Avec une telle introduction en effet, point n'est besoin d'en rajouter par la suite : la violence initiale rend superflue l'abondance d'effets.

Cette victimisation de la jeunesse déstabilise le spectateur, mais celui-ci se retrouve tout aussi désespéré lorsqu'une figure enfantine se révèle capable d'actes horribles tel le jeune Niles qui noie un nourrisson, dans *The Other*. De même, si la conclusion de *Don't Look Now* est si marquante, c'est qu'à l'intérieur du coup de théâtre final, Nicolas Roeg nous dévoile brutalement un visage hideux et ridé là où l'on attendait celui, angélique, d'une petite fille souriante. Cette substitution inopinée est la source d'une stupéfaction qui a saisi plus d'un spectateur.

Sans pour autant tomber dans la grandiloquence, ces films ont parfois recours à des effets ou des motifs que l'on peut juger excessifs. La présence d'une scène sanglante à la fin de *Burnt Offerings*, *Full Circle* ou *Don't Look Now* est là pour nous rappeler le développement du cinéma *gore* lors de la décennie analysée. De même, les œuvres étudiées abondent parfois de motifs spécifiques au cinéma de l'excès et au grotesque en général : pour preuve, la scène de la fête foraine et du *freak show* dans *The Other*. Depuis le début du cinéma, longue est la liste de films alliant l'excès à la fête foraine, avatar moderne du carnaval bakhtinien.⁹ Florent Christol a déjà montré que le cinéma américain des années 1970 a souvent recours à ces festivités pour libérer une énergie refoulée jusqu'alors. Tout juste ajoutera-t-on que cet excès se retrouve également dans le bruit et la fureur qui s'emparèrent d'une partie de la scène musicale *rock and roll* de l'époque, et ce notamment avec le chaos métallique du second album des *Stooges*, album sorti en 1970 et pertinemment intitulé *Funhouse*. Dans *The Other*, la scène de la fête foraine contraste avec le reste du film qui est beaucoup plus intimiste. Cependant, elle est essentielle au déroulement de l'intrigue : grâce au tour du magicien, Niles pourra s'extraire de la

⁹ Depuis *Freaks* de Tod Browning en 1932 jusqu'à l'efficace *remake* de *House Of Wax*, réalisé en 2005 par Jaume Collet-Serra.

grange en feu, et grâce au bébé monstrueux dans le flacon de chloroforme du *freak show*, il saura quoi faire du nourrisson qu'il noiera en effet dans un tonneau.

Une impression d'accumulation dans l'élaboration des intrigues se fait aussi parfois sentir. Ainsi dans la dernière partie de *The Changeling*, le thème du complot politique, thème récurrent dans les années 1970, vient se greffer sur l'histoire de fantôme. Les recherches de John Russell sur l'origine du fantôme évoquent celles de Carl Bernstein et Bob Woodward dans *All the President's Men* de Alan J. Pakula (1976). De même, *Burnt Offerings*, avec sa maison vivante et sa vieille dame invisible car enfermée dans sa chambre, rappelle à la fois *The Haunting* de Robert Wise (1963) et *Psycho* d'Alfred Hitchcock (1960).

On remarque la présence de notes excessives jusqu'à un certain point seulement. Dans la liste des films étudiés, *Don't Look Now* paraît être le film le plus susceptible de verser dans la logique de l'excès, et ce, surtout en raison d'une scène finale digne des arabesques poésques. En effet, Nicolas Roeg nous donne la clé de son film grâce à un style maniériste qui, dans un montage heurté et rapide, mêle de nombreux *flash-backs* très brefs, des mouvements de caméra tourbillonnants, une musique grandiloquente et un meurtre sanglant. Mais si cette scène cathartique est aussi stupéfiante, c'est qu'elle contraste avec le reste du film, ceci soulignant *a posteriori* le sentiment de mélancolie émanant de l'œuvre.

Dans toutes ces œuvres, le suspense constitue le ressort essentiel de l'intrigue. Le spectateur se rend compte que des indices lui sont fournis, mais il ne peut les mettre à profit. Dans *Don't Look Now*, il a beau saisir l'importance du regard grâce à l'enseigne lumineuse géante de l'opticien, il ne sait jamais où regarder.¹⁰ Dans *Burnt Offerings*, ce même spectateur partage la fascination de l'héroïne devant la multitude de photos exposées à l'entrée de la chambre interdite. Mais ce n'est qu'au dernier plan du film qu'il comprend la nature sacrificielle de ces clichés de victimes qui ont toutes donné leur vie pour la régénération de la maison surnaturelle.

Tous ces signaux, qui ne permettent aucun déchiffrement, contribuent à la propagation du sentiment de « fatum évident mais obscur » (Rosset, *Le réel* 31).¹¹ Les informations enfin divulguées permettent alors d'interpréter la structure des films. Ainsi dans *Don't Look Now*, c'est seulement à la toute fin du film que le spectateur comprend que sa vision n'est pas neutre car le réalisateur lui a fait adopter

¹⁰ Cette enseigne lumineuse n'est pas sans évoquer celle du docteur T. J. Eckleburg dans *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald.

¹¹ Dans « Structures du fait divers », Roland Barthes parle de « fatalité intelligente mais inintelligible » (202).

le « champ personnalisé » du protagoniste (Vernet 33).¹² Tout comme ce dernier, il a pris pour des marques du passé ce qui se révèle être des avertissements concernant le futur. Le spectateur assimile, lui aussi, la capuche rouge à Christine et il pense que l'esprit de la jeune fille a réussi à s'extirper du passé pour revenir voir son père. Personne ne conçoit immédiatement que ces visions de John annoncent en fait son destin tragique. Ce n'est que lorsque le visage de la meurtrière apparaît que l'erreur d'interprétation est perçue. À cet instant, il devient clair que le réalisateur est parvenu à infiltrer la vision et les attentes du spectateur afin de renverser l'ordre des choses. Brutalement l'intrigue secondaire (les meurtres en série à Venise) passe au premier plan et envahit le drame familial qui semblait être l'unique sujet de l'œuvre. Une telle structure temporelle correspond parfaitement à ce que Clément Rosset appelle le « temps tragique » (*La philosophie tragique* 10). Pour le philosophe, ce temps tragique est un mécanisme intellectuel qui se produit trop tard, au seuil de la mort, et qui nous oblige à prendre en considération tous les éléments qui nous ont menés là mais qui ont été ignorés jusqu'alors. Cette épiphanie macabre et irrévocable déclenche un sentiment de surprise mêlé d'effroi. Ainsi s'expliquerait donc l'immobilisme final de John Baxter dans *Don't Look Now* ou de Ben Rolf dans *Burnt Offerings*, ce dernier comprenant enfin que la maison a absorbé l'énergie vitale de sa femme pour se rénover de manière autonome.

Jean-Louis Leutrat insiste sur la nécessité, au cinéma, de revenir à la scène du début, nécessité de remonter le cours d'un film comme on remonterait le cours d'une rivière (51). Cette dynamique devient indispensable pour les œuvres étudiées si l'on souhaite mieux saisir la paralysie provoquée par le temps tragique. Remarquons toutefois que l'épilogue de *Audrey Rose* ne correspond pas à cette conception temporelle. En effet, au lieu de remonter dans le temps, le film se clôt sur une note optimiste avec l'évocation de jours meilleurs à venir. Ceci a pour conséquence d'atténuer les sentiments d'oppression et de fatalité qui accompagnent tout film fantastique construit sur le constat d'échec découlant de la perception impuissante du temps tragique.

En nous préservant de l'impression de certitude, en limitant notre accès à des informations diégétiques capitales, les réalisateurs de ces films fantastiques ont pour intention de nous surprendre au moment opportun. Cette conception du fantastique est plus fondée sur la rétention d'information que sur la monstration brutale de scènes horribles. L'hésitation et la peur prévalent donc ici, alors que la tendance générale des années 1970 est plutôt à l'hystérie et à la paranoïa.

¹² Le « champ personnalisé » dont parle Marc Vernet correspond à la focalisation interne en littérature.

3. La peur au cinéma dans les années 1970, ou les frontières de l'objet fantastique

Le retour du refoulé mis en avant par Robin Wood (15) annonce les idées de Jean-Baptiste Thoret, pour qui le cinéma des années 1970 est fondé sur une surexposition d'effets horrifiques qui se déroulent dans le champ, et qui empêchent la réapparition de l'ordre établi. La présence de l'hostilité dans le champ éradique alors l'appréhension d'une menace invisible car hors-champ, et de cette présence excessive ne naît plus la peur, mais plutôt la répulsion, le dégoût ou la paranoïa (Thoret, « Dead-lines » 43).

Sans pour autant verser dans l'hystérie ou le *gore*, les films étudiés s'apparentent aux œuvres définies comme « progressistes » par Wood ou Thoret car, même s'ils adoptent l'économie austère des films des années 1960, ils laissent bel et bien le refoulé faire retour.¹³ En effet, le retour à l'ordre demeure très rare : tout juste est-il suggéré dans *The Changeling*, et il demeure artificiel dans l'épilogue de *Audrey Rose*. La mort qui saisit les personnages reste généralement dénuée de sens et ne permet pas l'amélioration du sort des rares survivants. Le spectateur est lui aussi saisi, mais plus par un sentiment d'effroi que de dégoût. L'étonnement qui l'étreint s'explique par l'absence délibérée de toute justification : la folie de Niles dans *The Other* ou de la naine dans *Don't Look Now* reste énigmatique, les faits mystérieux de *Burnt Offerings* et *Full Circle* demeurent inexplicables. Cette prédominance du non-dit et du hors-champ va à l'encontre de la « surcharge indicielle » dont parle Denis Mellier à propos du fantastique de l'excès (140). Elle est beaucoup plus proche de la « philosophie de la trace » évoquée par Alain Chareyre Méjan (181). Pour le philosophe, la vacance est le comble paradoxal d'une présence indicible du fantastique, et cette vacance, qui ne donne rien à imaginer, est justement la pire des choses à imaginer ; et la peur l'accompagne.

Plus prosaïquement, c'est en soulignant des petits riens que les réalisateurs parviennent à faire naître un profond sentiment de malaise dans l'esprit du spectateur. L'utilisation récurrente de douces berceuses dans ces films où les enfants sont considérés comme potentiellement dangereux s'inscrit dans cette visée, et la mélodie initiale de *Rosemary's Baby* constitue vraisemblablement l'exemple le plus marquant de cette mise en place d'une familiarité anxiogène. De même, les jouets les plus anodins (une balle dans *The Changeling* et *Don't Look Now*, un clown mécanique dans *Full Circle*) revêtent ici un aspect des plus sombres en associant les idées de vie et de mort.¹⁴

¹³ Pour reprendre l'idée de *Fort-Da*, on pourrait dire que l'objet perdu (*das Ding*) se voit remplacé par un objet de substitution (*die Sache*) ici maléfique et incontrôlable.

¹⁴ Cette fusion est poussée à son comble dans *Full Circle* puisque c'est le clown mécanique qui cause la mort de Julia en l'égorgeant de ses cymbales tranchantes.

La tension entre excès et retenue peut évidemment se retrouver dans des œuvres antérieures ou postérieures aux années 70. Il suffira de prendre comme exemples précédant la période étudiée *The Haunting* de Robert Wise (1963) où l'excès se ressent par la saturation de la bande sonore, ou, plus évidemment encore, *Psycho* d'Alfred Hitchcock (1960). La tension entre excès et retenue se retrouve aussi dans les films plus récents tels *Ghost Story* de John Irvin (1981) ou *El Espinazo del Diablo / L'Echine du diable* de Guillermo Del Toro (2001). Mais la plus grande fréquence de ce type de films lors de la décennie étudiée est notable et pourrait trouver sa source dans le doute croissant du peuple américain face aux pouvoirs de l'image et des médias. L'association de ce sentiment de méfiance et du déferlement d'énergie propre à la période en question expliquerait alors l'existence de cette dynamique paradoxale. Il me semble donc que ces œuvres, qui sont, à l'exception de *Rosemary's Baby*, souvent passées sous silence dans les anthologies du cinéma fantastique, représentent une sorte de chaînon manquant entre la retenue typique de la majorité des films des années 1960 (même économie, même recours au hors-champ) et les films purement « excessifs » des années 1970 (même retour du refoulé).

La présence de quelques effets excessifs précités implique parfois la contamination « monstrueuse » du champ par le hors-champ, mais la brièveté des scènes en question ne fait pas verser les films dans « l'obscène ». Les visions qui se produisent entraînent la sidération plutôt que le dégoût, et la « puissance dissolvante de l'insolite » vient alors désagréger les certitudes intellectuelles du spectateur (Guiomar 123-4). Ce blocage de la pensée s'effectue tandis que l'ailleurs (le hors-champ) se répand dans l'ici (le champ). Il est alors tentant de reprendre les propos de Clément Rosset sur l'ici et l'ailleurs dans *Le philosophe et les sortilèges*. L'ailleurs serait le fantôme de l'ici, son *alibi*, et la frontière séparant l'ici de l'ailleurs serait « le lieu de la peur » (71). Lorsqu'il franchit cette frontière, l'ailleurs vient néantiser l'ici en soulignant sa pauvreté : l'ici devient un « non-lieu ». On retrouve cette problématique dans le fantomatique Jamesien mis en évidence par T. J. Lustig qui souligne aussi la fragilité constitutive du seuil entre raison et chaos : « The notion of a clear border which might prescribe where the irrational begins and thus protect the rational from infiltration is a deeply problematic and even paradoxical one. Thresholds only exist within reason; they lie on this side of chaos » (12). La peur réside donc dans cet instant où se ressent l'extrême proximité d'une chose terrible et désormais inéluctable. C'est le cas alors que Ben Rolf s'apprête à dévisager la mystérieuse dame cloîtrée à l'étage (*Burnt Offerings*), ou juste avant que le chaperon rouge ne se retourne (*Don't Look Now*), ou bien encore lorsque Julia est sur le point d'enlacer le petit fantôme (*Full Circle*). Cette chose inéluctable et radicalement inassimilable, c'est ce que Clément Rosset nomme « le réel », et qui se résume à la prise de conscience de notre statut mortel individuel. Pour Rosset :

[L]a peur est toujours la peur du dernier moment, de l'instant où le réel va rendre son verdict. Peur de la réalité non en tant qu'elle est réelle mais en tant qu'elle menace de le devenir.

Ce n'est donc pas le réel mais plutôt sa proximité qui engendre la peur : son voisinage, son « approche ». Le lieu de la peur est une courte passe dangereuse située dans les parages immédiats de la réalité, un petit dernier seuil qu'il reste à franchir avant de toucher au réel ; et le temps de la peur est le laps de temps qui sépare le réel de sa réalisation [...]. (77)

Si la peur joue un aussi grand rôle dans les films choisis, c'est aussi qu'elle ne compte pas véritablement sur l'intervention d'une créature radicalement inconnue et monstrueuse. La peur se crée en effet sur quelque chose (ou quelqu'un) de connu et cependant perçu comme étrange. Dans « L'objet terrifiant », chapitre de *L'objet singulier*, Rosset l'explique clairement : « l'autre qui fait peur n'est pas l'inconnu, mais le connu en tant qu'autre. L'objet terrifiant est alors le réel en personne, perçu comme insolite et bizarre » (40). Cet « effet de glissade qui fait hésiter [...] entre le même et l'autre » (39) est au cœur des fictions étudiées. En effet, qu'il s'agisse de fantômes (*The Changeling*, *Full Circle*) d'esprit réincarné (*Audrey Rose*), d'enfant à venir (*Rosemary Baby*) ou imaginaire (*The Other*), d'une vieille dame mystérieuse (*Burnt Offerings*) ou d'une silhouette à l'imperméable rouge (*Don't Look Now*), les protagonistes vont, dans tous les cas, rapprocher ces agents du malheur d'identités familières bien souvent aimées. Mais à chaque fois, cette assimilation se révèle impossible, et de ces attentes non comblées jaillit une impression plus ou moins forte de malaise. Une fois encore, à la source de la peur se retrouve la problématique de la similitude et de la différence, de l'ici et de l'ailleurs.

Concluons enfin sur les raisons de cette quête de l'instant terrifiant chez le spectateur ou le lecteur d'œuvres fantastiques. L'attrait des œuvres analysées proviendrait d'une sorte de fuite en avant nous faisant rechercher la sensation forte pour éviter la dysphorie qu'implique la connaissance de notre mortalité. Le plaisir pris à avoir peur constitue alors « [...] le recours à un mal qui en cache un pire, l'écran du monstre dissimulant la toile de fond de la mort » (Rosset, *L'objet singulier* 55). Le cinéma fantastique serait donc source d'angoisse et de soulagement.

Mais Rosset va encore plus loin, car pour lui, le cinéma fantastique permet aux spectateurs de « [...] recueillir l'évidence fulgurante de la vie » lorsqu'il réussit à évoquer la « singularité du réel » (56). De tels propos résumant bien les tenants de la pensée tragique prônée par le philosophe français, mais cette assertion semble par trop radicale au vu des films étudiés. En effet, l'allégresse tragique nietzschéenne que vise la pensée de Rosset semble mieux correspondre aux films de l'excès à l'énergie toute dionysiaque. Certes, dans les œuvres analysées, le spectateur est aussi « gagnant dans l'immédiat », puisqu'il assiste à un spectacle de mort qui ne le terrasse pas véritablement, mais il ne peut cependant guère ignorer le sentiment de dysphorie concluant ces films où prime la retenue.

Il est vrai qu'à l'exception de *Audrey Rose* (voire *The Changeling*), l'absence de retour à l'ordre social mis en scène fait également écho à la structure politique des films excessifs des années 1970. Mais les deux types d'œuvres diffèrent profondément par la dynamique ontologique mise en place. Alors que des films tels *The Chainsaw Texas Massacre* ou *Dawn of the Dead* mettent frénétiquement en scène une danse macabre et joyeuse au bord du gouffre, l'économie des œuvres étudiées plonge inéluctablement le spectateur dans un abîme sombre où les images effrayantes défilent lentement en créant une atmosphère propice à la mélancolie et à la pensée pessimiste.

ŒUVRES CITÉES

- ABRAHAM, Nicolas, et Maria TOROK. 1978. *L'écorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1999.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphoses, ou thaumaturgis opticus*. Paris : Flammarion, 1984.
- BARTHES, Roland. « Structures du fait divers ». *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964.
- BESSIERE, Irène. *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*. Paris : Larousse, 1974.
- CHAREYRE-MEJAN, Alain. « Sur le thème visuel dans la littérature Fantastique : de la perte du monde à l'invasion du réel... ou la lacune et l'excès ». *Drailles* 9 (1988) : 170-83
- CHRISTOL, Florent. « Massacre dans le train fantôme : la foire et le part d'attraction, topoï gothiques dans la fiction d'horreur américaine », communicatoin présentée dans l'atelier « Persistances gothiques dans la littérature et les arts de l'image » du colloque annuel de Cerisy-la-Salle (21-31 juillet 2008).
- FITZGERALD, Scott F. *The Great Gatsby*. 1926. Londres : Penguin, 1950.
- FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté ». 1919. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1985. 209-263.
- _____ « Au-delà du principe de plaisir ». 1920. *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, 1981. 41-115.
- _____ « Deuil et mélancolie ». 1917. *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, 1968. 145-71.
- GUIOMAR, Michel. « L'insolite ». *Revue d'esthétique* 10. Vendôme : P.U.F., 1957. 113-44.
- KRISTEVA, Julia. *Soleil noir, dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987.
- _____ *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- LEUTRAT, Jean-Louis. *Vie des fantômes, le fantastique au cinéma*. Paris : Éditions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1995.
- LUSTIG, T. J. *Henry James and the Ghostly*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.
- MELLIER, Denis. *L'écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris : Honoré Champion, 1999.
- OURY, Jean. « Violence et Mélancolie ». *La violence, actes du colloque de Milan, 1977*. Ed. Armando Verdiglione. Paris : Union Générale d'Éditions, 1978. 21-35.
- RANK, Otto. *Don Juan et le double*. 1914. Paris : Payot-Rivages, 2002.
- ROSSET, Clément. *La philosophie tragique*. 1960. Paris : Quadrige / P.U.F., 1991.
- _____ *Le philosophe et les sortilèges*. Paris : Minuit, 1985.
- _____ *L'objet singulier*. Paris : Minuit, 1979.
- _____ *Le réel, traité de l'idiotie*. Paris : Minuit, 1977.
- THORET, Jean-Baptiste. *Le cinéma américain des années 70*. Paris : Éditions Cahiers du cinéma, 2006.
- _____ « Dead-lines (note sur le statut du hors-champ dans le cinéma américain des années 70) ». *Cauchemars américains, fantastique et horreur dans le cinéma moderne*. Ed. Frank Lafond. Liège : Éditions du CEFAL,

2003. 35-52.

_____. *Une expérience américaine du chaos, « Massacre à la tronçonneuse » de Tobe Hooper*. Paris : Dreamland, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.

VERNET, Marc. *Figures de l'absence, de l'invisible au cinéma*. Paris : Éditions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1988.

WOOD, Robin. « Le retour du refoulé ». 1978. *Cauchemars américains, fantastique et horreur dans le cinéma moderne*. Ed. Frank Lafond. Liège : Éditions du CEFAL, 2003. 15-34.

DISQUE CITÉ

THE STOOGES, *Funhouse*. Electra, 1970.

FILMOGRAPHIE

BROWNING, Tod, réal. *Freaks*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.

CARPENTER, John, réal. *Assault on Precinct 13*. CKK Corporation, Overseas FilmGroup, 1976.

COLLET-SERRA, Jaume, réal. *House of Wax*. Warner Bros., 2005.

CURTIS, Dan, réal. *Burnt Offerings*. United Artists, 1976.

DEL TORO, Guillermo, réal. *L'échine du diable [El espinazo del diablo]*. Anhelos Producciones, Canal + España, Tequila Gang, 2001.

FRIEDKIN, William, réal. *The Exorcist*. Warner Bros., 1973.

FUEST, Robert, réal. *The Devil's Rain*. Bryanston Distributing, 1975.

HITCHCOCK, Alfred, réal. *Psycho*. Paramount, 1960.

HOOPER, Tobe, réal. *The Texas Chainsaw Massacre*. Bryanston Distributing, 1974.

HOPPER, Dennis, réal. *Easy Rider*. Columbia Pictures, 1969.

IRVIN, John, réal. *Ghost Story*. Universal Pictures, 1981.

LAMBERT, Mary, réal. *Pet Sematary*. Paramount, 1989.

LONCRAINE, Richard, réal. *Full Circle*. Cinema International Corp, 1977.

MEDAK, Peter, réal. *The Changeling*. Associated Film Distribution, 1980.

MULLIGAN, Robert, réal. *The Other*. Twentieth Century Fox, 1972.

PAKULA, Alan J., réal. *All the President's Men*. Warner Bros., 1976.

PECKINPAH, Sam, réal. *The Wild Bunch*. Warner Bros. / Seven Arts, 1969.

- PENN, Arthur, réal. *Bonny and Clyde*. Warner Bros. / Seven Arts, 1967.
POLANSKI, Roman, réal. *Rosemary's Baby*. Paramount, 1968.
ROEG, Nicolas, réal. *Don't Look Now*. Paramount, 1973.
ROMERO, George, réal. *Dawn of the Dead*. United Film Distribution Company, 1978.
SIMON, Adam, réal. *The American Nightmare*. Minerva Pictures, 2000.
WINNER, Michael, réal. *The Sentinel*. Universal Pictures, 1977.
WISE, Robert, réal. *Audrey Rose*. United Artists, 1977.
_____, réal. *The Haunting*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1963.

Liste des illustrations

- Fig. 10: LONCRAINE, Richard, réal. *Full Circle*. Avec l'aimable permission de Cinema International Corp.
Fig. 11: LONCRAINE, Richard, réal. *Full Circle*. Avec l'aimable permission de Cinema International Corp.
Fig. 12: MULLIGAN, Robert, réal. *The Other*. Avec l'aimable permission de Twentieth Century Fox.
Fig. 13: ROEG, Nicolas, réal. *Don't Look Now*. Avec l'aimable permission de Paramount.
Fig. 14: ROEG, Nicolas, réal. *Don't Look Now*. Avec l'aimable permission de Paramount.