

Les vierges folles des années 60

Diane Arnaud



Deborah Kerr, *Les Innocents* de Jack Clayton

L'imprudence des « vierges folles », si on en croit saint Matthieu (XXV, 1 à 13), les conduit à être exclues de la maison le soir des noces par l'époux : « En vérité, je ne vous connais point. Veillez donc, puisque vous ne connaissez ni le jour ni l'heure. » Les cinq vierges folles, au contraire des cinq vierges sages, dans cette allégorie du royaume des cieux, n'ont pas pris d'huile avec leur lampe, si bien qu'elles durent aller en chercher dans la nuit noire. C'est pourquoi à leur retour, la porte de la maison leur fut fermée. À travers les espaces du cinéma, les vierges folles continuent d'errer, entre le dedans et le dehors, en un temps incertain. Il apparaît que la maison familiale demeure le refuge préféré de la folie féminine, alors que l'institut psychiatrique s'impose de tout temps comme le lieu privilégié de la démence masculine, du *Cabinet du Dr Caligari* (Robert Wiene, 1919) à *L'Antre de la folie* (John Carpenter, 1994), en passant par *Le Testament du docteur Mabuse* (Fritz Lang, 1933) et *Shock Corridor* (Samuel Fuller, 1963).

Dans les années 60, la distinction pourrait se préciser en termes figuratifs entre les « hommes camisolés » et les « vierges folles ». Visuellement, le contraste est frappant entre l'uniforme psychia-

trique de la camisole de force et la tenue intime d'une blanche chemise de nuit, entre les cheveux hirsutes et les cheveux lâchés, entre les yeux exorbités et le regard dans le vague, entre l'agitation sur place et le vertige de l'espace. Parmi les jeunes femmes, voire les vieilles filles, exemptes de rapports sexuels mais troublées par des occurrences incroyables quand elles déambulent le long des couloirs, quatre retiennent en particulier l'attention : Miss Giddens (Deborah Kerr) dans *Les Innocents* (1961) de Jack Clayton, Eleanor (Julie Harris) dans *La Maison du diable* (1963) de Robert Wise, Karin (Harriet Andersson) dans *À travers le miroir* (1961) d'Ingmar Bergman, Carole (Catherine Deneuve) dans *Répulsion* (1965) de Roman Polanski.

La cinquième et première vierge folle pourrait être, sur un mode critique, le héros de *Psychose* (1960). Norman Bates (Anthony Perkins) opère plus exactement une jonction entre les deux figures masculine et féminine qu'on a isolées. Une fois son travestissement démasqué dans le sous-sol de la demeure, la robe de chambre et la perruque finissant par tomber, il se retrouve emprisonné par les forces de l'ordre avant d'être sans doute enfermé dans un asile. La couverture qu'il réclame pour se blottir en elle comme dans

Julie Harris, Claire Bloom, *La Maison du diable* de Robert WiseHarriet Andersson, *A travers le miroir* d'Ingmar Bergman

un châle, persuadé qu'il est d'être à la place de sa mère, préfigure ainsi un habit d'interné. C'est néanmoins Johnny Barrett (Peter Breck), le journaliste infiltré de *Shock Corridor*, qui, dès lors qu'il perd la tête, à force de simuler la déraison sans relâche, réactualise les traits caractéristiques du spectacle de la folie tels que le cinéma expressionniste allemand les a initialement exposés : déformation de la perspective, influence des décors sur les corps, effets d'ombres géantes, contraste déréalisant du noir et blanc, exacerbation du jeu d'acteur, charge allégorique en référence au contexte politique. L'institut psychiatrique devient le théâtre déchaîné des maux politiques et des secrets coupables des États-Unis au début des années 60 : retombée catastrophique de la bombe nucléaire, traumatisme de la guerre de Corée, horreur de la discrimination raciale. L'affaire est entendue.

La présente étude des vierges folles se pose aussi en termes stylistiques et symboliques à même de construire une passerelle entre le cinéma fantastique et le cinéma moderne : hantise du style expressionniste, tourbillon des voix et brèches de l'espace par la folie, écho entre la démence féminine et la libération sexuelle après le carcan des années 50.

TOURBILLONS DE LA NUIT

La folie de nos héroïnes s'exprime par leur mode de déplacement dans l'espace domestique, en écho lointain à la petite histoire biblique, de préférence la nuit. Dans les deux films fantastiques, *La Maison du diable* et *Les Innocents* (adapté du *Tour d'écrrou* de Henry James), la lecture du récit joue théoriquement sur l'incertitude, telle que Todorov l'a formulée, entre deux versions de l'histoire : soit le personnage féminin fou est en proie à des hallucinations sonores et visuelles, soit les phénomènes surnaturels de hantise et de possession font partie de la fiction. Toutefois, en suivant les déambulations nocturnes de la vieille fille paranormale et de la gouvernante exaltée, qui prennent l'allure de formes tourbillonnantes, le questionnement intellectuel est mis de côté par la dimension spectaculaire.

La démence se saisit avant tout comme un devenir filmique : la mobilité des corps féminins ainsi transformés par leur folle

traversée. Selon Deleuze et Guattari, c'est parce que la fille est la première victime, la première à qui on vole son corps pour lui imposer un dressage, une histoire, une organisation, que « l'anorganisme » du corps est inséparable d'un « devenir-femme ». Le devenir-femme en passe par la figure en mouvement de la jeune fille selon une formulation quasi cinématographique : « La jeune fille ne se définit certes pas par la virginité, mais par un rapport de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur [...]. Elle ne cesse de courir sur un corps sans organes. Elle est ligne abstraite, ou ligne de fuite¹. » Cette approche « schizo-analytique » développe une vue radicale sur la folie en dépassant la psychanalyse du sujet par un déplacement des profondeurs de l'inconscient vers le champ de forces politiques de machines désirantes.

La mise en mouvement des vierges folles est ici histoire de sexualité. Le poids du refoulement conditionne la présentation fébrile des héroïnes, surtout pour les deux plus âgées : Miss Giddens, engoncée dans ses tenues de l'époque victorienne, effrayée et obsédée par l'expression des pulsions ; Eleanor, étreinte dans un uniforme d'éternelle institutrice, fébrile et coupable du moindre bruit. Leur corps, trop habitué, pour l'une à s'occuper des enfants huppés, pour l'autre à répondre aux intransigeances d'une mère tout juste décédée, se lâche le soir venu dans les grandes demeures anglaises qui les accueillent.

C'est l'échappée libre à la fin de *La Maison du diable* qui fait le plus penser à une libération sexuelle. Eleanor tourne sur elle-même avec les bras tendus, en accord avec une musique mutine, dans le jardin des statues, comme en préfiguration gothique à *La Mélodie du bonheur* (Robert Wise, 1965). Avant de faire tourner sa chemise de nuit, elle s'était enfuie à toutes jambes, quittant la perspective des couloirs pour gravir un escalier en colimaçon brinqueballant. De tels mouvements corporels expriment le délire de la vieille fille à fleur de peau qui retombe en adolescence. Le cadrage et le montage insistent ou sur la fragmentation de son intégrité corporelle, avec l'alternance remarquable entre des gros plans sur les pieds et des gros plans de tête folle à même de la déconnecter de la réalité ; ou sur l'impulsion de son mouvement par la folie de l'espace avec des effets de fracas, de tangage, d'incurvation. Les inclinaisons diagonales de la prise de vues apparentent ainsi la maison hantée, dont les murs sont courbés

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1979, p. 339.

Catherine Deneuve, *Répulsion* de Roman Polanski

par le grand-angle, à un navire chaviré par la tempête, peut-être celle qui agite son esprit. Le corps d'Eleanor se déchaine, se débat et s'affole contre les agressions sadiques du lieu jusqu'à perdre pied. Pas étrange qu'elle se retrouve en figure de proue offrant son buste, les bras écartelés, à la concrétisation imaginaire du son *off* d'un fouet.

La déambulation des vierges folles conduit à les imaginer sur une scène fantasmagorique. Quel que soit le calme apparent de leur déplacement, l'agitation alentour a peu à peu prise sur elles. Si bien mise dans sa longue chemise de nuit blanche à fronces, les cheveux clairs qui tombent sur ses frêles épaules, Miss Giddens monte cérémonieusement les escaliers, en tenant fermement un chandelier, pour gagner sa chambre à coucher après sa soirée de lecture sainte au coin du feu. Des marques expressionnistes stylisent l'architecture embarrassée de cette demeure victorienne : ombres rampantes des peintures dans la cage d'escalier, vue furtive d'un visage d'ange sculpté qui rappelle l'usage des masques primitifs haut perchés dans les premiers *Mabuse*. Le lieu, à l'image des portes soudain scellées de l'étage, se ferme à toute forme d'entendement.

C'est surtout le tourbillon des voix, murmurantes puis de plus en plus entêtantes, qui rend la vieille fille folle. La polyphonie des paroles convoque à la fois des choses entendues depuis son arrivée, au sujet des enfants qui reviennent la persécuter, et des bribes de conversation intime entre l'ancienne gouvernante et l'ancien jardinier qu'elle n'a point pu ouïr. Ce concert de voix a certes deux significations par rapport à la conduite du récit puisqu'elles relèvent soit de l'hallucination psychotique d'un esprit dérangé, soit de la hantise fantomale des amants décédés. De façon signifiante, les effets d'écho et de réverbération de

la matière sonore, les jeux d'enchâssement entre les dialogues imaginaires et les bruits ambiants miment le va-et-vient d'un acte sexuel renversant. Il est bien question ici aussi, dans le pouvoir de visualisation du sonore, d'une *scène primitive* ; les ébats de Miss Jessel et Peter Quint auraient été surpris par les jeunes Miles et Flora. Prise au piège, Miss Giddens, à l'instar d'Eleanor, devient une femme qui tourne sur elle-même, ce que remarque un plan en plongée zénithale. Et ce vent de folie filmique qui, des maisons gothiques aux modestes appartements, souffle sous les nuisettes des vierges folles a clairement une dimension autoérotique.

BRÈCHES DE LA FOLIE

À travers les reconfigurations visuelles et les dérèglements sonores, la mise en scène du délire féminin est éminemment « pathoplastique ». Ce terme a déjà été employé pour caractériser le lien expressif entre le personnage et le décor dans *Shining* (Stanley Kubrick, 1980) : « La folie de Jack est toute "pathoplastique", modelée par l'ambiance². » L'épreuve de la folie correspond à un éprouvé spatio-temporel, qui se ressent avant d'être reconnu, dénommé voire stigmatisé pour les vierges folles du cinéma fantastique, mais aussi pour celles du cinéma réaliste. La dimension de refoulement sexuel, à l'origine d'une démente avérée, donne une explication certes rationnelle aux tourments très peu paranormaux de Carole, qui imagine que des hommes viennent la violer dans sa chambre, et de Karin qui entend des voix dans le grenier. Cependant, les films de Polanski et de Bergman, ancrés dans le réalisme hallucinant de la folie mentale, partagent autant que les films de Clayton et de Wise le fantastique de l'espace filmique : sa capacité à faire

corps avec le personnage. L'emprise spatiale en passe davantage par l'agrippement et la fissuration que par le vacillement et le tourbillon, même si la première modalité de figuration spatiale continue d'agir sur un mode mineur. La correspondance entre l'ouverture du corps et celle du lieu s'actualise par une gestuelle d'agrippement, par une fissuration des murs, et par une infiltration de voix surnaturelles à travers ces brèches de l'espace.

La « scène du grenier », dans *À travers le miroir*, exprime ces enjeux avec une austérité bouleversante qui célèbre l'alliance du naturalisme et de l'expressionnisme chez Bergman. Karin dort peu la nuit, c'est pourquoi on la voit quitter sa chambre, qu'elle a du mal à partager physiquement avec son mari, puis franchir avec calme, toujours dans sa chemise de nuit blanche, les différents seuils de la maison familiale, sur l'île de Faro, pour se retrouver tout en haut dans une pièce étonnamment vide. L'héroïne, proche de la transe hystérique, finit par se donner en spectacle. Cadrée de front, dans un plan large et fixe, elle se met à se caresser, se prend la tête comme pour la soulager, puis, à genoux, se touche au niveau de l'entre cuisses dans un geste évocateur d'une ébauche de masturbation et d'un réflexe de protection, avant de s'effondrer au sol en position de repli. Cette crise corporelle, que Charcot aurait aimé classer en différentes étapes, vient après l'obsession visuelle et l'écoute attentive de Karin à un détail du lieu. Le mur, couvert d'un papier peint fleuri et défraîchi, a été, avant elle, entrouvert par une déchirure. Dès lors, l'effondrement du corps et sa prise au niveau du sexe se saisissent en lien étroit avec l'irruption sonore de la folie à travers le gros plan de la fissure/ blessure au mur, qui s'agrandirait et s'ouvrirait du dedans si elle ne la colmatait pas. Les effets d'ombres et de lueurs rendent sublime l'intrusion de sons mystiques que rien ne motive (au contraire des bruits marins) si ce n'est une métaphysique de la démence. Preuve s'il en faut de la circulation du réalisme au fantastique, la projection de la folie sur un pan de mur se réalise aussi dans *La Maison du diable*. Eleanor entend des sons menaçants : marmonnement incantatoire des forces du mal, gémissement d'une enfant maltraitée. En alternance avec les plans rapprochés de son visage terrorisé qui scintille dans l'obscurité, on voit, sans cesse filmé par des mouvements instables avant et arrière, un pan de la pièce, dont la localisation topologique reste cachée. Les fluctuations de l'éclairage sur le papier peint à relief donnent vie à un visage fendu d'une bouche ouverte, à travers laquelle s'entendrait la voix de la hantise. Eleanor croit que sa voisine Theodora lui serre la main de peur, alors qu'elle s'est coupée sans le savoir, en quittant le lit pour une banquette dans l'ellipse de la nuit noire, de tout contact humain. Quand la lumière se fait sur la scène, l'affolement de la vierge folle atteint son acmé ; elle s'aperçoit qu'elle a prêté main-forte à une présence invisible. L'espace de la folie prend corps à travers les voix *off*, les fissures aux murs et les dessins de lumière. Dans *Répulsion*, l'incarnation est poussée plus loin par les jeux de mains. Carole, jeune femme belge qui fait des manucures dans un salon de beauté, en vient à se cloîtrer dans l'appartement londonien de sa sœur, terrorisée à l'idée d'être touchée par les paumes masculines. Elle tourne en rond dans le salon, s'enferme dans la chambre, rase les parois. Ses délires prennent des dimensions sonores et visuelles hallucinantes,

les séquences se passant peu à peu intégralement dans son espace mental ; ce qui n'enlève rien à leurs vibrants effets. Les murs, censés protéger les différentes zones d'habitation et en marquer les frontières, deviennent une interface plastique entre l'architecture du lieu et les projections psychotiques de l'héroïne. Leurs déformations rythment la progression de la folie dans le récit : apparitions alarmantes de fissures, empreintes en négatif de mains, surgissement de bras agrippeurs qui empoignent le buste d'une Carole maquillée à outrance, comme si le lieu allait lui faire l'amour³. Le fantasme d'un corps à corps entre la jeune femme agitée et l'espace du délire est remis en scène quand des membres sortent à nouveau des parois du couloir pour la posséder. Mais la reprise en main des vierges folles par un coup d'arrêt (mort, catatonie, enfermement) met finalement en péril pareilles visions surréalistes. Il n'y a que la Baby Jane (Bette Davis) de Robert Aldrich, ancienne enfant star, vieille femme fardée et sœur culpabilisée sévissant dans une maison familiale où viennent s'échouer les désirs d'émancipation au cinéma, qui continue de tourner sur elle-même, quand elle est arrêtée par les forces de l'ordre.

2. Jean-Claude Polack, « Un délire nostalgique. *Shining* de Stanley Kubrick », in *La Raison en feu ou la fascination du cinéma pour la folie*, Accor, 1999, p. 24.
3. Le fantasme du viol par l'espace sera d'ailleurs retraité sur un mode fantastique dans *L'Emprise* (Sidney J. Furie, 1981), et réemployé par le geste expérimental de Peter Tscherkassky dans *Outer Space* (1999).



Anthony Perkins, *Psychose* d'Alfred Hitchcock