Invisible Man

(Leigh Whannell, 2020)

Critique

Les possibles du champ

par Michaël Delavaud le 30.03.2020

Troisième film en tant que réalisateur de l'Australien Leigh Whannell, *Invisible Man* est un film que l'on qualifiera, de manière apparemment un peu sommaire et passe-partout, d'impressionnant. Voilà un mot qui veut tout dire et ne rien dire, mais c'est pourtant le mot juste : ce film imprime sa force visuelle et politique dans les mémoires comme un présent éternel se révèle sur le papier photographique et l'*impressionne* à perpétuité. Impressions et révélations: c'est sur ces préceptes que fonctionne ce film éminemment hitchcockien (mais pas seulement, nous y viendrons), fondé sur le principe d'une invisibilité (donc d'une mise en doute par l'absence) que l'héroïne se doit de rendre visible, de *révéler*, afin de se sauver des griffes vicieuses de son antagoniste (nous retrouvons cette thématique très chère à Hitchcock de « l'accusé.e à tort »). Adaptation libre du mythe littéraire créé par H. G. Wells, Leigh Whannell a l'idée géniale d'en faire un véritable récit d'épouvante en décalant le point de vue du personnage éponyme à celle qu'il côtoie : car si, par essence, l'Homme Invisible sait toujours où il se trouve (et le spectateur avec lui si le point de vue reste collé à ses basques), celle qu'il espionne ici ne peut que le deviner, avec la part d'incertitude que cela implique, faisant d'un plan vide, d'un signe si fugace qu'on n'est pas sûr de l'avoir vu ou du moindre hors-champ une hypothèse. De fait, s'il est politique, *Invisible Man* est aussi (et peut-être avant tout) un beau film théorique sur la mise en doute de l'image.

Horreur domestique

Il est 3h47. Elle ne dort pas. Nous apprendrons plus tard qu'« elle » s'appelle Cecilia (Elizabeth Moss). Elle se lève, se préoccupe de savoir si son mari dort. Il dort lui aussi profondément. À pas de loup (ou plutôt de brebis effrayée par un loup symbolique mais déterminée à sauver sa peau), elle prépare ses affaires pour fuir ce génie de l'optique et sa maison hypersécurisée. Fuyant à travers le dédale de couloirs du lieu, puis à travers le jardin puis à travers les bois encerclant le lieu, autant d'espaces isolant du monde réel. La séquence inaugurale d'*Invisible Man* est programmatique à plus d'un titre (nous la revisiterons ultérieurement), et entre autres pour cette façon à la fois simplissime et très riche de nous faire comprendre la situation de cette femme dont nous ne savons pourtant rien : l'extérieur est moins dangereux pour elle que l'intérieur de la maison, d'une froideur à la fois architecturale et technologique qui la ferait passer pour un caveau *high tech*. Sans musique, sans dialogue, juste rythmée par les roulements des vagues que la maison surplombe, comme en apnée, comme si le moindre son de respiration ou d'objet sur lequel on trébuche représentait un risque presque létal de se faire attraper, cette ouverture admirable filme la peur du personnage. Peur d'autant plus effrayante qu'il ne s'y passe rien, que Whannell consacre du temps pour installer cette longue séquence comme le moment originel de son récit, qu'il s'obstine à filmer ce vide pourtant plein de sens, les actions malheureusement ordinaires de la fuite d'une femme terrifiée par son mari brutal.

Le film d'épouvante qu'est *Invisible Man* est donc fondamentalement un drame conjugal, alliance générique qui n'est par ailleurs pas incohérente.S'il est le troisième film de Leigh Whannell, le « jeune » réalisateur est entre autres à la matrice scénaristique de la saga *gore Saw* (2004-2017), et est surtout le maître d'œuvre (scénario et production) de la saga d'épouvante *Insidious* (2011-2018), dont il a réalisé aussi le troisième volet. Intéressante à plus d'un titre, cette série de films de maison hantée l'est surtout dans sa façon de mettre en relation le lieu de vie des personnages et leur état mental, un traumatisme subi ouvrant la porte aux monstres intérieurs les plus terrifiants et l'envahissement de leur logis par lesdits monstres. Par sa belle tétralogie psychanalytique, Whannell ne fait rien d'autre que d'associer l'Inconscient des personnages et les cauchemars qui en surgissent à la maison considérée comme une concrétisation du mystère abstrait de nos psychés. De fait, il théorise ce qu'est le sous-genre du film de maison hantée : par essence une *horreur domestique.*

Là se trouve la première force, politique, d'*Invisible Man*, ceci à l'heure des mouvements contemporains de lutte contre les élans patriarcaux de mâles censément dominants : en faisant de son film une perpétuation des codes et motifs formels du cahier des charges propre au film de maison hantée, en transformant le mari en un avatar des démons d'*Insidious* (perceptible pour celle qu'il harcèle mais imperceptible pour les autres), Leigh Whannell inscrit sa conception du genre fantastique dans un rapport direct avec un discours progressiste aussi évident que salutaire.

Évasions

Alors que Cecilia regarde dehors, de peur de voir débarquer son richissime mari Adrian (Oliver Jackson-Cohen), génie du Mal et prodige de l'optique (cette spécialisation n'est bien sûr pas sans importance), son ami James (Aldis Hodge), qui l'héberge suite à sa fuite, tente de la rassurer en lui disant qu'à l'intérieur de la maison, elle est en sécurité. C'est en fait tout l'inverse que s'évertue de montrer *Invisible Man* : il n'y a qu'en extérieur que Cecilia parvient à avoir une prise sur son harceleur invisible. L'intérieur est un espace de piège et de mort : la maison de James, donc, où l'homme invisible semble se cacher, ceci jusque dans les combles où sont dissimulées les preuves de l'existence du mari-monstre (il y aurait à réfléchir sur la fascination des productions Blumhouse pour les greniers sombres semblant abriter de nombreuses figures du Mal) ; le restaurant où Cecilia voit un couteau danser devant ses yeux et sa sœur se faire sèchement égorger ; la cellule et les couloirs de l'hôpital psychiatrique où elle se fait enfermer suite aux actes ignobles du criminel invisible qui lui sont attribués. L'Homme Invisible maîtrise l'intérieur, lui-même enfermé à l'intérieur d'une combinaison hors de laquelle il perdrait son pouvoir.

L'extérieur est au contraire le lieu de la fuite : celle de Cecilia après qu'elle s'est fait agresser dans la cuisine de la maison de James lors d'une scène graphiquement incroyable, courant dans la rue et filmée, hystérique, par une caméra de vidéosurveillance (qui ont leur importance, nous y revenons) ; celle de l'Homme Invisible, affaibli, blessé et au costume abîmé, fuyant sous la pluie après avoir neutralisé une dizaine de gardes de l'hôpital lors d'une scène elle aussi époustouflante.

Cette trajectoire, salutaire, allant de l'intérieur vers l'extérieur est bien entendu annoncée par la scène d'ouverture du film, dans laquelle Cecilia semble franchir plusieurs espaces distincts aboutissant à son évasion, cette maison ultra-sécurisée tenant autant du logis que du pénitencier : les couloirs, le garage, l'immense jardin, le mur d'enceinte, la forêt jusqu'à la route libératrice. La fuite de ce lieu comme parallèle vers le réel ressemble à la dernière partie du *Village* de M. Night Shyamalan (2004), tout en inversant cependant radicalement son objectif et son discours : chez Shyamalan, la trajectoire d'Ivy (Bryce Dallas Howard) vers l'extérieur (la jeune fille franchissant elle aussi plusieurs frontières : la lisière de la forêt, la forêt elle-même et la barrière de lierre la ceignant) prouvait, dans un élan pessimiste et certainement réactionnaire, que le repli vers l'intérieur du lieu parallèle, utopique, était le seul moyen de survie possible. Cecilia, dans *Invisible Man*, fait de l'extérieur un espace de fuite de l'utopie totalitaire conjugale qu'elle subit, et du dehors une perspective de salut. Ceci fera office de programme durant la totalité du film.

Vide plein

Cette dialectique du dedans et du dehors contamine jusqu'à la mise en scène de Leigh Whannell, d'une précision redoutable. Ne pas oublier que ce talentueux réalisateur et narrateur a fait toutes ses armes dans l'horreur et l'épouvante, dans le *gore* puis dans l'épouvante moderne pleine de *jump scares* rendant l'invisible visible. C'est l'un des grands questionnements du cinéma d'horreur, de n'importe lequel de ses sous-genres : qu'est-ce qui fait qu'un élément, un geste, un acte de violence plus ou moins barbare, un monstre effrayant... doit être visible ou invisible ? Dans l'art cinématographique, cette question peut se poser en d'autres termes : qu'est-ce qui fait que l'horreur ou l'épouvante doit se trouver *à l'intérieur ou à l'extérieur du cadre* ?

Whannell théorise ce type de questionnement d'une manière à la fois très simple, très habile et particulièrement retorse, dans la foulée des grandes idées sur l'image manipulatrice du cinéma de Brian De Palma. La mise en scène de l'angoisse chez Whannell est ici guidée par l'idée formelle selon laquelle la terreur est à l'intérieur du cadre mais absente du champ, du fait de l'invisibilité du personnage malfaisant. Comment s'y prend-il ? Réponse simple comme un mouvement de caméra : il décadre. Autant le dire tout de suite, et sans exagération : la puissance narrative réelle du décadrage a rarement atteint un tel niveau d'intelligence et d'intensité que dans *Invisible Man*. En narrateur diabolique, Whannell place quelques décadrages à divers moments de son film pour mieux faire perdre ses repères et son assurance à un spectateur déboussolé.

Le premier décadrage a lieu pendant la désormais fameuse séquence introductive (décidément riche à tous points de vue). Cecilia, silencieusement, remplit son sac de sport de vêtements pendant qu'Adrian dort. Décadrage : la caméra effectue un panoramique vers la gauche pour filmer le couloir adjacent. Adrian va-t-il arriver ? Non. Mais alors, Cecilia laissée hors-champ va-t-elle subir quelque méfait ? Non plus : la caméra effectue un nouveau panoramique vers la droite, pour reprendre sa position initiale et montrer la fuyarde finir de remplir son sac. Et de se demander quel est l'intérêt profond de ce mouvement. Nous n'en voyons qu'un, fourbe et magnifique : le conditionnement du spectateur, pour mieux l'interroger dans une scène suivante, et constater le talent immense de Leigh Whannell.

Après qu'elle a appris la mort, Cecilia vit dans la maison de son ami James ; elle vaque à ses occupations domestiques. Rebelote : décadrage vers la droite dans le vide de la pièce, sans que cependant Cecilia ne réagisse à la moindre présence alors que la peur semble lui faire voir son mari, même défunt, partout. Pour quelle raison filmer ce vide ? Est-ce encore un mouvement de caméra gratuit ? Cela en a tout l'air. Sauf que le montage place immédiatement après ce mouvement de caméra un plan de Cecilia continuant à faire ses affaires, s'arrêtant subitement et se retournant apeurée vers l'endroit que le décadrage permettait d'observer juste avant. Par le montage et le regard du personnage féminin, Whannell remplit le vide précédent d'une présence indistincte. Là se trouve tout l'art limpide et paradoxal de cette mise en scène : remplir le vide du plan par un corps pourtant absent aux yeux du monde, tant du personnage de Cecilia que du spectateur. Whannell se permet de donner une présence physique à un corps absent par la puissance omnisciente d'une caméra qui, en semblant tout voir, permet de faire ressentir par la suggestion. Ce qui permet de se reposer cette question sans réponse : qu'a vu la caméra dans le décadrage du couloir, pendant que Cecilia remplissait son sac de sport lors de la séquence de fuite ?

Une fois cette idée posée, la présence dans le vide peut être suggérée de plusieurs façons, sans ne plus avoir recours au décadrage : cela peut être un plan fixe insistant dans une cuisine vide jusqu'à l'incendie apparemment spontanée d'une poêle sur un gaz ; cela peut être un travelling dans les couloirs de la maison évoquant une caméra subjective mais qui n'en est peut-être pas une ; cela peut être la joie d'un groupe d'amis dans la maison situé dans un sur-cadrage à gauche de l'écran, le bord droit étant rendu aveugle par le bord d'un mur, donnant l'impression d'un plan subjectif et voyeur. Aucun élément ne peut résoudre l'équation, aucun son ne sort de ce corps invisible, que l'on pressent sans être sûr qu'il soit là. C'est toute la problématique que pose la première partie du film (jusqu'aux premières manifestations de l'Homme Invisible, agissant de l'extérieur du cadre pour en influencer la composition : la scène de la couette, classique mais exemplaire) : faire de l'invisible à la fois un élément de peur situé dans le champ et sa mise en doute. Car ce que l'on ne voit pas existe-t-il vraiment ?

Le visible comme vérité subjective

Voir l'invisible n'est-il pas la lisière de la folie ? Tout n'est que question de point de vue. L'une des questions que pose le film, ceci de plusieurs façons différentes, est la suivante : Cecilia, qui se dit poursuivie par son mari mort, est-elle folle ? Cette folie présumée passe par la mise en doute du visible, de ce qui est montré par la caméra et dont nous avons parlé auparavant. L'œil de la caméra est-il vraiment omniscient ou épouse-t-il le point de vue interne et aliénée de Cecilia ? Une fois qu'Adrian s'avère présent bien qu'invisible (comme le prouvent la scène de la visite nocturne, avec couette retirée à partir du hors-champ et flashes d'appareil photo, ou encore les violences attribuées à la démence supposée de Cecilia), il reste imperceptible aux yeux des autres, faisant de Cecilia une femme qui mérite apparemment sa place en hôpital psychiatrique. La scène du premier interrogatoire du personnage (reprenant par ailleurs un *jump scare* d'*Insidious 3*, où la médium voit surgir un démon qu'elle est la seule à voir dans une salle d'interrogatoire) est de ce fait savoureuse : nous savons, en tant que spectateurs et à l'inverse des personnages qui entourent Cecilia, qu'Adrian n'est pas mort, que l'Homme Invisible existe ; elle dit alors aux policiers que le mari censément mort est présent dans un coin de la pièce et qu'« il nous écoute », phrase presque stéréotypique de la démence paranoïaque. L'attitude du personnage et l'absence dans le cadre de l'Homme Invisible nous permet de nous demander, presque à notre insu et malgré le fait que l'on sache qu'elle a certainement raison, si Cecilia n'est pas effectivement complètement dingue.

La mise en doute de l'image et du réel est perpétuelle dans *Invisible Man*, passant d'abord par l'interprétation absolument sidérante d'Elizabeth Moss, actrice sans nulle autre pareille actuellement, à la fois implosive et *borderline*, volcan d'émotions contraires parfois incarnées dans un même mouvement, aliénée et lucide, victime et battante, chuchotant et hurlant, affolée et placide. Passant également par la mise en scène de Leigh Whannell et ses images à double fond : celles dont nous avons déjà parlé, mais aussi le recours à l'image de vidéosurveillance, point de vue strictement externe, enregistrant le visible selon un point de vue inamovible, et laissant la réalité des faits dans un hors-champ auquel on peut faire dire toutes les vérités possibles.

Deux occurrences de plan de vidéosurveillance semblent capitales à ce sujet dans le film. La première est le plan qui suit le combat entre Cecilia et l'Homme Invisible dans la cuisine ; elle s'enfuit dans la rue, complètement affolée par la situation et est enregistrée en train de courir en se débattant. La vidéosurveillance est un regard décontextualisé : sans connaître le contexte, les événements précédant ce présent perpétuel et hors-temps réel (la date et l'heure situées à même l'image), sans connaître le hors-champ et ce qu'il pourrait contenir (à l'invisibilité de l'agresseur se superpose sa dissimulation dans l'angle mort du regard), l'image, exploitée par les enquêteurs de la mort de sa sœur dont Cecilia est accusée, est à charge contre elle, enregistrée dans une démarche dégingandée de démente fuyant un fantôme.

La seconde occurrence intervient dans la dernière séquence du film. Cecilia accepte l'invitation d'Adrian, qui se fait passer pour la victime d'un autre criminel, personnage qui lui aurait volé son costume d'invisibilité et qui aurait séquestré le génie de l'optique (ou plutôt de l'illusion d'optique : revoilà l'idée de l'image manipulatrice !) en maquillant sa mort. Prétextant l'envie de se rafraîchir, elle emprunte elle-même un costume, tue Adrian et revient face à l'image de la caméra de surveillance feignant l'affolement et l'horreur, appelant les secours sans être soupçonnée (la date et l'heure de l'image de surveillance faisant foi). Dans un dernier mouvement, elle se dissimule dans le hors-champ et regarde son mari se vider de son sang, d'un calme olympien. Ce final, narrativement inutile à l'échelle du film, est passionnant pour son discours sur la relation complexe et ambivalente entre le champ et le hors-champ, le visible et l'invisible, la vérité de l'image et la réalité des faits. Et de se dire que cette situation finale est en fait une répétition passionnante (car absolument théorique et esthétique) de la formidable séquence d'ouverture du film : si la fuite vers l'extérieur de la maison est un premier pas vers la liberté, la fuite vers l'extérieur de l'image, vers le hors-champ de l'œil vidéosurveillant, est le mouvement définitif vers la liberté et l'indépendance.

par Michaël Delavaud le 30.03.2020
Site Revue Eclipses - Copyright