

La folie au cinéma Voyage aux confins de la (dé)raison

Jean-Philippe Gravel

Volume 28, numéro 3, été 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/61292ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gravel, J.-P. (2010). La folie au cinéma : voyage aux confins de la (dé)raison. *Ciné-Bulles*, 28(3), 30–35.



Shutter Island

Voyage aux confins de la (dé)raison

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

À la fin du XIX^e siècle, à l'hôpital de la Salpêtrière, le neurologue Jean-Martin Charcot procède à des présentations de malades. Entre théâtre et exposé scientifique, Charcot hypnotise ses patientes et décrit par le menu les mille et une manifestations de l'hystérie de l'époque — souvent bien différentes de celles d'aujourd'hui : membres paralysés, convulsions théâtrales et réactions phobiques... — à un auditoire captivé. En 1885-1886, un étudiant viennois assiste à ces rituels : il faudra 15 ans de plus à Freud pour publier sa *Science des rêves* et 9 encore pour se rendre, en inventeur de la psychanalyse, aux États-Unis. Il passe alors ce mot à Jung, son protégé de l'époque : « Ils ne se doutent pas que nous leur apportons la peste... »

Née avec le XX^e siècle, la psychanalyse avance en effet que l'individu n'est pas maître chez lui, que tout enfant recèle un pervers en puissance et que la sexualité tire les ficelles du comportement. Insistant sur les fondements irrationnels de la psyché, elle avance aussi que les mécanismes de la folie et de la personnalité normale sont très proches l'un de l'autre. L'idéal de rationalité cartésienne en prend pour son grade : de figure de l'altérité qu'il représentait, le fou est peut-être, après tout, notre semblable.

Folie et cinéma, une longue histoire

Le cinéma, qui naît à peu près en même temps que la psychanalyse, cultive dès ses débuts une certaine fascination pour la folie. Art populaire, il a le goût des bêtes de foire, des personnages tordus; les hystériques de tout poil, du jeu outré des comédiennes des premiers temps aux fins portraits psychologiques d'un Bergman ou d'un Cassavetes, y prolifèrent. Mais la folie n'est pas seulement une chose qu'on montre ou qu'on regarde, à la manière des contorsions effrayantes de Linda Blair dans **The Exorcist** : elle est aussi une « façon de voir », complice d'un art qui demeure, par excellence, celui de l'illusion. Face aux angoisses que suscite l'accélération du progrès, la folie devient révélatrice de ces dérèglements, presque un mode d'interprétation, une capacité d'anticiper les déraillements qui se trouvent dans les failles d'un système toujours en transformation, continuellement en mouvement.

C'est ainsi qu'au cours de l'entre-deux-guerres, l'expressionnisme allemand conquiert l'imagination en imposant la figure paradigmatique du « génie du crime ». **Le Cabinet du docteur Caligari** de Robert Wiene (1919) et **Le Docteur Mabuse** de Fritz Lang (1922) semblent illustrer les conséquences de cette « peste » que la psychanalyse apporte à l'humanité. Ils supposent, en outre, qu'arrachées à leur cadre thérapeutique, l'hypnose, la connaissance de l'inconscient et celle de la psychologie des foules peuvent devenir de redoutables armes de manipulation massive. Ainsi, les Mabuse et Caligari de ce monde, au pouvoir parfois démultiplié par les médias de masse, utilisent l'arsenal du savoir psychiatrique pour satisfaire leur volonté de puissance. Maîtres du déguisement et de l'ubiquité, leur caractère indétectable épouse un monde dont les repères, justement, s'estompent : des êtres hypnotisés commettent dans l'inconscience enlèvements et assassinats, tandis que Mabuse manipule la Bourse et l'opinion publique pour semer l'anarchie...

Qu'on ait dit, un peu cavalièrement, que les figures de Mabuse et de Caligari étaient des anticipations du nazisme prouve leur qualité emblématique, ainsi que le ressort profond qu'ils touchent dans l'imaginaire collectif. Intemporelles, ces figures majeures de la modernité que sont le grand manipulateur et son cobaye — l'individu privé de volonté, à l'obéissance aveugle — prennent de nouveaux habits avec les temps qui changent. Du cinéma américain de l'après-guerre jusqu'à maintenant, la figure du « grand manipulateur » qu'incarneraient Caligari et Mabuse, par exemple, devient de plus en plus invisible : on y substitue celle des cultes secrets et des conspirations politiques. Aussi, le point de vue narratif change : il tend à épouser, de plus en plus, celui du cobaye, à la fois personnage tragique et narrateur suspect, perdu dans un laby-

Le cinéma, qui naît à peu près en même temps que la psychanalyse, cultive dès ses débuts une certaine fascination pour la folie. Art populaire, il a le goût des bêtes de foire, des personnages tordus; les hystériques de tout poil, du jeu outré des comédiennes des premiers temps aux fins portraits psychologiques d'un Bergman ou d'un Cassavetes, y prolifèrent.

rinthe de faux souvenirs, de messages codés et de gestes à poser qui font de lui, derrière son apparence d'homme ordinaire, une bombe à retardement qui s'ignore. Le cinéma en comporte des figures mémorables tel ce héros de guerre présumé qui se révèle un assassin dormant à la solde des communistes dans **The Manchurian Candidate** de John Frankenheimer (1962); après la mort de Kennedy, certains verront dans ce personnage un alter ego possible de Lee Harvey Oswald.

Une question de grammaire

La folie est, à plus d'un titre, une formidable matrice à récits pour le cinéma. L'éclatement subjectif qu'elle implique et les libertés qu'elle prend avec la logique permettent aux scénaristes de se dégager du carcan de la vraisemblance pour échafauder toutes sortes de stratégies narratives diaboliques et retorses. Le cinéma ne fait pas que donner la folie en spectacle : il convie le public à accompagner le fou dans sa chute, à s'identifier à lui et à partager sa vision de la réalité — pas toujours en connaissance de cause.

Mais ces voyages dans l'inconscient ne se font pas sans gouvernail, bien au contraire. Ce qui les empêche de sombrer dans le non-sens tient à leur connaissance implicite des processus de ce qu'on appelle la psychologie des profondeurs. C'est ce qu'ont toujours su les poètes, et c'est ce que la psychanalyse a tenté d'exprimer dans ses concepts : le rêve aussi a ses lois. Il n'est pas caractérisé, comme certains peuvent le croire encore, par une absence de sens, mais par un glissement et une dissimulation incessante de ce dernier, selon certaines règles.

De quelques dérapages contrôlés

Un premier de ces mécanismes est le déplacement par lequel une représentation, en apparence peu significative, peut se voir attribuer toute la valeur psychique, toute la signification et toute l'intensité qui seraient généralement imputées à une autre. Cette stratégie est particulièrement fertile dans les nar-

La condensation, quant à elle, désigne un mécanisme qui rassemble, en une représentation unique, toutes les significations portées par les associations que l'esprit fait converger dans sa direction. Les récits d'obsession en font grand usage : ainsi, James Stewart dans **Vertigo**, lorsqu'il croit reconnaître en Judy Barton (Kim Novak) le sosie d'une suicidée, met tout en œuvre pour que cette dernière lui ressemble (avec les résultats tragiques qu'on sait). Qu'on pense aussi à comment « Spider » (Ralph Fiennes), héros et narrateur schizophrène du film éponyme de Cronenberg (2002), se représente les personnages féminins dont il se sent menacé sous les traits d'une même femme (Miranda Richardson). C'est que les récits de condensation sont souvent proches de la paranoïa : lorsque les éléments de la réalité convergent vers un seul personnage, comme dans **The Truman Show**, le héros (ou le narrateur) peut se sentir pourchassé par une volonté diffusée avec insistance par son entourage : le suspense consiste alors à savoir de quoi ces forces sont



Le Docteur Mabuse



Le Fantôme de la liberté

rations perverses, tant sur les plans ludique que dramatique : **Le Fantôme de la liberté** de Luis Buñuel (1976) illustre, sur le mode de la comédie, un monde où les valeurs conventionnelles de ce qui est obscène et de ce qui est normal sont renversées. Un satyre distribue sous le manteau des cartes postales à des enfants comme s'il s'agissait d'images érotiques ; des bourgeois s'invitent à déféquer à table et se retirent dans des cabinets d'aisance pour manger... Adapté du roman de James Graham Ballard, **Crash**, de David Cronenberg (1996), explore l'obsession d'une poignée d'individus chez qui les accidents de voiture sont synonymes de climax sexuel. On voit comment cette figure est utile dans les fictions qui explorent les mutations, souvent aberrantes, des mœurs humaines : il suffit de penser au culte quasi sacré que vouent les fascistes cruels de **Salò ou les 120 jours de Sodome** (Pasolini, 1975) pour les plus dégoûtantes productions du corps humain...

constituées et ce qu'elles veulent, ou si elles ne sont pas le fruit d'un délire de persécution — un thème que **Rosemary's Baby** manipule très adroitement.

Mais aucun de ces mécanismes ne saurait mieux s'adapter à ceux du cinéma que celui de la projection par lequel le sujet expulse de soi, et localise dans l'autre (personne, chose, voire la réalité tout entière), des qualités, des sentiments ou des souvenirs qu'il méconnaît ou qu'il refuse de voir en lui. Ce mode de défense est particulièrement visible dans les « narrations schizophrènes » et leurs variations : histoires de doubles (**Fight Club**), récits de rêve ou de réalités virtuelles (**Open Your Eyes** et son remake **Vanilla Sky**, ou encore **Total Recall**), sans compter ces récits de quête ou « d'en-quêtes » où le mystère à découvrir ou la réalité à dévoiler se révèlent appartenir non pas au monde extérieur, mais à l'intimité du personnage, plus précisément aux mécanismes de

son oublié. Ainsi, l'itinéraire de Roy Dupuis dans **Les Mémoires affectives** (Francis Leclerc, 2004), du héros insomniaque de **The Machinist** (Brad Anderson, 2004), ou du détective privé d'**Angel Heart** (Alan Parker, 1987) les voit lancés dans un monde tantôt traversé de zones d'ombres, tantôt rempli de présages et d'apparitions, qui déclinent les indices du secret de leur propre identité, de cette part de leur vie qu'ils n'ont pas, ou pas encore, assimilée comme leur.

Seuls ou avec d'autres

Le pouvoir captivant de ces films vient généralement du fait qu'ils adoptent, à notre insu, le point de vue narratif de la focalisation interne: le spectateur croit se mouvoir dans une réalité relativement tangible et objective, mais s'aperçoit qu'il a glissé subrepticement dans un espace imaginaire, sorte de prolongation de l'état psychique du personnage. Cela n'empêche pas ces

La solitude urbaine est certainement un trope majeur de ce genre de récit, ce cinéma de l'isolement qui accomplit l'exploit, périlleux entre tous, de raconter l'histoire d'un individu trop longtemps enfermé dans l'espace exigu de ses quatre murs (voir aussi **Repulsion**, **Le Locataire** ou **The King of Comedy**). Mais de là à croire que le couple et la vie de famille soient une solution, il y a un monde...

Au tournant des années 1970-1980, le couple occidental traverse une crise sans précédent: l'institution de la famille, qui pouvait servir de repère par excellence au ciment de l'identité, éclate et entraîne dans son sillage une vague massive de divorces. Pour au moins trois cinéastes, et pas les moindres, cet éclatement sera synonyme d'une libération dans le monde d'épouvantables monstres pulsionnels: dans **The Brood** (1979), réponse radicale de David Cronenberg aux mièvreries de **Kramer vs Kramer**, Samantha Eggar accouche de petits mons-



Salò ou les 120 jours de Sodome

mécanismes de fonctionner aussi en sens inverse. Dans leur approche quasi documentaire de la réalité, des films comme **Taxi Driver** et **Le Voleur vit en enfer**, pour citer deux exemples particulièrement mémorables, laissent penser qu'un portrait sans fard de la réalité suffit à expliquer ou à servir de cause à la folie; que la folie du personnage peut s'avérer une extension directe ou un produit dérivé de son milieu. Dans **Le Voleur vit en enfer** de Robert Morin, la folie se lie indissociablement au quotidien misérable d'un quartier pauvre: des journées qui se suivent à épier les voisins, à entendre baragouiner le locataire d'en dessous, à ressasser une solitude que seuls trompent les histoires farfelues d'une propriétaire et quelques coups de fil aux déprimés anonymes... Sans doute n'en faut-il pas plus, en effet, pour qu'on croie voir le cœur d'une dinde cuisant au four se mettre à battre et qu'on veuille s'enfuir à tout prix, quitte à se rendre dans l'hôpital psychiatrique le plus proche.



The Shining

tres meurtriers, incarnations littérales de sa haine; une Isabelle Adjani au sommet de l'hystérie trompe son mari avec un poulpe excrémental dans **Possession** (Andrzej Zulawski, 1980), tandis que Jack Nicholson rêve de découper sa famille en petits morceaux dans **The Shining** (Stanley Kubrick, 1980). Nonobstant la convergence de leurs dates de sortie (les années 1980 s'annoncent décidément bien sombres), ces films sont également frappants par leur nature autobiographique et la violence de leur désespoir.

Guérir ou sombrer

Les fous qu'on rencontre dans **The Brood**, **Possession** ou **The Shining** appartiennent à une espèce particulière. Cas extrêmes d'une démence à sens unique, leur parcours ne connaît pas de rachat ou de répit, seulement l'inexorable chute, régression aux



Bug

confins de l'inhumanité où l'homme redevient une bête... On en oublie alors que le fou présente aussi un aspect tragique, voire émouvant, et que sa figure illustre aussi un ressort très profond de la condition humaine.

Nous devons ici avouer une affection pour un film assez récent de William Friedkin, **Bug** (2006), qui a la vertu de toucher ces cordes sensibles au-delà des effets grand-guignolesques familiers à Friedkin. Adapté d'une pièce de Tracey Letts, le film relate la rencontre de deux solitudes : une serveuse paumée (Ashley Judd) dans un bled pourri, qui n'attend plus rien, avec un mystérieux prince charmant, jeune homme charismatique et même galant (Michael Shannon), qui se révélera fou à lier. Croyant avoir été victime d'expériences douteuses à son retour de la guerre du Golfe, Peter (Shannon) déploie de plus en plus son obsession délirante pour les insectes (invisibles) et les ondes radio qui le tiennent sous constante surveillance. Agnès (Judd) ne riposte pas : elle se laisse glisser dans son délire et en rajoute. À les voir métamorphoser leur chambre d'hôtel en forteresse assiégée, le spectateur, effrayé, n'en est pas moins ému. Grâce à leur folie à deux, ces personnages irrémédiablement paumés sont devenus le centre du monde. Ils ont trouvé ce que nous cherchons tous : un sens à leur existence. Conte horrifiant, **Bug** est aussi une histoire d'amour d'une remarquable intensité.

On ne reconnaît pas un fou par le doute qui l'habite, mais parce qu'il a réponse à tout : c'est du moins ce qu'observait Freud dans son étude célèbre des mémoires d'un psychotique (le président Shreber). Privés de la lucidité qui leur permettrait de faire le constat de leur propre folie, les psychotiques tentent à leur façon de résoudre le puzzle d'une réalité qui les dépasse — fut-ce au prix des constructions les plus folles. C'est là leur dimension tragique, là qu'ils nous rejoignent : le délire d'interprétation n'est pas seulement une maladie, c'est la tentative de guérison d'un sujet qui lutte, comme chacun, pour trouver sa place dans le monde. En reconstruisant le monde, il cherche à se reconstruire lui-même.

On peut penser qu'aussi longtemps qu'il y aura des créateurs, au cinéma comme ailleurs, il y aura des fous, emblèmes paradoxaux de notre quête de sens dans un monde qui n'en a pas toujours. « Il vaut mieux mourir comme un homme que de vivre comme une bête », dit très justement Leonardo DiCaprio à la fin de **Shutter Island**. Telle est la lucidité et le courage des fous qui choisissent, parfois malgré eux, la vie du fantasme au domaine, mortifère, de la raison. ▀

Shutter Island de Martin Scorsese

Le complexe de l'autruche

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Pendant 2 heures (sur 2 heures 20), **Shutter Island** construit le labyrinthe paranoïaque d'un grand film noir, riche en suspense et en connotations ambiguës. Le spectateur, qui se croit entre les mains d'un maître narrateur, s'abandonne avec une délectation inquiète au climat déroutant imprégné de soupçons, et puis... Et puis rien, puisque le film dissipe le tout comme un écran de fumée qui se disperse, au fil d'éclaircissements discutables le forçant ainsi à penser qu'il a été abusé quelque part—et pas dans le bon sens.

Les prémisses ne manquent pas de poids pourtant. **Shutter Island** se passe en 1954; la guerre de Corée est à peine terminée, la guerre froide est à son apogée et, avec elle, l'éventualité effrayante d'un conflit nucléaire. C'est dans ce climat, tendu à l'extrême, que le maréchal Ted Daniels (Leonardo DiCaprio), déjà hanté par la découverte des camps de la mort nazis et par le décès de sa femme, est mandé d'enquêter sur la disparition d'une patiente hors des murs d'un asile insulaire pour les fous criminels.

Or qui sont ces fous criminels? Une mère qui aurait noyé ses trois enfants serait la patiente disparue; dans le dédale de l'asile, Daniels compte aussi retrouver l'auteur de l'incendie qui a emporté sa femme. Dès lors, le regard de cet enquêteur tourmenté, tant par son histoire personnelle que par la Grande Histoire, sera la seule bouée du spectateur. Comment savoir si le Mal, sur l'île, ne porte pas aussi le masque placide du Dr Crawley (Ben Kingsley) ou le sarrau de son collègue, le Dr Naerhing (Max Von Sydow), que Ted soupçonne d'accointances nazies? Une patiente qui se « rematérialise » aussi inexplicablement qu'elle avait disparu, le refus obstiné des docteurs de livrer leurs dossiers, le déchaînement d'une tempête qui dévaste la zone et retient Ted sur l'île font dérailler l'enquête. Lorsque ses doutes se cristallisent autour de l'idée que l'île servirait de paravent à des expériences de lobotomie, l'enquêteur devient un homme traqué, cherchant à fuir autant qu'à démasquer la conspiration qui l'enserre.

Le problème tient au fait que le regard de Ted, dont la narration du film fait son épicentre (rêves inclus), semble digne de confiance: le spectateur de 2010 sait ses soupçons fondés; il est au courant, par exemple, que la CIA a bien piloté des

projets de vivisection mentale sur des sujets non consentants (le Projet MK-Ultra, éventé par la commission Rockefeller dans les années 1970), et cela, sans compter les exemples récents d'Abu Ghraïb et de Guantanamo. Le film s'étaye de référents qui sont parfois si actuels et délicats qu'on se demande si Scorsese, sous le couvert d'un suspense haletant, n'est pas en train de fabriquer son premier vrai film politique...

Nous regrettons de devoir vendre la mèche, mais il s'avère qu'il n'en est rien, puisque Teddy est... fou! Un narrateur non fiable, victime d'un délire de son invention et confié à des médecins si bienveillants qu'on n'en a pas vus de tels depuis la mode des polars psychanalytiques du cinéma américain de l'après-guerre. L'explication, improbable, qui dessert cette ultime et maladroite pirouette narrative, et qui a pour seul mérite de tromper les attentes du spectateur, ne fait pas que décevoir; elle accuse en **Shutter Island** une sorte d'abus idéologique, comme s'il souffrait du même genre de déni, et d'oubli sélectif, qu'on attribue à son héros. Les faits auxquels il se réfère n'en étant pas moins vrais, c'est à regret qu'on classe ce film comme captivant mais raté—puisque'il n'a pas la force de ses convictions—aux côtés d'une bluette comme **La Vie est belle** de Benigni. Somme toute, un film qui, faute d'assumer ses nombreuses insinuations, se plante au cœur d'un labyrinthe qui le dépasse, telle une autruche, la tête dans le sable. ▀



États-Unis / 2010 / 138 min

RÉAL. Martin Scorsese **SCÉN.** Laeta Kalogridis, d'après le roman de Dennis Lehane **IMAGE** Robert Richardson **MUS.** Robbie Robertson **MONT.** Thelma Shoonmaker **PROD.** Brad Fisher, Max Medavoy et Martin Scorsese **INT.** Leonardo DiCaprio, Mark Ruffalo, Ben Kingsley, Max Von Sydow, Michelle Williams **DIST.** Paramount Pictures