

24 images

24 iMAGES

Tobe Hooper Cauchemars américains

Sylvain Lavallée

Number 192, September 2019

L'horreur politique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91947ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavallée, S. (2019). Tobe Hooper : cauchemars américains. *24 images*, (192), 38–43.

Tobe Hooper

Cauchemars américains

PAR SYLVAIN LAVALLÉE



↑ The Funhouse (1981)

Grotesque, décadent, sordide... le cinéma de Tobe Hooper ébranle par sa folie radicale, mais celle-ci n'est rien de plus que le reflet d'une nation perçue à travers les monstres qu'elle produit.

« Who is mad enough to enter that world of darkness? » Entendue à l'entrée d'une maison hantée dans *The Funhouse* (1981), cette réplique pourrait s'adresser aux spectateurs tout autant qu'aux protagonistes du film. Mais nous sommes chez Tobe Hooper, alors une telle mise en garde apparaît parfaitement futile : dans son cinéma, nous n'avons pas besoin « d'entrer » dans un monde de ténèbres ; nous découvrons plutôt avec horreur que nous y habitons déjà.

Que ce soit par le biais des adolescents du premier *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) ou de *The Funhouse* (1981), ou des familles de *Poltergeist* (1982), *Invaders from Mars* (1986) et *Mortuary* (2005), les films d'Hooper confrontent une certaine normalité américaine, voire son idéal, à tout ce que la société a dû refouler pour se construire. À première vue le schéma est classique, l'horreur fonctionne souvent sur des peurs collectives témoignant d'une époque donnée, par un monde enfoui qui se manifeste pour questionner les certitudes et les acquis, mais la radicalité de la vision d'Hooper tient à ce qu'il fait de la normalité le miroir déformé, mensonger, des monstres. Le basculement vers le cauchemar s'opère ainsi à partir d'un excès de réel venant ronger peu à peu l'artificialité de ce qui est conçu comme l'ordinaire, telle cette banlieue de *Poltergeist*, un décor de façade érigé sur un cimetière que l'on a fait mine de déménager

(les pierres tombales ont été déplacées, mais les corps sont restés sur place) : les squelettes finissent par sortir de la boue, et la maison de rêve se voit anéantie par cette résurgence violente du passé.

Comme souvent chez Hooper, les monstres surgissent de la terre, du sous-sol où dort le vampire de *Salem's Lot* (1979), des souterrains où se cachent les extraterrestres d'*Invaders From Mars*, la famille de *The Texas Chainsaw Massacre II* (1987), les morts-vivants de *Mortuary* ; sinon ils se cachent en coulisses, derrière le décor du carnaval de *The Funhouse*, les couloirs de l'hôtel dans *The Toolbox Murders* (2004) ; ou encore sous l'eau, dans *Eaten Alive* (1974) et *Crocodile* (2000). Les monstres vivent dans les marges oubliées, les recoins perdus que l'on découvre au détour d'une situation inattendue – c'est donc dire qu'ils ne proviennent pas d'un autre monde, ils se présentent plutôt comme les produits rejetés de l'Amérique, des déchets que l'on a essayé d'enterrer, mais qui refusent de se laisser emporter par la décomposition. D'ailleurs, il s'agit rarement de véritables monstres puisqu'ils arborent toujours un visage (presque) humain : le crocodile de *Eaten Alive* effraie beaucoup moins que son propriétaire, qui s'en sert pour protéger sa propriété quand sa faux ne suffit pas.

Même quand le Mal vient d'ailleurs – dans *Lifeforce* (1985) et *Invaders from Mars* notamment –, il s'empare des corps pour les recracher vidés, dans la pure tradition des *body snatchers*, ou il les imite pour passer inaperçu. Le plus souvent, il se terre dans des hommes aux corps difformes (*The Funhouse*, *The Toolbox Murders*, *Mortuary...*), cachant derrière des masques une monstruosité inculquée : chez Hooper, le monstre ne se réduit jamais au corps en soi, il est toujours construit par le regard des autres, des parents en particulier, qui enseignent la honte et la haine à coups de tortures physiques et psychologiques (d'où, dans *The Funhouse*, la référence à Frankenstein, ce monstre fabriqué qui découvre la peur qu'il suscite chez les hommes). Car c'est la famille, surtout, qui engendre des monstres : les trois générations d'hommes cannibales (aucune femme en vue, sauf empaillée) des deux *The Texas Chainsaw Massacre* réalisés par Hooper, la famille foraine de *The Funhouse*, les extraterrestres d'*Invaders From Mars* qui s'emparent du corps des parents... Dans *Spontaneous Combustion* (1990), cette idée est parfaitement illustrée par un concept ludique : le couple idéal des années 1950 engendre un enfant qui, rendu à l'ère Reagan, devient un agent de destruction incontrôlable, possédé par l'énergie nucléaire. La famille nucléaire comme produit de l'ère nucléaire : la société américaine secrète une violence sourde n'attendant qu'à éclater, se manifestant grâce et dans les institutions normalement garantes de la vitalité de la nation.

C'est d'ailleurs ce qui étonne dans la collaboration entre Steven Spielberg (producteur, scénariste) et Hooper sur *Poltergeist* : pour Spielberg, le Mal est une force

↑ Mortuary (2005) → The Texas Chainsaw Massacre (1974) → The Mangler (1995)



C'est dans la démesure qu'Hooper excelle, quand plus rien ne semble retenir la violence de son imaginaire infernal et qu'il pousse ses cauchemars jusqu'au paroxysme dans des finales frénétiques d'où il est impossible de ressortir indemne.

innommable, sans visage, qui surgit de l'extérieur pour s'attaquer à la famille, qu'il faut toujours reconstituer pour rétablir le statu quo ; chez Hooper, la structure est exactement inverse, le Mal surgit de la famille elle-même, et c'est ce statu quo qui produit les monstres qui nous guettent. Même si le film porte la marque évidente de son producteur, nous y trouvons, comme dans le *Gremlins* (1984) de Joe Dante, l'envers subversif, cauchemardesque, de la vision spielbergienne d'une Amérique dont la liberté et la richesse se mesurent au bien-être de la famille patriarcale. Tout est corrompu chez Hooper, les corps des hommes comme le cinéma portant les valeurs de la nation, la banlieue d'Amblin dans ce cas, ou Luke Skywalker dans le court métrage « The Eye », tiré de *Body Bags* (1993, coréalisé avec John Carpenter) : Mark Hamill est pris dans un combat intérieur contre un côté obscur l'attirant vers le meurtre et la nécrophilie, mais cette fois, il ne pourra vaincre qu'en se donnant la mort.

Pas de Mal métaphysique dans ce cinéma, donc, sans cause ni origine, mais des monstres comme produits de leur environnement, émergeant d'une structure, une société, dont Hooper s'amuse à exposer les mécanismes en explorant l'envers du décor, comme dans la finale de *The Funhouse* avec ces immenses rouages et ces poulies rouillées. De même, les explications pour justifier la folie des monstres n'ont jamais de valeur psychologique, elles viennent plutôt souligner un contexte socio-économique : dans *The Texas Chainsaw Massacre*, la famille se tourne vers le cannibalisme lorsque l'industrialisation les oblige à fermer leur abattoir devenu désuet, une violence apprise dans le cadre d'un métier devant trouver un nouvel exutoire lorsque celui-ci disparaît. Le travail dompte les corps en y imprimant des gestes et des comportements brutaux, l'humanité se retourne contre elle-même, le cannibalisme représentant, comme le remarque bien Robin Wood dans son analyse du film,

« l'ultime forme de possessivité, donc la fin logique des relations humaines à l'heure du capitalisme »¹. Chez Hooper, en effet, le capitalisme n'a rien d'abstrait : dans *The Mangler* (1995), le sang des ouvriers fait littéralement rouler l'industrie, alors qu'une presseuse dans une blanchisserie se voit possédée par un démon ; la machinerie prend vie, s'arrache au sol de son usine pour se lancer, affolée, aux trousses des travailleurs. L'image est grotesque, absurde, mais c'est dans la démesure qu'Hooper excelle, quand plus rien ne semble retenir la violence de son imaginaire infernal et qu'il pousse ses cauchemars jusqu'au paroxysme dans des finales frénétiques d'où il est impossible de ressortir indemne.

L'aspect fauché de ce cinéma, fabriqué avec les moyens du bord, résonne avec cet imaginaire de prolétaires démunis comme avec tous ces meurtres commis avec des outils de construction, d'usine ou de ferme, des tronçonneuses, des faux, des tournevis et des marteaux qui cherchent une nouvelle fonction après avoir perdu celle à laquelle ils sont normalement destinés. Bref, des films d'exploitation sur l'exploitation. Hooper construit ses films comme *Leatherface* ses masques : par un geste artisanal, une monstruosité cousue main, à même la chair humaine. Peu importe la stupidité apparente de certaines prémisses (comment faire un film sur la combustion spontanée ? une robe qui pousse au meurtre ? l'emprise maléfique du Marquis de Sade, traversant les époques pour corrompre une jeune catholique au Caire ?), il y a toujours chez Hooper, au minimum, un travail de direction artistique impeccable, avec ces textures poisseuses, glauques, poussiéreuses, ces décors sordides, étouffants, conférant au tout une atmosphère malsaine qui assaille le spectateur dès la première image.

Les films sont ainsi conçus à l'image des monstres, non pas parce qu'Hooper démontre de l'empathie envers ces derniers, mais plutôt parce que son univers est totalement dépourvu d'un tel sentiment : du spectre des relations humaines, il ne reste que la cruauté, et la seule réponse possible à cette décadence est la démence, comme si en elle reposaient les derniers vestiges de la liberté. Par ce spectacle de fin du monde, d'une humanité qui se retourne contre elle-même avec une violence qui n'épargne personne, le cinéaste nous propose bien mieux qu'une énième critique de l'Amérique : il nous ébranle par sa folie destructrice s'alimentant à même le refoulé d'une nation ; point de lucidité ici, mais une vision hallucinée d'une dégénérescence institutionnalisée. Avec sa mort survenue le 26 août 2017, le cinéma américain a ainsi perdu l'un de ses plus précieux cinglés, celui qui aura, mieux que quiconque, capté sur pellicule les cauchemars éveillés d'une société qui tarde à prendre conscience de son état de putréfaction avancée.

1. Robin Wood, *Hollywood: From Vietnam to Reagan... and beyond*, New York, Columbia University Press, 2003 [1986], p. 82-83. Ma traduction.