Acta fabula
Revue des parutions
vol. 3, n° 2, Automne 2002
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.11169

Écrans noirs

Maud Pommier

Denis Mellier, *Les Écrans meurtriers. Essais sur les scènes spéculaires du thriller*, Liège, Editions du Céfal, Essai Critique, coll. « Travaux et Thèses », 2002, 314 p., EAN 2871300976.

Pour citer cet article

Maud Pommier, « Écrans noirs », Acta fabula, vol. 3, n° 2, , Automne 2002, URL : https://www.fabula.org/revue/document11169.php, article mis en ligne le 01 Septembre 2002, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.11169

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

Écrans noirs

Maud Pommier

C'est dans son acception la plus large que Denis Mellier considère le terme « thriller ». Il prend en effet pour point de départ son étymologie anglaise, *to thrill*, qui signifie « exaspérer, dilater, titiller, distendre » (p. 12). Il entend donc désigner par ce terme tous les films caractérisés par la volonté de produire un effet de tension, et dont la construction répond à ce parti pris ; il s'agit aussi bien de films fantastiques que policiers. L'auteur s'appuie dans son travail sur de nombreux exemples cinématographiques, couvrant une vaste période (de 1913 à nos jours), mais convoque également des exemples choisis dans la littérature ou la peinture.

Le livre a pour objectif de démontrer la forte propension du thriller à susciter des dispositifs spéculaires. Bien que D. Mellier ne présente pas de synthèse sur la question, son propos permet néanmoins de dégager deux sortes de dispositifs : les formes réflexives de la fiction, par lesquelles celle-ci dévoile son dispositif formel et sa construction, et la simple mise en abyme, qu'il conçoit comme l'insertion diégétique d'un niveau de fiction dans l'autre. Au sein de cette dernière, il discerne apparemment deux approches : la mise en abyme de l'énoncé (« processus de reprise interne d'un motif de l'œuvre selon certaines symétries formelles » (p. 199) et celle de l'énonciation, dont la définition laisse un peu songeur en raison de sa complexité (« manière qu'a l'œuvre d'exhiber ses propres procédés, sa propre nature d'œuvre, et, partant, son artifice, afin de construire un discours qui, au moyen de ces dimensions mêmes, porte sur elles » (p. 199)). Il désire parallèlement s'attarder sur la question métafilmique, qui suppose « un système de relations multiples entre les films et les univers de la fiction, de la production, de la réception » (p. 228).

L'auteur met à plusieurs reprises l'accent sur l'aspect polémique de son analyse. Il propose en effet au cours de son travail une définition du fantastique s'élevant contre la doxa selon laquelle le fantastique reposerait sur le suggéré et le non dit. Au contraire, explique-t-il, celui-ci s'appuie sur les figures de l'excès. Toute retenue, toute concision, ruinerait l'effet fantastique, puisqu'il serait destiné à l'œil, et non à l'esprit.

Par ailleurs, D. Mellier récuse l'idée communément admise selon laquelle les procédés spéculaires détruiraient l'illusion filmique, et ainsi le plaisir éprouvé par le spectateur, ces procédés constituant l'essence même de ce genre de films. Il serait

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

inhérent au thriller de mettre en évidence ses propres limites ; les dispositifs spéculaires maintiendraient l'illusion, tout en donnant au spectateur une claire conscience critique de ce qu'il a vu. L'auteur s'appuie alors sur l'exemple de la littérature en rappelant qu'au cours du siècle, une théorie de la lecture ou de la réception a dénoncé les romans empêchant toute possibilité de réflexion en provocant une identification du lecteur ; elle a au contraire valorisé les romans faisant appel à la participation active d'un lecteur distancié.

L'ouvrage s'articule selon quatre mouvements. Il est composé d'une série d'articles parus dans diverses revues, chacun tirant sa cohérence non pas de l'ensemble constitué par le livre dans la logique d'une démonstration, mais de lui-même. Néanmoins, les articles réunis au sein d'une même partie obéissent à une thématique similaire, chaque partie examinant un mode particulier de spécularité.

Ainsi, la première repose sur « la capacité de démonstration » du thriller (p. 20), c'est-à-dire l'aptitude inhérente au genre à désigner à l'œil ses propres effets en les livrant à la surenchère. D. Mellier s'attache à définir dans un premier temps ce qu'il nomme « le point fantastique », ou la tendance du fantastique à attirer artificiellement le regard du spectateur (ou du lecteur) sur quelque chose d'effrayant qu'il désire porter à son attention, renvoyant ainsi l'effet fantastique à sa source. Le fantastique mettrait de cette manière l'accent sur son propre spectacle, tout en annulant l'écart entre distanciation et participation émotionnelle, et ce, d'autant plus que le film joue sur le monstrueux et le terrifiant. D. Mellier reconnaît une dimension fondamentalement tautologique au thriller, dont la virtuosité des procédés finit par prendre une certaine autonomie par rapport à la fiction elle-même. Il se pose également en vigoureux défenseur de l'effet spécial qui accentue l'efficacité du fantastique tout en dénonçant sans cesse sa propre facticité ainsi que le caractère composite de toute image. L'auteur propose donc de tenir tout effet spécial, au-delà du film dans lequel il est intégré, pour fantastique.

Il concentre ensuite son attention sur le monstre, et plus précisément sur son visage. Par « monstre », il entend toute créature s'exhibant dans l'excès et la violence. Or, l'horreur du visage monstrueux manifesterait ici l'intensité d'une passion, cruelle ou sauvage, que seul le spectacle de l'image permettrait de représenter. La peinture, avant le cinéma, permettait de donner à voir ce qui est par essence indéfinissable, ineffable, à savoir l'extériorité d'une émotion démesurée. L'auteur rappelle en outre que l'effet spécial est un moyen de constituer ces monstres en créatures de fer et de chair, ce qui rend possible la conception d'une parenté fondamentale entre cinéma et fantastique : le cinéma est également une machine dont l'appareillage et les techniques permettent de susciter l'émotion.

D. Mellier s'attarde ensuite plus particulièrement sur le film d'Hitchcock *Fenêtre sur cour* : selon lui, le suspense n'est pas, chez Hitchcock, un élément secondaire à la

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

conception du monde du cinéaste ; il vaudrait pour lui-même, en tant que principe du film hitchcockien. Le suspense déterminerait les choix narratifs et esthétiques du cinéaste, et serait constitutif du film. On pourrait donc véritablement parler d'un art du montage, qui s'exposerait en tant que tel. L'auteur prend l'exemple de cette séquence où figurent deux images superposées l'une à l'autre, de deux femmes en situation de danger : le suspense proviendrait ici de l'excès des informations présentées à l'œil du spectateur, et non, comme ordinairement, d'un effet de retard de l'information. Hitchcock rendrait ainsi visible la construction de l'artifice et les techniques qu'il utilise, mais n'empêcherait pas le spectateur de jouir de l'effet de suspense.

La deuxième partie s'articule autour de la notion d'« incarnation », d'« incorporation », selon laquelle le discours sur la forme révélerait une aptitude particulière d'inscription dans la chair ou dans l'espace, permettant de donner corps à un « imaginaire spéculaire » (p. 21). À partir de l'analyse de *La Maison du diable* de Robert Wise d'une part, et de *L'Obsédé* de William Wyler (comparé avec *Le Chien des Baskerville* de Terence Fisher), l'auteur examine comment les effets de cadrage et de prises de vue permettent de manifester la dimension obsessionnelle qui caractérise chaque univers filmique. Ce sont surtout les distorsions des angles et l'omniprésence de l'oblique, rendues sensibles par le système des prises de vue, qui, dans *La Maison du diable*, attirent toute son attention. Il note que Wyler identifie son choix esthétique à la dimension fantastique de la fameuse maison. Nous aurions ici une représentation visuelle du fantastique, mimé par l'image ; celle-ci formerait l'espace objectif du fantastique. Le spectateur, percevant cette étrangeté formelle, serait alors renvoyé à la conscience de l'image. Chez Wyler, D. Mellier s'attarde sur les dispositifs de clôture, et notamment la double nature du cadre : non seulement comme lieu métaphorique de l'enfermement (celui de l'obsédé dans son obsession, celui de sa victime), avec, au sein de la diégèse, la multiplication des écrans secondaires (vitres, portières, vitrine dans laquelle sont épinglés les papillons,...) ; mais aussi comme ce qui, visuellement, structure le film, donnant à l'image elle-même la dimension de borne, de capture, signifiant l'emprisonnement des personnages. Par un procédé de surcadrage, Wyler ne cesserait de montrer au spectateur le rôle essentiel du cadrage cinématographique. Fisher, au contraire, jouerait continuellement avec le hors champ.

Dans *Basic Instinct*, comme dans les films mettant en scène Arnold Schwarzenegger, l'auteur explore l'imaginaire du corps. Il s'interroge longuement sur la fin déceptive de *Basic Instinct*, qui ne désigne pas explicitement la meurtrière, mais laisse le téléspectateur sur sa faim, au mépris des conventions du genre policier. Aucun indice ne nous permet de trancher en faveur de la culpabilité de l'une ou l'autre femme. D. Mellier démontre alors comment l'intérêt du film réside dans le fait que

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

le seul moyen pour le spectateur de deviner l'identité de la meurtrière est de comparer les corps dénudés s'exposant à la caméra. En effet, la scène de meurtre initiale, qui est aussi une scène érotique, par un cadrage soigneux, ne montre qu'un corps sans visage. Il s'agirait ainsi pour le spectateur d'identifier ce que l'auteur nomme le « corps-preuve » (p. 124). L'image du corps serait ici objet du savoir policier. Il y aurait donc un jeu entre la dimension érotique du film d'une part, et sa dimension policière d'autre part. Quant au corps d'Arnold, objet au cours des films de nombreuses mutations, métamorphoses ou disparitions, parfaitement malléable, il constituerait l'empreinte de la fiction, qui viendrait s'imprimer sur lui. Ce corps, qui n'aurait d'autre densité que celle de l'image, révélerait l'illusion visuelle qui le constitue. Il l'incarnerait véritablement, en un processus réflexif.

Dans la troisième partie de l'ouvrage, D. Mellier s'attarde sur la notion de « crise des médiations » : il y examine comment le thriller représente un moyen de remise en question de la fiction par les procédés spéculaires. Analysant *Tueurs nés* d'Oliver Stone, il s'attache à démontrer comment le cinéaste, par une esthétique de la fragmentation relatant le parcourt des deux meurtriers, disqualifie le discours médiatique univoque prononcé sur eux, qui unifie en une glose permanente le flot chaotique de l'image. Malgré cette mise en cause du dispositif communicationnel, Stone n'invaliderait pas pour autant le discours cinématographique lui-même, capable justement d'une telle dimension critique. Par l'excès, la fragmentation, le cinéma démontrerait qu'à la différence des médias, il rend pensable la représentation en en faisant l'objet d'un discours. À l'inverse, Sliver oppose a priori l'image illégitime de la vidéo indiscrète du voyeur à celle du cinéma, parfaitement légitime. Or, le film échouerait à la remise en cause de cette dérive des images. En effet, il procéderait – de manière involontaire ? – à une homogénéisation par le montage des différents types d'images, qui renverrait plutôt à leur identité fondamentale, d'autant que le film fait du spectateur un complice du voyeur, par un procédé d'identification. La raison de l'échec tiendrait finalement à ce qu'à la différence du film de Stone, nous n'aurions pas ici un bouleversement de la forme filmique elle-même.

D. Mellier prend pour dernier exemple *L'Antre de la folie* de John Carpenter et *Freddy sort de la nuit* de Wes Craven, et analyse comment, par un jeu de déboîtements successifs de niveaux diégétiques en niveaux métadiégétiques, les deux cinéastes parviennent à mettre en crise la stabilité référentielle de la fiction. Par le jeu des mises en abyme, on se trouverait finalement dans l'impossibilité de fixer un récit cadre et d'assigner des limites à la fiction. Les deux films exposeraient la perméabilité de la frontière entre fiction et réalité, ce qui aboutirait au bout du compte à une fictionalisation de la réalité.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Enfin, dans un ultime développement, l'auteur se demande si toute prise de distance critique n'en vient pas finalement à participer à l'illusion filmique, en perdant sa dimension subversive par un procédé de « banalisation, de généralisation et aussi de dévitalisation de la portée critique » (p. 24), pour accéder au rang de stéréotype spéculaire. Il s'attarde plus particulièrement sur les films de Craven, et notamment sur *Scream I* et *II*. Dans ces films, la surenchère de procédés spéculaires convenus et attendus, renvoyant au déjà-vu du cinéma d'épouvante, n'aurait pas pour but de faire naître une plus grande lucidité critique chez le spectateur, mais viserait au contraire à accroître l'effroi.

L'avant-dernier article est consacré à la propension hollywoodienne à se représenter en abyme et à mettre en œuvre des discours et des dispositifs réflexifs. Même si l'ambition affichée du film est justement de dénoncer le monde d'Hollywood, il ne serait pas tant question d'élaborer un éventuel discours critique que de servir son propre mythe – puisque dénoncer quelque chose, c'est toujours s'y inscrire. De tels films, en effet, ne pourraient exister sans leur objet, par rapport auquel ils se situent toujours, quand bien même celui-ci ne se découperait qu'a contrario. « Il ne s'agit pas d'un simple procédé spéculaire à l'œuvre dans le mythe, mais bien plutôt d'un mythe en lui-même spéculaire » (p. 230), précise l'auteur.

Le dernier chapitre, articulé autour d'une mise en regard du *Le Limier* de Joseph Mankiewicz et de *Usual Suspects* de Bryan Singer, pose la question de la dimension spéculaire des films policiers. L'indice, exhibé par l'image, ne peut être que trop voyant, en une « terrible cinégénie de la chose qui fait indice » (p. 245). Le cinéma, par son fonctionnement, ne peut, à la différence de la littérature, dissimuler l'indice tout en le rendant visible. Cet équilibre subtil est pourtant le seul qui rende possible l'enquête. Dès lors, la question se trouverait déplacée sur le problème de la forme de l'énigme : comment le signe policier peut-il être montré à l'image de façon à ne pas être vu ? Comment le défaut d'information peut-il constituer le moteur d'un récit qui propose de combler ce manque ? Comment le film réalise-t-il cette fonction d'écriture de la scène du crime occultée, afin d'élaborer un sens ? Le Limier et *Usual Suspect* proposeraient deux solutions inventives à ce problème. En les analysant, D. Mellier examine la manière dont la fiction représente l'actualisation des possibles de son écriture. Il montre comment l'image désigne l'artifice du jeu policier auquel elle donne forme et met ainsi l'accent sur sa facticité.

Pour conclure, on peut souligner le fait que D. Mellier examine le thriller avant tout comme un récit, ainsi qu'il le précise dès les premières pages : « le thriller est une forme originaire du récit marquant tout à la fois l'événement narratif et ce pouvoir d'organisation formelle inhérent à tout acte de narration » (p. 12). C'est d'ailleurs le plus souvent en utilisant le vocabulaire défini par les théoriciens de la littérature, et notamment Genette, et non le vocabulaire spécifique au cinéma, que D. Mellier

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

mène son analyse. Sa méthode d'approche l'apparente de fait aux structuralistes, dans la mesure où à leur instar, il focalise son attention sur la dimension formelle des films, qui finit par prendre son autonomie par rapport à la fiction elle-même et devenir un objet d'étude en tant que tel. Ainsi, l'auteur est amené à négliger, il le reconnaît lui-même à plusieurs reprises, l'analyse de la diégèse. Cette remarque permet de saisir dans toute son ampleur sa prise de position polémique et originale, dans la mesure où, dans une approche structuraliste traditionnelle, on considère que les effets de spécularité désamorcent tout effet d'illusion : le lecteur prend conscience d'être dans une œuvre de fiction et ne croit plus en la réalité des événements qu'on lui présente. Bien au contraire, D. Mellier tente ici d'appréhender l'effet du thriller sur le spectateur, et plus particulièrement son effet visuel, ce qui est une manière d'étudier les procédés de l'illusion filmique :

> Qu'importent finalement les dispositifs et les arguments, dans l'univers du thriller, c'est un effet, une sensation à produire qui déterminent une même visée de la fiction. C'est presque d'une condition du récit qu'il s'agit et que viennent remplir avec plus ou moins de disposition telle forme ou tel genre, tel argument de départ, telle aptitude à faire fructifier l'étrangeté ou l'inquiétante banalité des choses. (p. 14)

Il relève ici une gageure, car, ainsi qu'il le souligne lui-même, quoi de plus subjectif que l'analyse d'un effet produit ? Son analyse est néanmoins très convaincante, car elle repose sur l'étude objective de la spécularité. Dès lors, l'effet visuel est à la fois celui de la spécularité rendue visible et celui de la « pure stase figurale » du thriller (p. 14).

C'est dans cette optique qu'il propose une définition nouvelle du fantastique, qui n'est plus conçu comme le temps de l'hésitation, face à un événement extraordinaire, entre son explication rationnelle et une approche résolument merveilleuse. Cette définition du fantastique par l'effet qu'il produit sur le spectateur lui permet de proposer une nouvelle conception du thriller et de dépasser ainsi toute notion de genre :

> Précédant toute question relative aux genres et à leurs codes, avant même les contenus, les intrigues ou les arguments de tels récits, le sentiment s'impose dans le thriller, ainsi que l'évidence d'une pure réaction physiologique, la puissance de commotion ou l'exigence de l'affect. (p. 13)

En outre, son étude réhabilite les films à grand spectacle et à gros budgets, généralement dévalorisés par la critique au profit de films moins populaires. Cette réhabilitation donne une véritable fraîcheur à son ouvrage. Complexe et dense, ce travail repose sur une solide documentation. Il propose un regard original sur le cinéma.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

***

Compte rendu publié avec l'aimable autorisation de Literary Research/Recherche littéraire, revue de l'Association Internationale de Littérature comparée (AILC).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Maud Pommier
Voir ses autres contributions

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.