

Les techniques anxiogènes dans le cinéma
d'horreur et dans la littérature d'épouvante :
échanges, parallélismes, passages (sur l'exemple
de la prose de Jean-Pierre Andrevon)

La littérature d'épouvante¹ moderne et le cinéma d'horreur poursuivent le même dessein : ils veulent tous les deux susciter la peur chez le lecteur et le spectateur. Pour ce faire, ces genres anxiogènes se servent de toute une panoplie de moyens, de procédés et de techniques littéraires et cinématographiques capables de faire naître et de maintenir l'angoisse.

À titre d'exemple, citons quelques techniques utilisées dans la littérature d'épouvante. Celle de l'insolitation² permet d'effectuer un passage vraisemblable du réel vers le surnaturel. La technique de la gradation, appelée aussi structure en crescendo, introduit graduellement, progressivement des signes avertisseurs du danger, ce qui permet de créer et de maintenir la tension tout au long de la lecture. La technique de l'ambiguïté (liée à l'hésitation todorovienne³) permet au lecteur de demeurer en état de

¹ Nous tenons à préciser que nous utilisons dans la présente étude les termes de littérature d'épouvante, d'horreur et de littérature fantastique comme des notions voisines.

² La technique qui sert à crédibiliser le passage du réel vers le surnaturel. Cf. M. Guiomar, « L'insolite », [dans :] *Revue d'esthétique*, janvier-mars 1957, n° 2.

³ Nous faisons allusion à la fameuse définition du fantastique proposée par Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

permanente incertitude quant à l'explication (rationnelle ou surnaturelle) d'événements étranges. Le procédé de l'innommé⁴ consiste à ne pas appeler explicitement le phénomène anxiogène, mais à décrire sa nature en termes vagues (« ça », « la chose » etc.) qui mettent en valeur une dimension inhumaine du phénomène.

En ce qui concerne les techniques propres au cinéma d'horreur⁵ visant à éveiller l'effet de peur, on peut en distinguer également plusieurs types. Parmi les techniques récurrentes, il faut évoquer l'effet-Bus qui vise à installer une tension dramatique et qui s'achève par un ultime plan devant l'être effrayant. Dans le même esprit, il faut signaler le *jump scare* : par exemple un tueur passant derrière le protagoniste à l'arrière-plan, ce qui est souvent accentué par un accord de musique angoissante. Le hors-champ est aussi très important dans le cinéma d'horreur : un réalisateur peut faire imaginer au spectateur qu'un danger existe à proximité des personnages, mais sans le montrer et donc le définir, en jouant avec l'implicite. Les effets de zoom (aussi bien *zoom in* que *zoom out*) sont toujours utiles, on peut en voir de nombreux exemples dans les années 60 et 70 durant lesquelles le zoom a été utilisé jusqu'à l'excès⁶. Le montage peut aussi permettre de doser la peur suscitée, par exemple en enchaînant après un gros plan sur le visage d'un personnage (le gros plan resserrant le cadre, on se soucie moins de ce qui se passe aux alentours), un plan rapide, rapproché d'un élément inquiétant ou effrayant (un couteau, un masque)

⁴ Nous parlons davantage de toutes ces techniques anxiogènes dans notre ouvrage *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*, Katowice, Wydawnictwo UŚ, 2012.

⁵ Cf. À ce propos : N. Stanzick, *Dans les griffes de la Hammer*, Paris, Bord de l'eau éditions, 2010.

⁶ C'est par exemple le réalisateur de série B Jesus Franco qui utilise abondamment les effets de zoom : un *zoom in* sur le visage d'un acteur effrayé peut reproduire le même sentiment chez le spectateur, tandis qu'un *zoom out* qui dévoile progressivement un lieu peut susciter la peur de découvrir un élément effrayant dans le cadre (un monstre, un tueur).

qui renforce généralement la peur. En parlant du montage, il ne faut pas oublier la technique du *found footage* qui consiste à présenter le film comme un montage d'images effrayantes récupérées, souvent laissées par des protagonistes disparus ou morts⁷.

Il n'est pas étonnant qu'une telle multitude de techniques anxiogènes engendrent plusieurs échanges entre la littérature et le cinéma horrifiques. Par exemple l'effet-Bus déjà évoqué nous fait penser à la technique littéraire de la rupture violente, les effets de hors-champs renvoient aux effets du procédé littéraire du non-dit et de l'ambiguïté, le *found footage* ne nous semble rien d'autre que la technique littéraire bien connue des récits enchâssés ou de la mise en abîme, la structure et les procédés du *gore* littéraire et cinématographique sont identiques. Dans notre article nous voudrions examiner quelques exemples de ces parallélismes et passages tirés de la prose de Jean-Pierre Andrevon, écrivain français contemporain, vrai maître de la littérature fantastique, de l'horreur et de l'épouvante, et grand connaisseur du cinéma d'horreur⁸, ce qui est bien visible dans ses œuvres.

Montrer : l'hyperbolisation visuelle dans le gore cinématographique et littéraire

Tandis que la littérature fantastique, surtout celle du XIX^e siècle, se sert traditionnellement de la suggestion et du non-dit, son équivalent cinématographique demeure avant tout un art de la monstration qui atteint son apogée dans le *gore*. Rappelons que le *gore* est un sous-genre de la littérature et du cinéma d'horreur, et qu'il se plaît à présenter en détails les mutilations, tortures et massacres sanglants effectués par un psychopathe le plus souvent

⁷ Ce procédé devient populaire grâce au film *Blair Witch Project*.

⁸ Andrevon a publié un ouvrage théorique sur le cinéma d'horreur : *Cent ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction*, Paris, Rouge-Profond, 2013.

masqué et se servant d'objets tranchants⁹. Ce thème central du sang qui coule à flots est indiqué par l'étymologie du mot *gore* qui vient de l'ancien anglais *gore* signifiant tout d'abord la saleté, puis désignant le sang des soldats sur un champ de bataille, et finalement, par extension, en argot anglais moderne le sang coagulé¹⁰. Ce genre qui possède des origines littéraires prestigieuses (certains critiques font remonter sa genèse au XIX^e siècle et à l'esthétique du conte cruel¹¹) trouve pourtant son moyen d'expression privilégié dans le cinéma. Les vagues de *slasher* et *splatter movies*¹² ne laissent aucune place à l'imagination et montrent sans aucune censure les tortures des victimes tailladées dont le sang éclabousse. Sans aucun doute, cette surabondance d'effets sanglants au cinéma influence considérablement la littérature. En France, les éditions du Fleuve noir publient entre 1985 et 1990 (donc à l'époque de l'engouement du *gore* cinéma-

⁹ À propos du *gore* voir : K. Gadomska « Le gore : du cinéma à la littérature », [dans :] K. Jarosz (dir.), *La littérature et les arts, Romanica Silesiana*, 2008, n° 3, p. 120-131 ; K. Gadomska « Le gore : la poétique du sang », [dans :] F. Grenaudier-Klijn (dir.), *Le sang. The blood, New Zealand Journal of French Studies*, novembre 2013, vol. 34, n° 2, p. 83-97 ; K. Gadomska, *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles, op. cit.*, p. 123-133.

¹⁰ D'autres langues européennes (ancien allemand *gyre*, ancien islandais *gor*, ancien hollandais *goor*) mettent également en valeur le rapport du mot avec le sang.

¹¹ Le genre du conte cruel, pratiqué au XIX^e siècle, entre autres, par Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, est imprimé par « une esthétique de la cruauté et de l'horreur ». V. Tritter, « Villiers de l'Isle-Adam », [dans :] *Idem* (dir.), *Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010, p. 1111. Le conte cruel s'appuie sur la poétique du sang : *crucor* (cruel) du latin signifie le sang versé – le leitmotiv de ces contes. D'autres ingrédients de la structure, tels le psychopathe, ses victimes, le masque, les tortures, sont souvent pareils que dans le *gore*. Il est donc possible de voir le conte cruel comme l'ancêtre du *gore*. Cf. K. Gadomska, « Le gore : la poétique du sang », *op. cit.*, p. 84.

¹² Les *slasher movies* sont des films dans lesquels les victimes sont tailladées à l'aide d'objets tranchants. Cette appellation vient de l'anglais : *to slash* signifie taillader. Les *splatter movies* englobent les productions cinématographiques dans lesquelles le sang éclabousse, de l'anglais *to splatter* – éclabousser.

tographique) toute une collection de livres *gore*. Le cycle passe aujourd'hui pour un objet de culte, mythique auprès des passionnés de la cruauté. Cette collection englobe 118 livres écrits par les auteurs français et anglo-américains les plus connus¹³. Jean-Pierre Andrevon y contribue également.

La structure des textes et des films *gore* contient, selon nous, les mêmes éléments anxiogènes, à savoir le psychopathe, le masque, les objets tranchants, les scènes de massacre et de carnage. Montrons comment Andrevon utilise ces ingrédients dans ses textes. Dans les films *gore*, le fameux Norman Bates, le protagoniste de *Psychose* de Hitchcock, inaugure toute la lignée des monstres humains, tels que Leatherface, Michael Myers, Jason Voorhees, Freddy Kruger et Ghostface¹⁴, pour ne rappeler que les plus connus. Sans entrer dans les détails, rappelons que la majorité de ces personnages sont dotés d'une personnalité double : d'un côté, ils sont capables de mener une existence en apparence normale, par exemple celle d'un adolescent ou d'un propriétaire de motel, mais de l'autre côté, ils commettent les crimes les plus atroces en cachant leur identité derrière un masque, parfois au sens propre et parfois au sens figuré du mot. Dans les textes *gore* d'Andrevon, ce rôle central du psychopathe est très souvent assuré par un enfant. Notons au passage que certains critiques de la littérature fantastique et d'horreur voient l'enfant comme un personnage par excellence révélateur, déclencheur et excitateur du phénomène anxiogène¹⁵. Chez Andrevon l'appartenance du psychopathe au monde, semble-t-il innocent, des enfants constitue une

¹³ Parmi ces auteurs il y a, entre autres, Pierre Pelot, Joël Hussain, Georges-Jean Arnaud, Shaun Hutson, Jack Ketchum et Hershell Gordon Lewis.

¹⁴ Ces personnages apparaissent dans les films suivants : *Massacre à la tronçonneuse* de T. Hooper (1974), *Halloween. La nuit des masques* de J. Carpenter (1978), *Vendredi 13* de S. Cunningham (1980) et *Les Griffes de la nuit* (1984) et *Scream* (1996), tous les deux de W. Craven.

¹⁵ Joël Malrieu et Lidie Malizia analysent de manière plus détaillée cette fonction de l'enfant. Cf. J. Malrieu, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992 ;

sorte de masque préservant l'assassin de tout soupçon car il n'est rien de plus innocent et rien de plus trompeur que l'âge et l'aspect physique de petits psychopathes. Qui plus est, le contraste entre l'apparence inoffensive de l'enfant et la bestialité des actes qu'il commet constitue pour les lecteurs un véritable choc. C'est ce mode antithétique qui fait naître ici l'effet *gore*, c'est-à-dire le dégoût et l'horreur.

Le personnage du psychopathe-enfant apparaît, entre autres, dans des récits andrevoniens aux titres significatifs : *La nuit des petits couteaux*, *La mort aux vieux*, et dans un récit au titre trompeur : *Le petit garçon qui voulait être mort*. Les deux premiers titres mettent en valeur le thème central (la mort), ainsi que le cadre nocturne et l'objet tranchant (le couteau). Le dernier titre induit le lecteur en erreur car le petit garçon est celui qui donne la mort et non celui qui veut mourir.

Tous ces personnages semblent être attirés par le sang et, pour le voir couler, ils se servent toujours d'armes blanches, d'objets tranchants et dangereux. Dans les films *gore* le choix de ces objets est varié. Par exemple dans *Scream* le psychopathe tue à l'aide d'un grand couteau ; une tronçonneuse et un énorme marteau sont utilisés dans *Massacre à la tronçonneuse* ; un croc de boucher apparaît dans *Souviens-toi l'été dernier* ; dans *Le tueur à l'orchidée* le tueur éponyme utilise une perceuse et dans *la Folie meurtrière* le psychopathe se sert successivement d'une scie, d'une prothèse et des mâchoires d'un bulldozer. Dans les récits d'Andrevon, les enfants massacrent leurs proches presque toujours avec un objet quotidien et banal, à savoir un couteau de cuisine. Pierre, le protagoniste de *La nuit des petits couteaux*, se réveille une nuit et, comme attiré par une force mystérieuse, va à la cuisine : « L'enfant ignora fourchettes et cuillers. Sa

L. Malizia, « Les métamorphoses de l'enfant du fantastique », [dans :] J. Bessière (dir.), *La poétique du fantastique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

main de chair tendre se referma sur le manche d'un couteau [...] »¹⁶. *L'enfant du récit Le petit garçon qui voulait être mort* se comporte de manière identique : il entre une nuit dans la chambre de sa mère en tenant « un long et large couteau de cuisine »¹⁷.

Un phénomène attire notre attention dans les scènes évoquées ci-dessus et dans les scènes de massacre que nous allons mentionner. Tout comme dans les films *gore*¹⁸, Andrevon introduit une séquence répétitive où toute l'attention du lecteur (et du spectateur) est focalisée sur le couteau. Par exemple dans *La nuit des petits couteaux* :

sa main [c.-à-d. de l'enfant-psychopathe, K. G.] de chair tendre se referma sur le manche d'un couteau, le manche noir et laqué d'un grand couteau à découper dont la lame levée contre le rectangle de la fenêtre lança vers le ciel un unique éclair de mercure. [...] ses petits doigts poupins se serraient autour du manche noir, jusqu'à ne plus faire qu'un avec l'oblong volume de plastique.¹⁹

Il faut souligner que le couteau possède sa symbolique, complexe et variée. À l'origine, l'imagerie du couteau est positive : il est le premier et principal objet de l'homme qui l'utilise afin de satisfaire ses premiers besoins, comme alimentation, habitation, vêtement, survie. Le couteau est souvent identifié avec le pouvoir, la force masculine, le principe actif, la vie, surtout lorsqu'il est interprété en termes psychanalytiques car sa forme renvoie au phallus. Pourtant, dans le *gore* aussi bien littéraire que cinématographique, le couteau n'est lié qu'à la mort. Sa sémantique est toujours négative, elle est celle de l'abominable, du dégoût et de l'horreur. Ceci est très bien visible dans les scènes emblématiques du *gore* littéraire et

¹⁶ J.-P. Andrevon, *La nuit des petits couteaux*, [dans :] *Idem, Les crocs de l'enfance*, Paris, Denoël, 1999, p. 88.

¹⁷ J.-P. Andrevon, *Le petit garçon qui voulait être mort*, [dans :] *Idem, Le petit garçon qui voulait être mort*, Paris, Manitoba/Les Belles Lettres, 1999, p. 31.

¹⁸ Surtout dans les *slasher movies*.

¹⁹ J.-P. Andrevon, *La nuit des petits couteaux*, *op. cit.*, p. 88-89.

cinématographique, à savoir dans les scènes de carnage et de massacre. Soulignons que la structure de ces scènes chez Andrevon révèle une influence considérable de la technique cinématographique, fréquemment utilisée dans le *gore*, appelée « la technique de l'insert ». Elle consiste à intercaler, dans le film ou le texte, des scènes horribles. Le film procède par le montage d'un plan très rapproché d'une scène ou de détails choquants tels qu'ils sont vus par le personnage. Le texte se sert d'une description très détaillée, exacte, par des images terrifiantes si nettes que le lecteur peut facilement les visualiser, comme au cinéma. Citons à titre d'exemple la scène de *La nuit des petits couteaux* où le petit psychopathe tue ses parents endormis²⁰ :

Pierre appliqua avec douceur l'oreiller sur le visage aplati de profil contre le drap. Du dos tourné de la femme, que des cheveux drus balayaient, ne parvenait toujours que la brise sans à-coups d'un sommeil de lin. Pierre appuya de toute sa petite force l'oreiller contre la figure de l'homme et, de toute sa petite force, abattit la lame sur le sternum que le col ouvert du pyjama mettait en évidence. L'outre de peau humaine creva avec une dérisoire facilité, le long triangle isocèle d'acier chromé s'enfonça aussi facilement que dans du beurre à travers de cafouillantes architectures de viande, d'où monta un bruit liquide. La lame ressortit, accompagnée d'un jaillissement noir qui s'étala entre les fouillis des poils et déborda vite sur le drap, plage grise qui s'efforça tant bien que mal de boire la marée débordante. Le couteau se fraya un chemin parallèle un peu plus à gauche [...]. La pointe goudronnée s'insinua sous l'angle de l'omoplate, trouva le cœur du premier coup, le creva. La respiration de rêve se mua en un ridicule petit cri de cauchemar qui mourut dans l'embrasement d'un réveil de mort.²¹

La technique évoquée plus haut répond à un profond besoin des lecteurs et des spectateurs du *gore* qui désirent qu'on leur montre en plans très rapprochés les détails les plus dégoûtants et les plus angoissants, tels les corps humains vus comme des morceaux de viande à morceler,

²⁰ Nous nous permettons une citation plus longue pour mieux illustrer le phénomène en question.

²¹ J.-P. Andrevon, *La nuit des petits couteaux*, op. cit., p. 89.

trancher, taillader. La perspective de laquelle nous observons cet univers sanglant est toujours celle du psychopathe. Dans le texte littéraire, c'est le psychopathe qui est le centre de focalisation : nous voyons ce qu'il voit. Dans le film, le spectateur suit la caméra qui, tel l'œil du tueur, épie sans cesse les victimes. L'histoire du *gore* (cinématographique ou littéraire) fait voir comme si le lecteur ou le spectateur se trouvait sur les lieux mêmes de l'action, comme s'ils jouaient le rôle de l'assassin. L'objet de l'horreur y devient manifeste, explicite, ce qui nous renvoie à la notion du fantastique de la monstration, de l'excès et de l'hyperbole²², proposée par Denis Mellier. Dans le *gore* cinématographique et littéraire, l'hyperbolisation des effets sanglants est montrée sans aucune ambiguïté et sans aucune censure. Cette « rhétorique de la surenchère visuelle »²³, le spectacle de la chair suppliciée, la commotion du plan rapproché cinématographique et, son équivalent, le choc de la description littéraire hyperréaliste caractérisent donc le *gore* en tant que tel et sont le fruit de ces passages entre cinéma et littérature.

Suggérer : les jeux du non-dit et des hors-champs

Le parallèle suivant entre les techniques utilisées dans la littérature et le cinéma d'horreur est la technique de l'ambiguïté qui constitue juste le contraire de ce

²² Rappelons la distinction faite par D. Mellier entre le « fantastique de la monstration », qui s'exprime par des formes extériorisées, vise à produire un effet de terreur, et privilégie l'émotionnel à l'intellectuel ; et le « fantastique de l'indétermination », dans lequel les événements surnaturels, intérieurs, sont placés sous le signe de l'hésitation. Du point de vue de la poétique, le premier accorde une place plus importante à la description proliférante et à l'hypotypose et l'hyperbole ; le second utilise des stratégies narratives d'ambiguïté, de suggestion et la figure de la litote. Cf. D. Mellier, *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, 1999.

²³ D. Mellier « Sur la dépouille des genres. Néohorreur dans le cinéma français (2003-2009) », [dans :] R. Bégin, L. Guido (dir.), *L'horreur au cinéma, Cinémas: Journal of Film Studies*, 2010, vol. 20, n° 2-3, p. 164.

que nous avons auparavant analysé. Le récit fantastique qui l'utilise se présente comme « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir »²⁴. Ce type de texte, plein d'allusions, suggestions, symboles, réticences, procède par ce qui est lacunaire, vague, imprécis, innommé, ambivalent, par ce qui possède plusieurs sens dont aucun n'est privilégié. Fréquemment, ces récits laissent un doute, une hésitation pour reprendre la notion todorovienne²⁵ quant à l'interprétation finale de la nature des événements relatés. Ils échappent à une seule interprétation et se prêtent à des lectures multiples.

Il est possible de mentionner plusieurs récits et romans andrevoniens dont la construction s'appuie, entièrement ou en partie, sur cette technique. Par exemple le récit *Les murs ont des jambes* utilise le procédé en question. C'est déjà un titre assez énigmatique qui invite le lecteur à lire le récit. Le protagoniste, Léon Lessourd, vieux soldat retraité, habite depuis longtemps un appartement au premier étage d'un immeuble. Son existence calme est pourtant interrompue par l'apparition de nouveaux voisins, un jeune couple. Cet événement, tout à fait normal, déclenche toute une série de signes et phénomènes inquiétants changeant la vie de Léon en un cauchemar. Tout d'abord, le héros commence à entendre des sons et bruits de diverses sortes émanant de l'appartement contigu :

Le mur n'était plus un mur, c'était une surface poreuse à travers laquelle les sons bourgeonnaient comme de hideuses fleurs d'un printemps carbonifère, c'était une caisse d'harmonie géante qui servait de continuité avec l'oreille de Lessourd, une peau de tambour qui communiquait à sa peau siamoise une vibration à lui faire craquer l'épiderme.²⁶

²⁴ U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, M. Bouzaher (trad.), Paris, Grasset et Fasquelle, 1979, p. 62.

²⁵ Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 29.

²⁶ J.-P. Andrevon, *Les murs ont des jambes*, [dans :] *Idem, L'immeuble d'en face*, Paris, Denoël, 1982, p. 101.

Léon perçoit cette situation comme une agression dans son existence jusqu'à présent calme, d'autant plus que, conformément à la structure traditionnelle en crescendo²⁷, les bruits s'intensifient chaque jour et chaque nuit et deviennent de plus en plus envahissants. Pour réagir, il essaye plusieurs fois de contacter ses nouveaux voisins, mais en vain. Bien qu'il entende les signes de leur présence, sente diverses odeurs de leur cuisine, personne ne lui ouvre la porte. Le fait qu'il n'ait jamais vu ses voisins, qu'ils demeurent des êtres invisibles augmente l'inquiétude de Léon dont l'imagination travaille trop.

Tout se complique encore lorsque Léon en parle avec les autres habitants de l'immeuble et qu'il s'avère qu'il est le seul à entendre ces bruits. Le lecteur peut se demander si la vision de la réalité transmise par Léon est bien objective et si ces perceptions sonores et sensations olfactives ne constituent pas les signes d'une maladie mentale. Cette hypothèse paraît d'autant plus crédible que le protagoniste manifeste différentes phobies, dont par exemple la xénophobie : il a peur de ses voisins et se sent persécuté par leur présence car il suppose qu'ils sont des étrangers :

De l'autre côté du mur, en plus de la guitare, les jeunes crapules s'étaient mises à chanter, une voix claire et fluide de fille, une voix grave et saccadée d'homme. Léon Lessourd, engoncé dans sa rage impuissante [...] enregistrait avec netteté chaque phrase modulée, comme si les bouches [...] se trouvaient contre ses oreilles, dans ses oreilles ; mais toutes ces phrases étaient en étranger.²⁸

Cet événement inquiétant est vite accompagné par un autre phénomène : Léon croit que les voisins « lui bouffent son espace »²⁹. Il remarque que l'espace de son appartement diminue de plus en plus : « La cuisine, dans

²⁷ La structure en crescendo consiste à introduire dans le texte les signes avertisseurs du phénomène de manière progressive. Cf. G. Millet, D. Labbé, *Le fantastique*, Paris, Belin, 2005.

²⁸ J.-P. Andrevon, *Les murs ont des jambes*, op. cit., p. 101.

²⁹ *Ibidem*, p. 104.

le sens de sa longueur, avait rétréci. Le fourneau, le frigo, l'armoire métallique aux conserves mordaient le carrelage sur vingt centimètres ou plus en direction de la table »³⁰. Afin de garder son appartement, Léon s'y barricade. Pourtant, ses tentatives de défense sont vaines : il se sent agressé lorsque la géométrie de son appartement change complètement « selon les lois d'une topologie qui aurait fait verdier Euclide »³¹. En conséquence, l'appartement devient si serré que les meubles sont unidimensionnels et le locataire s'y meut au prix d'un grand effort³². À l'interprétation clinique du récit s'ajoute donc encore celle d'altérations insolites, incompréhensibles, de distorsions spatiales qui sont des motifs fréquents dans la littérature fantastique³³.

Pourtant, l'excipit de la nouvelle apporte une solution différente, aussi conforme à la logique du fantastique. Harcelé de bruits, d'odieuses odeurs et fou d'inquiétude du rétrécissement de son espace vital pendant des semaines, Léon quitte enfin son appartement. Il apprend d'un des « vieux » locataires que leurs nouveaux voisins n'ont habité là qu'une semaine et, ensuite, qu'ils sont morts dans un accident de voiture. Tous les phénomènes inquiétants étaient donc dus à l'activité des *poltergeists* – esprits hantant les lieux jadis habités et provoquant des manifestations comme des bruits, odeurs, hallucinations ? La question de ce qui s'est passé reste purement rhétorique et cette fin ouverte, ambiguë, obscure caractérise la majorité des textes fantastiques.

Nous venons de montrer comment la technique de l'ambiguïté peut être utilisée en littérature. Néanmoins, le cinéma d'épouvante s'en sert également afin d'atteindre les mêmes effets, c'est-à-dire de créer et maintenir la

³⁰ *Ibidem*, p. 105.

³¹ *Ibidem*, p. 112.

³² Ce motif nous renvoie au film de R. Polański *Répulsion* (1965).

³³ C'est Howard Ph. Lovecraft qui demeure un des maîtres du récit sur les espaces topologiques insolites.

tension, l'hésitation, le non-dit et la peur. Sans aucun doute, c'est Jacques Tourneur qui avec *La Féline* (*Cat People*) de 1942 en demeure l'un des pionniers. L'histoire de la femme-panthère, Irène, est énigmatique, pleine de non-dit, de suggestions et réticences. Le spectateur, tout comme le lecteur du fantastique, se demande si Irène est folle ou bien si elle est effectivement une descendante d'une race maléfique capable de se métamorphoser en panthère. Son mari Olivier, ainsi que le psychiatre qu'elle consulte, optent pour une névrose. Et pourtant, certains événements inquiétants semblent affirmer une interprétation surnaturelle.

Le film abandonne les effets spéciaux qui montrent la source de la peur au profit de l'ambiguïté née des jeux avec l'invisible et le hors-champ. Chez Tourneur (et puis chez toute la vague de ses imitateurs et continuateurs), le hors-champ, principale source d'ambiguïté et d'horreur, devient un espace à exploiter dans la veine fantastique, qui investit aussi l'ombre et l'obscurité. Ce qui est caché, suggéré suscite une beaucoup plus grande inquiétude chez les spectateurs. Dans *La Féline*, la scène classique de la piscine est, à ce propos, révélatrice. Le décor est baigné de pénombre, les miroitements de pâles lumières sur l'eau augmentent l'ambiance terrifiante. Lorsque la rivale d'Irène, Alicia, nage dans la piscine, elle se croit du coup harcelée par un grand animal. Pourtant, l'animal n'est pas montré aux spectateurs, ils ne voient qu'une ombre ressemblant à une bête. On joue ainsi sur le pouvoir hyperbolique de l'imagination, propre à intensifier le danger et à imaginer le pire : le monstre invisible effraie beaucoup plus parce qu'il demeure indéterminé, amorphe et chaque spectateur l'imagine en exploitant le potentiel de ses propres angoisses et phobies. Et cette remarque demeure également valable pour la littérature, comme nous l'avons auparavant montré.

Notons au passage que cette relation entre l'invisible et la peur a été étudiée, entre autres, par Edmond Burke

qui dans son *Idée de l'horreur délicate* (1757)³⁴ évoque parmi les phénomènes suscitant l'horreur l'obscurité et les situations visuellement incertaines, ce qui est exploité à notre époque par la littérature et le cinéma d'horreur.

La construction de *Féline* s'appuyant sur les jeux entre le visible et l'invisible, ressemble à une mosaïque, et, grâce à cela, le phénomène maléfique n'est révélé que partiellement et progressivement, ce qui suscite l'intérêt du spectateur. Qui plus est, les manifestations du phénomène forment, comme dans la littérature fantastique, un crescendo vers l'horreur³⁵. Citons, à titre d'exemple, le motif de la féline qui est introduit graduellement à l'aide de signes avertisseurs. Le spectateur voit tout d'abord les esquisses d'une panthère noire faites par Irène dans un zoo. Dans la scène suivante qui se déroule dans l'appartement d'Irène on fixe l'attention du spectateur sur la statue du roi Jean de Serbie empalant un grand chat avec son épée. Ensuite Irène raconte à Olivier la légende sur la tribu maléfique des hommes-panthères à laquelle elle prétend appartenir. Dans la scène de la piscine déjà évoquée, on joue tout d'abord avec les dimensions car on voit un petit chat, très effrayé – le metteur en scène se sert ici de la technique littéraire de la vision indirecte, caractéristique pour le fantastique, selon laquelle seuls les animaux sont capables de pressentir, les premiers, l'apparition du phénomène maléfique. Ensuite, le spectateur ne voit que l'ombre d'une bête sur le mur, près de la piscine. Celui qui regarde ne sait pas³⁶ si cette ombre est seulement agrandie par une illusion optique et appartient au chat, ou bien si l'ombre est vraiment gigantesque et constitue un reflet fidèle de la femme-panthère. Pourtant, cette dernière hypothèse devient plus probable quand

³⁴ E. Burke, *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin, 1990.

³⁵ À ce propos voir G. Millet, D. Labbé, *Le fantastique*, op. cit., p. 331-343.

³⁶ Et cette hésitation renvoie à la définition, déjà mentionnée, du fantastique de Tz. Todorov.

Alicia retrouve au bord de la piscine son peignoir déchiré en lambeaux par de grandes griffes. De cette façon progressive, le motif de la féline devient de plus en plus effrayant et ne perd en rien son ambiguïté.

Afin de jouer avec la peur du spectateur, les scènes angoissantes peuvent pourtant être rompues par le procédé inventé par Jacques Tourneur dans ce film et appelé plus tard *l'effet-Bus*³⁷. Une nuit, Alicia traverse toute seule un parc, espace obscur, éclairé seulement par un lampadaire. Il lui semble être poursuivie par une présence menaçante. L'effet de terreur toujours croissante est suscité par les jeux de lumière et d'ombre : l'écran est rétréci par les zones d'ombre, rapprochant le spectateur de l'action. L'œil de la caméra montre toujours Alicia marchant de la gauche de l'écran vers la droite. Elle accélère le pas progressivement, en se retournant vers la gauche de l'écran, d'où provient la menace. La tension monte, entre autres, grâce aux effets sonores : on entend des cris de félins, des bruits de pas d'un grand animal. Cette scène angoissante est tout à coup interrompue par l'irruption d'un bus, à la droite de l'écran (donc allant dans le sens inverse de la marche de l'actrice), que l'on n'entend pas venir, ce qui rend son irruption imprévisible encore plus brutale. Le bruit du coup de frein est très proche d'un cri de félin, et nous parvient avec retard par rapport à l'image, ce qui contribue encore davantage à faire sursauter le spectateur en *jump scare*³⁸ marquant le point culminant de la scène. Alicia monte ensuite dans le bus, évitant ce danger indéterminé, la tension baisse et

³⁸ Le *jump scare*, aujourd'hui procédé très/trop utilisé dans le cinéma d'horreur, commence par l'isolement d'un personnage, s'accompagne d'une musique, de sons angoissants et aboutit à un sursaut provoqué par un mouvement furtif causé par l'apparition soudaine d'un personnage/d'un objet, ou bien par un bruit. Pour en savoir plus : J. K. Muir, « How, Exactly, the Horror Film Succeeds in Scaring People », [dans :] J. K. Muir (dir.), *Horror Films FAQ: All That's Left to Know About Slashers, Vampires, Zombies, Aliens, and More*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2013, p. 14.

l'hésitation quant à l'explication de ce qui vient de se passer demeure.

En guise de conclusion

Selon des opinions courantes mais simplistes, le cinéma horrifique est par excellence l'art de la monstration tandis que la littérature d'épouvante, fantastique s'appuie sur le non-dit et l'ambiguïté. Comme nous venons de le montrer, cette constatation est fautive. Afin de procurer au lecteur/au spectateur le sentiment de la peur, la littérature et le cinéma d'épouvante se confrontent sans cesse de façon fructueuse : multiples échanges, parallèles et passages, une certaine proximité sur le plan des techniques narratives anxiogènes en témoignent. Les ingrédients de la structure des textes et des films angoissants sont récurrents. Ne citons, dans le cas du *gore* littéraire et cinématographique, que l'hyperréalisme des scènes/descriptions/plans rapprochés de massacres, la préférence accordée aux formes extériorisées, aux régimes narratifs figuratifs et à l'hyperbolisation visuelle, ainsi que, dans d'autres cas littéraires et cinématographiques, la structure en crescendo, les jeux d'ambiguïté et de hors-champ. Ainsi le fantastique littéraire peut être l'art de l'hyperbole, tandis que le cinéma fantastique peut s'appuyer sur la litote, ou l'inverse. Ce dialogue intermédiatique qui dure tout le temps enrichit aussi bien la littérature que le cinéma, tous les deux protéiformes et en permanente mutation.

bibliographie

Andreuon J.-P., *Les murs ont des jambes*, [dans :] *Idem, L'immeuble d'en face*, Paris, Denoël, 1982.

Andreuon J.-P., *La nuit des petits couteaux*, [dans :] *Idem, Les crocs de l'enfance*, Paris, Denoël, 1999.

Andreuon J.-P., Le petit garçon qui voulait être mort, [dans :] *Idem, Le petit garçon qui voulait être mort*, Paris, Manitoba/Les Belles Lettres, 1999.

Andreuon J.-P., *Cent ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction*, Paris, Rouge-Profond, 2013.

Burke E., *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin, 1990.

Eco U., *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, M. Bouzaher (trad.), Paris, Grasset et Fasquelle, 1979.

Gadomska K., « Le gore : du cinéma à la littérature », [dans :] K. Jarosz (dir.), *La littérature et les arts, Romanica Silesiana*, 2008, n° 3.

Gadomska K., *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*, Katowice, Wydawnictwo UŚ, 2012.

Gadomska K., « Le gore : la poétique du sang », [dans :] F. Grenaudier-Klijn (dir.), *Le sang. The blood, New Zealand Journal of French Studies*, novembre 2013, vol. 34, n° 2.

Guiomar M., « L'insolite », [dans :] *Revue d'esthétique*, Paris, janvier-mars 1957, n° 2.

Malizia L., « Les métamorphoses de l'enfant du fantastique », [dans :] J. Bessière (dir.), *La poétique du fantastique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Malrieu J., *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992.

Mellier D., *L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, 1999.

Mellier D., « Sur la dépouille des genres. Néohorreur dans le cinéma français (2003-2009) », [dans :] R. Bégin, L. Guido (dir.), *L'horreur au cinéma*, Cinémas : Journal of Film Studies, 2010, vol. 20, n° 2-3.

Millet G., Labbé D., *Le fantastique*, Paris, Belin, 2005.

Muir J. K., « How, Exactly, the Horror Film Succeeds in Scaring People », [dans :] J. K. Muir (dir.), *Horror Films FAQ: All That's Left to Know About Slashers, Vampires, Zombies, Aliens, and More*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2013.

Stanzick N., *Dans les griffes de la Hammer*, Paris, Bord de l'eau éditions, 2010.

Tritter V., « Villiers de l'Isle-Adam », [dans :] V. Titter (dir.), *Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010.

Todorov Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

abstract

Anxiety-provoking techniques in horror films and fiction : exchanges, parallels, passages (example of the prose of Jean-Pierre Andrevon)

According to common opinions, horror films are the art of monstration par excellence, whereas horror fiction is based on ambiguity and the unsaid. The purpose of this article is to show that this statement is false. In order to evoke the feeling of fear in the reader/viewer, horror films and fiction remain in a fruitful and permanent dialogue: this is reflected in many exchanges used in anxiety-provoking techniques that are analysed in this article. The structure elements of scary texts and films are recurrent. My study aims to demonstrate that, on the one hand, both literary and cinematic gore are based on hyperrealism of massacre scenes/descriptions/close-ups, preferably exteriorized parts, figurative narrative structures and visual hyperbolization. On the other hand, however, both horror films and fiction play with ambiguity and off-screen scenes, building up the anxiety-provoking structure. This ongoing interdisciplinary dialogue enriches the literature and the cinema – protean and ever-changing.

keywords

horror films, horror fiction, gore, fear, anxiety

katarzyna gadomska

Katarzyna Gadomska, docteure habilitée à diriger des recherches (HDR) en littérature française à l'Université de Silésie. Elle est l'auteure de deux monographies : « Science-fiction et fantasy comme merveilleux contemporain » (Katowice, 2002), « La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles » (Katowice, 2012). Elle a publié plusieurs articles consacrés au fantastique et à ses genres voisins dans les revues internationales répertoriées dans les bases suivantes : ERIH, Oxford, MLA, Index Copernicus. Elle est membre du Centre d'Études et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire.