Document généré le 25 avr. 2024 06:50

Séquences
La revue de cinéma

Heavenly Creatures
« Affreusement romantique »
Heavenly Creatures, Nouvelle-Zélande, 1994, 99 minutes

Johanne Larue

Numéro 176, janvier–février 1995

L'ONF : U.$. qu'on s'en va?

URI : https://id.erudit.org/iderudit/59403ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Larue, J. (1995). Compte rendu de [Heavenly Creatures : « Affreusement romantique » / *Heavenly Creatures*, Nouvelle-Zélande, 1994, 99 minutes]. *Séquences*, (176), 37–39.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

du ton des films de Jackson. La plupart des ouvrages critiques sur le cinéma d'horreur se concentrent sur la position émotive du spectateur face au récit: comme par exemple «l'effroi cosmique» de H.P. Lovecraft, la théorie de «l'hésitation devant l'extraordinaire» de Tzvetan Todorov, «l'étrange» de Freud, le «sadisme-masochisme» de Carol Clover ou «l'art-horreur» (peur-dégoût) de Noel Carroll[4]. Les sentiments engendrés par les gore-gags de Jackson ne s'accordent pas très bien avec ces théories. Par exemple, bien que la peur et le dégoût aillent de pair selon Noel Carroll, ce n'est pas le cas dans les films de Jackson. On peut y ressentir du dégoût mais rarement de la peur (et jamais de la peur et du dégoût en même temps), car le sous-texte comique de gags inter-actifs vise spécifiquement le public et non les personnages, ce qui désamorce l'horreur. Les personnages ne sont pas témoins de tous les gags, mais les spectateurs, eux, le sont. Sur le plan de l'effet émotif, la comédie-gore, en particulier celle de Jackson, défit les catégorisations conventionnelles de genres. C'est ce que m'a confirmé mon expérience de visionnement des films de Jackson au Festival du cinéma fantastique de Montréal. Le public s'y est senti «dégoûtamment diverti» mais je ne sais toujours pas si j'ai vu les comédies les plus effrayantes et les plus répugnantes qui soient, ou bien les films d'horreur les plus fous et les plus drôles jamais tournés.

1. Fait sans précédent, Philip Brophy a mis sa théorie en pratique en réalisant un film de «body-horror» intitulé **Body Melt**, une production australienne de 1994.

2. Cette parenté avec le Grand Guignol est établie par John McCarty dans son livre *Splatter Movies*.

3. Le terme «new flesh» (nouvelle chair) est utilisé dans **Videodrome**, un classique du «body-horror» réalisé en 1982 par David Cronenberg.

4. Je réfère le lecteur aux ouvrages suivants: Lovecraft, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*, 1973 (1945); Freud, Sigmund. «The Uncanny» dans *On Creativity and the Unconscious*, 1958; Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, 1992.

Autres ouvrages cités:

Brophy, Philip. «Horrality-the Textuality of Contemporary Horror Films», *Screen* 27/2, Jan-Feb, 1986.

Carroll, Noel. *Thee Philosophy of Horror*, 1990.

Kerr, Walter. *The Silent Clowns*, 1975.

Krutnick, Frank et Steve Neale. *Popular Films and Television Comedy*, 1990

McCarthy, John. *Splatter Movies*, 1981.

HEAVENLY CREATURES

«*Affreusement romantique*»

Si vous avez l'habitude de ces cas judiciaires «véridiques» que les Américains recyclent chaque semaine en téléfilms, vous serez déconcertés par l'approche qu'a choisie Peter Jackson pour illustrer l'affaire criminelle la plus notoire de Nouvelle-Zélande. Et c'est tant mieux. Bien qu'il nous fournisse dates, noms, détails et post-scriptum sur le crime et le châtiment de ses deux héroïnes accusées de matricide, comme on le fait dans toute autre production du genre, là s'arrête la comparaison. Au lieu de narrer leur histoire d'un point de vue extérieur et «impartial» (celui de la police), ou extérieur mais engagé (celui d'un parent), ou même d'un point de vue intérieur mais déplacé, celui des adolescentes qu'il psychanalyserait, Jackson transgresse les règles de la moralité coutumière et décide sciemment de nous faire pénétrer l'inconscient des criminelles, par le biais d'un journal intime, pour nous faire partager leur folie. C'est une tactique qui dérangera certains spectateurs... mais c'en est une que les adeptes du fantastique reconnaîtront sans peine. Le genre nous apprend que l'écran est le miroir de nos cauchemars et que, fidèle aux propriétés des glaces réfléchissantes, tout ce qu'on y projette doit être lu à l'envers.

Dans un film d'horreur, le monstre, si répréhensible soit-il, s'avère bien souvent la vraie victime... et le vrai héros. Ses crimes, sa sauvagerie, le saccage qu'il commet, les démembrements et les effusions de sang qu'il cause sont le reflet exagéré de notre rage et de nos angoisses, qu'il faut bien garder réprimées dans la vie (?), mais qui trouvent au cinéma un exutoire qu'Aristote qualifierait de cathartique. C'est pourquoi, à l'image de **Heavenly Creatures**, les meilleurs films fantastiques n'insultent pas l'intelligence du spectateur en l'assommant de données psychologiques. Les maux et la répression du monstre sont un acquit (le film ne serait pas sans eux); c'est donc de voir la bête se défaire de ses chaînes qui nous intéresse. Le sens est dans l'action.

Pauline Parker et Juliet Hulme

En bon adepte du cinéma d'horreur, Jackson a tout de suite vu le potentiel fantastique dans l'histoire vécue qu'il a décidé de transposer à l'écran pour son premier film *straight*, c'est-à-dire tourné hors des normes officielles du genre. Pauline et Juliet sont les deux monstresses qui commettent pour le spectateur le crime inavouable que tout un chacun a déjà envisagé, même sans y croire, le temps d'une dispute ou d'un cri du coeur. Ce qui différencie cependant Pauline et Juliet de Dracula ou du monstre de Frankenstein, c'est qu'elles ont existé et que leur crime n'est pas qu'une invention cinématographique. Elles l'ont bel et bien perpétré. Toute la force du film tient dans cette opposition fantaisie-réalité qui relève presque du paradoxe dans le cas qui nous préoccupe.

Pauline et Juliet possèdent le glamour des monstres fictifs. Elles incarnent l'*autre* (l'altérité, le *ça* freudien) dans toute sa splendeur: femmes, adolescentes et lesbiennes, elles mettent en danger le statu quo de leur société rien que par leur existence. En tant que spectateurs, on leur envie leur puissance, la pureté de leurs émotions, la richesse de leur imaginaire. Surtout que ce dernier puise à même leur amour du cinéma, une «folie» que tous les cinéphiles sont à même d'apprécier. On rit avec elles, on souffre avec elles. On applaudit quand Pauline imagine qu'elle empale son médecin homophobe et l'on crie intérieu-

Kate Winslet et Melanie Lynsky

rement, avec Juliet, lorsque ses parents l'abandonnent encore une fois «pour le bien de sa santé». On se surprend même à penser qu'on étriperait volontiers les adultes qui les oppriment; c'est plus fort que nous. Une pensée qui nous compromet moralement qu'on le reconnaisse ou non.

Mais bien sûr, le meurtre est loin d'être la solution idéale. En fait, c'est tout le contraire: en tuant, Pauline et Juliet croient se débarrasser d'un obstacle à leur union mais leur crime les séparera encore plus sûrement que tous les interdits qu'on leur impose. Les deux héroïnes sont parvenues si loin dans leur folie romanesque qu'elle ne voit pas l'illogisme de leurs actions. Nous, au contraire, le voyons que trop bien. C'est ce qui nous distingue des figures à l'écran et c'est ce que Jackson, subtilement, ne nous laisse jamais oublier malgré toute la sympathie qu'il nous fait éprouver pour ses monstresses. D'abord parce que l'excès même de sa présentation instaure un élément de distanciation entre spectateur et spectacle (comme dans tout film gore, mode de prédilection pour Jackson) mais surtout parce que, vers la fin du film, il se permet de se dissocier du point de vue de ses héroïnes pour nous montrer l'humanité profonde de leur victime. L'être dont elles veulent se débarrasser n'est pas une marâtre. Elle a bien des torts mais elle aime à sa façon. On le voit bien dans le plan où la caméra quitte le visage de Pauline (qui nous explique son plan meurtrier en voix off) pour aller capter celui de sa mère qui souffre de la voir lui tourner le dos.

Jackson évite ainsi la voie facile de certains drames qui justifie les actions de leurs protagonistes de façon démagogue. Il aurait été très facile pour lui de dépeindre cette mère de façon caricaturale, comme il le fait avec les autres agents de l'histoire. Les parents de Juliet, par exemple, sont particulièrement odieux. En fait, ce sont eux que l'on voudrait voir disparaître: sûrement une réaction calculée de la part du cinéaste qui, comme Hitchcock avant lui, semble trouver un malin plaisir à nous faire réaliser notre propre immoralité. En refusant d'absoudre complètement ses héroïnes, Jackson met en épingle la terrible erreur qu'elles sont sur le point de commettre et transforme du même coup leur histoire en tragédie. On en sort ébranlé.

Une conséquence bien sûr de la réalisation que Jackson manipule avec brio. Dès le début, le cinéaste nous confronte à la nature dichotomique de son discours et de ses personnages. Le film débute sur la projection d'un documentaire aussi propret qu'insignifiant dépeignant la Nouvelle-Zélande des années 50, un «film dans le film» qu'altèrent bientôt des halètements et des cris horribles en sourdine sur la bande-son. (Quelle façon ingénieuse de commenter l'hypocrisie de cette société !) Le volume augmente jusqu'à prendre toute la place. Un son terrible se fait alors entendre, comme un coup de fouet amplifié, qui nous fait passer à l'image d'où proviennent les cris. Une caméra à l'épaule poursuit Pauline et Juliet qui courent dans un boisé et s'époumonent à fendre l'âme. Toujours aussi brusquement, l'image passe au noir et blanc: au ralenti, les deux adolescentes courent sur le pont d'un navire qu'elles traversent en riant pour retrouver leurs parents au son d'une musique romantique. Un autre bruit sourd nous ramène à l'horreur de leur réalité. Puis de nouveau à leur fantasme. Et encore à la réalité. Pauline et Juliet sortent du parc, au son d'une musique terrifiante, et s'arrêtent, ensanglantées, devant la lentille qu'elles affrontent du regard. (Comment ne pas se sentir interpellé?) Hystérique, Pauline s'écrie que sa mère est morte. Réaction consternée de la dame dans le contrechamp. Fin du prologue.

Tout est déjà là. L'opposition entre la réalité et le rêve, l'horreur et la fantaisie, la violence et la béatitude, *et* leur coexistence, tant à l'écran que dans l'inconscient des personnages et la réaction du spectateur. Jackson procède ainsi tout au long du film. Ses mouvements de caméra (travellings rapides vers le visage des héroïnes, mouvement subjectif vers des gouttelettes de sang qui tachent une feuille

Melanie Lynsky et Kate Winslet

blanche, mouvement de grue en plongée qui suit la danse folle des deux adolescentes dans un salon, sur un parterre, dans un paysage imaginaire), son choix de lentilles (le grand angle qui déforme le visage des institutrices, le téléphoto qui exagère la distance qui sépare les deux adolescentes à la fin du film), d'éclairage (l'or qui illumine Juliette du point de vue de Pauline, le vert qui rend Orson Welles menaçant), les effets spéciaux (les images «morphées» de champs fleuris qui nous ravissent, celles plus répugnantes de tortures imaginées), son montage (qui va et vient entre le réel et l'imaginaire lorsque Pauline perd sa virginité, puis lorsqu'elle tue sa mère), toute la forme même du film exacerbe le potentiel affectif du drame que nous raconte Jackson, et trahit la nature schizophrène de l'expérience à laquelle il nous soumet. Comme le dit Juliet à Pauline, leur vie est «affreusement romantique» (*frightfully romantic*), une expression qui contient en elle-même les deux pôles du film. **Heavenly Creatures** tangue, et nous avec, entre le viscéral et le cérébral, l'expérience sensorielle et la distanciation intellectuelle pour constituer un grand moment de cinéma.

Au cours du film, une des héroïnes affirme avec défiance que personne n'est en mesure d'apprécier leur génie. C'était compter sans l'implication de Peter Jackson, son courage, sa sensibilité et le non-conformisme avec lequel il allait illustrer leur histoire. Quand Juliet s'écrie avec fierté qu'elle et Pauline sont, sans l'ombre d'un doute, «complètement folles à lier !», le cinéaste coupe à un plan audacieux, une image truquée où l'on peut voir, en contre-plongée, la tour d'un château sur laquelle se déroule une bannière où luit, en lettres d'argent, le mot «mad». Le plan est à la fois «célébratoire» et subtilement inquiétant, résumant à lui seul la position paradoxale qu'a choisi d'occuper le cinéaste face à ses protagonistes. On apprend dans l'épilogue que Pauline et Juliette furent assez vite relâchées de prison, mais ce, à la condition expresse de ne jamais se revoir, faisant de leur amour une victime sacrifiée au même titre que madame Parker. Si la justice divine n'est pas de ce monde, **Heavenly Creatures** prouve que la justice poétique demeure du recours des artistes puisque le film réunit en son sein, et pour toujours, les deux amantes que le destin a séparées.

Johanne Larue

HEAVENLY CREATURES
— **Réal.:** Peter Jackson — **Scén.:** Peter Jackson, Frances Walsh — **Photo:** Alun Bollinger — **Mont.:** James Selkirk — **Mus.:** Peter Dasent — **Son:** Michael Hedges — **Déc.:** Grant Major, Jill Cormack — **Cost.:** Ngila Dickson — **Int.:** Melanie Lynsky (Pauline Parker), Kate Winslet (Juliet Hulme), Sarah Peirse (Honora Parker), Diana Kent (Hilda Hulme), Clive Merrison (Henry Hulme), Simon O'Connor (Herbert Rieper), Jean E. Guérin (Orson Welles) — **Prod.:** Jim Booth — Nouvelle-Zélande — 1994 — 99 minutes — **Dist.:** Alliance

ORSON WELLES
MADE IN QUEBEC

C'est en sifflotant l'air bien connu de The Third Man **que je fais les cent pas devant le Théâtre Royal au cœur de Christchurch, en Nouvelle-Zélande. D'un côté, le tournage de** Heavenly Creatures **se poursuit, de l'autre, une foule de curieux s'est amassée. Nous sommes le 6 mai 1993. C'est l'anniversaire d'Orson Welles. L'équipe de tournage pense qu'il s'agit là d'un bon présage.**

Je jette un coup d'œil à la lune. De ce côté-ci de l'Équateur, elle paraît être «à l'envers»: un autre détail inusité de toute cette affaire. Qui aurait cru, il y a à peine sept mois, que ma rencontre avec Peter Jackson et Fran Walsh au Festival du cinéma fantastique de Montréal allait me mener jusqu'ici? Ce n'est pas tous les jours que l'on a la chance de rencontrer quelqu'un que l'on admire, encore moins de pouvoir travailler avec lui et d'interpréter une de nos idoles.

Tout cet enthousiasme est éclipsé cependant par le film lui-même. Bien que lugubre, le sujet — un matricide — s'avère fascinant. Et l'approche qu'ont décidé de prendre Fran et Peter pour évoquer ce «fait vécu», encore considéré tabou en Nouvelle-Zélande, ne manque pas d'audace. Le contraste entre les scènes du meurtre et celles de joie intense que partagent les deux héroïnes provoque un frisson même avant le montage. Le scénario bouillonne d'idées et les rushes sont de toute beauté. Dès lors, je suis convaincu que le film fera connaître Peter Jackson de par le monde.

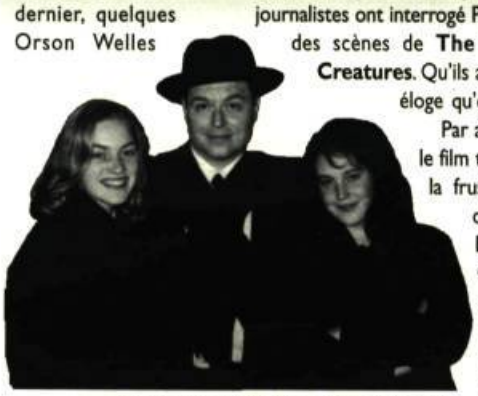
Orson Welles dans **The Third Man**

Le soir de ma première apparition devant Kate et Melanie, ces dernières n'ont aucune peine à trouver la motivation de leur scène. Elles doivent me regarder avec effroi et s'enfuir en hurlant ! Orson était, d'après le journal intime de Pauline Parker, «l'homme le plus hideux du monde». Une semaine plus tard, en blaguant avec Peter, je me plains que de susciter de tels cris, jour après jour, risque de me donner un sérieux complexe. J'aurai ma revanche, m'assure Peter, lors de ma dernière journée de tournage. J'aurai alors mon premier baiser à l'écran. Dans cette scène, Pauline s'imagine être Orson et séduit Juliet. «Si je comprends bien», dis-je à Peter, «tu m'as fait venir de l'autre bout du monde pour interpréter Orson Welles dans une scène d'amour lesbien ?». Peter se met à rigoler: «C'est à peu près ça».

L'expérience la plus excitante à laquelle je participe sur le plateau s'avère néanmoins la reconstitution de certains plans de **The Third Man**. Le but de ma substitution dans le classique de Carol Reed est bien sûr de m'établir comme Orson aux yeux du public. Voilà qui a trop bien marché. Au Festival de Toronto, l'automne dernier, quelques journalistes ont interrogé Peter sur la technologie qui lui a permis de «découper» des scènes de **The Third Man** pour le «recoller» dans **Heavenly Creatures**. Qu'ils aient été trompés par la supercherie s'avère le plus bel éloge qu'on pouvait me faire.

Orson Welles

Par ailleurs, c'est au Festival de Toronto que j'ai afin pu voir le film terminé. Il ne m'a pas déçu, loin de là. Je ressentis alors la frustration d'être à la fois acteur et critique. Éthique oblige, on ne me laisserait pas faire porter aux nues **Heavenly Creatures** dans ma chronique habituelle. Ce n'était pas de chance, après avoir passé une bonne partie de l'année 94 à critiquer des navets, de devoir me taire devant une production qui redonna du piquant à mon amour du cinéma. Mais il existe parfois des façons détournées...


Kate Winslet, Jean E. Guérin et Melanie Lynsky

Jean E. Guérin