

American Psycho
L'homme invisible
American Psycho, États-Unis 1999, 102 minutes

Claire Valade

Number 208, May–August 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59243ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Valade, C. (2000). Review of [*American Psycho* : l'homme invisible / *American Psycho*, États-Unis 1999, 102 minutes]. *Séquences*, (208), 42–43.

fou, plutôt cliché, qui n'apporte pas grand-chose au film, sinon que de soulever des questions sur ce qu'aurait pu être **La Beauté de Pandore** si Binamé avait pris son récit un peu plus au sérieux et avait pu relativiser son obsession pour Pascale Bussières.

C'est donc sur l'omniprésente actrice qu'incombera à nouveau la tâche d'incarner la jeunesse errante et troublée. Très solide, comme d'habitude, l'actrice relève le défi avec métier. Mais son interprétation demeure mécanique, faute d'avoir un personnage plus dense auquel s'accrocher. Son jeu est ponctué de *regards-inquiets-mais-flous-vers-un-futur-sombre-et-nébuleux*.

L'échec du projet de Binamé repose essentiellement sur cette manie, très contemporaine, de croire que la forme réussira à elle

seule à fournir l'essentiel de la substance à l'œuvre. Avec **La Beauté de Pandore**, Binamé ne fait pas que tomber dans ce piège (a-t-il vraiment cherché à l'éviter ?), il s'en crée carrément un deuxième, en ne prenant pas vraiment la peine de soigner la forme non plus.

Carlo Mandolini

Canada [Québec] 1999, 92 minutes — Réal. : Charles Binamé — Scén. : Charles Binamé, Suzanne Jacob — Photo : Pierre Gill — Mont. : Michel Arcand — Mus. : François Bruneau, Jean-Marc Pisapia — Son : Michel Charron — Déc. : Patricia Christie, Jules de Niverville — Cost. : Caroline Poirier — Int. : Pascale Bussières (Pandore), Jean-François Casabonne (Vincent), Maude Guérin (Ariane), Gary Boudreault (Bruno), James Hyndman (Xavier), Annick Bergeron (Abeille), Pascale Montpetit (Adèle), Diane Lavallée (Guylaine) — Prod. : Lorraine Richard — Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.



Bateman...rien d'autre qu'un masque de beauté

AMERICAN PSYCHO

L'homme invisible

Provocant, controversé, choquant, déroutant, répulsif, effrayant, **American Psycho** est tout ça. Mais c'est aussi — et surtout ! — beaucoup plus que ça. Brillante satire des années quatre-vingt, la *décennie Reagan*, gouvernée par l'excès et par la soif du pouvoir, de l'argent, de la notoriété et de la perfection, **American Psycho** expose un monde au bord de l'abîme, où le rêve américain, exacerbé, a perdu tout contact avec la réalité pour devenir un théâtre de marionnettes bien plus proche du cauchemar et de la débandade que du rêve, une chimère corrompue tellement superficielle et déshumanisée qu'elle est devenue hors de portée même pour les mieux nantis, qui doivent se contenter des illusions qu'ils se sont bâties. C'est d'ailleurs là la très grande force du film de Mary Harron, qui a habilement préféré un angle narratif axé sur la comédie noire et la dérision plutôt que sur le drame d'horreur. D'un cynisme irrésistible, **American Psycho** n'épargne rien ni personne.

Il faut dire que la réalisatrice et sa coscénariste, Guinevere Turner, s'attaquent à une star de la littérature américaine des quinze dernières années, Bret Easton Ellis, et à un roman précédé d'un énorme parfum de scandale. Alors que les groupes féministes le dénonçaient pour sa prétendue apologie de la misogynie, Harron était convaincue qu'il allait plus loin et tournait en fait au ridicule les comportements de ces hommes *dénaturés*. Tout l'intérêt des deux œuvres réside dans cette minutieuse dissection d'un être humain en train de perdre son humanité et, par extension, de la société qui l'entoure. Reconnu pour son implacable et maniaque souci du détail (manifesté plus particulièrement à travers l'importance qu'il accorde aux icônes culturels de la société américaine), Ellis voit son œuvre à la fois épurée (surtout de sa violence graphique, devenue ici stylisée, mais non moins effrayante), mais aussi magnifiée à travers ce portrait de Patrick Bateman (fabuleux Christian Bale), jeune *maître de l'univers* en train de basculer dans la haine et la folie.

Personnification de son environnement, Bateman est une non-personne, un vase creux obsédé par des désirs purement superficiels, dont l'humanité refoulée s'exprime à travers tout ce que l'être humain possède de pire, incluant ses instincts meurtriers. Harron réussit à exposer son sujet à merveille, et dans sa mise en scène minimaliste, d'une précision quasi mathématique, portant ainsi l'aspect satirique du scénario à son paroxysme, et dans ses choix artistiques. Il faut souligner l'extraordinaire direction artistique, soutenue par une excellente utilisation du Cinémascope, qui accentue encore plus l'isolement de Bateman et sa descente aux enfers, tout en rendant avec une extrême justesse l'esprit de l'époque. Bateman vit dans un monde totalement asceptisé : son appartement est d'une blancheur éclatante, des murs aux meubles en passant par les œuvres d'art savamment disposées çà et là, à l'exception de sa cuisine, éblouissante de chromes astiqués ; il possède les équipements électroniques les plus sophistiqués, une salle de bain digne des meilleurs spas, des miroirs pour s'admirer (particulièrement lorsqu'il baise) et, surtout, une garde-robe sortie tout droit des pages du *Vogue Uomo*. Obsédé par la perfection, il décrit en détail son petit rituel de soins personnels quotidiens, de la marque de commerce de sa lotion de corps au

choix méticuleux de ses chemises Hugo Boss. Plus tard, autant de risible importance sera accordée à la composition d'une carte professionnelle.

L'amalgame de tous ces éléments intensifie le cynisme glacial des scènes, tout spécialement des monologues de Bateman. Il est impossible de ne pas éclater de rire devant l'énergie et le sérieux ridicules déployés par celui-ci au moment de chacun de ses meurtres, qui s'effondrent dans un surréalisme de plus en plus délirant au fur et à mesure que le film progresse (pensons à la scène du viol au son de *Singin' In the Rain* dans *A Clockwork Orange*). Tout cela traduit le vide absolu de l'existence de Bateman et l'unidimensionnalité morale de son univers. Harron prend soin de ne pas faire allusion à quelques antécédents que ce soient dans la vie de Bateman. Sans famille, sans attache, strictement préoccupé par son statut social et par son désir d'entrer dans le moule de la respectabilité suprême, Patrick Bateman n'existe pas : Bateman n'est pas un homme, il n'est rien d'autre qu'un masque de beauté, qu'un costume vide. Et son univers est peuplé d'automates interchangeables tous aussi creux et sans histoire que lui.

Patrick Bateman a-t-il réellement tué ces gens ? A-t-il halluciné tous ces meurtres ? Malgré sa confession finale, le mystère reste entier, puisque Bateman parvient si bien à se fondre dans son

environnement que tout le monde, semble-t-il, le prend pour un autre et ne le croit donc pas. Paul Owen, sa première victime, est-il toujours vivant, en voyage d'affaires à Londres, ou ceux qui l'y ont aperçu l'ont-ils confondu avec un autre, lui aussi ? Bien au delà du simple portrait d'un monstre immonde à visage humain, *American Psycho* trace le portrait du monstre potentiel tapi au cœur de l'Homme, celui qui surgit lorsque le monde a perdu tout point d'ancrage, toute signification, pour ne devenir qu'un ramassis de signifiants et de signifiés, un paradis de sémiologues peuplé d'hommes invisibles.

Claire Valade

■ États-Unis 1999, 102 minutes — Réal. : Mary Harron — Scén. : Mary Harron, Guinevere Turner, d'après le roman de Bret Easton Ellis — Photo : Andrzej Sekula — Mont. : Andrew Marcus — Mus. : John Cale — Son : Henry Embry, Jane Tattersall — Déc. : Gideon Ponte, Andrew M. Stearn, Jeanne Develle — Cost. : Isis Mussenden — Int. : Christian Bale (Patrick Bateman), Chloë Sevigny (Jean), Jared Leto (Paul Owen), Reese Witherspoon (Evelyn Williams), Samantha Mathis (Courtney Rawlinson), Willem Dafoe (Donald Kimball), Justin Theroux (Timothy Bryce), Josh Lucas (Craig McDermott), Guinevere Turner (Elizabeth), Cara Seymour (Christie), Matt Ross (Luis Carruthers), William Sage (David Van Patten) — Prod. : Edward R. Pressman, Christian Halsey Solomon, Chris Hanley — Dist. : Lions Gate.

LE VENT NOUS EMPORTERA

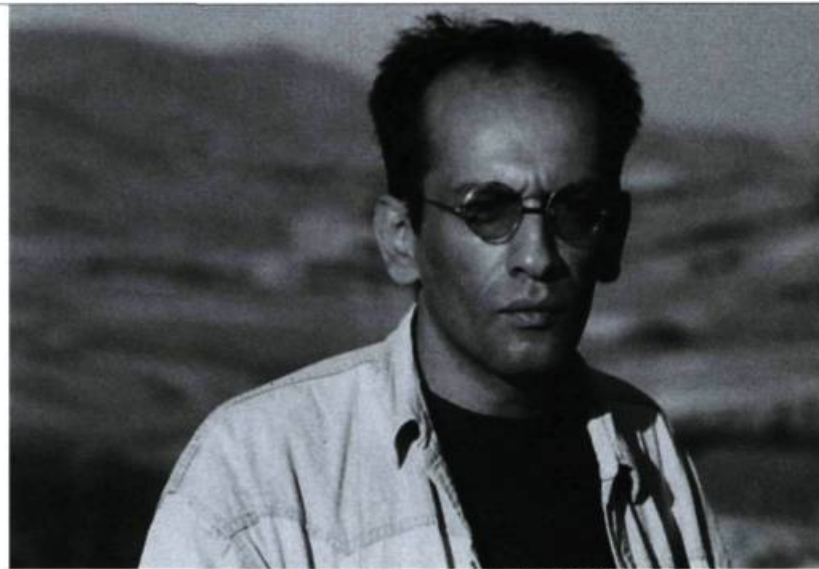
Rien n'est plus beau que la vie

Montagnes arides, vallées fertiles au temps des moissons. Une voiture tout-terrain roule. On entend parler trois hommes : ils cherchent un village. Un garçon, Fazad, envoyé pour les y conduire, attend sur le chemin. Nous apprenons qu'ils sont chargés d'une mission qu'ils comptent accomplir rapidement, mais sa nature exacte demeurera longtemps mystérieuse.

Caché entre deux montagnes, le village typique apparaît : maisons de terre blanche, menuiseries turquoises, femmes en costume du pays assises aux portes, poules qui se promènent dans les ruelles étroites et bergers avec leurs troupeaux.

Arrivés là, nous ne voyons qu'un seul des trois hommes que nous avons entendus. Il sera le protagoniste (les deux autres, nous continuerons à les entendre et nous comprendrons qu'ils sont ses collaborateurs). Les villageois, croyant qu'ils doivent cette visite à l'installation d'un système de télécommunications, l'appellent « Monsieur l'ingénieur ». À Fazad, il pose bientôt une question : « Où est le cimetière ? », puis il se renseigne sur la santé de sa grand-mère, une centenaire, à l'agonie. Il continuera de le faire tout au long des deux semaines de leur séjour forcé.

Ces renseignements et les coups de fil qu'il reçoit sur son téléphone portable nous révéleront, peu à peu, la véritable identité de ces hommes et la nature de leur mission. Nous comprendrons qu'il s'agit d'une équipe de tournage qui attend la mort de la vieille femme pour filmer la cérémonie funéraire, cérémonie au cours de laquelle les femmes, en signe de deuil profond, se



L'expression de l'attente

griffent le visage. (Nous ne la verrons pas parce que les deux collaborateurs, lassés par l'attente, partiront avant la mort tant attendue).

Le récit de cette attente macabre est rendu filmiquement par des plans-séquences. Les contrechamps ne sont utilisés que lorsque le récit nous présente des personnages. Ces derniers, au nombre de six, ont pour fonction d'incarner les trois thèmes centraux de cette histoire : la vie des femmes, la mort et les rites. Ingénieusement, l'élaboration de chaque thème le fait correspondre à l'une des trois sphères essentielles de l'expérience humaine : le social, le spirituel et l'économique. Ainsi, l'adolescente de seize ans, modeste, cachant son visage et taisant son nom, peu instruite, opposée à Fazad si