

L'horreur Selon Pere Portabella

Carlos Solano

Numéro 192, septembre 2019

L'horreur politique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91950ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Solano, C. (2019). L'horreur : selon Pere Portabella. *24 images*, (192), 60–65.



L'horreur

Selon Pere Portabella

PAR CARLOS SOLANO



Umbracle (1971)
↑

Pere Portabella, cinéaste catalan dont l'apport esthétique et politique commence depuis seulement quelques années à être reconnu¹, réalise au début des années 1970, sous le régime de Franco, deux films en forme de diptyque qui fonctionnent ensemble malgré leurs singularités respectives. Ils partagent le même acteur, Christopher Lee, et s'enracinent dans une même ambition, qui consiste à décrire les rouages du franquisme à travers la rhétorique formelle de l'horreur. Synthèse limpide de l'arrimage inévitable entre cinéma d'horreur et proposition d'avant-garde, le cinéma de Portabella prouve que les deux catégories dépendent intimement l'une de l'autre, qu'elles gagnent à être pensées dans ce qui les réunit plutôt que dans ce qui les divise. À cet égard, il ne va pas contredire Jonas Mekas, doyen

du cinéma underground américain, qui déclarait exactement au même moment : « Je pressens que l'ensemble de la production hollywoodienne des quatre-vingts dernières années pourrait devenir un simple matériau pour de futurs artistes cinéastes ».

Le premier, *Cuadecuc, vampir* (1970), renouève deux champs artistiques, le cinéma d'épouvante et le found footage (cinéma de réemploi) retravaillés avec une incroyable rigueur politique. Sur les lieux de tournage du *Fils de dracula* (1970) de Jess Franco, interprété par Christopher Lee, Portabella joue de sa caméra pour faire basculer le film d'horreur dans un monde où les artifices et les ficelles qui rendent possible la fabrication de l'épouvante se dévoilent. En cela, il respecte à la lettre les principes brechtiens, déploie pleinement l'usage de la distanciation, pulvérise l'effet de transparence et inscrit le cinéma dans un registre qui n'est pas celui du *making of* mais celui d'une poétique du simulacre.

Conséquemment, le film de réemploi se trouve aussi entièrement repensé et reformulé. Portabella intervient non pas en aval, ce qui est le propre du found footage, mais en amont, simultanément, au moment même où les images d'un autre film sont réalisées. Une façon de signaler, bien évidemment, que n'importe quel film peut se transformer en plusieurs choses à la fois, mais aussi qu'un film – qu'il soit commercial ou d'avant-garde – est avant tout un film à propos de son propre contexte de réalisation, une réflexion en acte sur lui-même, sur les conditions qui le rendent possible, c'est-à-dire réalisable et parfois même pensable. Interdit par le régime franquiste pour des raisons qui en font un objet d'autant plus passionnant (jugé trop radical, produit et réalisé dans l'illégalité), *Cuadecuc, vampir* s'offre ainsi comme un grand contrechamp aux images officielles prescrites par l'État. De sorte que, par moments, on peut penser que l'horreur ne provient plus du visage de Christopher Lee, icône célébrée du cinéma d'épouvante, mais davantage de l'artillerie déployée par le cinéma dominant.

Rythmé par une musique troublante signée Carles Santos, carburant aux images muettes qui ramènent immédiatement chaque chose à sa dimension fantomatique, l'inventivité totale de *Cuadecuc, vampir* fera dire au critique américain Jonathan Rosenbaum, avec presque la même radicalité, que Portabella aura « transformé l'un des pires films d'horreur du monde en l'un des plus beaux films jamais réalisés sur n'importe quoi ».

Plastiquement stupéfiant, le générique d'ouverture de *Cuadecuc, vampir* emprunte au *Nosferatu* de Murnau sa leçon la plus essentielle : à savoir que le noir et blanc ne saurait se réduire à une simple question d'ombres et de lumières, mais davantage à une entreprise formelle sur le positif et le négatif, sur l'apparition et l'effacement, où chaque chose, corps ou émotion risquent à tout instant d'être engloutis par des taches de noirceur. Ce procédé radical, isolé mais profondément perturbant, renforce le projet esthétique et politique sur lequel va se structurer tout le film : celui, à en croire les propres termes de Portabella, de « l'action vampirique du franquisme à l'encontre du peuple espagnol ». Car, si la figure de Dracula trouve sa raison d'être dans cette fable sur le franquisme, c'est d'abord pour une raison tellement évidente qu'on tend parfois à l'oublier : pour rester en place, tout régime totalitaire se nourrit du sang des plus

↑ → → Cuadecuc, vampire (1970)



démunis. De manière beaucoup plus profonde, l'avènement du tournage dans le plan renvoie *Cuadecuc, vampir* à un monde où la manifestation du Mal se réduit, en partie, à une véritable mise scène, rappelant en cela celle de n'importe quelle dictature. Digne d'une série B, agonisante et caricaturale, fidèle à l'image du franquisme du début des années 1970, l'univers décrit par *Cuadecuc, vampir* baigne dans une sorte de légèreté troublante, où les actrices, par exemple, attendent leur mise à mort avec un sourire complice. C'est précisément à cet endroit-là, dans l'allégresse du registre, que le film révèle toute sa complexité. L'horreur, à l'inverse du *Cat People* de Tourneur ou de n'importe quel grand film d'horreur, ne loge plus dans un hors-cadre qui menace d'advenir à tout instant, ni dans un hors-champ insituable ; dans *Cuadecuc, vampir*, l'horreur niche à même le plan, se trouve déplacée au fond du cadre, surgit de tous les côtés, envahit totalement le champ. Portabella dévoile tout, y compris le jeu de l'acteur. Dans sa loge, à la toute fin du film, Christopher Lee défait son maquillage, retire les accessoires qui l'assignent d'emblée à la figure du vampire. L'archétype s'effondre et l'acteur advient, réinvestit d'une dimension politique foudroyante : il lit à haute voix la mort de Dracula d'après le roman de Stoker ; en cela, il ne fait rien d'autre que fantasmer, rêver, anticiper et attendre celle de Franco.

C'est sur cette même base, celle de la puissance de l'acteur, qu'*Umbracle* (1971), réalisé un an plus tard, reprend les choses : c'est-à-dire là où Christopher Lee, de façon très étonnante, semblait sortir non pas d'une production Hammer, mais directement de n'importe quel plan de l'œuvre de John Cassavetes. Fou, libre et souverain, résolument seul, brouillant jusqu'à l'étourdissement la frontière entre l'acteur, le personnage et le corps, Christopher Lee dans *Umbracle* effraie autant qu'il console, perturbe autant qu'il fascine. Capable de tout, il s'avère apte à interrompre le récit, à relancer d'un plan à l'autre, à se mettre à chanter à tout instant ou à réciter un passage du *Corbeau* d'Allan Poe.

Dans *Umbracle* la thématique vampirique fonctionne davantage par échos, comme au début du film quand Christopher Lee visite le musée de zoologie, un lieu où les animaux, figés pour l'éternité, accomplissent le projet rêvé de tout vampire. Les reflets de Lee dans les vitres inscrivent cependant celui-ci dans une plasticité de fantôme plutôt que dans l'archétype du vampire ; dans tous les cas, le corps de Christopher Lee, comme dans *Cuadecuc, vampir*, représente le lieu même où se concentre une certaine imagerie de l'horreur, vampirisé à son tour par le cinéma lui-même, associé ici à un contexte politique, à une géographie, celle de l'Espagne franquiste, ce qui amplifie de plan en plan ses attributs politiques.

Vecteur de liberté, il déambule dans les rues de Barcelone, laissant derrière lui un monde inquiet jusque dans son intimité, un monde où les événements s'enchaînent de façon illogique, où les multiples digressions brouillent plus qu'elles n'éclairent. Pourquoi ? D'où provient cette logique infernale qui autorise, par exemple, le raccord improbable entre le regard de Christopher Lee et un plan de Buster Keaton sautant d'un immeuble à l'autre ? Narrativement impossible mais politiquement logique, *Umbracle* met en lumière non pas, comme dans *Cuadecuc, vampir*, les ficelles d'un tournage, ni même d'un genre, mais celles d'un régime, celui du franquisme, travaillé par la même dynamique causale associée à tout film d'horreur. Pour Portabella, les outils stylistiques de l'épouvante – les temps de latence, la frustration constante, l'irruption brutale d'un phénomène – servent à décrire un contexte historique davantage qu'à faire avancer un récit ; ils ne cherchent plus à provoquer un effet de surprise ou à arracher un cri dans la salle, mais opèrent comme les caractéristiques profondes d'une politique d'État fondée sur la terreur et l'exception.

Raison pour laquelle *Umbracle* est, par ailleurs, un grand film sur la censure. D'abord parce que celle-ci advient comme sujet, aussi bien de discussion, comme en atteste la séquence admirable où plusieurs personnages lisent à haute voix les codes en vigueur de la censure franquiste, mais également parce qu'elle devient motif, méthode de montage, corpus. Portabella aligne une série de séquences qui mettent exactement en scène ce qui semble destiné à être censuré. Par exemple : répéter de façon abusive un plan ou un son jusqu'à le rendre érotique ; convoquer une longue séquence tirée d'un film officiel, fasciste, pour mieux le profaner, déplacer son discours, le rendre définitivement ridicule. La séquence la plus mémorable d'*Umbracle*, celle où la censure advient effectivement comme menace, montre Christopher Lee et Jeannine Mestre dialoguant dans un salon sans que nous entendions leur échange, mais seulement le bruit réitéré de quelqu'un qui frappe à la porte. La caméra s'éloigne progressivement, repoussant les deux figures dans le fond du cadre, les engloutissant dans la profondeur de champ. Deux choses restent incompréhensibles : pourquoi les deux protagonistes restent-ils sourds à ce son pourtant si violent et menaçant ? Quelle est la nature ou l'identité de ce personnage qui se tient caché derrière la porte ? Hypothèse plausible : l'image et le son ne sont pas synchrones et personne ne frappe à la porte, mais directement à l'adresse du plan. Si menace il y a, elle n'advient en aucun cas pour hanter la trame narrative mais, de manière beaucoup plus vaste, le cadre de la représentation lui-même.

1. Aux États-Unis et au Canada, grâce notamment à l'édition DVD de son œuvre par Grasshopper ainsi qu'à la diffusion de la plupart de ses films sur la plateforme Mubi.