



**ÉNERGIES  
AMÉRICAINES**

**PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS - REPRODUCTION INTERDITE**

« La menace qui pèse sur nous est une menace presque invisible mais elle nous frappe au cœur : il s'agit d'une crise de confiance qui atteint notre identité et sape notre volonté nationale. Nous en constatons la réalité en découvrant le doute croissant que nous pouvons avoir sur les sens de nos vies et sur les objectifs communs de notre nation ; l'érosion de notre confiance en l'avenir menace de détruire le tissu social et politique de l'Amérique.

Cette confiance que nous avons toujours eue en tant que peuple n'était pas simplement un rêve romantique ou les paroles sacrées d'un vieux livre poussiéreux que l'on relit pour les cérémonies de la Fête Nationale. C'était l'idée fondatrice de notre nation, celle qui a guidé le développement de notre peuple. La confiance dans l'avenir a été le ciment de tout le reste : les institutions publiques, l'entreprise privée, nos propres familles et même la constitution des États-Unis. La confiance a défini notre voie et a servi de lien entre les générations. Nous avons toujours cru en quelque chose que nous appelons progrès. Nous avons toujours cru que les jours de nos enfants seraient plus heureux que les nôtres. »

(Extrait d'un discours télévisé prononcé par le Président Jimmy Carter, le 15 juillet 1979)

« Nous avons besoin d'une direction qui reconnaisse que la véritable crise de l'Amérique d'aujourd'hui est une crise spirituelle. L'Amérique réclame ce qu'elle avait et ce qu'elle a perdu : l'aspiration à un rêve exaltant. »

(Extrait du discours d'investiture prononcé par Richard Nixon le 3 février 1968)

## L'ENVERS DU RÊVE

« Le cinéma est une forme de sismographe du rêve américain », écrit Gilles Laprévotte<sup>57</sup>. Dès le début de *Massacre à la tronçonneuse*, il est fait allusion à la nature cauchemardesque du récit à venir (« Pour eux, une balade par un après-midi d'été idyllique devint un cauchemar »)<sup>58</sup>. Le cauchemar, envers naturel du rêve américain, constitue l'une des figures prédominantes du cinéma du Chaos et devint au cours des années soixante-dix, le symbole inépuisable d'une profondeur catastrophique de la surface. Ainsi s'explique le recours permanent à ses services pour rendre compte tant des périodes de crise que de prospérité. Que l'on se souvienne d'*Assaut*, de *Fog*, de *Carrie* (la main de Sissy Spacek qui surgit des profondeurs dans le cauchemar final de Amy Irving), ou encore des premiers plans de *Dawn of the Dead* et de *Day of the Dead*, pour mesurer combien le cinéma américain de la crise déclina à

---

57. Gilles Laprévotte, Michel Luciani, Anne-Marie Mangin (dir.), *La Grande Menace, le cinéma américain face au maccarthysme*, Trois Cailloux, Maison de la culture d'Amiens, 1990, p. 8.

58. Le film développe également des sensations propres au « cauchemar parfait », tel que défini par Borges : « d'une part des épisodes de malaise physique, de persécution, et de l'autre, un élément d'horreur, de surnaturel » (Jorge Luis Borges, *Conférences*, Paris, Folio, « Essais », 1985, p. 51.)

l'envi l'antagonisme réalité/cauchemar : ce qui était enfoui (dans l'inconscient collectif ou individuel, dans les catacombes de l'Histoire) et qui en ressort. Un même mouvement qui induira une exploitation systématique de la verticalité. Exhumation et enterrement dans *Massacre à la tronçonneuse* et toutes ses variantes : effondrements et chutes dans *Carrie*, descente et remontée dans *Deliverance*, avec le cimetière, toujours, comme espace primordial d'une mémoire qui fait retour (*Easy Rider*, *Night of the Living Dead*, *Poltergeist*, *The Shining*, *Bring Me The Head of Alfredo Garcia* pour ne citer qu'eux)<sup>59</sup>. À la toute fin du film de John Boorman, la main d'un *redneck* émerge du lac. Ed (Jon Voight) se réveille en sueur. C'était un cauchemar. Le regard hébété, il contemple sa femme, enceinte, qui dort à côté de lui. Boorman établit ici un lien très fort entre la vision de Ed et l'enfant à venir, comme si l'Amérique d'alors se préparait à enfanter (littéralement « à donner corps ») les cauchemars de son Histoire<sup>60</sup>. Les *délivrer*.

« Lorsqu'il n'y a plus de place en Enfer, les morts reviennent sur Terre », pouvait-on lire sur l'affiche de *Dawn of the Dead* en 1978. Derrière cette formulation voilée, presque un manifeste de la décennie écoulée, il fallait lire l'incapacité déclarée d'encaisser (d'enterrer) les revers et les soubresauts de l'Histoire. La crise sociale, la récession économique, les multiples crises politiques, s'accumulèrent comme autant de cadavres dont l'Amérique ne parvenait plus à faire le deuil. Sur les écrans de cinéma la part maudite de l'histoire américaine, l'envers sanglant de ses mythes, allait désormais s'afficher comme un retour à la surface, avec pour parangon, le totem macabre et putréfié du film de Tobe Hooper. La verticalité, donc, comme mouvement programmatique d'un film et d'une époque : faire remonter ce qui était enfoui et enterrer ce qui traîne à la surface. La séquence de profanation des tombes qui ouvre le film (exhumation des morts, du passé, à la surface) débouche sur l'érection d'un monument grotesque. Filmé en contreplongée et en travelling arrière, il est cette divinité qui préside au film, qui le toise même, semblable à la statue du Démon Pazuzu se dressant face à Max von Sydow dans le prologue irakien de *L'Exorciste*. Dans ce film, que réalise William Friedkin en 1973, tout est construit autour d'une exploitation de la verticalité. Au cours du prologue, le Père Merrin, archéologue en mission en Irak du Nord, *déterre* au cours de

59. Ce sont aussi les vétérans de la guerre du Vietnam, les *vets*, qui ramènent au pays le souvenir d'une défaite que l'Amérique aurait voulu oublier mais qui fera violemment retour. Notons enfin que Sally s'arrête au cimetière de Newt afin de vérifier que la tombe de son grand-père n'a pas été profanée. Autrement dit s'assurer qu'il est toujours *bien enterré*.

60. Un double mouvement d'enfouissement et de déterrement qui structure tout le film : le corps d'un autochtone dont la main ne cesse de remonter, un autre que l'on lève avant de jeter dans la rivière et surtout Auintry (le village dans lequel débarquent à la fin du film Jon Voight et Ned Beatty et à la surface) que les autorités déplacent avant l'engloutissement de la région par un barrage. On voit ainsi l'église (Church of Christ) et les cercueils du cimetière partir sur un camion.

ses *fouilles*, une statuette à l'effigie du Démon Pazuzu. Quelques minutes plus tard, un fondu enchaîné sur un soleil incandescent nous transporte de l'Irak à Georgetown, Washington D.C. En un plan qui confond plus qu'il ne relie les deux espaces, Friedkin nous dit l'essentiel : le temps s'est arrêté et l'Amérique d'alors a rendez-vous avec ses origines barbares. Le démon, qui prendra possession de Regan MacNeil, une fillette de douze ans, suscitera le retour de pratiques moyenâgeuses en plein cœur d'une société engagée dans la conquête d'une « Nouvelle Frontière », l'espace. Ce retour, s'il exploite naturellement un axe temporel vertical, trouvera de multiples équivalences spatiales, à commencer par les mouvements des corps dans le cadre (lévitations, défenestrations, chutes). La première manifestation de possession de Regan aura lieu dans la cave (elle déplace par télépathie des objets). La deuxième, au rez-de-chaussée (Regan urine devant les invités d'une fête organisée par sa mère et dit très symboliquement à un astronaute présent : « Vous allez mourir là-haut »). Puis, dernière étape de cette remontée, la chambre à coucher et son lit, qu'elle ne quittera plus.

Au début d'*Invasion USA*, un film de Alfred E. Green réalisé en pleine guerre froide (1952), un homme appelé Omen (« malédiction ») sirote un verre dans un bar et hypnotise l'assemblée qui se trouve devant lui. Commence alors une lente descente aux enfers : faute d'avoir pris au sérieux la menace du péril rouge, les États-Unis sont envahis et massacrés. Puis l'homme fait sonner son verre et tout le monde se réveille. L'attaque n'était en fait qu'un cauchemar, une hallucination collective et le film se clôt sur un monde pacifié. Dans *Massacre à la tronçonneuse*, on retrouve cet ivrogne<sup>61</sup>, couché dans le cimetière la tête à l'envers et porteur lui aussi d'une parole oraculaire (« *I see things* », ne cesse-t-il de répéter). Mais à la fin du film, il ne reviendra pas faire tinter sa bouteille. Sally restera prisonnière de son cauchemar qui justement n'en est pas un. Le retour à la réalité ne signifie plus un retour à l'ordre, il entérine au contraire le chaos, que l'on croyait rêvé, comme état du monde réel. À l'instar de l'héroïne de *Nightmare on Elm Street*, l'Amérique patauge alors dans un cauchemar dont elle ne parvient pas à s'extirper<sup>62</sup>.

Après avoir eu le doigt sucé par le grand-père de la famille, Sally s'évanouit de terreur. Suit un plan de pleine lune. On entend alors un son étrange qui évoque le bruit d'une pellicule sortant des griffes d'un projecteur. Retour sur le visage de Sally en gros plan. Encore sonnée, elle relève lentement la tête, ouvre les yeux et découvre ses tortionnaires autour de la table. En trois plans,

61. John Henry Faulk, qui prête sa voix au présentateur radio du film de Hooper, fut un homme de radio blacklisté par la Commission des activités anti-américaines (HUAC) pendant la guerre froide.

62. On pourrait multiplier à l'infini les exemples mais l'un des plus fameux reste celui de Wes Craven, inversant, dans *Nightmare on Elm Street*, la chute finale de *Invaders from Mars* de William Cameron Menzies : le retour à la réalité (les parents ivrognes et détraqués qui se tiennent dans sa chambre) s'avère plus cauchemardesque que le cauchemar lui-même.

Tobe Hooper filme ici l'impossibilité pour Sally de sortir de son cauchemar. Son absence, son sommeil, le bruit de la pellicule (signe d'un passage possible à un autre niveau de fiction) n'ont pas permis le retour à une réalité conforme à ses désirs. Lorsqu'elle reprend connaissance, le monde qui s'offre à elle n'a pas changé. Montés comme les mouvements saccadés de l'œil au cours d'un rêve agité, les très gros plans qui suivent filent la métaphore d'un *cauchemar éveillé*, le regard absent mais les paupières grandes ouvertes. Désormais, rêve et cauchemar n'agissent plus comme deux versions antagonistes (hypothèses du meilleur et du pire), ils sont l'avertissement et le revers *confondus* d'une même réalité.

« Un matin, au sortir d'un rêve agité, Gregor Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse, et, en levant un peu la tête, il s'aperçut qu'il avait un ventre brun en forme de voûte divisé par des nervures arquées ». À l'image du personnage central de *La Métamorphose* de Kafka, l'Amérique de *Massacre à la tronçonneuse* se réveille un matin métamorphosée en vermine (impression renforcée par la découverte « à l'aube » des tombes profanées pendant la nuit, puis par ce plan de soleil qui s'évanouit en fondu derrière le corps de l'animal). L'*armadillo* mort, carapace contre terre, qui apparaît dès le début sur le macadam, cite explicitement le roman de Kafka<sup>63</sup>, et plus largement, propose l'image matricielle d'un monde littéralement renversé. Un monde où les morts se dressent (image du totem grotesque qui annonce toutes les compositions macabres érigées par Leatherface) et où les vivants chutent (Franklin dans son fauteuil roulant). Couché la tête à l'envers, l'ivrogne qui surgit quelques minutes plus tard dans la cimetière, renvoie à la position de l'*armadillo*. Avec cette figure dégénérée de l'oracle, Hooper achève de filer la métaphore prophétique du renversement. L'Amérique, détraquée, ne tient plus debout<sup>64</sup>. « Car il est venu le grand jour de la Colère, et qui peut tenir debout ? », peut-on lire dans l'Apocalypse de saint Jean (VII, 12-17).

« Quoi que tu recèles en tes contrées sauvages, Amérique,  
La forêt lugubre ou la tanière du tigre,  
Le dangereux serpent ou la bête de proie,  
Aucun n'est aussi féroce, aussi terrible que l'homme »  
(Philip Freneau, « On the Emigration to America and Peopling the Western Country »)<sup>65</sup>

63. L'espace de *Massacre à la tronçonneuse* évoque l'image du *Terrier* de Kafka, avec ses tunnels à n'en plus finir, ses fausses sorties, son sens manquant.

64. Idée résumée par le « renversement » final de *Planet of the Apes* (1968) : la Statue de la Liberté, détruite et enfouie dans le sable.

65. in *Poems*, Édition de 1929, p. 93, cité par Élise Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la civilisation américaine*, Paris, Maspero, 1976, p. 187.

L'obsession de la verticalité, la permanence des motifs de chutes et de remontées, l'excédent d'énergie, l'enfermement dans la répétition, l'ancrage dans la culture américaine ou le spectre d'un *wilderness* menaçant forment le socle mythologique de *Massacre à la tronçonneuse*. Mais, et c'est l'hypothèse que le film formule, lorsqu'une société a atteint le bout de son développement, lorsque le système est menacé d'asphyxie, lorsque le point de non-retour a été atteint, le moment est venu de trouver une solution radicale afin de sortir de la crise (culturelle, morale, psychologique, éthique...). S'inscrivant ainsi dans la grande tradition américaine des eschatologies millénaristes et plus précisément dans la croyance protestante de l'Apocalypse, *Massacre à la tronçonneuse* précipite le monde dans le Chaos. « N'ayant pas vécu l'âge des Ténèbres, l'Amérique s'invente un Moyen Âge dans lequel le Malin se manifeste à travers plusieurs symboles, lesquels sont autant de mises en garde que Dieu adresse à son peuple élu.<sup>66</sup> » La Fin comme résolution possible de la crise, mais possible seulement. L'état délirant de l'Amérique, dont le film propose l'inventaire, n'a pas surgi, faut-il le préciser, au moment de son générique. Il puise ses origines dans une longue histoire de la Frontière, mythe américain par excellence, dont nous nous proposons de rappeler ici les principales étapes. Le thème de la Pastorale se fonde sur la conception d'une Nature édenique considérée comme source d'abondance, lieu de purification et de création divine<sup>67</sup>. En face d'elle, la vie citadine et les innombrables vices qui la corrompent. Lorsqu'en 1776, Thomas Jefferson, dans la Déclaration d'indépendance, définit le terreau philosophique sur laquelle l'Amérique se fondera, il prône la défense de la liberté et la poursuite du bonheur comme valeurs fondatrices de l'idéologie américaine<sup>68</sup>. Après la coupure d'avec l'Europe, s'ajoutera un dernier terme essentiel à « l'américanité » : le mythe d'un espace encore vierge à conquérir (le *wilderness*) et l'américanisation-évangélisation de ses populations primitives (les tribus indiennes). Dès lors, l'ennemi sera toujours ce « virus » désireux de s'approprier la Terre Promise, empêchant ainsi la « destinée manifeste » de son peuple de se réaliser. Mais l'Amérique ne se pense pas en termes d'idéologie. La réunion des valeurs qu'elle encourage

66. Michel Cieutat, *Les Grands Thèmes du cinéma américain. Tome 1 : Le Rêve et le Cauchemar*, Paris, Éditions du Cerf, « 7e art », 1988, p. 191.

67. Pour les uns, la Pastorale renvoie aux mythes antiques, pour les autres, elle prend son origine dans le mythe édenique d'une nature accueillante, aux ressources abondantes, peuplée de « bons sauvages » : « Le temps ne s'y compte pas selon l'échelle européenne. Il se mesure à la lente progression de la marche vers l'Ouest, au cycle des saisons. Les événements y sont d'ordre naturel. » (Leo Marx, *The Machine in the Garden, Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, NY, 1964, cité par Élise Marienstras, *op. cit.*)

68. La réconciliation entre les différents Américains (qu'ils diffèrent par leur classe sociale, leur origine géographique, culturelle...) est gagnée au lendemain de la guerre de Sécession : « Plus que la Déclaration d'indépendance de 1776, écrit André Kaspi, elle fonde véritablement l'existence d'une nation américaine » (A. Kaspi in *L'Amérique*, Encyclopédie Larousse).