

MÉDIAS ET HISTOIRE

Collection dirigée par Gianni Haver

Les médias occupent un rôle si fondamental à partir du XIX^e siècle qu'ils deviennent des objets incontournables dans l'écriture de l'histoire contemporaine. Source privilégiée pour l'histoire culturelle et des mentalités, ils sont aussi au centre de nombreuses problématiques de l'histoire politique et sociale. La collection *Médias et histoire* est ouverte à toutes les approches qui considèrent l'étude des représentations comme un moyen de comprendre la société, l'imaginaire collectif comme un élément important de l'exploration historique et l'analyse de la réception comme un questionnement et une confrontation nourrissant la réflexion en histoire.

COMITÉ SCIENTIFIQUE

François Albera (Université de Lausanne), Hervé Dumont (directeur de la Cinémathèque suisse), Laurent Guido (Université de Lausanne), Vinzenz Hediger (Ruhr-Universität Bochum), Pierre-Emmanuel Jaques (Université de Lausanne).

REMERCIEMENTS

À la Maison d'Ailleurs (Yverdon), à la Fondation de famille Sandoz, à la Fondation Veillon, au Fonds des publications de l'Université de Lausanne, à la Société académique vaudoise pour leur soutien à l'édition de ce livre.

À Philippe Ney, André Chevailler et la Cinémathèque suisse, Charles-Antoine Courcoux et Rachel Noël pour leur aide.

MISE EN PAGE

Claudine Daulte, cl.daulte@bluewin.ch

CORRECTION

Claude Paré, Lausanne

COUVERTURE

Détail de l'affiche du film *Monster on the Campus* (Jack Arnold, 1958).

© 2006, Éditions Antipodes

Case postale 100, 1000 Lausanne 7, Suisse

www.antipodes.ch

editions@antipodes.ch

ISBN: 2-940146-62-4 (978-2-940146-62-8 dès 2007)

LES PEURS DE HOLLYWOOD

PHOBIES SOCIALES DANS LE CINÉMA FANTASTIQUE AMÉRICAIN

Sous la direction de Laurent Guido

Éditions Antipodes

QUAND LA FEMME GRANDIT, L'HOMME RÉTRÉCIT: LA SYMBOLIQUE DU CORPS À GÉOMÉTRIE VARIABLE DANS *ATTACK OF THE 50 FOOT WOMAN* ET *THE INCREDIBLE SHRINKING MAN*

MIREILLE BERTON

Lorsque Nancy Archer (Allison Hayes) brise ses chaînes et parcourt à pas de géant-e les kilomètres qui la séparent de son mari infidèle, c'est une petite ville des États-Unis qui tremble d'effroi et de fascination face à ce corps hypertrophié débordant d'atouts ravageurs. *Attack of the 50 Foot Woman* (Nathan Hertz¹, 1958), célèbre film de série B, appartient à cette longue série de films catastrophe des années 50 qui mettent en scène toutes sortes d'êtres vivants anormalement agrandis – le plus souvent sous l'effet de la radioactivité – et menaçant de détruire leur environnement proche ou lointain. Que ce soient des animaux ou des insectes – *The Attack of the Crab Monsters* (Roger Corman, 1957), *Them!* (Gordon Douglas, 1954), *Tarantula* (Jack Arnold, 1955) – des êtres humains – *The Amazing Colossal Man* (Bert I. Gordon, 1957), *The War of the Colossal Beast* (Bert I. Gordon, 1958) – ou une combinaison des deux – *The Wasp Woman* (Roger Corman, 1958), *The Leech Woman* (Edward Dein, 1960) – à chaque fois nous assistons à la métamorphose d'un individu appartenant au règne humain, animal ou végétal, en une créature géante dotée de pouvoirs dévastateurs. Si la monstruosité se conjugue majoritairement avec le gigantisme, elle peut aussi accompagner les processus de rapetissement comme dans le fameux *The Incredible Shrinking Man* (Jack Arnold, 1957), film basé sur une nouvelle de Richard Matheson (*The Shrinking Man*, 1956). Alors que l'humain est soumis à des mutations modifiant

1. Pseudonyme de Nathan Juran (1907-2002), réalisateur d'origine autrichienne établi à Hollywood, connu pour avoir conçu de nombreux décors de films, dont celui de *How Green Was My Valley* (John Ford, 1941) pour lequel il sera récompensé d'un Oscar. À partir des années 50, il passe à la réalisation de nombreux films fantastiques ou de science-fiction, comme *20 Millions Miles to Earth* (1957), *The Deadly Mantis* (1957) ou *The Seventh Voyage of Sinbad* (1958).

radicalement sa place dans la société, les éléments les plus anodins et inoffensifs (araignées, fourmis, animaux domestiques, plantes, etc.) menacent violemment l'ordre naturel dans lequel ils s'inscrivent familièrement.

La transformation physique et morale mettant en jeu un corps à géométrie variable constitue donc un thème tout à fait central dans cette catégorie de films situés à cheval entre l'horreur et la science-fiction (SF). Souvent méprisés par la critique en raison de leur pauvreté esthétique, de leur mixité en termes de genre ou de leur recherche de sensationnalisme auprès d'un public essentiellement adolescent, ces « films de monstres » des années 50 n'ont pas fait l'objet d'une littérature comparable à celle qui couvre des périodes plus légitimées de l'histoire du film d'horreur². Que ce soit dans des ouvrages généraux ou dans des études plus pointues, ce sous-genre est, le plus souvent, envisagé selon deux perspectives bien distinctes : d'un côté, les auteurs choisissent d'utiliser les outils de la psychanalyse en vue d'exhumer l'inconscient du texte filmique³ ou alors de poser les fondements d'une théorie du spectateur d'orientation féministe⁴; de l'autre – voie la plus fréquentée – les études se concentrent sur les rapports entre le texte filmique et le cadre socio-historique dans lequel il s'insère afin d'examiner les représentations sociales véhiculées à travers le médium cinéma⁵.

Face à *Attack of the 50 Foot Woman*, comme à tout autre film de la même veine, grande, en effet, est la tentation d'adopter un modèle d'analyse s'inspirant de la psychanalyse qui rencontre, dans ce genre au croisement de l'horreur et de la SF, un champ

2. Sur ce point, voir Mark Jancovich, *Rational Fears. American Horror in the 1950s*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1996, qui, coupant net la polémique sur les différences entre le cinéma d'horreur et de science-fiction – l'hybridité étant une caractéristique propre à la culture populaire américaine – rappelle qu'alors on désignait ces films du nom de « monster movies », ce terme générique permettant de contourner la perspective typologique.

3. Voir Stephen Neale, *Genre*, London: BFI, 1980; Robin Wood, « An Introduction to the American Horror Film », in *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York: Columbia University Press, 1986, pp. 70-94 (repris de *American Nightmare: Essays on the Horror Film*, Robin Wood et Richard Lippe (eds), Toronto, Festival of Festivals, 1979).

4. Voir Barry Keith Grant (ed.), *Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, Austin: University of Texas Press, 1996; Barbara Creed, *The Monstrous-feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York/London: Routledge, 1993; Carol J. Clover, *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1992.

5. Voir Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford: Basil Blackwell, 1989; M. Jancovich, *op. cit.*; Alexandre Hougron, *Science-fiction et société*, Paris: PUF (Sociologie d'aujourd'hui), 2000; Paul Wells, *The Horror Genre. From Beelzebub to Blair Witch*, London/New York: Wallflower, 2002.

particulièrement favorable pour mettre à l'épreuve la pertinence de ses thèses sur le retour du refoulé à travers une pratique culturelle⁶. Mais, comme l'ont soulevé certains auteurs rétifs à l'herméneutique freudienne, celle-ci présente le défaut majeur de faire l'impasse sur des données sociales et historiques indispensables à l'ancrage des œuvres dans un contexte de production et de réception qui les surdéterminent⁷. Si le film de Nathan Herz formule, grâce à un symbolisme appuyé, l'idée d'un danger d'ordre sexuel incarnée par la femme-géante, cela ne nous condamne pas pour autant à l'examen de la structure œdipienne d'une trame narrative regorgeant d'allégories phalliques ou alors sur les fantasmes représentatifs de peurs autant masculines, universelles qu'atemporelles. Cette analyse, pour sa part, tentera d'envisager ces textes filmiques comme des documents susceptibles de nous renseigner sur les angoisses – cette fois-ci plus conjoncturelles – qui hantent les États-Unis de la fin des années 50, et cela dans une perspective attentive aux dimensions sociales, culturelles, historiques et idéologiques⁸.

QUAND LA FEMME-GÉANTE PROVOQUE UNE RÉVOLUTION DE TAILLE

La procédure de gigantisation par suite d'une radiation extra-terrestre permet de saisir un certain nombre d'enjeux relatifs à ce cycle thématique de la mutation-contamination qui, tout en occupant une place de choix dans l'ensemble des films de série B, n'en suscite pas moins un certain dédain de la part de la critique. Dans le cas de *Attack of the 50 Foot Woman*, cette inattention s'avère encore plus patente dans la mesure où, émanant d'une petite maison de production indépendante (American International Pictures), il a été souvent considéré comme une copie inférieure et dégénérée de

6. Robin Wood, auteur le plus représentatif de cette approche psychanalytique, y joint une critique matérialiste lui permettant d'envisager le film d'horreur comme le lieu où circule la plus-value de refoulement psychique générée par le capitalisme avancé. Ce genre fournit ainsi le cadre nécessaire à la projection d'un surplus d'énergie sexuelle convertie sous la forme de cauchemars collectifs exprimant les désirs réprimés de la société américaine. R. Wood, *op. cit.*

7. Parmi les adversaires de l'herméneutique freudienne, citons Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York/London: Routledge, 1990, A. Tudor (*op. cit.*) ou encore, dans une perspective légèrement différente, Mary Ann Doane qui évoque les limites de la psychanalyse, et de la rationalité en général, lorsqu'il s'agit de traiter de la question de la féminité (*Desire to Desire*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1987).

8. Pour des études historiques sur cette période, voir David Halberstam, *Les Fifties. La révolution américaine des années 50*, Paris: Seuil, 1993; William H. Chafe, *America since 1945*, Washington: American Historical Association, 1990.

*The Amazing Colossal Man*⁹. Toutefois, un retour détaillé sur ce film hautement paradigmatique du courant catastrophiste des années 50 démontrera que, derrière une facture d'apparence rudimentaire et un scénario supposément mal ficelé, apparaît un discours assez élaboré sur les valeurs, les croyances et les inquiétudes qui agitent l'Amérique d'alors. En effet, si *Attack of the 50 Foot Woman* est destiné à un public adolescent de *drive-in* friand de sensations fortes, il mérite en premier lieu d'être jaugé en fonction d'un moment particulier de l'histoire des États-Unis marqué à la fois par la Guerre froide, le conflit coréen, le maccarthysme et les essais sur la bombe atomique, mais aussi et surtout par la restructuration des modèles identitaires, les rapports de genre et la doctrine puritaine. Il s'agira donc ici de confronter ces composantes historiques et sociologiques à un texte de fiction qui, même s'il ne transfère pas de manière directe les enjeux au cœur de l'histoire, parvient cependant à articuler des propositions concernant les peurs plurielles, mais néanmoins interdépendantes qui s'y rattachent.

Ce film débute avec l'agression, au milieu du désert, d'une femme (Nancy Archer) par un extraterrestre qui tente de lui voler le gros diamant qu'elle porte autour du cou. Parvenant à s'échapper, elle s'empresse d'aller rapporter l'incident aux autorités locales qui, tout à fait incrédules, attribuent cette histoire à ses problèmes de boisson et de dépression. Parallèlement, le spectateur comprend que son époux (Harry Archer) fréquente une jeune femme (Honey Parker) avec laquelle il rêve de refaire sa vie. Mari et femme se rejoignent plus tard à la maison, discutent brièvement de ce qui semble être un mariage raté – Nancy, riche héritière dans la quarantaine, n'est plus aimée d'un homme qui la trompe au vu et su de tous – pour ensuite aborder l'épisode du « satellite » habité par le « géant » (ce sont les mots qu'elle emploie). Parvenant à convaincre son époux de la suivre dans le désert pour vérifier l'authenticité des faits, la rencontre avec le monstre du troisième type se solde par le kidnapping de Nancy qui sera retrouvée plus tard sur le toit de leur maison. Le médecin de famille constate alors qu'elle a souffert d'une exposition prolongée à des rayons radioactifs qui se révèlent bientôt, au vu de sa (subite) croissance,

9. Deux exceptions toutefois à cette règle: Tony Williams, «Female Oppression in *Attack of the 50 Foot Woman*», in *Science-Fiction Studies*, N° 37, vol. 12, partie 3, novembre 1985, pp. 264-273; M. Jancovich, *op. cit.*, pp. 204-207). Je remercie Philippe Ney pour m'avoir aiguillée sur l'essai de Williams.

la cause de sa transformation. Pendant que tous s'emploient à contenir cette menace (le majordome, le docteur, la police, le député, le mari) à l'aide de médicaments, de discours édifiants et de chaînes solides, Nancy, qui a atteint sa taille maximale, se dégage de cette emprise pour aller récupérer son mari infidèle à nouveau à la fête avec sa maîtresse dans le club du coin. Le film se conclut sur l'anéantissement brutal de ce triangle amoureux, Nancy assommant sa rivale sous une poutre, emportant Harry dans sa main et l'entraînant dans la mort, lorsque, pourchassée par le shérif à coups de revolver, elle s'emmêle dans les fils de poteaux électriques et s'écroule terrassée par de fortes décharges électriques.

L'ATTAQUE DE L'«ALIEN» DE 30 PIEDS ET L'IMAGINAIRE DE L'AUTRE

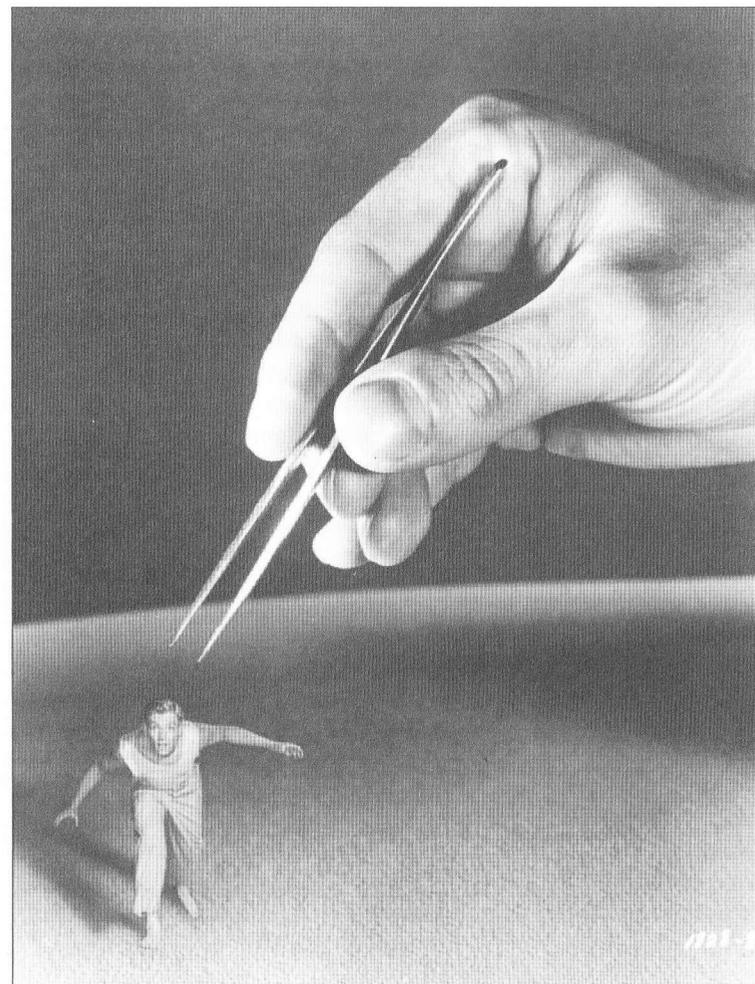
Mon hypothèse consiste à penser que *Attack of the 50 Foot Woman* condense en un seul système de représentations plusieurs éléments – l'invasion extraterrestre, la radioactivité, la maladie mentale, l'adultère, les rapports homme/femme, la transformation physique et psychique, etc. – tous indicateurs de la manière dont une société pense à la fois l'altérité et son identité propre, ainsi que les notions de normalité et de conformité. Ce film permet donc de réfléchir autant à l'idéologie dominante et aux codes sociaux qui régissent les États-Unis dans les années 50 qu'aux malaises induits par une série de préceptes et règles de conduite générant souvent des effets ambivalents.

L'interprétation canonique d'un tel film consiste à repérer les signes de peurs caractéristiques d'une époque gagnée par une certaine paranoïa, un repli sur soi, un durcissement des valeurs morales, et plus généralement par une idéologie de méfiance à l'égard de tout corps étranger. Comme l'ont démontré de nombreux auteurs, ce rejet de l'Autre sous toutes ses formes constitue un thème récurrent dans de nombreux films américains des années 50, et tout particulièrement dans les films d'horreur et de SF¹⁰. En effet, l'instauration d'une ère de suspicion et de répression se traduirait par une intolérance et une rigidité notables à l'égard de la différence, de la marge, de l'étranger, de l'Autre –

10. Nous retrouvons cette lecture classique du cinéma de science-fiction notamment chez Peter Biskind, *Seing is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, New York: Pantheon Books, 1983; Gilles Laprévotte, Michel Luciani et Anne-Marie Mangin, *La grande menace. Le cinéma américain face au maccarthysme*, Amiens: Trois Cailloux, 1990.



Attack of the 50 Foot Woman (1958). (Collection Cinéma-thèque suisse.)



Grant Williams dans *The Incredible Shrinking Man* (1957). (Collection Cinéma-thèque suisse.)

nettement reflétées par des comportements xénophobes, misogynes et puritains de l'Américain moyen persuadé de la supériorité spirituelle de son pays. Ainsi, la bombe atomique russe (qui détruit physiquement)¹¹ et l'idéologie communiste (qui corrompt mentalement) seraient codifiées dans *Attack of the 50 Foot Woman* sous la forme des radiations responsables de la mutation du corps de Nancy, ainsi qu'à travers sa déraison et son obstination à croire qu'une autre forme de vie (et donc de pensée) soit possible en dehors des limites de la Terre (donc des États-Unis).

Cependant, la mise à jour des enjeux relatifs à la problématique de la Guerre froide, de la menace atomique et de la course aux étoiles n'épuise de loin pas tous les niveaux de significations d'un film qui met en scène tout un éventail d'aberrations irréductibles à la seule figure de l'infâme ennemi en provenance de l'Est¹². Si la présence de l'«alien» de 30 pieds ne doit pas être surestimée, ce n'est pas, comme le suggèrent tous les commentaires, parce qu'elle constitue un élément narratif tout à fait marginal et peu cohérent dans le cadre de l'intrigue, mais parce que sa monstruosité sert de relais à une anormalité nichée à l'intérieur même de la société américaine, et non pas envahissant le pays depuis une extériorité facilement polarisée selon l'axe du bien et du mal. En effet, la dimension fantastique sert ici de support à la projection de questions internes relatives au domaine social et à la vie privée. Comme le suggère Paul Wells, les films SF de série B proposent avant tout une forme de distraction et d'évasion qui répond aux besoins d'un public préoccupé en priorité par des problèmes «mondains», c'est-à-dire relationnels, domestiques et financiers, et non pas politiques¹³.

11. Susan Sontag a beaucoup insisté sur cette question de l'angoisse liée aux armes nucléaires, thèse souvent critiquée car elle reconduirait une vision négative de la science à une époque où l'on nourrit une foi sans limites en ses possibilités. Voir S. Sontag, «The Imagination of Disaster», in Robert Stamm et Toby Mille, *Film and Theory: an anthology*, Malden Mass./Oxford: Blackwell, 2000, pp. 488-504 (repris de *Commentary*, October 1965, pp. 42-48).

12. Le cinéma de science-fiction est souvent considéré comme une métaphore de rapports tendus entre les deux blocs américain et soviétique. Voir Albert Auster et Leonard Quart, *American Film and Society since 1945*, London: Macmillan, 1984; Gérard Lenne, *Histoires du cinéma fantastique*, Paris: Seghers, 1989.

13. Paul Wells, «The Invisible Man: Shrinking Masculinity in the 1950s Science Fiction B-Movie», in *You Tarzan: Masculinity, Movies, and Men*, Pat Kirkham et Janet Thumim (eds), London: Lawrence and Wishart, 1993, pp. 181-199.

LA FEMME, LE MONSTRUEUX ET LA SOCIÉTÉ PATRIARCALE

En effet, le personnage de Nancy Archer permet de problématiser à elle toute seule un réseau supplémentaire de craintes qui touchent à la sphère sociale, morale et familiale. Bien avant son contact avec la créature intergalactique, cette femme d'âge mûr, richissime, sans enfant, alcoolique et névrotique, exhibe un degré de monstruosité assez impressionnant, si on la compare à l'idéal féminin promu par la société patriarcale et petite-bourgeoise américaine. Dans les années 50, le statut officiel de la femme se résume (théoriquement) aux soins des enfants et du ménage, au soutien du mari en toutes circonstances et à la revendication d'une sexualité focalisée sur la procréation. Elle est appelée à se plier aux règles d'un monde dirigé par des hommes qui accaparent le pouvoir intellectuel, économique et institutionnel, et qui nourrissent une méfiance vis-à-vis de tout principe ou comportement alternatifs, qu'il s'agisse de la pensée féminine ou de l'idéologie communiste. La société rigide et conformiste d'alors exerce une véritable pression sur les femmes afin qu'elles intègrent l'institution «salutaire» du mariage et qu'elles quittent le champ de l'emploi qui les détourne du droit chemin tracé (avec la bénédiction de Dieu) par le puritanisme et, sa complice, la gynophobie. Or, dans *Attack of the 50 Foot Woman*, la position de Nancy tranche nettement avec l'image traditionnelle de la femme au foyer épanouie et qui se conforme à une passivité bienveillante et reposante pour l'homme¹⁴.

Avant sa transformation spectaculaire, elle ressemble d'ailleurs à nombre de personnages féminins qui peuplent les films américains des années 50: elle apparaît frustrée par le mariage, dévastée par l'alcool, opprimée par un patriarcat suspicieux, mécontente de son existence de femme médiocre, malgré son argent¹⁵. Conscients d'une possible révolte de Nancy, tous les protagonistes masculins s'emploient à neutraliser autant que possible les

14. Sur le rôle de la femme dans la société américaine d'après guerre, voir Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York: Dell, 1963. Elle démontre comment la culture populaire des années 50 a confiné les femmes aux seuls rôles «privés» d'épouse et de mère, les chassant ainsi des activités publiques. Voir aussi William H. Chafe, *The American Woman. Her Changing Social, Economic and Political Roles, 1920-1970*, New York: OUP, 1972; Susan M. Hartmann, *The Home Front and Beyond. American Women in the 1940s*, Boston: Twayne Publishers, 1982; Françoise Thébaud (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, t. 5, Le XX^e siècle, Paris: Plon, 1992.

15. Marjorie Rosen, analysant dans un chapitre de son ouvrage les différents rôles tenus par la femme dans la production cinématographique des années 50, souligne la nature monstrueuse des protagonistes refusant d'accepter la place qui leur est assignée par la société patriarcale. M. Rosen, *Venus à la chaîne*. Paris: Des Femmes, 1976 [1973], chap. 5, «Régression», pp. 231-292.

vellités d'indépendance d'une femme nécessaire au bien-être de tous. En effet, sa fortune constituant le soutien financier principal de cette petite ville végétative et économiquement peu prospère, le shérif, le député, le médecin-psychiatre et le majordome mettent tout en œuvre pour que le mariage des Archer ne vole pas en éclats. Ayant reculé devant un divorce qui l'aurait privé de tous ses biens et misant sur la mort prochaine de sa femme, Harry supporte cette situation en se consolant avec son amante qui le pousse à échafauder un plan de meurtre afin de réduire cette longue attente. De son côté, la communauté tolère ouvertement cette liaison illégale, allant jusqu'à la cautionner, comme le prouve la complaisance des représentants de l'ordre qui acceptent volontiers les billets distribués par Harry.

Tous les hommes de pouvoir craignent donc cette femme qui, paradoxalement, contrôle les ressources économiques de la ville, les confinant ainsi à un état de subordination inconfortable. Pour le pallier et réaffirmer leur autorité relativement à un être qui bouleverse la hiérarchie sociale, ils adoptent tous une attitude fortement paternaliste: son mari l'infantilise (avec gestes et paroles) en l'envoyant se coucher après sa rencontre du troisième type; au lendemain de son agression, le présentateur du journal TV ridiculise avec cynisme son histoire d'OVNI; le policier l'accuse de vouloir « tenter le diable » avec un bijou incitant, sous-entend-il, aussi bien au vol qu'au viol; les médecins attribuent sa dépression et ses divagations à une ménopause qui exacerbe, disent-ils, sa frustration jusqu'à l'irrationalisme. Le diamant que Nancy porte au cou symbolise donc à la fois son pouvoir (économique) et l'oppression (psychologique) qu'elle subit par tous ceux qui briguent sa richesse, y compris l'«alien» (qui ne l'agresse que par un rayon radioactif).

C'est d'ailleurs ce dernier qui servira de révélateur à une difformité jusque-là contenue et endiguée par les forces alliées du patriarcat, mais néanmoins en latence chez une femme défiant toutes les normes sociales. Non seulement la radioactivité fonctionne comme l'agent d'une métamorphose qui désigne et circonscrit le monstrueux en termes de menace physique, mais elle opère également comme un facteur libérant des forces bien plus dangereuses que celles découlant d'une simple modification des rapports d'échelle entre individus. Alors que pendant (presque) tout le film Nancy apparaît comme résignée et complice d'une situation néanmoins

fort contraignante pour elle, nous la verrons se transformer (durant les cinq dernières minutes du film) en un personnage autonome, actif et attractif qui malmènera momentanément l'ordre établi. L'idée qu'une femme puisse prendre son destin en main et s'imposer à ceux qui veulent l'asservir aux impératifs de la domination masculine créera un court moment de panique dans la communauté qui se ressaisira pourtant aussitôt en employant les moyens de défense (bien virils) des armes à feu. Le passage d'une monstruosité névrotique et larvée à une monstruosité spectaculaire et érotisée symbolise, à première vue, la révolte d'une femme contre l'aliénation dont elle est victime. Cependant, sur ce point, le film demeure ambivalent car la gigantisation de Nancy n'est finalement qu'un artifice permettant d'attribuer l'origine de son insurrection à un élément exogène venu semer le chaos dans une petite bourgade des États-Unis. Si le film s'achève sur l'anéantissement de la femme-géante, rien ne permet cependant de confirmer l'idée qu'il cherche à mettre le spectateur sur la piste d'une éventuelle peur d'un «réveil» des femmes contre la société maccarthyste.

LA FEMME COMME FIGURE DE L'EXCÈS

Attack of the 50 Foot Woman raconte avant tout l'histoire d'un personnage excessif, que ce soit sur le plan physique et formel (le cadre ne parvient pas à le contenir au propre comme au figuré), sur le plan moral et social (elle défie les paradigmes sociaux mis en place après la Seconde Guerre mondiale) ou sur le plan sexuel (elle passe de la frustration à l'agressivité). Ce film non seulement appartient à un genre qui, pour reprendre la définition que donne Linda Williams des «body genres»¹⁶, excède le système narratif du cinéma institutionnel, mais donne aussi à voir une figure de l'excès qui contrevient aux canons de la société bien-pensante. Nancy, de fait, correspond aux nombreuses figures de monstres SF décrites par Sobchack: des êtres à la base mal intégrés qui ne parviennent pas à se conformer aux règles sociales et qui, en s'isolant toujours plus, finissent par être contaminés par un germe qui les mènera à leur perte, non pas sans avoir fait souffler, auparavant, un vent

16. Il s'agit du film pornographique, du mélodrame et du film d'horreur qui ont tous comme point commun de mettre en scène des corps en proie à d'intenses émotions et sensations. Voir Linda Williams, «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess», in B. K. Grant, *op. cit.*, pp. 140-158.

d'horreur autour d'eux¹⁷. De manière générale, les femmes dans le film d'horreur/SF – souvent brunes, comme Nancy – sont des créatures «dérangeantes, aliénantes ou encore déviationnistes»¹⁸ qui perturbent le groupe social auquel elles appartiennent, autant que les certitudes masculines. Nancy, pour sa part, souffre d'un excès de jalousie, de possessivité et de passion qui ne sont pas de mise avec la tempérance, la douceur et la quiétude qui sied si bien au modèle classique de la femme américaine.

Si on la rapporte aux coordonnées de la géographie mentale des Américains, elle apparaît donc comme un personnage en décalage, décentré et fondamentalement excentrique. Mangin, après Biskind, a démontré combien cette thématique du centre, dans un pays obsédé par une série de clivages symétriques entre Nous/Eux, Ouest/Est, Ciel/Enfer, structurent toute la pensée américaine imprégnée, depuis le début de son histoire, par une mythologie qui refoule à la périphérie tout ce qui n'est pas civilisé et culturel. Ces auteurs rappellent que dans les années 50, les États-Unis éprouvent le besoin de conforter leur centre de gravité aussi bien géographiquement qu'idéologiquement car le centre reste «le lieu géométrique pour les valeurs américaines»¹⁹. Si, d'un point de vue politique, le centre s'identifie avec les classes moyennes, blanches et anglo-saxonnes, d'un point de vue moral, le centre implique des individus dévolus au puritanisme, à la religiosité chrétienne et au mariage pieux mais fertile. Dans les films catastrophe, les monstres ont précisément tendance à incarner tout ce qui excède ce centre: la nature, l'animalité, l'archaïque, le magique, l'étranger. Des créatures informes et bestiales signalent alors, soit un danger de régression dans les limbes de l'humanité (c'est-à-dire avant la fondation des États-Unis au XVII^e siècle), soit un danger de perte dans la folie, la possession et la sexualité débridée, comme le suggère *Attack of the 50 Foot Woman* qui rapporte ces «perversions» essentiellement à la femme.

Ex-cessive, ex-centrique et ex-centrée, Nancy l'est à plusieurs niveaux: son corps une fois agrandi, non seulement exhibe des avantages dissimulés jusque-là par un tailleur strict, mais rend apparente l'énormité de sa marginalité en tant que femme outrageusement

17. Vivian Sobchack, *Screening Space. The American Science Fiction Film*, New Brunswick/London: Rutgers University Press, 1997, pp. 43 ss.).

18. G. Laprétotte et al., *op. cit.*, p. 218.

19. *Ibidem*, p. 135.

riche, belle et déterminée, figure monstrueuse qui pourrait anéantir l'équilibre fragile d'une société soucieuse de sauvegarder le consensus et de ne pas perdre le nord (ou plutôt le centre). C'est d'ailleurs dans un lieu typiquement décentré et référé au Mal, le désert, qu'elle amorcera sa mutation: comme tous les individus qui s'aventurent en dehors des limites tracées par la civilisation, elle paiera un lourd tribut pour son égarement au cœur d'un espace désolé, antithèse du Paradis perdu. Dans de nombreux films analogues, le désert constitue un espace réservé aux envahisseurs extraterrestres ou alors aux essais nucléaires, deux éléments clés dans le catalogue des peurs nourries par les Américains²⁰. En l'occurrence, tout être humain ayant traversé ce lieu inquiétant en revient forcément transformé, inadapté, déplacé. Le personnage de Nancy s'impose ainsi comme une figure subversive qui défie les a priori de normalité et de conformité forgées par la culture américaine des années 50, tout en manifestant le décalage qui existe à l'époque entre l'image de la femme répandue par les magazines féminins ou la télévision et la réalité de la vie des femmes américaines qui ne choisissent pas toutes d'endosser un rôle de «mystique», tel que l'explique Betty Friedan²¹.

LA REDÉFINITION DES IDENTITÉS SEXUELLES ET LE PURITANISME AMÉRICAIN

Dans les années 50, les rôles de la femme et de l'homme au sein de la famille américaine standard constituent un des points névralgiques d'une série de discours (social, familial, religieux, professionnel, etc.) qui tentent de définir un modèle idéal de vie privée, notamment par le biais des notions de féminité et de masculinité. En effet, les modalités d'existence des Américaines et Américains d'alors paraissent s'organiser autour de différents types de discours qui «tous sont normatifs, qui tous sont sensibles à la déviation, qui tous ont une marge de tolérance et un seuil à partir duquel l'exclusion est requise [...]»²². Non seulement *Attack of the 50 Foot Woman* semble mettre en œuvre les possibilités de discours

20. Concernant cette thématique du désert, voir G. Laprétotte, et al., *op. cit.*, pp. 176 ss.
21. B. Friedan, *The Feminine Mystique*, *op. cit.*

22. Au risque d'un contresens historique, j'emprunte cette phrase à Michel Foucault (*L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 2001 [1969], p. 56) qui analyse dans ce passage le discours psychopathologique du XIX^e siècle.

prescriptifs ayant prospéré durant les *fifties*, mais apporte en outre quelques éclairages sur la manière dont la question de la différence sexuelle a été envisagée à une époque où les femmes comme les hommes sont appelés à se situer vis-à-vis du nouvel ordre social et moral instauré après le conflit mondial. Dans ce contexte, les comportements sexuels des citoyens américains ont été une des affaires majeures de l'idéologie puritaine qui stigmatise tout particulièrement la femme – par essence tentatrice – qui ose troubler les bonnes mœurs.

– Par son hyperféminité, Nancy ne menace pas tant l'homme – dont Harry est le parangon – incapable de satisfaire ses désirs, que les principes d'un puritanisme destinés à répandre l'idéal d'une sexualité maîtrisée et civilisée. En effet, toute l'histoire des États-Unis s'est fondée sur des valeurs religieuses de pureté qui ont guidé aussi bien l'entreprise de colonisation d'une terre dite sauvage qu'il a fallu rendre salubre (en exterminant les tribus indiennes), la construction d'une vision du monde établie sur les idées d'ordre et de rectitude morale, que l'élaboration de rôles sexuels en fonction d'une culture qui déprécie le charnel au profit du spirituel et du rationnel. Selon cette perspective (infléchi par le dogme chrétien), la femme et l'homme américains doivent d'abord se destiner à être une bonne mère et un bon père de famille, c'est-à-dire concentrer leur activité sexuelle sur la reproduction d'individus qui perpétueront cet héritage de pureté et d'excellence en formant à leur tour des couples hétérosexuels en adéquation avec ce modèle puritain. Or, dans *Attack of the 50 Foot Woman*, aucun des personnages principaux n'obéit à ces règles qui visent, en dernier ressort, un idéal de chasteté assumée: Nancy manifeste un appétit sexuel déplacé face à un mari qui lui refuse l'accès à la maternité et aux plaisirs de la chair; Harry trompe publiquement son épouse avec une jeune femme qui flatte sa virilité d'homme dans la force de l'âge; Honey brise un ménage autant par luxure que par vénalité.

Personne donc ne se conforme vraiment aux catégories sexuelles traditionnelles qui encouragent l'adoption d'un schéma comportemental basé sur des principes de responsabilité, de sobriété et de sagesse, qualités généralement référées à un concept de maturité implicitement masculin²³. Bien que présenté comme naturel, ce code culturel régulant les relations homme/femme subit, dans le film, des entorses significatives qui seront néanmoins sanctionnées

à terme par la mort violente des trois protagonistes allant à l'encontre du credo puritain. En effet, à l'image de nombreux monstres sévissant dans le cinéma hollywoodien contemporain, le motif de la femme géante peut être interprété comme le symbole d'une sexualité libre et gratuite qui chercherait à s'épanouir en dehors de cette philosophie nourrie par la phobie du sexe sous une forme instinctuelle, donc vouée uniquement au plaisir. Comme le suggère Hougron, la surféminité (comme la survirilité) risque toujours de mettre en péril la solidité d'un projet de société qui consiste à imposer un modèle identitaire homogène invitant chaque individu à se plier à l'exercice d'une sexualité normée et domestiquée²⁴.

Cependant, si, au final, l'ordre patriarcal et puritain est rétabli par la destruction des éléments perturbateurs, *Attack of the 50 Foot Woman* n'en véhicule pas moins une image ambivalente des rapports de sexe, se faisant ainsi l'écho d'une déstabilisation systématique des notions de féminité et de masculinité après la Seconde Guerre mondiale. Les comportements déviants des personnages peuvent être alors également traduits en termes d'alternative aux paradigmes sexuels dominants qui sont apparus en concomitance avec un phénomène plus large ayant trait à une redéfinition des rôles sociaux. Sans aller jusqu'à considérer ce film comme proto-féministe²⁵, celui-ci donne de la femme une représentation peu conventionnelle qui reflète à certains égards les modifications de son statut à l'intérieur d'un microcosme fondé sur des schémas d'existence auxquelles beaucoup d'Américaines refusent de s'identifier. Or, l'idée que la femme puisse occuper une place plus importante et moins stéréotypée au sein de la société, ajoutée à celle que l'homme puisse renoncer progressivement à ses prérogatives « naturelles », apparaissent comme une clé de lecture possible

23. (Note de la p. 96.) Conçue en termes de responsabilité, de sobriété, de prévisibilité et d'hétérosexualité, cette maturité concerne les individus qui ont accepté les rôles sexuels d'adulte, c'est-à-dire, pour l'homme, celui de pourvoyeur et de chef de famille, et pour la femme celui de mère au foyer servant d'intermédiaire, dans la hiérarchie familiale, entre le mari et les enfants. Sur cette question, voir M. Jancovich, *op. cit.*

24. À moins que cette sexualité ne soit épinglée au mur comme les images de « pin up » qui accompagnent le soldat américain (prototype du mâle puritain) dans sa lutte contre une sexualité dévouée (A. Hougron, *op. cit.*, p. 134). À l'instar du bijou ou du corps agrandi de Nancy, ces femmes de papier glacé se contemplant, mais ne se touchent pas. Il n'est pas anodin au passage de remarquer que ce film connaîtra plusieurs remakes, dont un intitulé *L'Attaque de la pin up géante*.

25. C'est notamment la thèse de T. Williams (« Female Oppression in *Attack of the 50 Foot Woman* », *op. cit.*).

si l'on compare *Attack of the 50 Foot Woman* avec *The Incredible Shrinking Man* (Jack Arnold, 1957)²⁶.

THE INCREDIBLE SHRINKING MAN OU L'ANGOISSE D'ÊTRE À LA HAUTEUR

Ces deux films se rejoignent dans cette tendance consistant à démontrer les failles et les faiblesses du mâle américain via des procédures de déstabilisation de la masculinité telle qu'elle a été construite par la société, mais aussi par le cinéma dominant. *Attack of the 50 Foot Woman* et *The Incredible Shrinking Man* montrent en effet des hommes faibles, en proie au doute, impuissants face à un monde en plein bouleversement, notamment face à la femme qui les oblige à réviser l'évidence de leur prépotence. *The Incredible Shrinking Man* explore avec subtilité les inquiétudes liées aux fonctions que doit assumer tout homme issu d'une classe (moyenne) et d'un milieu (petit-bourgeois) exigeant de lui des performances aussi bien sur le plan économique, social que familial. Ne développant que très partiellement cette problématique – tout à fait centrale au récit source de Richard Matheson, *The Shrinking Man* (1956) – l'adaptation de Jack Arnold n'élimine toutefois pas complètement cette idée du nécessaire succès masculin et de la peur de l'échec dans un monde qui le met constamment sous pression, l'obligeant implicitement à être à la hauteur de ses divers devoirs de citoyen, de père, de mari, etc. Abondamment analysé, *The Incredible Shrinking Man* a donné naissance à une variété d'interprétations justifiées certainement par la richesse du texte original dont il s'est inspiré : pour les uns, le lent processus de miniaturisation symbolise l'aliénation de l'être humain à son univers coutumier²⁷, pour les autres il exprime l'obsession d'une virilité diminuée²⁸, pour d'autres encore il marque une volonté de régresser à un état infantile²⁹ ou encore à un état primitif de la civilisation humaine³⁰. Plus rares sont ceux qui ont tenté d'élucider

26. «Homologue» masculin mais inversé du film de Herz, *The Incredible Shrinking Man* a été produit par William Alland au sein d'Universal Pictures avec un budget toutefois assez modeste, conformément aux films de série B.

27. V. Sobchack, *op. cit.*, pp. 132-136.

28. David J. Hogan, *Dark Romance. Sex and Death in the Horror Film*, Wellingborough: Equation, 1988 [1986], p. 81.

29. G. Laprévotte et al., *op. cit.*, p. 231.

30. M. Jancovich, *op. cit.*, pp. 191-194.

cette figure comme représentant les contradictions internes aux nouveaux modèles identitaires d'après guerre³¹.

Bien que *The Incredible Shrinking Man* se concentre avant tout sur une réflexion philosophique concernant la confrontation de l'être humain avec son milieu (et, corrélativement, avec l'univers tout entier), il aborde également les tourments d'une masculinité en voie de restructuration, notamment au travers de la question de la différence sexuelle perçue, ici, selon le point de vue de l'homme. Le film débute par une scène où le héros, Scott Carey, en vacances sur un bateau de plaisance avec sa femme, Louise, tente de persuader celle-ci de lui rapporter une bière, tout en déguisant avec humour le sérieux de sa demande et en lui promettant en retour de préparer le dîner. Mari et femme rentrent alors dans un jeu où Scott assume le rôle de maître féodal qui dicte ses moindres désirs à une servante complaisante. Ce dialogue plein d'ironie illustre à la fois la remise en question des rapports traditionnels de sexe (Louise revendiquant aussi le droit de profiter de ses vacances et rechignant à la tâche domestique) et la résistance (relative certes) de l'homme à des changements modifiant l'hégémonie de son devoir dans la sphère privée (et donc forcément aussi publique). Le malaise du mâle «moderne», même s'il est d'une autre nature, redouble et répète le malaise de la femme américaine qui, en cherchant à réconcilier ses envies personnelles et un besoin de «cadrer» avec les modèles convenus, se voit souvent contrainte de revêtir une identité ambiguë ou contradictoire.

Dans la scène suivante, alors que Louise se rend dans la soute du petit navire, Scott est submergé par un étrange nuage qui causera le rétrécissement progressif de son corps jusqu'à ne devenir qu'une petite particule du cosmos. À l'instar de Nancy dans *Attack of the 50 Foot Woman*, la métamorphose est entraînée par un élément radioactif (mêlé à un insecticide) qui va lui faire perdre la mesure de toute chose, provoquer sa réclusion et le forcer, du même coup, à réviser les convictions attachées aux normes sociales et individuelles. Dans *Attack of the 50 Foot Woman* comme dans *The Incredible Shrinking Man*, le foyer – centre paradigmatique du confort, de la sécurité et de l'harmonie familiale propre à l'*homo americanus* – se transforme, d'une part, en véritable prison

31. Signalons ici l'important essai de P. Wells, «The Invisible Man: Shrinking Masculinity in the 1950s Science Fiction B-Movie», *op. cit.*

qu'il s'agira de détruire pour redevenir libre de ses mouvements, et, d'autre part, en une vaste géographie aux multiples paysages dont il faut apprivoiser l'hostilité intrinsèque. Dans ces deux cas, la maison devient un terrain miné, inadapté aux besoins d'individus contraints d'adopter une nouvelle perspective (au double sens du terme) sur leur entourage. Ainsi, la diminution de taille du héros peut aussi être comprise comme une difficulté à endosser une certaine identité, ou alors comme une sorte de démission inconsciente de son rôle d'homme « conventionnel », rétraction qui toutefois déclenchera chez lui une terreur, une agressivité et un désespoir visibles dans sa lutte pour survivre dans un monde qui n'est plus configuré à son échelle. Dans un environnement sujet à la versatilité et à la fluctuation (métaphore de l'Amérique des années 50 qui connaît des mutations sur les plans technologique, scientifique, culturel, etc.), Scott doit alors chercher à s'adapter à de nouvelles données responsables du remaniement de son individualité. Qu'ils soient militaires, scientifiques, docteurs ou policiers, les héros de films SF de série B comme *Them!*, *Tarantula* ou *The Amazing Colossal Man* peinent aussi à asseoir leur pouvoir et à prendre le contrôle de leur vie, difficultés qui se traduisent dans leurs rapports au monstre (par des ratés dans leurs manipulations scientifiques ou par des nausées irrépessibles) ou à la femme (par une impuissance sexuelle).

L'humiliation du corps masculin et l'agrandissement du corps féminin contiennent ainsi en eux-mêmes, non seulement une charge contre les standards hérités d'une époque prisonnière de carcans désormais obsolètes, mais proposent également des alternatives possibles aux femmes et hommes des années à venir. Au cinéma, le motif du corps à géométrie variable offre un matériau symbolique très riche qui autorise à lire un texte filmique comme indice d'une conception de l'homme, de son identité et de sa place dans un contexte historique, social et culturel donné. Envisagé comme paradigme, il révèle une malléabilité et une extensibilité vérifiables dans tous les remakes et autres dérivés tirés de ces films déployant sur les écrans des corps démesurés. Dans les années 80 et 90, des films comme *The Incredible Shrinking Woman* (1981) de Joël Schumacher ou *Attack of the 50 Foot Woman* (1993) de Christopher Guest font revivre ces figures hors normes en les adaptant à leur temps. *The Incredible Shrinking Woman*, par exemple, ne s'intéresse plus aux angoisses d'un homme qui perd de

vue son Moi, mais à celles d'une femme qui est submergée par la quantité d'appareils ménagers qui ornent sa cuisine et que la société de consommation l'appelle à acheter et à manier avec dextérité. Ainsi, l'élasticité des corps et des anxiétés afférentes rejoint ici l'élasticité historique d'un concept qui continue manifestement à travailler notre culture occidentale.