

Jacques Tourneur, *La Féline*

Ou la pulsion sexuelle animale

Jacques Tourneur (1904-1977) est un cinéaste français qui a réalisé la majorité de sa carrière aux États-Unis, à Hollywood, et qui a renouvelé les films dits « fantastiques », en en faisant des films de peur insidieuse, fondés sur l'ellipse et la suggestion, teintés d'une lecture psychanalytique. Parmi ses films les plus connus, dont *Vaudou* (1943), *L'Homme Léopard* (1943), *Angoisse* (1944), il en est un, *La Féline* (*Cat People*, 1942) qui tient une place particulière dans l'histoire mondiale du cinéma. Ce film analyse le désir féminin, bien avant « Me too », selon le prisme de la névrose, du point de vue psychanalytique, présentée comme une malédiction. Il développe cette analyse dans une l'ambiance oscillant entre le fantastique et le réalisme, recentrant « l'inquiétante étrangeté » freudienne dans l'univers du quotidien (New York), ancrant ses personnages dans un univers quotidien et non plus du gothique grandiloquent (manoir, île mystérieuse...)

Irena Dubrovna (Simone Simon), une créatrice de mode serbe, rencontre à New York Oliver Reed (Kent Smith), architecte, et en tombe amoureuse, alors qu'elle dessine au zoo des croquis devant la cage d'une panthère. Cependant, elle est persuadée qu'une malédiction la touche, obsédée par le mythe des femmes-chats : elle se transformerait en panthère lors de son premier rapport sexuel. Épousant Oliver, elle ne peut taire à son mari cette angoisse. Ce dernier s'en amuse et ne la croit pas, mais l'envoie consulter un psychanalyste, sans qu'elle ne sorte rassérénée de ce rendez-vous. Elle continue de refuser de connaître une intimité sexuelle avec lui, et même de l'embrasser. Mais ce refus entraîne chez elle une jalousie accrue : une des collaboratrices de son mari, Alice Moore (Jane Randolph), commence à être de plus en plus proche d'Oliver. Alice se sent suivie, traquée, jusqu'à la piscine dans laquelle elle plonge, terrifiée, entendant des bruits d'animaux, des grognements, jusqu'à ce qu'Irena surgisse. On découvre alors le peignoir d'Alice déchiqueté. Ayant surmonté son angoisse sexuelle et prête à consommer son mariage, elle va retrouver son mari, qui la repousse et qui a entamé une procédure de divorce. Alice et lui sont alors attaqués, plus tard, par une panthère, dans son bureau. Oliver repousse l'animal qu'il croit être sa femme avec une croix. Celle-ci va voir son psychanalyste, qui attiré par elle, l'embrasse. Elle se transforme alors en panthère et le tue, après avoir été blessée. Pourchassée par son mari et Alice, elle se réfugie au zoo, sous sa forme humaine, ouvre la cage de la panthère et se laisser tuer par elle.

Ce film est tourné de manière très subtile, appuyé par une mise en scène, une photographie et une bande son qui instillent une dimension fantastique et suggestive : rien n'est jamais vraiment montré, suggérant une névrose psychotique d'Irena. Le

film connaîtra une suite, *La Malédiction des hommes-chats* (1944) par Robert Wise et Gunther von Fritsch, et un remake, *La Féline* (1982) de Paul Schrader.

L'animalité, ici, clairement, est la métaphore du désir sexuel féminin animal, libéré des entraves de la société pudibonde. Comme la panthère est engagée au zoo, le désir, de même, doit être tué.

I. Une femme en proie à une malédiction : devenir une panthère

Irena a d'abord peur de l'animalité. Elle dessine d'ailleurs au début du film une panthère en cage, seule manière, pour elle, à ce stade, de concevoir l'animal : un être engagé, maîtrisé. De même, elle essaie de mettre à distance la malédiction des femmes-chat dont elle se croit victime. Son peuple serbe serait victime de cette malédiction : son village natal aurait succombé au satanisme après avoir été assailli par des Mamelouks. Une malédiction pèse alors sur ses habitants. Ainsi son père est mort au cours d'« un mystérieux accident dans la forêt » causé pour la population par sa mère, « une sorcière, une femme félin ».

Pendant, elle exprime cette animalité, soulignée par le grand travail de la photographie, des lumières, par ses gestes animaux : elle griffe ainsi un canapé, sa démarche est féline, elle porte des robes noires et un manteau de fourrure qui exacerbent son animalité et sa ressemblance, inconsciente, avec une panthère. Mais le plus souvent, Tourneur inverse les codes traditionnels de la monstruosité physique, trop visibles, pour les suggérer (elle descend ainsi dans un musée un escalier, sur le mur duquel se projette sur l'ombre de chat d'une statue égyptienne sa propre ombre). La monstruosité, l'animalité est intérieure, dissimulée voire repoussée. En effet, une des premières images du film est un tableau représentant une panthère noire bondissante, et une statue chez Irena d'un cavalier transperçant de son épée un félin. L'animal doit périr sous les coups de l'homme, ou bien être engagé, car il est dangereux, non assimilable à la société humaine et à sa morale.

II. Suggérer l'animalité

Comment suggérer l'animalité, sans la montrer, sans tomber dans le ridicule, ni sans verrouiller l'hypothèse réaliste d'une névrose d'Irena ? Tout le travail de Tourneur tient dans la suggestion. Deux scènes sont marquantes dans son film : la scène de poursuite dans la nuit et celle de la piscine.

La nuit, le long de Central Park désert, Alice rentre chez elle. Tourneur parvient à distiller le doute sur la présence et la réalité d'Irena-panthère pour le spectateur. Alice marche, entend des bruits de talons derrière elle (ceux d'Irena), puis plus rien, le silence, elle court et un bus surgit, elle monte dans celui-ci apercevant des branches bouger. A-t-elle rêvé ou bien la femme-panthère l'a-t-elle pourchassée ? En effet, le silence des talons indique soit le départ d'Irena, soit sa transformation en animal silencieux. C'est bien un art ici de la litote (montrer et faire entendre le moins possible pour créer le maximum d'effet) qui définit le style de Tourneur, comme il le déclare lui-même à un journaliste : « Est-ce que vous vous souvenez de la longue

marche solitaire [...], la nuit, dans *La Féline* ? La plupart des gens jureront qu'ils ont vu une panthère se déplacer dans la haie au-dessus d'elle – mais ce n'est pas vrai ! Effet optique : tache sombre » (*Los Angeles Times*, 28 mars 1943).

De même, lors de la scène de la piscine, une des scènes les plus connues du film, Tourneur suggère la présence de la femme-panthère par des ombres sur les murs, des rugissements, sans jamais rien montrer frontalement, excepté, à la fin, un peignoir déchiqueté et Irena présente. Le spectateur seul, à ce moment du film, comble les trous et crée une continuité logique qui associe femme et panthère.

III. La métaphore animale de la sexualité féminine

L'animalité est une grille de lecture assez explicite des pulsions érotiques tourmentées qui assaillent Irena. L'affiche de 1945 est explicite « Un baiser pourrait la changer en un monstrueux tueur pourvu de crocs et de griffes ! ». Dans une société patriarcale et extrêmement moraliste qui chosifie la femme, l'héroïne ne peut exprimer librement ses pulsions, sans crainte. Il lui faut les taire, pour respecter la morale. Elle trouve par sa métamorphose animale l'expression inconsciente de sa jalousie, de sa peur, de ses pulsions, de son corps. Il est intéressant de noter que la première séquence nous la montre dessinant devant une panthère en cage, et que la dernière met en scène la libération de la panthère par Irena, avant que l'héroïne ne meure. Le message est assez clair : les pulsions emprisonnées, comme l'a été la panthère, doivent pouvoir s'exprimer, sous peine d'une mort de soi-même (Irena est tuée) et des autres (elle tue son psychanalyste, qui la blesse symboliquement avec une canne-épée phallique). Le désir, la sexualité déclenchent la pulsion de mort. La schizophrénie de ce personnage, qui ne peut vivre ses pulsions librement que sous la forme animale, est symptomatique d'une société corsetée moralement. Ici l'animal est effrayant parce qu'il est sauvage, non apprivoisé, et destructeur. Il n'y a pas d'entre-deux. Vivre sa sexualité, ses désirs de femme sur ce mode est à la fois terrifiant, mais aussi, cathartique. Avec la mort d'Irena et la libération de la panthère qui s'enfuit, non sans porter un coup fatal à Irena, c'est bien cette liberté qui s'impose, mais une liberté qui a le prix de la mort. Le film est donc en cela d'une grande modernité : Tourneur par son refus de montrer des démons traditionnels (King Kong, Loup-garou...) et par son désir de mettre en scène une psychomachie (lutte intérieure) des personnages donne une dimension psychologique au cinéma d'Hollywood qui lui manquait.

Pour aller plus loin

- Michael Henry Wilson, *Jacques Tourneur ou la magie de la suggestion*, éditions du Centre Pompidou, 2003.
- Frank Lafond, *Jacques Tourneur. Les Figures de la peur*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

Cocteau, *La Belle et la Bête*

Ou l'animal, reflet de l'inhumanité

Jean Cocteau (1889-1963) est un des écrivains, artistes et cinéastes français les plus importants de la première moitié du XX^e siècle, se définissant comme un poète au travail, nourri de son appartenance au surréalisme. Sa carrière cinématographique se traduit par cinq longs-métrages, caractérisés, pour la plupart, par la traduction en image en son de son œuvre littéraire qui revisite la mythologie de la création, le rapport violent à la beauté : *La Belle et la Bête* (1946), *L'Aigle à deux têtes* (1948) adapté de sa pièce éponyme, *Les Parents terribles* (1948), adaptation de son récit, le cycle orphique avec *Orphée* (1950) et *Le Testament d'Orphée* (1960). Tous ces films, d'une certaine manière, reposent sur le développement de son court-métrage *Le Sang d'un poète* (1930) qui cristallise déjà les thèmes de son œuvre à venir.

Jean Cocteau décide d'adapter le conte merveilleux *La Belle et la Bête*, conte dont les sources remontent à l'antiquité (avec le conte « Amour et Psyché » dans *L'Âne d'or* d'Apulée) et dont l'adaptation française la plus connue est celle au XVIII^e siècle de Mme Le Prince de Beaumont (1756). Très fidèle à cette version, il crée une atmosphère fantasmagorique que le noir et blanc (jeu sur l'obscurité et le clair-obscur), la musique et la photographie (cadrage artistique, souvenirs de Vermeer, des gravures de Doré pour les *Contes* de Perrault publiées en 1862) subliment.

L'histoire est simple : la jeune fille Belle (Josette Day), qui a un frère, est enviée et souvent vexée par ses deux sœurs, Adélaïde et Felicie, cruelles, qui la traitent comme une souillon. Leur père doit partir en voyage, pour chercher fortune, étant au bord de la faillite. Il fait la promesse à Belle de lui faire le cadeau d'une rose, comme celle-ci le veut, ses sœurs voulant des bijoux, un perroquet et un singe. Or, lors de son retour, celui-ci s'égaré dans la nuit et découvre un château étrange, semblant vivant, presque magique. Au matin, après avoir passé la nuit seul, sans voir personne, il se rappelle de sa promesse faite à sa fille de lui rapporter une rose, il la cueille dans le jardin du propriétaire du château, la Bête (Jean Marais, acteur qui participera à de nombreux films de Cocteau), une créature ressemblant à un fauve, à un lion, d'une laideur repoussante. Irrité par ce geste, la Bête lui laisse la vie sauve à l'unique condition qu'une de ses filles viennent vivre au château avec lui. Pour épargner son père, Belle se sacrifie et accepte de gagner le château de la Bête pour essayer de l'enjôler. Il tente de l'amadouer et tous les jours lui pose la même question : « Belle, voulez-vous m'épouser ? ». En effet, seul un amour sincère le délivrera d'un enchantement qui l'a transformé en animal. Finalement, à force de se voir, la Belle tombe amoureuse de la Bête et, cet amour sincère le délivre de l'enchantement : la Bête redevient un homme beau.

L'animalité ici est proche encore de la condamnation, du sortilège révocable, mais c'est aussi une expérience, sous cette apparence, de l'humanité, de la bonté : le cœur apparaît sous la figure animale. Nous sommes loin des pourceaux de la magicienne Circé, compagnons d'Ulysse (*Odyssée*, livre X), qui redevenus humains n'ont pas été transformé psychologiquement.

I. La Bête : figure monstrueuse maudite

Il va de soi de soi que l'onomastique même, c'est-à-dire la science des noms propres, invite à lire dans le nom de Bête, qui ne cesse d'être répété dans le film par Belle, son double antinomique, une bestialité, une exclusion du règne humain : « La Bête. - Je vous répugne ? Vous me trouvez bien laid. *La Belle ouvre les yeux et regarde devant elle.* / Belle.- Je ne sais pas mentir, la Bête. Mais je m'aperçois que vous faites l'impossible pour que je tâche d'oublier votre laideur. / La Bête.- J'ai le cœur bon, mais je suis un monstre ». C'est que, traditionnellement, selon la théorie physiognomonique, le corps reflète l'âme : la bestialité, l'animalité devrait donc refléter une âme sombre et cruelle, inhumaine. Ainsi, lorsqu'elle le voit pour la première fois, Belle s'évanouit. Cette animalité est la conséquence d'un mauvais sort de fées qui ont puni les parents de la Bête ne pas croire en elles. Cinématographiquement, l'usage d'un gros plan sur la figure animale de la Bête accentue l'horreur et la monstruosité de sa présence, qu'un montage en plan alterné entre lui et Belle achève de séparer de manière apparemment irréconciliable. L'apparence bestiale, fauve, terrifie la jeune fille. La Bête, qui endure difficilement sa laideur (« Outre que je suis laid, je n'ai point d'esprit »), à tel point qu'il ne se regarde que peu dans les miroirs, tente de montrer son humanité à Belle en l'entourant de luxe et de prévenance. À la fois bête et homme, son amour est lui aussi teinté de cette monstruosité : il aime Belle totalement et de manière exigeante, brutalement, sans patience, mais sans la violenter, ni l'outrager. Si l'amour l'humanise et lui fait quitter son comportement bestial, il faut rappeler que la première apparition de ce personnage est liée à une scène de violence et de mise à mort symbolique contre le père de Belle (la Bête au père : « Il se trouve que ce simple vol mérite la mort », « La Bête vous ordonne de vous taire. Vous avez volé mes roses et vous mourrez... ») : c'est un monstre sans cœur qui demande une des filles du père en otage. Sans cesse, d'ailleurs, il apparaît tiraillé entre ses deux natures, humaine et sauvage, animal (ainsi ses mains fument quand il a tué).

II. La Bête, derrière l'animalité, un cœur d'homme

Progressivement, Belle s'habitue à l'apparence bestiale, animale de la Bête. Mais, Belle apprend à dépasser la frontière du corps animal, cette apparence fauve. La prévenance de la Bête, son amitié, montrent à Belle que derrière sa laideur se dissimule un cœur humain bon et sincère qui fait que Belle en tombe amoureuse (« L'amour peut faire qu'un homme devienne bête, mais l'amour peut faire aussi qu'un homme laid devienne beau »). Mais, si elle lui fait le gage de son amitié, elle continue de le considérer comme un animal. C'est donc l'amour qui transforme l'animal en homme. La Bête au contact de la Belle apprend à se maîtriser (il bride ses instincts animaliers, retient sa colère et son désir de chasser lorsqu'il voit un animal). Cette

école d'humanité est perceptible par le passage du lapement de l'eau par la Bête au fait de boire dans les mains de la Belle. L'humanisation de la Bête, outre le port de magnifiques vêtements, passe par la maîtrise du langage (une langue soutenue, un raisonnement intelligent), la sensibilité (générosité, sentiment de l'amour) et le regard empathique de la Belle sur lui, qui ne le méprise pas.

III. La redéfinition de la monstruosité

La Bête est donc belle intérieurement, comme l'est Belle. Mais le rapport à l'animalité, synonyme à la fois d'inhumanité physique et de cruauté, tend à se renverser. Ainsi, Belle repartie voir son père, malade, et oubliant la Bête, ce qui cause la souffrance de celle-ci, déclare-t-elle à son retour au château : « Pardon [...] c'était moi le monstre, ma bête ». La monstruosité n'est donc pas l'apanage de la Bête, elle est surtout rejetée, en contrepoint antithétique, sur les deux sœurs orgueilleuses et le premier amoureux de Belle, Avenant, qui a le même visage que la Bête redevenu homme, le cœur en moins.

En effet, c'est lui la véritable bête : il recherche les richesses de la Bête, et part avec le frère de Belle, au château de la Bête pour le tuer et lui voler ses biens. L'animalité se résume donc à la fois à la combinaison d'un instinct primitif, carnassier (cupidité des hommes, goût de la chasse et de la violence de la Bête), que corrobore une apparence physique animale. En effet, Avenant et la Bête partagent le même désir pour Belle. Mais, alors qu'Avenant est beau, il n'en est pas moins totalement brutal dans l'expression violente de son amour pour Belle, lorsqu'il la demande en mariage (« Épouse-moi ! »). Face à son refus, il extériorise l'animal qui est en lui, par sa férocité. À l'inverse, la Bête, malgré son apparence fauve, demande à Belle poliment de l'épouser, sans la contraindre (« Belle, voulez-vous être ma femme ? »), révélant ainsi toute sa bonté de cœur. La séquence finale achève la monstruosité et l'animalité physique et morale, par la mort conjointe d'Avenant et de la Bête. Un autre homme apparaît, le prince, ancienne Bête, correspondant parfaitement aux critères de la physiognomonie : l'âme correspond à l'apparence physique de l'homme, sa bonté et sa beauté coïncident.

Pour aller plus loin

- Thomas Grömling, *Analyse du film - La belle et la Bête de Jean Cocteau*, GRIN Verlag, 2002.
- *L'Avant-Scène cinéma*, numéro spécial 188-189 « La Belle et la Bête », juillet 1973.

Terence Fisher, *La Nuit du loup-garou*

Ou maudite animalité

Au début du cinéma parlant, les studios *Universal* vont produire une série de films d'horreur, fixant les codes et les personnages du genre – on parle volontiers à leur propos d'*Universal Monsters* – dont les plus célèbres sont le *Dracula* (1931) de Tod Browning avec Bela Lugosi, le *Frankenstein* (1931) de James Whale avec Boris Karloff, *La Momie* (1932) de Karl Freund avec toujours Boris Karloff ou encore *Le Loup-garou* (1941) de George Waggner avec Lon Chaney junior qui reprendra le rôle quatre fois. Une avalanche de films sont ainsi produits, jusqu'à l'épuisement du genre au début des années 40. À la fin des années 50, une petite maison de production anglaise, la *Hammer Films* rachète à la *Universal* les droits qu'elle détient et décide de relancer le film d'horreur en bénéficiant pour la première fois des avantages de la couleur, inventant un style rapidement qualifié de « gothique » en référence au roman du même nom. Un réalisateur de génie, vite secondé par d'autres moins talentueux, va se charger de réinventer les *Universal Monsters*. Il s'agit de Terence Fisher qui réalise les chefs-d'œuvre que sont *Frankenstein s'est échappé* (*The Curse of Frankenstein*) en 1957, *Le Cauchemar de Dracula* (*Horror of Dracula*) en 1958, *La malédiction des pharaons* (*The Mummy*) en 1959, films tous tournés avec ses deux acteurs fétiches qui incarneront ensuite la *Hammer*, avant de revenir en fin de carrière dans le cycle *Star Wars* : Christopher Lee et Peter Cushing. Enfin, en 1961, Fisher réalise *La nuit du loup-garou* avec cette fois Oliver Reed dans le rôle-titre.

Le titre original du film, *Curse of the Werewolf*, littéralement « la malédiction du loup-garou », en dit nettement l'intention : inspirés par un roman de Guy Endore (*Le Loup-garou de Paris*, paru en 1933) dont ils transposent l'action en Espagne, Fisher et son scénariste, Anthony Hinds, centrent le propos du film sur la malédiction qui frappe le héros. Sa transformation en loup-garou, à laquelle il résiste autant qu'il peut, n'est pas, comme c'est souvent le cas, le fait d'une morsure infligée par un loup, mais une conséquence de sa naissance d'enfant non désiré, né d'un viol, le jour de Noël, comme une offense au Seigneur. Du coup, le film semble faire de l'animalité elle-même une malédiction. Pourtant, et à bien des égards, les hommes y sont montrés comme étant pires que des bêtes.

I. Une malédiction biblique

Le film s'ouvre sur le mariage du marquis Siniestro, manifestement sadique, qui prend plaisir à humilier un mendiant venu demander l'aumône au château. Après l'avoir traité comme un animal, il le fait enfermer pendant des années dans un cul de basse-fosse où il est régulièrement nourri par la fille du geôlier, la seule à avoir

pitié de lui. Les années passent. Le vieux marquis, dévoré de répugnantes pustules qui sont autant de signes d'une vie de débauche, jette son dévolu sur une servante qui n'est autre que la fille du geôlier. Comme elle se refuse à lui, il la fait enfermer dans la cellule du mendiant que tout le monde a oublié. Traité comme un animal depuis tant d'années, il est effectivement devenu une sorte de bête et il viole la jeune femme. Celle-ci, une fois libérée, tue le marquis et s'enfuit portant en elle le fruit de cette union maudite ; recueillie par Don Alfredo, un professeur respecté, et sa servante Teresa, elle meurt en couches, le soir de Noël au grand effroi de ceux (le curé, la servante) qui croient en la malédiction divine.

Esprits bestiaux et maléfiques rodent, explique le prêtre qui a baptisé le petit Léon. Ces esprits cherchent à s'incarner et parviennent parfois à investir un corps vivant au moment de la naissance : si l'esprit de l'enfant n'est pas assez fort du fait d'une mauvaise hérédité, ou d'un accident de naissance, alors la bête en lui triomphe de l'homme. Léon est ainsi un loup-garou, une créature dans laquelle l'âme humaine doit lutter sans cesse avec l'esprit d'un loup. Le vice, l'avidité et la haine affaiblissent l'âme dans sa lutte, au contraire l'amour la renforce et, seul, peut la faire triompher de l'esprit bestial qu'elle combat. Ce manichéisme, un des lieux communs du genre, n'épargne pas l'animalité, comprise comme bestialité avec toutes les connotations bibliques que cela comporte.

II. Devenir une bête

Léon, enfant, ressent les premières attaques du mal, se transforme en jeune loup et va égorger des brebis pendant les nuits de pleine lune. L'amour de ses parents adoptifs va d'abord le protéger et tout va rentrer dans l'ordre. Devenu un jeune homme et travaillant dans une exploitation viticole, il est entraîné par un ami dans une maison de plaisirs où il s'enivre. Incapable de résister à la pleine lune, il tue et son compagnon de débauche et une prostituée qui l'avait imprudemment fait monter dans sa chambre. Comme souvent chez Fisher, et notamment dans les *Dracula* qu'il réalise, désir sexuel et goût du sang vont de pair et se conjuguent avec l'animalité. Dans *Dracula, prince des ténèbres*, il prive le célèbre comte de la parole et le fait feuler un fauve.

Enfant, Léon ne se rend pas compte de ce qui lui arrive et interprète ses virées nocturnes comme des cauchemars. Devenu adulte, et ayant tout oublié des crimes qu'il vient de commettre, il se voit révéler le sort qui est le sien par son père adoptif et le prêtre qui veille sur lui depuis son baptême. « Que faire ? » demande l'infortuné. Le prêtre lui propose de le faire entrer dans un monastère où il sera surveillé, mais ne lui cache pas que d'ici là, il faut qu'il soit enchaîné. « Il le faut n'est-ce pas ? On enchaîne les bêtes sauvages et c'est ce que je suis ! » s'écrie le héros au désespoir, avant de s'enfuir, refusant de voir son humanité ainsi ravalée au rang de la bête, autant qu'il refuse de tuer « sauvagement, comme un animal ». Ce refus fait écho, au générique, particulièrement soigné comme toujours chez Fisher (rappelons les jets de sang sur la tombe du comte au début de *Horror of Dracula*), qui nous montre en gros plan les yeux du loup-garou dont s'écoulaient des larmes, exprimant son humanité perdue. Assumant jusqu'au bout le tragique de la malédiction, Fisher rompt avec la