La Féline (*Cat People*)

Jacques Tourneur, Etats-Unis, 1942.

Cat People est l'un des films les plus connus de Tourneur, sans doute parce que celui-ci déploya des trésors d'ingéniosité pour le mettre en scène dans un grand souci d'économie. Jouant constamment sur l'ambiguïté des situations, le film traite de la métamorphose d'Irena (Simone Simon), une femme qui se transforme en panthère chaque fois qu'elle se laisse déborder par ses pulsions. L'extrait étudié est certainement l'un des plus célèbres du film : il s'agit de la scène de la piscine. Alice (Jane Randolph), confidente du mari d'Irena et donc rivale de cette dernière, descend au sous-sol pour nager et se change dans le vestiaire lorsqu'elle est prise de panique en croyant déceler une présence inquiétante. La mise en scène de cette séquence privilégie la suggestion plutôt que la monstration, en jouant sur le subliminal, le dérobé, l'indistinct, laissant le personnage aussi bien que le spectateur dans le doute. Elle nous laisse supposer, comme à Alice, qu'un animal rôde dans le sous-sol, bien qu'à aucun moment nous ne l'apercevions. La réalisation de Jacques Tourneur nous amène à formuler certaines hypothèses : le fait que la scène soit filmée entièrement du « point de vue d'Alice », l'espace du vestiaire et la piscine l'isolant et l'oppressant, matérialise une forme de piège qui se renfermerait sur elle ; de plus rien n'atteste de la réalité de la scène : elle pourrait relever de la fiction, de l'imagination d'Alice, ce qui laisse un certain doute chez le spectateur. De quelles manières les choix du metteur en scène accusent-ils l'ambivalence des perceptions d'Alice, qui pourraient tout autant être le fruit de son imagination ? À partir de l'analyse de la mise en scène et du montage sur *Lignes de temps*, nous étudierons la manière dont le personnage se trouve progressivement pris au piège, nous verrons ensuite en quoi cette scène peut relever du fantasme aussi bien que de la réalité.

Tourneur étant contraint par les faibles moyens de la « série B », il ne peut se permettre de montrer la métamorphose du personnage et doit plutôt la suggérer : dans cette scène, le cinéaste utilise beaucoup de procédés cinématographiques pour nous donner à ressentir l'angoisse d'Alice qui se croit enfermée et condamnée dans ce sous-sol. Sur Lignes de temps, le découpage de la séquence a permis d'élaborer des catégories d'analyse. Au début de cette séquence, Tourneur nous fait partager ce sentiment d'enfermement du personnage à travers

plusieurs procédés. Il utilise en premier lieu la lumière : la cage d'escalier, se trouvant dans le fond du vestiaire, est d'abord indiquée par une ligne de lampes au plafond, comme si elles indiquaient le chemin à suivre pour atteindre la seule issue possible du sous-sol (*Photogramme 1*). Mais l'accès à cette cage d'escalier est barré par l'ombre de la rampe qui dessine des barreaux semblables à ceux d'une prison (*Photogramme 2*). Le motif de l'enfermement apparaît donc ici sous la forme d'un fort contraste lumineux entre le vestiaire et la cage d'escalier, additionné à un sur-cadrage (*Photogramme 3*) de cette cage d'escalier dont la rampe évoque une prison plutôt qu'une issue. Ce sur-cadrage est aussi un plan de taille (plus proche du personnage que les précédents) qui rapproche le personnage d'un mur comme pour évoquer son blocage. Apeurée, celle-ci fuit dans la direction inverse, c'est-à-dire vers la piscine, et se jette dans le bassin. Mais là encore, elle ne reste pas près d'un bord ou d'une échelle ou une perche, qui auraient été synonymes de possibilités de fuite. Elle nage au contraire en plein milieu du bassin (caractère improbable de la fuite qui l'enferme encore plus). La mise en scène joue des contre-plongées et de la taille des plans pour montrer qu'Alice évolue dans l'eau sans échappatoire possible : en essayant de fuir, elle a donc construit sa propre cellule, une cellule d'eau sans paroi mais sans issue (*Photogramme 4).* Tourneur exploite aussi le montage additionné aux angles de prise de vue lorsqu'Alice se met à crier au secours (*Série de Photogramme 7*). En utilisant un rythme rapide au montage et le champ contre-champ entre les murs et Alice, il matérialise la résonance de ses cris et accentue du même coup encore plus ce motif de l'enfermement puisque l'écho que lui l'espace clos nous rappelle qu'elle est enfermée dans ce lieu. À travers tous ces procédés, Tourneur donne au spectateur une impression de claustrophobie, comme si Alice était emmurée dans ce sous-sol. Lorsqu'Irena allume enfin la lumière, il y a un jeu d'infériorité d'Alice face à elle (*Photogramme 8*).

Le cinéaste construit cette scène dans un suspense total qu'il concrétise grâce notamment au hors-champ. Tout ici nous est suggéré, on ne perçoit à aucun moment cette inquiétante « présence ». Durant cette séquence, le spectateur est en « occularisation zéro »[1] et en « focalisation interne »[2], c'est-à-dire qu'il n'en sait pas plus que le personnage filmé. Cette incertitude nous laisse douter nous spectateurs, ainsi que le propre personnage d'Alice, de la réalité des évènements passés. Aucun des éléments de la scène ne nous permet pas d'affirmer

[1] Plan qui n'est pas subjectif, totalement objectif, il n'y a aucun indice de subjectivité.
[2] On suit un seul personnage dans la séquence, et nous ne connaissons aucuns éléments de plus que le protagoniste suivit.

qu'une quelconque panthère se trouve dans les lieux, bien qu'un certain nombre d'indices permettent de l'imaginer : le chat par exemple, qui semble réagir à la présence d'un prédateur, et s'enfuit. Sa réaction laisse supposer une présence inquiétante mais ne l'atteste en aucun cas. Tourneur joue ensuite sur le son hors-champ provenant de la cage d'escalier. Le volume de ce son, semblable à des grognements, va *crescendo*. Il joue également sur la lumière et dessine une vague ombre dans la cage d'escalier. Tout laisse penser que cette ombre est celle de la panthère, mais encore une fois rien ne permet de le confirmer. En comparant les angles de prise de vue d'un plan à l'autre, nous constatons que notre point de vue sur la cage d'escalier n'est pas identique à celui d'Alice (*Série de Photogrammes 10*). Le doute sur ce que celle-ci perçoit, et pour nous le doute entre réalité et fantasme s'installe dès ce moment. Prend-elle la fuite car, de son point de vue, elle a pu apercevoir un animal dans l'escalier ou au contraire, n'a-t-elle vu comme nous qu'une ombre indistincte qui pourrait tout autant avior été causée par le chat prenant a fuite ? Sommes-nous ici dans un cas de focalisation interne, en savons-nous autant que le personnage, ou dans un cas de focalisation externe, où le personnage en sait plus que nous ? Les éléments suivants donnent raison au premier cas de figure. Lorsqu'Alice est dans la piscine, Tourneur multiplie les reflets et les effets d'ombre sur les murs (*Photogramme 6*) pour laisser supposer que quelque chose tourne autour de la piscine. Mais nous constatons qu'Alice est désorientée et qu'elle tourne aussi sur elle-même dans la piscine (*Série de Photogrammes 5*), dirigeant son regard dans maintes directions. Nous pouvons donc en déduire que les ombres et reflets autour de la piscine sont le fruit de l'imagination fantasque d'Alice qui projette sur ces murs ses propres terreurs. Dans cette séquence, aucun élément ne nous permet donc de nous assurer de la présence d'une panthère dans le sous-sol.

Cependant, certains éléments viennent semer le doute : quand Irena allume soudainement la lumière, on ne peut que se demander ce qu'elle faisait dans cette pièce et comment elle a pu y entrer sans bruit. Un autre élément suscitant la perplexité d'Alice et du spectateur est le peignoir lacéré qu'on retrouve dans le vestiaire (*Photogramme 9*). Il apporte la eule preuve tangible que la frayeur d'Alice n'était pas sans fondement. Mais le fait que le cinéaste ne joue pas sur la monstration des événements, et que nous n'ayons à aucun moment aperçu l'animal, suscite malgré tout un certain doute quant à la réalité des évènements survenus. Ce doute appartient au registre des choix de réalisation et non de l'énonciation du récit et des dialogues.

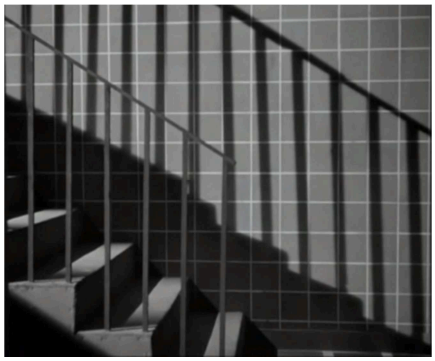
En conclusion, insistons sur le fait que la métamorphose relève ici du domaine de l'invisible, du hors-champ, et qu'en tant que telle elle n'est jamais véritablement attestée. Ce doute porte le suspense qui marque toute la séquence. Il est amené de façon très subtile par le réalisateur, enfermant d'une certaine manière le personnage dans le sous-sol et redoublant cet effet de claustrophobie en insistant sur la dimension fantasmatique des évènements qui se déroulent dans ce sous-sol. Ce doute peut être mis en relation avec la définition du fantastique de Tzvetan Todorov, que celui-ci associe à une hésitation du lecteur quant à la réalité des événements qui lui sont racontés : « *« Je vins presque à croire » : voilà la formule qui résume l'esprit du fantastique. La foi absolue comme l'incertitude totale nous mèneraient hors du fantastique ; c'est l'hésitation qui lui donne vie »*[3]. C'est cette hésitation qui ne nous permet pas de dire si cette séquence est le fruit de l'imagination d'Alice ou si ses événements sont bien réels. On constate enfin, après analyse de cette séquence, qu'un parallèle est fait entre les deux personnages féminins. Irena apparait hors champ, dans l'ombre, presque invisible, alors qu'Alice est toujours dans le champ, à la lumière. Dans cette séquence, la métamorphose est d'ailleurs induite par la frustration d'Iréna et sa jalousie d'Alice, elle est le fruit des pulsions et nous rapproche donc de l'univers de l'inconscient et du rêve.

[3] « définition du fantastique » de Tzvetan Todorov in *Introduction à la littérature fantastique,* Paris ; Seuil 1970.

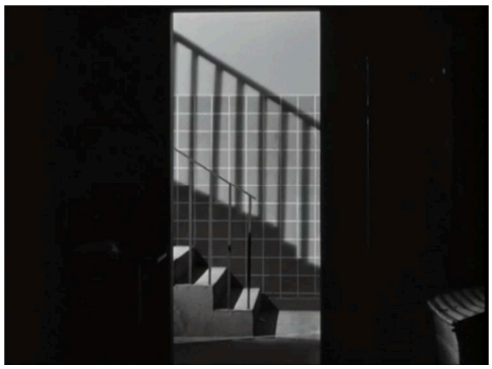
Photogrammes

Photogramme 1

Photogramme 2

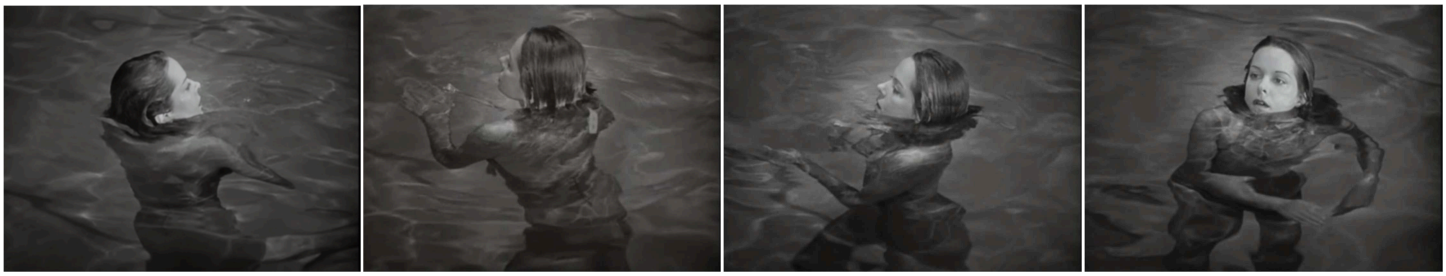


Photogramme 3

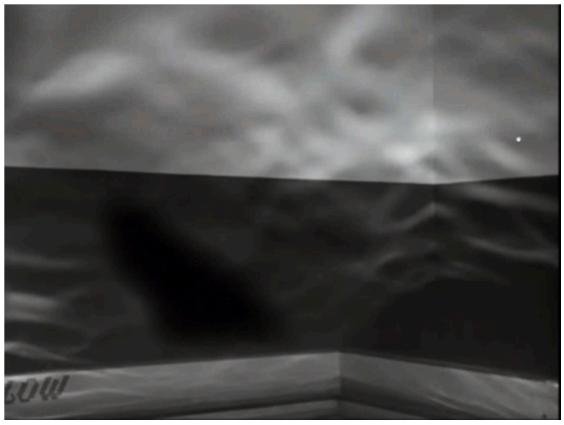


Photogramme 4

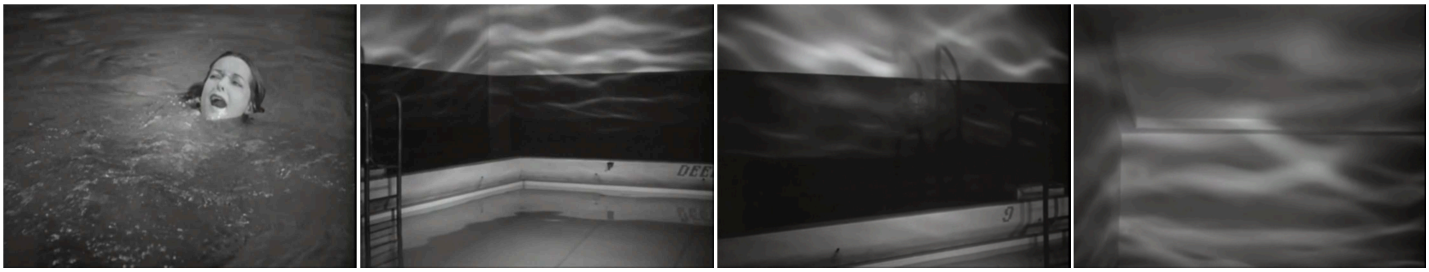
Série Photogrammes 5



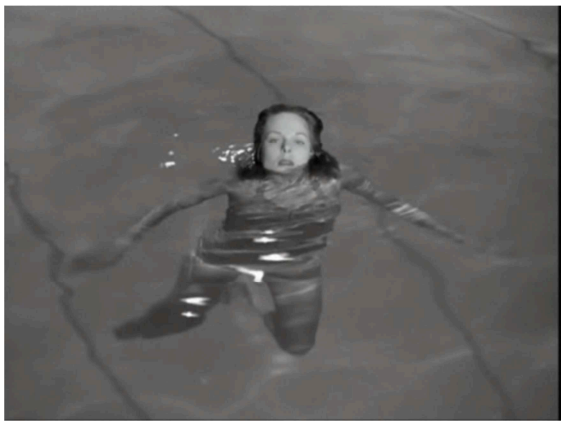
Photogramme 6



Série Photogrammes 7



Photogramme 8



Photogramme 9

Série Photogrammes 10

Mots-clefs : hors-champ, enfermement, imagination, pulsion, désir féminin.

Synthèse conçue par Louis Cochet.