

L'horreur, miroir du monde

Georges Privet

Numéro 71, hiver 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86965ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (imprimé)

2369-2359 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Privet, G. (2018). Compte rendu de [L'horreur, miroir du monde]. *L'Inconvénient*, (71), 49–51.

L'HORREUR, MIROIR DU MONDE

Georges Privet

Dans le décor stérile d'une clinique anonyme, un homme enlève les bandes qui masquent le visage d'un autre. Le premier est médecin, le second est son patient. Le premier est un spécialiste de la chirurgie plastique, le second, un grand brûlé qui en est à sa troisième opération. Le premier est satisfait de son travail, le second est mécontent du résultat. Au point de menacer le bon docteur de le défigurer avec son propre scalpel, et de le traîner en cour pour l'avoir affublé d'un visage monstrueux.

Le problème d'infiltration, de Robert Morin, passe les quatre-vingt-treize prochaines minutes à faire la preuve que le plus monstrueux des deux hommes n'est pas celui qu'on pense. À travers six faux plans-séquences illustrant l'effondrement rapide du petit monde du docteur Louis Richard (Christian Bégin), Morin montre le « problème d'infiltration » qui vient progressivement lézarder l'univers d'un pervers narcissique et qui l'entraîne, avec sa femme et son fils, dans une véritable descente aux enfers.

Tragédie banlieusarde aux airs de fait divers (le patient monstrueux ne se nomme pas Turcotte pour rien, pas

plus qu'il n'est accidentel que l'avocat du bon docteur s'appelle maître Morin), *Le problème d'infiltration* est une chose rare : un film d'horreur québécois, qui délaisse notre longue tradition naturaliste pour s'inspirer plutôt de l'esthétique expressionniste.

Mêlant les acquis du cinéma de Murnau et de Lang aux possibilités offertes par les trucages numériques, l'auteur nous propose une œuvre où de subtiles variations d'éclairages, de cadres et de focales créent des images où le quotidien bascule tout naturellement dans le fantastique. Inspiré autant par *Nosferatu* (son protagoniste menaçant, les ombres qui le précèdent, la phrase qui ouvre le film) que par *The Shining* (le père, la mère et le fils prisonniers d'un manoir de banlieue enneigé), Morin crée un film dont le protagoniste est à la fois un reflet, un double et un ami, qui nous met face aux illusions de notre temps, à nos perversions et à notre narcissisme.

Le problème d'infiltration fait ce que les bons films d'horreur ont toujours fait : donner corps aux peurs

inavouables de leur époque – que l'on pense à *Invasion of the Body Snatchers* et à sa métaphore d'une Amérique hantée par la « menace rouge » et la chasse aux sorcières anticommuniste ; à *Godzilla* et à son allégorie des forces destructrices lâchées sur le Japon par l'entremise de la bombe atomique ; ou à *American Psycho*, portrait visionnaire d'un monde où l'obsession des affaires mène inévitablement au meurtre.

Après tout, certains sujets sont trop horribles pour être contemplés de front. Dites au grand public que vous voulez faire un film sur les mille et une menaces sordides qui guettent quotidiennement la vie de chaque enfant dans une petite ville, et vous allez voir des millions de gens vous tourner le dos en disant « non, merci ». Mais ajoutez-y le nom de Stephen King et les apparitions d'un monstrueux clown maléfique, et vous avez un film (*It*) qui bat allègrement (et sans la moindre vedette) tous les records au box-office.

À une époque où le public cherche plus que jamais au cinéma le spectacle d'une émotion intense qu'il ne peut pas trouver dans son salon, le film d'horreur s'impose comme le véhicule idéal pour explorer tout ce qu'il préfère



refouler dans l'inconscient, qu'il s'agisse de la résurgence du racisme (*Get Out*), du retour de la misogynie (*The Witch*), de la peur des maladies transmissibles sexuellement (*It Follows*), d'un monde en proie à la xénophobie (*Train to Busan*) ou de l'égoïsme destructeur des pervers narcissiques (*Le problème d'infiltration*, mais aussi *Mother!* de Darren Aronofsky).

Pourquoi les films d'horreur nous parlent-ils tant aujourd'hui ? Peut-être, tout simplement, parce que le monde est peu à peu devenu une mine inépuisable d'idées propres à les alimenter. Les maux de notre époque (des ravages du capitalisme sauvage au spectre de la menace nucléaire) portent tout naturellement en eux les ingrédients qui nourrissent le genre : une menace incontestable mais diffuse ; quelque chose d'incontrôlable, qui possède une vie propre ; et un danger bien réel, qui ne demande qu'à s'incarner au moyen d'une métaphore. Pour l'artiste capable de traduire ces peurs en une succession

d'images fortes, l'œuvre qui en résulte peut tenir à la fois du cauchemar et de la prémonition.

À sa sortie, la peinture du héros d'*American Psycho* pouvait encore être perçue comme une caricature grand-guignolesque ; aujourd'hui, même ses pires excès semblent relever d'une observation précise, exacte, quasi documentaire.

Il existe même aujourd'hui un sous-genre (appelé « *corporate horror* ») qui désigne les films *gore* se déroulant en milieu de travail – un corpus particulièrement mordant, qui pousse la logique du capitalisme sauvage à son extrême limite, qu'il s'agisse d'organiser une journée de carnage où les employés d'une entreprise sont appelés à s'entretuer pour garder leur boulot (*The Belko Experiment*) ; ou de raconter la petite vie d'un travailleur apparemment sans histoire (*Office*), qui tue un jour les membres de sa famille grâce à la discipline froide qu'il a patiemment apprise au travail...

Pas étonnant non plus que notre époque particulièrement vorace ait enfanté son lot de fictions cannibales : des top-modèles émaciées de *The Neon Demon*, qui dévorent littéralement la compétition, aux paysans anthropophages qui bouffent les bourgeois consanguins de *Ma Loute* (fantasme prolétaire jouissif, que contredisent toutefois des fictions comme *Snowpiercer* et *High-Rise*, où les riches dévorent plus souvent – et sans grande surprise – les pauvres).

Et que dire de ces hordes de zombies (symboles on ne peut plus transparents de l'humanité déshumanisée enfantée par la société de consommation) qui n'en finissent plus de déferler sur nos écrans, que ce soit en salle (*World War Z*) ou à la télévision (*The Walking Dead*), au point d'en arriver jusqu'au Québec (*Les affamés* de Robin Aubert) ?

Vus dans leur ensemble, ces films témoignent avec une rare éloquence des craintes viscérales de notre époque : ils parlent de la peur de l'étranger qui tenaille l'Amérique (on ne compte plus

– de *Hush* à *Don't Breathe* – les films d'horreur dont le principal ressort est l'invasion du foyer) ; ils reflètent les terreurs d'un monde qui ne croit plus en ses institutions (comme en témoignent *The Purge* et ses suites – allégories politiques où le meurtre est permis un jour par année pour préserver l'unité d'une démocratie de façade) ; ils témoignent d'une époque dont le cannibalisme reste la plus grande métaphore ; ils incarnent une peur diffuse mais prégnante de l'étranger, de l'« alien », de l'autre ; ils parlent d'une peur de l'« infiltration » (qu'elle vienne du dehors ou du dedans) et du contact avec une réalité contaminant nos dernières illusions...



Il y a évidemment plusieurs raisons qui expliquent le succès du film d'horreur aujourd'hui : le fait qu'il reste le genre dont l'efficacité dépend le plus d'une expérience collective en salle ; son effet miroir et son côté « reflet déformant des réalités sociales » ; l'extrême élasticité du genre (qui permet d'aborder virtuellement n'importe quel sujet) ; mais aussi un autre facteur, souvent négligé même s'il est essentiel, qui est sa capacité à générer des images fortes.

Quand Stanley Kubrick s'attaqua à ce qui deviendrait *Dr. Strangelove* (qu'il décrivait alors comme une « comédie cauchemardesque »), c'était avec l'intention d'en faire un « thriller » politique des plus sérieux. Mais en travaillant à l'adaptation du roman dramatique dont le film est inspiré, Kubrick réalisa que les idées les plus sérieuses de son scénario semblaient soit invraisemblables, soit ridicules. Et il en vint à la conclusion que son film devait être une comédie noire, drôle mais évoquant irrésistiblement l'imagerie d'un cauchemar : « L'image naturaliste n'est plus assez forte, ne transcende pas la réalité. Ce qui m'intéresse, c'est de prendre une histoire qui peut sembler fantastique ou improbable, et de la faire paraître non seulement crédible mais inévitable... »

Le constat que Kubrick faisait en 1963 s'impose avec encore plus de force en 2017, dans un monde où les spectateurs sont gavés d'images de toutes sortes (cinéma, publicités, télévision, clips, Internet, etc.), les uns récupérant fréquemment la syntaxe visuelle des autres, dévaluant presque instantanément leur originalité, et diluant du même coup presque toute leur force.

Pour marquer l'inconscient, pour s'imposer puissamment, pour créer une image qui soit juste (et pas « juste une image », comme dirait Godard), il faut désormais viser l'inconscient, cibler le sommeil de la raison, s'adresser directement à l'onirique, au royaume des cauchemars. Lequel s'avère d'ailleurs de plus en plus près de notre univers quotidien.

Ce qui fait du *Problème d'infiltration* un film si remarquable, c'est précisément la capacité qu'a Morin de créer des images fortes à travers une réalité qui semble plus que jamais malléable, cauchemardesque, à la fois trompeusement familière et fondamentalement instable. Avec ses éclairages qui changent imperceptiblement d'une seconde à l'autre, sa caméra qui traverse les murs et les miroirs, sa piste

sonore si réaliste qu'elle en devient fantastique, il crée une image du monde qui lézarde peu à peu ses apparences et creuse ses illusions, comme s'il enlevait les bandelettes du visage d'un patient auquel il révélait enfin son vrai visage.

En choisissant Christian Bégin – l'incarnation triomphante du Québec épique – pour donner corps à son *Problème d'infiltration*, Robert Morin a donné à son film un protagoniste dont la descente aux enfers est à la fois jouissive et résonante. Son manoir de banlieue ressemble à des milliers d'autres, même si sa cave à vins a parfois des allures de donjon. Du sous-sol au grenier, tout semble impeccable, mais tout s'avère impeccablement pourri. Le masque de la normalité tient parfois à peu de choses, et quand il se fissure, il arrive qu'il révèle bien des illusions. Celles qu'expose *Le problème d'infiltration* sont – comme dans les meilleurs films du genre – emblématiques des angoisses profondes de son époque. En l'examinant avec sa caméra, comme avec un scalpel, Morin a réalisé un des meilleurs portraits en creux du Québec actuel : l'histoire d'un Narcisse né du confort et de l'indifférence, qui fait soudainement face au vide abyssal de son existence. Et qui est rendu fou par la compréhension soudaine du fait que sa vie est un film d'horreur dont il est le seul véritable monstre. ■