

# Mouvements de panique Hommage à Larry Cohen

Mathieu Li-Goyette

Numéro 192, septembre 2019

L'horreur politique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91945ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Li-Goyette, M. (2019). Mouvements de panique : hommage à Larry Cohen. *24 images*, (192), 26–31.

# Mouvements de panique

## Hommage à Larry Cohen

PAR MATHIEU LI-GOYETTE



→ Black Caesar (1973)

**Une décharge de plomb  
retentit parmi d'autres bruits  
dans le vacarme new-yorkais.  
Cut. Un passant s'écroule  
au beau milieu de la rue,  
dans l'indifférence.**

Personne ne s'est retourné et, pourtant, personne n'était dans le coup – mis à part l'acteur avec, coincée entre ses côtes et son coude, une poche de sang qui se déverse sur l'asphalte. Pendant que tous les autres, les figurants non payés, les civils attrapés par une caméra cachée à l'étage d'un immeuble qui a tout vu, circulent et contournent le corps agonisant, Larry Cohen jubile, aussi satisfait que terrifié par ce qu'il vient de voir et de filmer. Fred Williamson, son acteur afro-américain, git au sol à la fin de *Black Caesar* (1973), cette reprise en mode blaxploitation de *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931) qui n'a pourtant rien d'un film d'horreur. Comme il en aura souvent l'habitude ultérieurement, Cohen avait envoyé Williamson, par économie de moyens, s'écrouler en pleine ville afin de capter le mouvement de panique qui suivrait la chute. Pas de chance. Il revient du tournage avec un fragment d'indifférence raciste saisie sur le vif. *Black Caesar* n'en devient que plus tragique, plus pessimiste. Quant au cinéma de Cohen, il ne s'en remettra jamais.

## DES TUMEURS SOCIALES

On peut retracer dans son cinéma d'horreur deux tendances distinctes qui seraient les versants d'une même obsession pour le délire collectif. Déclenché par cet effondrement ignoré de Fred Williamson en pleine rue, l'attrait de Cohen pour la panique naît d'abord de ces situations qui devraient la provoquer, mais qui se heurtent à l'indifférence ambiante. En personnage typiquement cohenien, Frank (John P. Ryan), père qui apprend à comprendre la violence sanguinaire qui habite son nouveau-né dans *It's Alive* (1974), souhaite alerter le monde, mais en vain. Illuminé, il poursuit sa croisade dans *It Lives Again* (1978) en tentant de convaincre d'autres parents ayant enfanté des petits monstres de l'urgence de les cacher aux autorités pour préserver leur droit à les aimer. Tourné quelques mois après l'arrêt juridique rendu dans l'Affaire Roe v. Wade, *It's Alive* ne fait pourtant aucunement référence à l'avortement, mais bien à la réglementation de la parentalité et des désirs qui la constituent établie par un État qui cherche à faire disparaître toute anormalité de la sphère publique. Même dans *The Private Files of J. Edgar Hoover* (1977), qui n'a rien à voir non plus avec le cinéma d'horreur, Cohen joue ainsi sur cette propension qu'a le pouvoir politique à vouloir sauvegarder les apparences, comme une force de préservation, de stabilité naturelle.

Il faut comprendre que tout le cinéma de Larry Cohen est branché sur le climat politique de l'époque où il a été produit et que les genres, en particulier l'horreur, sont pour lui des outils pour déconstruire la réalité sociale, y générer des excroissances. Un bébé tueur dans *It's Alive*, un cinéaste tueur dans *Special Effects* (1984), un yogourt tueur dans *The Stuff* (1985), une ambulance tueuse dans *The Ambulance* (1990), un policier tueur dans son scénario pour *Maniac Cop* (William Lustig, 1988) : autant de tumeurs sociales complètement grotesques, qui servent moins d'ennemis véritables que de leures afin de débusquer une menace plus grande, plus pernicieuse, souterraine et, au fond, tout à fait réelle. Dans ces films, Cohen capte la panique qui s'empare de collectivités « en santé », lesquelles réalisent à quel point tout ce qu'elles avaient pris pour acquis, soit les valeurs sûres du tissu social, est en fait sujet à des forces parfois difficiles à identifier. C'est pourquoi les antagonistes chez Cohen sont rarement des individus, mais le plus souvent une puissance de régulation (les services publics, la publicité, la natalité) qui se détache et contamine les esprits « faibles ». Rien n'est ici plus dangereux qu'un fonctionnaire forcené ou qu'un attaché de presse à la solde de la médiocrité.

C'est probablement pour cette raison que même les films d'horreur les plus sanguinolents de Cohen ne sont jamais très effrayants : l'acidité des dialogues et le cynisme qui servent de moteur aux scènes prennent les devants, alors que l'horreur se reporte en fait sur la *réaction* plutôt que sur l'action qui la génère. L'inquiétude, la peur, l'anticipation du délire comme potentiel de toute situation normale sont autant

de mouvements de panique au service d'une esthétique de la précipitation, avec des personnages qui courent, s'affolent, fuyant d'abord la menace et ensuite ceux qui étaient censés les protéger de celle-ci. À la conclusion de *It's Alive*, Frank veut échapper aux policiers en cachant son enfant envers lequel il se surprend à éprouver enfin un véritable amour paternel.

« EAT 'EM! EAT 'EM! CRUNCH, CRUNCH! »

En héritier de Jacques Tourneur, Cohen capitalise sur les contrechamps, les visages torturés qui hurlent leur douleur face à l'inévitable, tout comme leur surprise face à l'imprévisible. *God Told Me To* (1976), son meilleur film, joue parfaitement de cette dynamique d'appréhension, en prenant comme sujet la possession aléatoire de plusieurs citoyens qui deviennent subitement des meurtriers sans remords. Dans une scène culte, le jeune Andy Kaufman incarne, lors d'un défilé, un policier anonyme qui ouvre le feu sur le maire de la ville de New York (Christopher Nolan recyclera cette mise en place avec le Joker dans son *Dark Knight*, 2008). Fort de l'expérience acquise sur *Black Caesar*, Cohen tourne l'attentat sans autorisation lors d'un vrai défilé policier et profite de l'affolement causé par la présence d'une fausse arme dans un événement public pour « voler » au réel un mouvement de panique qu'il a lui-même provoqué.

Sorte de terroriste de la fiction, Cohen comprend rapidement qu'il lui faut des images dangereuses pour représenter des idées dangereuses. Il moule ses méthodes de tournage, de chaos par propagation, aux sujets qu'il invente en cherchant toujours à mettre en lumière le côté tordu qui se terre en deçà du réel. Le mariage (*Bone*), la natalité (*It's Alive*), Dieu (*God Told Me To*), le cinéma (*Special Effects*), l'alimentation (*The Stuff*), la banlieue (*A Return to Salem's Lot*, 1987) constituent autant d'idées habituellement innocentes qui deviennent des idées intéressées, dictées par un intérêt supérieur (variant selon les politiciens véreux et les capitalistes sauvages). Conséquemment, les monstres chez Cohen ont une forte tendance à être à leur tour des victimes, instrumentalisées par des structures complotistes, tentaculaires, comme pour mieux nous aiguiller en direction du vrai problème soulevé par ses films. Dans le cas de *God Told Me To*, c'est la représentation taboue de la religion comme arme belliqueuse, qui lui sert à évoquer toutes ces interprétations tronquées des textes sacrés qui mènent à des massacres, et qui s'emparent ici des esprits alors qu'un Christ réincarné, hermaphrodite et extraterrestre (c'est compliqué...) émet des ondes débilantes à partir d'un vulgaire immeuble désaffecté de Brooklyn.

C'est dans cette prise de conscience du monstre comme leurre des pouvoirs politiques veillant à la normalité que, dans le cinéma de Cohen, une seconde tendance, plus originale et qui tourne autour d'un renversement des rôles, fait de la folie collective



↑ The Stuff (1985) → Q (1982) → God Told Me To (1976)

quelque chose de réellement terrifiant. Cet autre versant de son œuvre cerne dans l'affolement général les manières dont la peur peut prendre en otage une société et corrompre l'image de ses héros. Dans *Q* (1982), reprise de *King Kong* avec un serpent aztèque volant, Jimmy Quinn (Michael Moriarty, son acteur fétiche, *parfait* schizophrène qui canalise et transforme la panique en action narrative), découvre le nid de la bête au sommet du Chrysler Building. Réalisant qu'il est le seul à savoir où se cachent les œufs du monstre, ce pianiste de jazz un peu *loser* tient enfin sa vengeance contre tous ceux qui ne l'ont jamais pris au sérieux. Face aux forces de l'ordre, il décidera de tenir en otage la ville de New York jusqu'à ce que les autorités acceptent ses conditions (la scène sera reprise à l'identique par Michael Bay dans *Armageddon* [1998], lorsque les foreurs négocient l'avenir de l'humanité en échange d'exemptions d'impôts). On retrouve d'ailleurs ici la scène la plus marquante de l'œuvre de Cohen, alors que Jimmy, tenu à son tour en otage en haut de l'immeuble, hurle avec son sourire fou : « *Eat 'em! Eat 'em! Crunch, crunch!* », conviant le dieu serpent à table et décelant, à l'instar de Frank et de son bébé monstrueux, un terrain d'entente dans leur condition de hors-la-loi mis au ban des politiques de la normalité.

Dans *A Return to Salem's Lot*, un père monoparental (Moriarty) tue des vampires banlieusards en compagnie de Samuel Fuller qui interprète un chasseur de nazis converti en traqueur de vampires – Cohen fait feu de toutes les paranoïas. Il n'en faut pas plus pour qu'une mère vampirique accuse ces assassins d'avoir commis un génocide dans une communauté qui avait pourtant trouvé des solutions pacifiques pour assurer sa survie (comme élever des vaches pour leur sang plutôt que leur lait). Encore une fois encouragés par cette peur du bizarre et de l'anormal, c'est sans broncher que les « héros » tuent au nom des forces structurantes qui régissent habituellement la vie suburbaine. Toute bonne banlieue ne devrait pas cacher des vampires.

Déclinant ces créatures à travers les genres et les structures politiques qui constituent les paysages de tous ses films, Cohen a redonné aux monstres du cinéma la liberté de renvoyer à la société américaine cette image paranoïaque et conservatrice qu'elle ne sait assumer qu'en temps de crise et de panique. Il les a fait se retourner contre les pouvoirs qui instrumentalisent la vie et les désirs au nom des symboles d'un asservissement aussi individuel que collectif, jusqu'à nous montrer en quoi tous les « anormaux », tous ceux qui ne rentrent pas naturellement dans le moule préfabriqué, sont les nouveaux « monstres » désignés par ce pouvoir.

Larry Cohen est peut-être mort, mais la fébrilité critique de ses films vibre toujours, dans chacun de ses plans de foule en délire, dans toutes ses images de policiers s'acharnant à percer un mystère dont l'issue pourrait abolir leur propre autorité. À travers chaque indifférence et toutes les paniques provoquées, cette conscience frémit encore de ce qui *devrait* nous faire réellement peur : cette chose informe, cette force politique de régulation sociale. *It's alive.*