

CINÉMA : CES PEURS QUI NOUS HABITENT

Alain Riou

L'Esprit du temps | « Imaginaire & Inconscient »

2008/2 n° 22 | pages 73 à 82

ISSN 1628-9676

ISBN 9782847951356

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2008-2-page-73.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour L'Esprit du temps.

© L'Esprit du temps. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Cinéma : ces peurs qui nous habitent

Alain Riou

Depuis que le cinéma est devenu l'art populaire par excellence, trois images hantent l'esprit des spectateurs : Charles Chaplin vagabond, Marilyn Monroe laissant soulever sa robe sa robe par un courant d'air venu du métro (*Sept ans de réflexion*, Billy Wilder), et le visage furtif d'une étrange vieille dame poignardant ses victimes (*Psychose*, Alfred Hitchcock).

Contestation sociale, érotisme, terreur : sous son visage aimable, populaire, divertissant, le cinéma est un art redoutablement corrosif. À cause, sans doute, de l'immatérialité de ses images qui ne laissent aucune trace sur l'écran, il échappe à toutes les censures, sauf aux diverses censures officielles qu'il s'est toujours plu à déjouer, comme il contourne, plus subtilement, l'entrelacs de nos interdits. Au point que, séducteur vénénéux, il nous attire avec ce que nous craignons le plus : la peur, la peur qui tord le ventre, la peur qui sèche la peau, qui peut nous rendre insupportable l'existence et dont nous raffolons pourtant entre les murs feutrés des salles. Certes, il est bon d'avoir chaud quand il fait froid dehors, mais cette explication de bon sens reste terriblement partielle. Nous sortons, c'est un fait, soulagés d'un lieu où nos terreurs n'ont été que fictives. Il n'empêche qu'aucune contrainte ne nous y a fait entrer. Et que sauf à imaginer une brusque universalisation des tendances masochistes (relativement rares chez les êtres normaux), ou une vague soudaine de folie expiatoire qui nous pousserait à l'auto-punition, la recherche du plaisir est la seule explication à ce besoin étrange, qui nous pousse à payer pour subir deux heures durant des tortures qui seraient au-dessus de nos forces deux minutes dans la vraie vie. L'angoisse de la mort est ce qui définit le mieux la destinée humaine. L'être humain responsable, selon son degré d'équilibre ou de maturité l'affronte,

la raisonne ou l'ignore, mais le plus souvent la fuit. Au cinéma (voir les succès mondiaux de *Scream*, *Freddy*, *Saw*, ou de *Blair Witch Project*, le film le plus rentable de l'histoire), cette angoisse, on la recherche et le plus poltron des spectateur se glisse avec délice dans le fauteuil où il sera méticuleusement torturé.

D'où une première question : ce goût de la peur (fictive) est-il bien naturel ? Paradoxe supplémentaire : il semble que la réponse soit non. Comme pour le tabac, l'alcool et ce qu'on appelle précisément les paradis artificiels, le premier contact avec la peur, au cinéma, donne souvent une impression de nausée commune à la première ivresse. J'ai multiplié les interrogatoires en ce sens. Tous les patients de mon entourage, parmi ceux qui éprouvent aujourd'hui une véritable passion pour l'épouvante, l'horreur, la terreur, voire le gore m'ont confessé avoir connu au moins une première expérience désastreuse. Parmi ces témoins, je choisirai Gérard Lenne, le plus incontestable connaisseur de la peur cinématographique parmi tous les critiques spécialisés. Historien, sélectionneur de films pour la plupart des festivals de films fantastiques, on lui doit de nombreux livres, dont *La Mort à voir* (Le Cerf 1977), *Histoire du cinéma fantastique* (1989, Seghers), Cela s'appelle l'horror (1989, Séguier), et il a co-fondé le Prix Très Spécial, récompense annuelle souvent décernée à une œuvre relevant du genre terrifiant. Comment a-t-il appris à aimer la peur ? Dans un monde entouré de ténèbres, son témoignage est éclairant.

« À l'origine, il y avait chez moi une véritable peur de la peur. J'habitais, enfant, une petite ville du Pas de Calais, et ma famille, catholique très pratiquante, manifestait une certaine méfiance envers le cinéma. Aux enfants n'étaient autorisés que Walt Disney, ou des comédies à vocation rassembleuse, aux titres étaient sans équivoque, comme « À pied, à cheval ou en voiture », avec Noël Noël, ce qui constituait une caution. Les films de monstres, comme *Godzilla* étaient bien entendu proscrits, et je ne discutais jamais cette interdiction. Cependant, cette salle de cinéma n'était pas coupée des dangers du monde, et on pouvait voir à l'occasion dans le hall des photos du *Cauchemar de Dracula*, qui me causaient un trouble que je ne m'expliquais pas. Un jour, en allant voir *Ben Hur* sous la chaude recommandation familiale, je fus secoué par la bande annonce de *Frankenstein s'est échappé*, film que j'ai identifié plus tard comme un des meilleurs de son metteur en scène, l'Anglais Terence Fisher, également réalisateur du *Cauchemar de Dracula*. Mais à treize ans, l'apparition de la créature entourée de bandes-lettes sous des machines chirurgicales qui lançaient des éclairs me causa une véritable terreur. Elle hanta mes rêves, saccagea mes nuits, et provoqua chez moi de la haine pour les artisans de ces films qui sapaient mon bonheur. Je les considérais comme mes ennemis. Je leur en voulais gravement de m'avoir à ce point traumatisé. Or, treize ans plus tard, jeune critique, j'ai rencontré

physiquement Fisher, et je continue à considérer cet entretien comme un des bons moments de mon existence. Le traumatisme était devenu délice, le dégoût s'était changé en désir. L'explication vient de ce que, devenu étudiant à Lille et de ce fait, libre de choisir mes spectacles sans enfreindre les interdits familiaux ou légaux, j'avais décidé de m'éprouver moi-même, et que voulant savoir si j'étais réellement un poltron, j'avais poussé la porte d'un cinéma pour voir *Le Spectre du chat*, dont la valeur morale m'avait charmé : le chat tueur extermine en effet les méchants. Le soulagement que j'ai éprouvé à découvrir que mon courage était suffisant pour supporter le film devint aussitôt de l'euphorie. Bientôt, je passais de la peur à une frénésie inverse et je voulus tous les voir ».

Restons en compagnie de Gérard Lenne : son itinéraire personnel jalonne de près la connaissance, relativement récente, qu'on a du film dit d'épouvante. C'est au cours des années 1980-1990 que le genre commença à être pris au sérieux, au moment où opérait une nouvelle génération de cinéastes qui avaient tété la mamelle du fantastique beaucoup plus naturellement que leurs aînés, la télévision le diffusant largement. En 1993, l'université La Sapienza de Rome organisa un colloque intitulé *Gli Schermi della paura* (les écrans de la peur). Pour l'occasion, Lenne développa une thèse des plus intéressantes : « Le film de terreur, lieu de confluence entre les peurs archaïques et les angoisses modernes ». Un coup d'œil sur l'histoire de l'épouvante, au cinéma, en dit en effet long sur la nature du dernier siècle. De sa naissance (1895) à l'année 1914, le monde ancien achève une vie durablement marquée par les valeurs chevaleresques. Reflet optique de la réalité, le cinéma se veut essentiellement moral : dans les films, la peur n'est pas une fin en soi. Elle est là pour révéler le courage du héros (et la pleutrerie du traître). On montre le danger, de façon si codée que le public sait d'avance l'issue inévitable de l'action, et accepterait d'ailleurs très mal une surprise dans ce domaine. L'écran est le prolongement de la littérature populaire. Dans le monde entier, on suit avec passion des feuilletons stéréotypés, où les « Vampires » (le réalisateur de serials Louis Feuillade a tourné, en 1914, un film à épisode portant ce titre qui ne désigne en l'espèce que des conspirateurs masqués). Le rationnel triomphe : la travers le monde, les progrès de la science signent la mort de l'obscurantisme. Dégât collatéral : le surnaturel, cette forêt intérieure où prolifèrent les angoisses est asséché. Curieusement, l'invention du trucage par Georges Méliès, qui est rigoureusement contemporaine de la première projection publique ne sera jamais utilisée pour engendrer la peur. Le diable est bon enfant. L'origine foraine du 7ème Art en fait un spectacle où les enfants sont les bienvenus. Ce qu'on appellera plus tard les effets spéciaux n'est mis au service que du comique, ou de la fantaisie.

Puis le vieux monde s'écroule et tout change, y compris dans le domaine

supposé ludique de la fiction illustrée. Le craquement se fait d'abord entendre dans l'Allemagne vaincue, avec l'apparition de *Nosferatu le vampire* (R.W. Murnau, 1922), qu'annonçait « Les Trois Lumières » (Fritz Lang, 1921). Dans ce conte noir ouvertement inspiré du roman *Dracula* de l'écrivain irlandais Bram Stoker, créer la peur, mais en même temps la styliser, lui conférer une beauté sombre est à l'évidence le but premier de l'auteur (ne sous-titre-t-il pas son film, fresque amoureusement soignée « eine Symphonie des Grauens », « Une symphonie de l'horreur ? ». Et Murnau n'hésite pas à mêler à ses horreurs vraies (navire mené par des morts, comme victimes d'une épidémie de scorbut, cercueils colonisés par les rats) des terreurs inconscientes, défilés de ruines, de châteaux inquiétants, de personnages hideux, de démons portant leur malfaisance sur le visage. Le scandinave Benjamin Christensen avait ouvert la voie quelques mois plus tôt avec sa fresque intitulée « La Sorcellerie à travers les âges » (1921). Mais Christensen, comme Carl Theodor Dreyer dans ses « Pages arrachées au livre de Satan » mènent un plaidoyer d'une grande beauté plastique contre la superstition. Les motivations de Murnau sont moins clairement éthiques. *Nosferatu*, démon du mal, est décrit comme le maître. Son empire est partout. L'explication est évidente : ces terreurs vagues, dont nous allons chercher au cinéma une matérialisation plus précise, ne naissent pas d'un péril externe. Elles sont en nous.

Or, au cours de ce même colloque, le philosophe Jean Delumeau, dans sa contribution intitulée « Les leçons d'une enquête historique sur la peur », a pu démontrer la concomitance entre les grandes périodes de terreur et la naissance d'un art spécifique. Le XVI^{ème} siècle, qui fut celui des guerres de religion, vit culminer une obsession de la mort, qui avait commencé dès le XIV^{ème} siècle avec la répression des hérétiques, et se traduisit dans l'art par un nombre considérable de danses macabres en peinture, et par cette véritable esthétique de l'horreur qui marqua en Angleterre le théâtre élisabéthain. Conclusion : la Première guerre mondiale, avec un cortège de morts inimaginables, a fait entrer l'horreur comme une dimension concrète de l'aventure humaine. Le mal cessait d'être virtuel pour devenir un compagnon des mauvais jours. Dès lors, la peur, l'horreur cinématographique allaient jouer à plein leurs rôles cathartiques, comme si l'indicible avait été apprivoisé en étant imaginé, et que la peur était moins grande quand elle avait été annoncée.

De cette époque, quoi qu'il en soit, naît une véritable industrie, qui s'épanouira en Allemagne d'abord, on l'a vu, puis, au fur et à mesure que la dimension monstrueuse de l'histoire justifiait les prophéties les plus sombres en provoquant l'exil des artistes juifs vers l'Amérique, à Hollywood, qui mit des moyens importants au service du film de terreur. L'arrivée de réalisateurs brillants comme Paul Leni, qui a tourné en Allemagne le fameux et

horrifique *Cabinet des figures de cire* (1924), et d'un maître insurpassé de la photo expressionniste, Karl Freund, va lancer le producteur Carl Laemmle, esprit curieux à la fois saltimbanque et artiste, dans la confection de films d'horreur de qualité. Sa compagnie, la Universal, entame, dès le début du parlant, au commencement des années trente, une des plus magnifiques collections de films de genre jamais tournés. Laemmle engage Bela Lugosi et Boris Karloff, acteurs de composition que rien n'effraie, et un metteur en scène au génie inquiétant, Tod Browning, dont l'imagination étrange, voire dérangeante, semble la sœur cinématographique des inspirations littéraires d'Edgar Poe. *Dracula* (1931), *La Marque du vampire* (1935), *Les Poupées du diable* (1936) auxquels il faut ajouter *Freaks* (1933), réalisé pour la Métro Goldwyn Mayer et interprété par de vrais « monstres », artistes de cirque, ont conservé toute leur beauté de diamant noirs. La peur qui suinte de ces images travaillées s'accompagne d'une vraie compassion pour les victimes et enchante le public. La chair qui tremble et le cœur qui bat : le choc des émotions contradictoires fait naître chez les spectateurs les moins versés dans l'auto-analyse un sentiment de profondeur particulièrement délicieux (on citera encore, dans cette collection de chefs d'œuvres noirs Universal *Frankenstein* et *La Fiancée de Frankenstein* de James Whale, puis, déclinés en série, des films comme *L'Homme invisible*, *La Momie*, *Le Loup-garou*).

De huit millions de morts pour la Première Guerre mondiale, on passe à quarante pour la Seconde. Dans ces noces macabres qui font du cinéma le miroir de la vie, les branches du film d'horreur se diversifient, et se mondialisent. À la toute puissance américaine s'opposera après l'Armistice un cinéma d'horreur européen, l'Italie et l'Angleterre menant le bal des morts vivants. Mais on le rencontre aussi au Japon, particulièrement raffiné, en Amérique du sud et au Mexique, où certains réalisateurs aux budgets squelettiques tournent des films de vampires à l'intention d'un public qui croit à leur existence. Tout cela débouche sur une véritable déclinaison du film fantastique, dont les diverses branches se ramifient dans une spécialisation souvent pittoresque. Il existe un public qui ne veut trembler qu'aux films de savants fous. D'extra-terrestres. De goules. De robots, voire de cerveaux volants. Cela pour la seule branche fantaisiste de la peur. Car il existe un autre fleuve noir, où le public, de plus en plus urbain, vient exorciser les terreurs que suscitent ces jungles de béton que sont devenues les villes. L'apport des artistes de la Mittel Europa, Fritz Lang, Robert Siodmak, Michael Curtiz, André De Toth, tous plus ou moins chassés par les nazis ne se limitera pas au cinéma fantastique proprement dit. Autre figure de la peur, Hollywood va porter à un point de perfection inouïe le film policier, film d'atmosphère où la panique est d'autant plus présente qu'on ne la quitte pas en sortant de la salle : on l'affronte, la mort rôdant souvent dans la rue.

Le voyage fantastique qu'effectuerait un touriste sans préjugés au pays du doux cauchemar qu'est le cinéma d'épouvante donnerait un carnet de notes pittoresque et instructif. « Dis-moi de quoi tu frémis, je te dirai qui tu es » : quatre versions du film fantastique renseignent utilement sur la mentalité collective des nationalités qui les engendrent. Aux États-Unis, où le goût du show est permanent, le culte de l'action systématique et où, par ailleurs, le caractère universel de la langue anglaise peut faire espérer des retours sur investissements illimités, le filon de l'épouvante ne cessera, au cours de l'après guerre, d'évoluer vers le genre catastrophe. « Pour faire un bon film aurait dit, selon la légende, Cecil B. De Mille, vous commencez par un tremblement de terre. Et ensuite, l'action doit aller crescendo ». C'est le moment d'aller un peu plus loin vers l'étude de la peur. Qu'est-ce qui nous terrorise ? Après avoir réfléchi longuement à la question, je me bornerais à suggérer que l'homme est terrifié par toute menace, quelle qu'elle soit, et que la créativité du cinéma d'épouvante consistera justement à inventer des menaces neuves. Ou, plus subtilement, à jouer des peurs qui, on l'a vu, sont en nous, et que je laisserais aux psychanalystes le soin d'explicitier : crainte du noir, de la mort, de l'inconnu, terreurs prénatales, reptiliennes, philosophiques, qu'elles soient ou non conscientes.

Il paraît donc sage de séparer la peur raisonnable, qui vient d'un danger réaliste encouru par le héros (le réalisme pouvant autoriser d'énormes probabilités, comme le montrent les poursuites plus étonnantes que terrifiantes des James Bond et autres *Mission impossible*), de l'angoisse surnaturelle, qui demeure l'apanage du vrai film d'épouvante. Le meurtrier, si meurtrier il y a, doit obéir à des pulsions démentes. La nature, géologique, animale ou végétale (ne pas oublier les plantes carnivores), doit être la proie de dérèglements incontrôlables. Cependant, et c'est peut-être en cela que le goût de la peur s'accompagne volontiers d'un sentiment diffus de culpabilité collective, l'Homme doit rester responsable de ses folies : c'est le directeur de cirque cupide qui livre à la civilisation un immense singe destructeur (*King Kong*, dans ses nombreux avatars). Ou le savant égaré par des rêves de gloire, qui réveillant l'ADN de monstres endormis, expose ses semblables à une barbarie animale venue du fond des âges (*Jurassic Park*).

Un cas particulier de cette forme d'inspiration que nous rencontrerons dans ce voyage imaginaire, est le cinéma d'horreur nippon. Au Japon, où les caprices de la nature, tsunamis ou tremblements de terre sont fréquents, on aime renforcer un péril bien réel par des inventions qui en décuplent les conséquences effrayantes. Les soubresauts de la terre en font jaillir des monstres gigantesques à l'esprit gaiement destructeur, devant lesquels l'homme, fut-il héroïque, n'est qu'un jouet. Autre terre récemment – c'est-à-dire depuis la Seconde Guerre mondiale – conquise aux films d'horreur : l'Italie, qui s'est forgée, au cours de son histoire cinématographique, une

véritable spécialité de pastiches sérieux. De même que le spaghetti western stylise le genre venu d'Amérique en grossissant ses actions types jusqu'à l'emphase, le film d'épouvante à l'italienne reprend et augmente les figures obligatoires du cinéma gothique. On entend par-là ces films issus de manière plus ou moins lointaine du mouvement fondé autour du lac de Genève, au commencement du XIX^{ème} siècle par des exilés de luxe groupés autour de Lord Byron. De leurs veillées littéraires et malicieusement transgressives sont nées les histoires de vampires (conçues à l'origine par l'écrivain Polidori), le mythe de Frankenstein (imaginé par Mary, l'épouse du poète Shelley), et divers contes de morts vivants qui glaçaient sans conséquence les sangs romantiques. Edgar Poe ayant poursuivi dans le même sens, s'est établi aux Etats-Unis une véritable culture de la peur esthétique, dans laquelle l'économie de moyens, pour peu qu'elle s'accompagne d'une réelle recherche dans l'imagination, est une qualité qui surpasse les mérites vulgaires des sur-financements. Ayant à ce propos remarqué que trop d'horreur tue l'horreur, et que la suggestion demeure le meilleur moyen de frapper les esprits, un producteur avisé, Val Lewton imagina au début des années 40 des films d'horreur qui ne montreraient rien, mais où les ténèbres laisseraient échapper des éclairs ou des bruits qui stimuleraient l'imagination du spectateur, moyen de le terroriser en le renvoyant à ses propres angoisses. Les chefs d'œuvres de Lewton ont été réalisés par le cinéaste franco-américain Jacques Tourneur. Et si le visuel a repris ses droits, poussant aujourd'hui le genre gore au-delà de frontières qu'on ne croyait pas pensables, des films où règne l'économie de moyens, comme *La Féline* (1942), *Vaudou* (1943), *L'Homme Léopard* (1943) conservent de nos jours une puissance impressionnante.

L'Italie, donc, marie le bricolage à la Tourneur avec une exagération de la tendance gothique. Là-bas, les décors sont rouges, les carnations blanches, les cheveux des belles noirs, et, suivant un slogan couramment employé par les propriétaires de salles, « la peur court le long des fauteuils ». Ce genre, terrible, mais malicieux, en ce que son côté parodique réclame du spectateur une certaine complicité, a eu ses génies baroques. Après une carrière consacrée aux films de grand art (on lui doit la photo de *Senso*, 1953, entre autres Visconti), le chef opérateur Mario Bava se consacra à son œuvre propre, esthétiquement moins ambitieuse, mais fort pittoresque. Les amateurs font grand cas du *Masque du démon* (1960), et nous reviendrons à la fin de cet article sur le cas de ses *Trois visages de la peur* (1963), qui est un sommet du film de terreur. L'imitation aménagée du cinéma américain va souvent jusqu'à contrefaire les signatures. Antonio Margheriti, auteur de près de quatre-vingts films tous parodiques, a signé beaucoup de ses œuvres fantasmatiques du pseudonyme d'Antony Dawson : *La Danse macabre*, *La Vierge de Nuremberg* et *La Sorcière sanglante*, tous trois réalisés en 1964.

Autre cas de figure particulièrement intéressant : l'Angleterre. À travers les essais cinématographiques de ce royaume où se propage un esprit positif, on comprend qu'une des règles capitales de la peur est la crédibilité. Quel que soit le degré d'instruction du public, il faut suffisamment le convaincre pour qu'il accepte, sinon qu'il avale, les délires qu'on l'invite à partager. D'où une sophistication discrète, qui repose sur des scénarios fantastiques solides. Un authentique chef d'œuvre du film d'épouvante est l'excellent *Au cœur de la nuit* (1945) assemblage de nouvelles cinématographiques signées de grands noms de l'écran british : Basil Dearden, Charles Crichton, Alberto Cavalcanti, et surtout Robert Hamer, qui a réalisé le plus convaincant de ces sketches, *Le Miroir hanté*. Au cours d'un goûter costumé d'enfants, une jeune préceptrice lie agréablement connaissance avec un petit gamin d'environ sept ans, qui porte à ravir le costume aristocratique. On apprend, quelques minutes plus tard, alors que l'enfant a disparu, qu'il s'agissait d'un jeune fantôme, et la chair de poule naît instantanément de cette révélation : le recours nécessaire à la mémoire annihile notre censure interne qui nous maintient dans le cadre rationnel, et nous livre sans défense à l'existence du surnaturel. Le public s'étant popularisé dans les années cinquante au fur et à mesure de l'exode rural, il convenait de créer un genre de films d'épouvante anglais qui mêla la subtilité d'une nation chez qui le revenant est un hôte de marque, avec l'appétit visuel de spectateurs gourmands. Ainsi naquit la Hammer Films (rien à voir avec Robert Hamer cité plus haut), qui va reprendre et embellir les grands mythes fantastiques dont on a vu l'origine anglaise, dans un style qui mêle assez brillamment le délirant et le crédible. Terence Fisher, excellent réalisateur qui fut un temps le concurrent sérieux d'un David Lynn, allait devenir le pape de ce style très accompli. Son « Cauchemar de Dracula » distille une peur constante, presque un malaise causé à l'évidence par l'honorabilité du propos. Le bibliothécaire, héros de la légende, Jonathan Harker, (John Van Eyssen) ressemble à un vrai bibliothécaire et dégage par ailleurs une sympathie considérable, le docteur Vanelsing (Peter Cushing) a tout d'un véritable praticien. Tout porte donc à croire que Dracula (l'admirable Christopher Lee) est un véritable vampire, d'où cette terreur qui nous saisit. L'obsession du vrai est d'ailleurs constante dans l'œuvre extravagante de Terence Fisher : le même docteur Vanelsing, joué par le même Peter Cushing dans « Les Maîtresses de Dracula » dément catégoriquement certains caractères prêtés aux vampires par la croyance populaire : il est faux qu'ils ne laissent point de reflets dans les miroirs, craignent l'ail et peuvent se transformer en oiseaux de nuit. Ces réserves faites, tout le reste de la légende devient vrai.

Et la France ? Curieusement, alors que notre pays compte un nombre respectable d'amateurs de terreur, que les succès récents du genre (*Freddy* et ses séquelles, *Scream*) y ont rempli les salles autant qu'ailleurs, le cinéma

hexagonal n'a jamais brillé dans le domaine de la peur surnaturelle, limitant ses frissons à des films de suspense bien faits, d'ailleurs, mais réalistes (*Le Salaire de la peur*, 1953, et *Les Diaboliques*, 1954, tous deux d'Henri-Georges Clouzot). On impute un peu rapidement cette absence à un cartésianisme consubstantiel à notre culture. C'est oublier que Descartes est le philosophe du doute, et non des certitudes. Il semble en revanche qu'une certaine propension à l'ironie nous empêche de marcher à fond dans la terreur de composition. Et les essais, sans lendemain, des cinéastes français dans le domaine du fantastique (« La Main du diable », Maurice Tourneur, 1943, d'après Gérard de Nerval) relèvent trop de l'art littéraire pour avoir donné – jusqu'ici du moins – un résultat convaincant.

Pour finir en beauté – je veux dire en laideur –, permettez-moi de conseiller trois films insuffisamment connus, qui distillent selon moi, et même auprès d'un public difficile, une panique aussi agréable que réelle. *La Maison du diable* (Robert Wise, 1963) raconte une expérience de perception extra sensorielle dans un manoir américain que l'on dit hanté. Pas une image du film qui ne montre autre chose que la réalité tranquille. Mais une bande son hallucinée, formée de cris mystérieux, de coups, de grincements mécaniques confère à l'ensemble une crédibilité effrayante, et les spectateurs sortent de la salle en titubant de frayeur. *La Marque du vampire* (1936, Tod Browning, déjà cité), raconte une escroquerie dont l'auteur fait apparaître un faux suceur de sang. Or, l'acteur qui l'interprète, dans le film, se transforme soudain au détour d'une séquence, sans que rien n'explique cette mutation, et s'envole vers le ciel sous les traits d'un hibou. Peur assurée. Enfin, *Les Trois visages de la peur* (Mario Bava, 1963) fait apparaître, dans l'un de ses sketches inspiré du roman *Les Vurdalaques* d'Alexis Tolstoï, cousin de Léon) un enfant de cinq ans, blond, tendre et aimant sa mère, mais qui n'en est pas moins un monstrueux vampire. Ceux qui disent n'en avoir pas eu peur se vantent.

Alain RIOU
58, rue du Commandant Mouchotte
94160 Saint-Mandé

Alain Riou – *Cinéma : ces peurs qui nous habitent*

Résumé : Il est bon d'avoir peur, au cinéma, pour retrouver un réel plus rassurant qu'il ne paraissait avant le film. Mais de quoi avons nous peur ? Une introspection sérieuse nous le révèle : le spectateur qui tremble au cinéma suscite lui-même, par son passé, sa culture et surtout son désir ses propres angoisses.

Mots-clés : Peur – cinéma – désir – angoisse.

Alain Riou – *Those fears that live within us*

Summary : Being scared while watching movies is beneficial in a sense that after the film the real world seems more reassuring and comforting than it was before. But what are we afraid of ? Serious introspection brings it out : the spectator who shakes while watching a film, creates his own fear and anguish depending on his own past, his cultural background and, above all, his own desire.

Key-words : Fear – movies – desire – anxiety.