



Fiche technique	1
Réalisateur Jacques Tourneur ou le secret des ombres	2
Genèse Une rencontre artistique	3
Contexte Réinventer le fantastique	4
Découpage narratif	5
Récit Un conte, des faits	6
Mise en scène Puissance de l'invisible	8
Séquence La nuit remue	12
Genre Créatures fantastiques	14
Motif Peurs intimes	16
Figure Le parfum de la dame en noir	18
Technique Le dessin et l'animé	19
Document La méthode Tourneur	20

● Rédactrice du dossier

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle a été sélectionneuse pour la Semaine de la critique à Cannes et pour le festival de cinéma Entrevues de Belfort. Elle écrit pour le site Upopi (Université populaire des images).

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



● Synopsis

Irena Dubrovna rencontre Oliver Reed au zoo de Central Park à New York alors qu'elle fait le croquis d'une panthère. La jeune femme, originaire de Serbie et dessinatrice de mode, invite cet ingénieur naval chez elle. Rationnel, il ne croit pas à l'histoire qu'elle lui raconte d'un mal dont seraient contaminés les gens de son village. Quelques indices créent néanmoins le doute: la peur qu'Irena provoque chez un chaton et son interpellation par une femme à l'allure féline dans le restaurant serbe où les jeunes gens fêtent leur mariage. Face à l'angoisse d'Irena de réveiller la malédiction des femmes-chats en éprouvant du désir ou de la jalousie pour un homme, Oliver l'encourage à aller voir le D^r Louis Judd. Au retour d'une première séance d'hypnose avec ce psychiatre, Irena s'emporte en voyant que son époux l'attend en compagnie d'Alice, une collègue. Une distance s'installe dans le couple, renforcée par l'amour naissant entre Oliver et son amie. Un soir où ce dernier retrouve sa confidente, l'épouse jalouse les épie dans la nuit et suit Alice seule dans la rue. Celle-ci se sent alors menacée par une présence invisible. Elle connaît une épouvante plus grande encore un autre soir, dans une piscine où l'ombre d'une panthère s'invite avant de laisser place à Irena, puis en compagnie d'Oliver, quand le félin les approche dans leur bureau. Attendue dans son appartement par le psychiatre, Alice et Oliver, qui est décidé à annuler leur mariage, Irena n'arrive que plus tard chez elle où elle trouve le psychiatre, seul. Elle le tue après qu'il l'a embrassé. Transpercée par la canne-épée du docteur, elle se rend au zoo où elle ouvre la cage de la panthère qui bondit sur elle et l'achève.

● Générique

LA FÉLINE
États-Unis | 1942 | 1h13

Réalisation

Jacques Tourneur

Scénario

DeWitt Bodeen

Image

Nicholas Musuraca

Direction artistique

Albert S. D'Agostino,
Walter E. Keller

Décor

A. Roland Fields,
Darrell Silvera

Costumes

René

Son

John L. Cass

Montage

Mark Robson

Musique

Roy Webb,
Constantin Bakaleinikoff

Production

Val Lewton, RKO Pictures

Format

1:37, noir et blanc

Sortie

25 décembre 1942 (États-Unis)
1^{er} juillet 1970 (France)

Interprétation

Simone Simon
Irena Dubrovna

Kent Smith
Oliver Reed

Tom Conway
D^r Louis Judd

Jane Randolph
Alice Moore

Elizabeth Russell
La femme-chat

Alan Napier
Carver

Alec Craig
Le gardien du zoo

Dot Farley
La femme de ménage

Réalisateur

Jacques Tourneur ou le secret des ombres

● L'école du montage

Né en 1904 à Paris, Jacques Tourneur est le fils du cinéaste Maurice Tourneur qu'il suit aux États-Unis en 1914. Il commence à travailler avec lui comme script puis second assistant. Après une expérience d'acteur peu concluante à Hollywood, il rejoint son père, rentré en France, et devient son assistant et son monteur. Cette dernière formation comptera beaucoup dans sa pratique du cinéma. Ainsi, quand la Metro-Goldwyn-Mayer l'embauche comme réalisateur en 1934, maîtrise-t-il parfaitement le format du court métrage qui lui est confié, malgré les défis à relever, comme celui de raconter la vie de Shakespeare en dix minutes dans *Master Will Shakespeare* (1936).

© DR



● Les années RKO

Quand Tourneur est embauché à la RKO, outre les quatre longs métrages qu'il a tournés en France (entre 1931 et 1934), il a déjà orchestré avec brio une scène de la prise de la Bastille avec trois mille figurants dans *Le Marquis de Saint-Évremond* de Jack Conway (1935) et réalisé quelques longs métrages pour la MGM, dont deux films de la saga Nick Carter. Sa rencontre avec Val Lewton, engagé pour diriger les films d'épouvante du studio, marque un tremplin important dans la carrière du cinéaste qui s'épanouit dans le cadre de la série B [Contexte]. Après le succès de *La Féline*, Lewton et Tourneur travaillent ensemble sur deux autres films fantastiques : *Vaudou* (1943) et *L'Homme-léopard* (1943). Le premier, librement adapté du roman *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, se situe dans une île proche d'Haïti et met en scène la traversée du miroir d'une jeune infirmière ayant en charge une femme malade au comportement étrange. Dans la continuité de *La Féline*, le trouble fantastique se distille dans un monde d'apparences où la beauté et la mort s'entremêlent. La nuit continue à prendre le pouvoir sur les âmes dans le film qui lui succède et qui renoue, comme son titre l'indique, avec la figure du félin. *L'Homme-léopard* donne lieu à une séquence d'anthologie du cinéma d'épouvante, la mort de la petite Teresa, envoyée par sa mère chercher de la farine et condamnée à traverser une obscurité que ne tardent pas à percer deux yeux brillants. Son sort sera réglé hors champ, derrière la porte de sa maison sur laquelle, peu de temps avant, son petit frère formait avec ses mains l'ombre d'un léopard.

L'Homme-léopard (1943) DVD © Warner Bros.



« Je ne me présente pas
comme un génie, parce que
mon travail est plutôt celui
d'un ouvrier »

Jacques Tourneur

● L'empreinte d'un auteur

Cette collaboration avec Val Lewton marquera à jamais le cinéma de Tourneur, même quand celui-ci s'ouvrira à d'autres genres cinématographiques et qu'il changera par la suite de cadre économique. Rien qu'au cours de ses années RKO, malgré la diversité des registres abordés, ses films témoignent d'un même goût de l'intime, des ombres, de l'invisible et de l'art de dessiner des personnages – notamment féminins – secrets et profonds. Si le drame psychologique *Angoisse* (1944) voisine par ses motifs gothiques avec le fantastique (il y est question d'une femme que son mari fait passer pour folle), le genre s'immisce aussi magnifiquement dans ses films noirs *La Griffe du passé* (1947) et *Nightfall* (1957), à travers l'attention que le cinéaste porte aux voix, à l'agencement du récit, à des cadrages et des éclairages suggestifs [Document]. Parmi ses plus grands films, on compte également les westerns *Un jeu risqué* (1955) et *Le Passage du canyon* (1946), ainsi que *Stars in My Crown* (1950), relevant d'un sous-genre appelé l'Americana qui offre la peinture d'une Amérique rurale et traditionnelle : il suffit d'un assombrissement de l'éclairage, d'une légère brise pour plonger une scène dans une autre dimension, mystérieuse et surnaturelle. Tourneur renoue avec le genre fantastique pour *Rendez-vous avec la peur* (1957), autre film majeur de sa carrière, dans lequel un scientifique voit sa raison vaciller alors qu'il est confronté à des phénomènes inexplicables. Si Tourneur se considérait comme un technicien parmi d'autres au service du film, ses choix esthétiques et leur cohérence au sein de son œuvre, quel que soit le cadre économique dans lequel il a travaillé, font de lui un auteur à part entière, reconnu entre autres par la critique de cinéma française.



chat. Immergés dans les histoires de chats et le cinéma d'horreur, Tourneur et le scénariste DeWitt Bodeen se voient confier la mission d'écrire avec Lewton un scénario à partir de ces éléments-là. «Chacun des trois auteurs apportera sa pierre à l'édifice», écrit Jacques Lourcelles, «et par exemple, la scène de la piscine sera suscitée par un souvenir de Tourneur qui avait manqué se noyer seul dans un bassin»³ pendant que le guépard d'un ami s'était échappé et rôdait dans les environs. Cette scène aurait également été inspirée par un souvenir de Bodeen, qui aurait lui aussi manqué de peu de se noyer en nageant seul. Se joint à leur séance de travail le monteur du film (et futur cinéaste) Mark Robson, ce qui dénote une élaboration de la mise en scène dès l'écriture même du scénario.

● Tensions et succès

Genèse

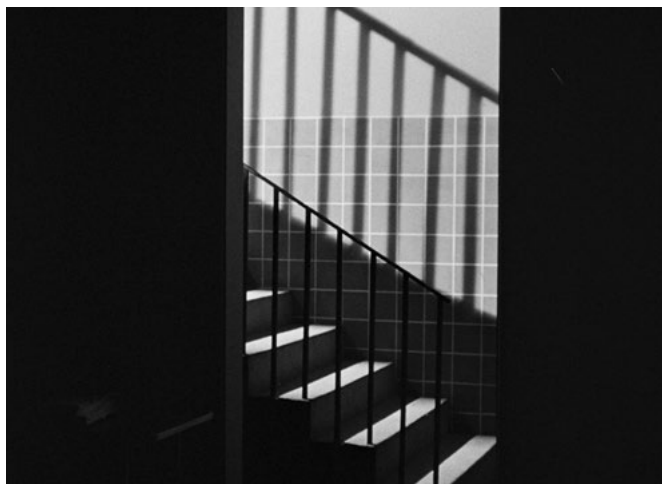
Une rencontre artistique

● Une écriture collective

Originaire d'Europe de l'Est comme le personnage d'Irena, le producteur Val Lewton est une grande figure méconnue du cinéma fantastique. Son rôle dans la création de *La Féline* est déterminant. Inspiré par les arts, à commencer par la littérature (il était écrivain), il apporte à Jacques Tourneur une poésie dont, selon les propres dires du cinéaste, il avait alors besoin: «Val Lewton était un idéaliste, il était dans les nuages, il proposait des choses impossibles... [...] alors que moi j'étais terre à terre, c'est pour ça qu'on se complétait très bien.»¹ D'après le cinéaste, le point de départ du film serait son titre, *Cat People*, suggéré lors d'une soirée à Charles Koerner, le nouveau responsable de la RKO, comme pouvant être inspirant. À partir de là, Lewton, très investi dans le projet et soucieux de ne pas faire le «film d'horreur bon marché que le studio attend, mais un film intelligent et de bon goût»², pense d'abord adapter une nouvelle d'Algernon Blackwood, intitulée *Ancient Sorceries* (1906), dont s'inspirera la légende serbe racontée par Irena. Il suit néanmoins la piste d'une histoire plus contemporaine afin que le spectateur puisse davantage s'identifier aux personnages. Celle-ci est influencée par la découverte de dessins de mode français dont les mannequins ont des têtes de

Le tournage du film débute le 28 juillet 1942 et dure 21 jours. Il a lieu dans les studios Gower Gulch de la RKO. Certains décors sont empruntés à d'autres films, comme l'escalier du hall de l'immeuble d'Irena qui vient de *La Splendeur des Amberson* d'Orson Welles (1942). Française comme Tourneur, Simone Simon est choisie par Lewton pour incarner le rôle principal en raison de son charme félin. L'actrice retente depuis peu sa chance à Hollywood après une première tentative insatisfaisante et un retour en France marqué par son interprétation dans *La Bête humaine* de Jean Renoir (1938). Si la collaboration Lewton-Tourneur est harmonieuse, le réalisateur connaît quelques tensions avec le producteur Lew Ostrow, peu convaincu par les premiers rushes. Il se voit ainsi contraint de montrer une panthère dans la séquence de terreur dans le bureau d'Alice et Oliver alors qu'il voulait uniquement suggérer sa présence; il fera tout pour masquer le plus possible la présence de l'animal fondu dans la pénombre [Mise en scène]. Tourneur tente néanmoins de garder le contrôle en rusant notamment pour la scène de la piscine: «J'avais tellement peur que les gens du studio rajoutent une surimpression que j'ai décidé de combiner un panoramique et un long travelling et j'ai créé moi-même l'ombre de la panthère, durant le mouvement de l'appareil, en faisant bouger mon poing devant la caméra. Quoi qu'il arrive, ils ne pouvaient plus gâcher la scène ensuite.»⁴

Une petite sortie est prévue pour le film, guère appréciée par les dirigeants de la RKO qui ne misent pas sur un succès. Cependant, c'est tout le contraire qui se produit: programmé au Hawaii Theater pour faire suite à *Citizen Kane* (1941), le film réunit bien plus de spectateurs que prévu et reste treize semaines de suite à l'affiche, plus longtemps que le film d'Orson Welles. Il rapporte plus d'un million de dollars à la RKO qui se voit ainsi sauvée de la faillite.



- 1 Entretien avec Jacques Tourneur, in Jean Durançon (dir.), *Caméra/Style* n° 6, «Jacques Tourneur», mai 1986, p. 61.
- 2 Kim Newman, *Cat People*, BFI Publishing, 2013, p. 8-9 [traduction de l'autrice].
- 3 Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma, tome 3 – Les films*, Robert Laffont, 1992, p. 543.
- 4 Bertrand Tavernier, entretien avec Jacques Tourneur, *Positif* n° 132, novembre 1971, p. 13.



COLLECTION CHRISTOPHEL © RKO Radio Pictures

Contexte

Réinventer le fantastique

● Sortir du folklore

À l'initiative de *La Féline*, il y a la volonté de Charles Koerner, le nouveau responsable de la RKO, de rompre avec les figures de monstres qui peuplent le cinéma fantastique des années 1920, 1930, 1940. Ces films sont principalement produits par la Universal Pictures qui a développé une section consacrée au genre, «*Universal Monsters*» ou «*Universal Horror*». Il ne s'agit pas d'horreur à proprement parler : «*horror pictures*» désigne en anglais les films d'épouvante au sens large puisque le terme sera repris pour qualifier les films fantastiques de Jacques Tourneur. Le studio enchaîne les films de créatures, pour la plupart venues de la littérature, dont le fantastique repose en premier lieu sur les costumes et maquillages des acteurs et l'expressivité de leur jeu. Parmi les plus célèbres figurent *Frankenstein* de James Whale (1931), adaptation du roman de Mary Shelley, et *La Momie* de Karl Freund (1932), tous deux interprétés par Boris Karloff, *Dracula* de Tod Browning (1931), avec Béla Lugosi, et *Le Loup-garou* de George Waggner (1941).

● Série B et suggestion

Le projet de Koerner et Lewton diverge de ces productions de films de monstres non seulement dans l'esprit, mais également sur le plan du budget, plus modeste que ceux des films Universal. *La Féline* s'inscrit dans le cadre d'une série B, qui désigne une catégorie de films à petit budget, tous genres confondus. Ce type de production s'est développé pendant la Grande Dépression pour proposer des doubles programmes pour le prix d'un et faire ainsi venir en salles plus de spectateurs : soit un film de catégorie A, correspondant à un budget classique, et un film de série B, moins coûteux

et d'une durée plus courte (entre 60 et 70 minutes). Si ce système économique représentait une contrainte évidente, il a aussi permis aux réalisateurs qui y étaient soumis de faire preuve d'imagination et d'inventer de nouvelles formes plus suggestives pour contourner le manque d'argent.

Ce cadre économique s'avère parfaitement compatible avec l'esprit de Jacques Tourneur et de Val Lewton qui tend vers l'efficacité et l'épure. Loin de sacrifier alors à la poésie, celle-ci est au contraire amplifiée en se chargeant d'un certain mystère qui font d'eux de véritables inventeurs en matière de fantastique cinématographique [Mise en scène, Genre]. Une nuance doit être néanmoins apportée quant à ce contexte économique : la série B à laquelle se rattache *La Féline* bénéficie d'un budget certes modeste (130 000 dollars), mais tout de même un peu plus confortable que les films de cette catégorie souvent réalisés à la chaîne.

● La signature Lewton

Le succès de *La Féline* permet à Lewton de prolonger entre 1942 et 1946 ses aventures fantastiques, avec et sans Tourneur, et de donner naissance à une série de films fantastiques d'une inventivité et d'une poésie exemplaires. Certains d'entre eux, tournés par d'autres cinéastes que Tourneur, témoignent de la marque esthétique laissée par le producteur et dialoguent fortement avec *La Féline*. Interviennent dans *La Septième Victime* de Mark Robson (1943) deux acteurs déjà vus dans le film de Tourneur : Tom Conway (souvent comparé à son frère George Sanders), à nouveau dans le rôle du Dr Judd (pourtant censé être mort), et Elizabeth Russell, l'actrice qui joue la femme du restaurant serbe qui interpelle Irena. Elle incarne ici un rôle très secondaire, mais hautement emblématique de l'univers lewtonien marqué par un certain attrait pour les ténèbres. Il s'agit d'une femme mourante qui fait le choix, à la fin de film, de sortir enfin de sa chambre, quitte à précipiter sa fin. Alors qu'elle était apparue jusque-là en chemise de nuit, elle se présente une dernière fois dans une tenue noire très élégante, proche de celle qu'elle porte dans *La Féline*, et revêt ainsi de luxueux habits de mort. Russell participe également à une suite de *La Féline*, intitulée *La Malédiction des hommes-chats* (1944) et réalisée par Robert Wise et Gunther von Fritsch. On y retrouve une partie des personnages du film de Tourneur, à commencer par Alice et Oliver. Ceux-ci sont désormais mariés et parents d'une petite Amy, rêveuse et solitaire, que son père craint de voir prendre le même chemin qu'Irena, comme si la malédiction était sans fin.

Découpage narratif

1 RENCONTRE DEVANT UNE PANTHÈRE

[00:00:00 – 00:05:18]

Dans un zoo, une jeune femme dessine une panthère. Mécontente de son croquis, elle le jette dans une poubelle qu'elle rate. Un jeune homme la rappelle gentiment à l'ordre. Ainsi commence la rencontre entre Oliver Reed et Irena Dubrovna. Leur discussion les entraîne jusqu'à l'immeuble de la dessinatrice de mode d'origine serbe. Celle-ci l'invite à prendre le thé chez elle.

2 RUGISSEMENTS ET ROI JEAN

[00:05:18 – 00:09:19]

À la nuit tombée, les jeunes gens sont toujours ensemble dans l'appartement. Ils entendent au loin les lions du zoo rugir. Oliver est intrigué par la statuette d'un chevalier transperçant un chien avec une épée. Irena lui explique qu'il s'agit du roi Jean de Serbie. Quand il libéra son peuple des mamelouks, il découvrit les ravages causés par ces envahisseurs pratiquant le satanisme et transformant certaines femmes en sorcières et félins. Irena vient d'un village des montagnes où s'étaient réfugiés ces êtres maléfiques.

3 PEUR ANIMALE ET CONTES DE FÉES

[00:09:19 – 00:16:12]

Oliver échange le chaton qu'il voulait offrir à Irena contre un canari après la réaction de peur du félin face à la jeune femme. Après qu'ils se sont déclarés leur amour, la dessinatrice confie à Oliver ses craintes concernant la malédiction des femmes de son pays. Celui-ci la rassure en lui disant que ce ne sont que des contes de fées. Il la demande en mariage.

4 VAINCRE LA MALÉDICTION

[00:16:12 – 00:20:57]

Lors du repas de mariage d'Oliver et Irena organisé dans un restaurant serbe, une femme à l'apparence féline s'adresse à la mariée dans leur langue natale commune en l'appelant « ma sœur ». Cette reconnaissance trouble la nouvelle M^{me} Reed. De retour à son appartement qu'elle partage maintenant avec Oliver, elle demande à son mari de lui laisser du temps avant d'avoir des relations plus intimes ; elle a besoin de savoir quel est ce mal qu'elle ressent en elle.

5 LA MORT DU CANARI

[00:20:57 – 00:27:00]

Presque un mois après son mariage, Irena retourne voir la panthère. Chez elle, la jeune épouse tue son canari en voulant le prendre. Elle retourne au zoo pour donner l'oiseau à manger à la panthère. En voyant Irena tourmentée par la mort de l'oiseau et par sa croyance en la malédiction des femmes-chats, Oliver lui propose d'aller chez un psychiatre. Elle accepte sans hésiter.

6 HYPNOSE ET JALOUSIE

[00:27:00 – 00:32:50]

Le Dr Louis Judd, psychiatre, raconte à Irena que pendant son hypnose, elle a parlé de son village natal, des croyances étranges de ses habitants, ainsi que de la transformation des femmes en grands chats ou en panthères sous l'effet de la jalousie, de la colère, et aussi en meurtrières après avoir reçu un baiser de l'homme aimé. De retour chez elle, Irena trouve son mari en compagnie de sa collègue Alice et se sent très blessée que celle-ci soit au courant de sa visite chez le Dr Judd. La nuit, elle sort voir la panthère. À son retour, Oliver s'excuse, il est prêt à tout pour l'aider.

7 OLIVER ET ALICE SE RAPPROCHENT

[00:32:50 – 00:37:56]

Alice s'émeut de voir Oliver malheureux et lui avoue être amoureuse de lui. Voyant Irena donner à l'employé du zoo la clé restée sur la cage de la panthère, le Dr Judd la félicite d'avoir résisté à son désir de laisser la porte ouverte.

8 COLÈRE ET TRANSFORMATION

[00:37:56 – 00:47:28]

Le soir, Oliver tente de parler à Irena de leurs problèmes conjugaux et provoque sa colère en faisant allusion à Alice. Sorti pour retourner travailler à sa compagnie de construction navale, il s'installe finalement dans un café où sa collègue le retrouve. Irena les observe depuis la rue. Alors qu'elle rentre seule chez elle, Alice se sent suivie et panique jusqu'à l'arrivée d'un bus. Au zoo, des cochons ont été tués. Les traces de pas de panthère dans la boue de la porcherie se transforment en traces de pas dans la rue. Irena s'essuie la bouche et monte dans un taxi.

9 LE CAUCHEMAR D'IRENA, LA FRAYEUR D'ALICE

[00:47:28 – 00:56:01]

Irena fait un cauchemar. Le lendemain, elle retourne au zoo pour voler la clé de la cage de la panthère. Lors de la visite d'une exposition, Oliver encourage Irena à partir avant Alice et lui. Peu après, la jeune épouse effraie la collègue de son mari en la surprenant dans une piscine. Alice fait venir le Dr Judd pour lui faire part de son inquiétude vis-à-vis d'Irena, et lui montre son peignoir qu'elle a retrouvé en lambeaux.

10 UN BAISER MORTEL

[00:56:01 – 01:13:00]

Après une discussion avec le Dr Judd, Irena déclare à Oliver qu'elle pense avoir surmonté ses peurs, mais celui-ci lui annonce qu'il est trop tard et qu'il est amoureux de sa collègue. Accompagné d'Alice et du Dr Judd, il attend Irena dans son appartement pour la convaincre d'annuler leur mariage. La jeune femme ne vient pas. Alice et Oliver se retrouvent face à une panthère dans leur bureau. Ils parviennent à la faire fuir en brandissant une équerre en forme de crucifix. Le Dr Judd attend Irena dans son appartement. La jeune femme le tue après qu'il l'a embrassée. Elle quitte son appartement, blessée par la canne-épée du psychiatre. Irena meurt au zoo après que la panthère, dont elle a ouvert la cage, a bondi sur elle. L'animal meurt lui aussi, renversé par une voiture. En arrivant sur les lieux avec Alice, Oliver constate qu'Irena ne leur a jamais menti au sujet de sa malédiction.



à l'Antiquité ainsi que la mention des pratiques satanistes des mamelouks sont totalement fantaisistes, DeWitt Bodeen et l'érudit Val Lewton ont créé de toutes pièces une légende à partir de quelques détails historiques. On peut imaginer que le surnom de « noble panthère » donné à Baybars, le chef des mamelouks de la première dynastie ayant régné en Égypte au XIII^e siècle, a joué dans la construction d'un imaginaire fantastique autour des félins. Un roi Jean de Serbie a lui aussi existé, un certain Jean Uroš qui fut le dernier descendant de la dynastie Nemanjić à gouverner, mais rien dans son court règne (au XIV^e siècle) ne renvoie au sauvetage héroïque du peuple serbe, tel que le figure la statuette présente dans l'appartement d'Irena.

● Reconnaissance

Ce sont sous les auspices de l'autre monde, possiblement obscur, dont vient Irena que les noces des amoureux sont célébrées [séq. 4]. De quoi laisser présager le retour rapide des vieilles croyances : en témoigne le premier plan de la séquence, marqué par l'alignement de têtes de cochons, en devanture de la vitrine du restaurant serbe où les mariés et leurs convives sont réunis. Tel un sceau posé sur le plan et sur la séquence tout entière, cet étalage s'avère rétrospectivement prescriptif quand, quelques scènes plus loin, le même animal réapparaît, sauvagement attaqué par une panthère qui pourrait bien être Irena [Séquence]. Un autre animal fait son apparition dans cette même séquence à travers la femme qui interpelle Irena en serbe : un des invités note immédiatement sa ressemblance avec une chatte. Voilà la jeune mariée en quelque sorte cernée, de part et d'autre du restaurant (côté rue et côté intérieur, dans la profondeur de la salle) par le folklore et les signes de malédiction. Un autre détail renforce cette impression : il s'agit de la marmite posée sur la table, qui évoque elle aussi tout un imaginaire lié aux contes et aux sorcières. C'est dans cet espace – le seul du film où Irena cohabite avec plusieurs personnes – que ressurgit du passé, par un phénomène de reconnaissance visuel et oral, le

Récit

Un conte, des faits

● Croire aux histoires

Si Irena Dubrovna est immédiatement présentée, dessin à l'appui, comme un personnage hanté, un doute demeure quant à la nature de ce qui la tourmente. Est-elle maudite ou psychiquement malade ? Tout le récit de *La Féline* repose sur cette hésitation dont le point de départ est une histoire ancienne, peut-être juste un conte de fées à en croire Oliver. En effet, ce dernier minimise d'emblée la légende relatée par la jeune femme dès leur première soirée passée ensemble [séq. 2]. Celle-ci porte sur la malédiction des femmes-chats qui perdure dans certains villages des montagnes serbes dont Irena est originaire. Bien que vague, l'histoire racontée s'appuie sur quelques éléments réels puisque les mamelouks à l'origine de cette fatalité ont bel et bien existé : ils désignent une milice composée d'esclaves affranchis et ont commencé à se former dans divers pays, dont l'Égypte, à partir du IX^e siècle. « Mamelouk » signifie littéralement « esclave », « chose possédée », ce qui ne manque pas de résonner avec l'état d'Irena qui semble elle-même possédée par un mal qui la dépasse. Un renvoi à l'origine de ces soldats est fait au moment où Irena quitte l'exposition qu'elle visitait avec Oliver et Alice et passe derrière une statue de déesse égyptienne à tête d'animal [séq. 9]. Cette référence

« Les personnages, chez Tourneur, sont aussi incertains et ambigus que ses drames »

Louis Skorecki



rappel d'une identité fatale. Loin de se laisser impressionner par cette réactivation de la croyance d'Irena, Oliver parvient à convaincre son épouse que tout cela peut se régler en passant par la psychanalyse. À ce stade du film, la raison (face au fantastique) domine le récit, même si l'épisode du chaton apeuré par Irena a jeté un premier petit doute sur la nature réelle de la jeune femme [séq. 3]. Doit-on croire à son histoire ou pas ?

● Une autre femme

L'hésitation en jeu est aussi celle d'un homme entre deux femmes : il s'éprend d'abord d'une envoûtante inconnue, qu'il ne comprend pas et qui lui résiste, et finit par se tourner vers celle qui était près de lui, comme lui, mais qu'il ne voyait pas. Au moment où Oliver franchit pour la première fois la porte de son appartement, une petite musique irréaliste – évoquant le conte de fées, justement – se fait entendre. Peut-être que lui aussi, à l'instar d'Irena, se raconte des histoires. Mais de conte de fées amoureux, il n'y aura point. La raison de leur échec lui incombe autant si ce n'est plus qu'à Irena, qui est au départ toute prête à jouer le jeu de l'intégration et de la raison en croyant Oliver plus que ses vieilles légendes mameloukes. Si l'intervention de la femme-chat serbe met en lumière le possible reniement par Irena de sa filiation (peut-être même fait-elle semblant de ne pas connaître cette compatriote), une autre trahison oriente le récit qui est celle d'Oliver envers Irena lorsqu'il invite Alice à partager leurs problèmes de couple. Première ombre au tableau, l'intrusion de cette collègue dans leur intimité constitue le premier point de bascule du récit amoureux, avant même que la jeune mariée se montre menaçante. De quoi voir dans *La Féline* une lecture fantastique parmi d'autres [Motif] d'un drame de la jalousie.

Ainsi, la dualité qui travaille tout le film ne touche pas au seul personnage d'Irena, elle se décline aussi dans la mise en concurrence de ces deux figures féminines si différentes : l'une brune, l'autre blonde ; l'une solitaire, l'autre sociable ; l'une effrayée par les hommes, l'autre travaillant avec eux ; l'une étrangère, l'autre américaine ; l'une mystérieuse, l'autre transparente. Le seul élément qui les relie (à part Oliver) est le monde dessiné auquel elles appartiennent, même si sur ce terrain-là aussi un contraste apparaît entre les lignes droites des maquettes de bateaux et les courbes, plus vivantes, des croquis de mode d'Irena. Le récit de *La Féline* est donc aussi celui d'un monde non seulement dédoublé, mais aussi cruellement et brutalement réversible. Un beau détail illustre ce revirement, suite à une dispute entre Oliver et Irena [séq. 8]. Face à la femme de ménage agenouillée dans l'ouverture de la porte tambour de l'immeuble où il travaille, Oliver décide de changer de direction et d'aller au restaurant. Pourquoi le geste de cette femme qui époussette la cendre de sa cigarette sur sa blouse est-il alors aussi marquant ? Peut-être parce que son mouvement semble inviter d'un revers de main l'ingénieur à faire demi-tour. Il relaie le mouvement même de cette porte qui permet de revenir sur ses pas si l'on suit son mouvement circulaire jusqu'au bout. La femme de ménage répète ce geste après le passage d'Alice, après lui avoir indiqué la trajectoire d'Oliver. Ainsi indique-t-elle, au même titre que la porte, la nouvelle direction prise par le récit, tendant alors vers le rapprochement amoureux des deux collègues.

Dans son rétropédalage, Oliver ira même jusqu'à vouloir annuler son mariage, comme si tout écart de conduite, tout débordement du parfait cadre américain étaient intolérables.



● Mal et diction

On demandera aux élèves d'être attentifs aux dialogues en version originale et de relever les jeux de mots, les formules à double sens. Un doublage en français ferait passer le spectateur à côté de la subtilité de certaines répliques. Ainsi, juste avant de vivre un moment d'angoisse en marchant seule dans la rue [séq. 8], Alice emploie l'expression « *A cat just walked over my grave* », qui signifie littéralement « un chat vient de marcher sur ma tombe », manière de dire que l'on frissonne, que l'on a la chair de poule. Il s'agit d'un vieux dicton venant d'une croyance populaire selon laquelle une sensation de froid soudaine est provoquée par quelqu'un marchant sur un endroit où se trouve une tombe. Quel sens peut-on donner ici à son utilisation, au vu de la séquence à venir ?

Les élèves pourront également noter (en anglais ou en français) cette blague de mariage faite par Carver [séq. 4] et réfléchir à sa portée quant au reste du film : « Pourquoi mon mariage serait une affaire de dollars et de cents ? » « Parce que je n'ai pas de dollars et ma belle n'a pas de "sens" ».

Plus pointu encore est le travail autour des mots dans la séquence du restaurant [séq. 4]. Les élèves se souviennent-ils des termes serbes employés et de leur signification ? En quoi se répondent-ils ? Carver emploie le mot « *comitadji* » et qualifie – sans le vouloir – le cuisinier de voleur. L'universitaire Jean-Louis Leutrat met en évidence la phrase employée par Carver pour exprimer la trahison dont il a fait l'objet par celui qui lui a indiqué ce mauvais mot : « *I've been double-crossed* », qui renvoie à la dimension double de cette trahison. En effet, l'attitude de la mariée gênée face à la femme-chat, qui l'appelle « *moia sestra* » (« ma sœur » en serbe), a quelque chose aussi d'une trahison. Celle-ci est d'autant plus marquée que la voix de la femme-chat jouée par Elizabeth Russell est en fait doublée par l'interprète d'Irena, Simone Simon¹, qui porte l'idée de double jusque dans son nom. De quoi rendre la question du double vertigineuse.

¹ Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, Cahiers du cinéma, 1995, p. 109-110.



Mise en scène

Puissance de l'invisible

● Enfermements

En même temps qu'est posé, dès le début du film, le motif de l'animal, est fixé celui de l'enfermement. Celui-ci est d'autant plus apparent qu'il est double, comme beaucoup de figures qui traversent *La Féline*. Un travelling arrière partant de la cage d'une panthère fait entrer dans le cadre, en avant-plan, une deuxième rangée de barreaux, en même temps qu'il introduit à l'image le personnage d'Irena. Se crée ainsi dans cet étirement de l'espace un rapport de symétrie entre le fauve et la jeune femme. L'entrée dans le champ d'un peu de feuillage entretient ce rapprochement, la dessinatrice

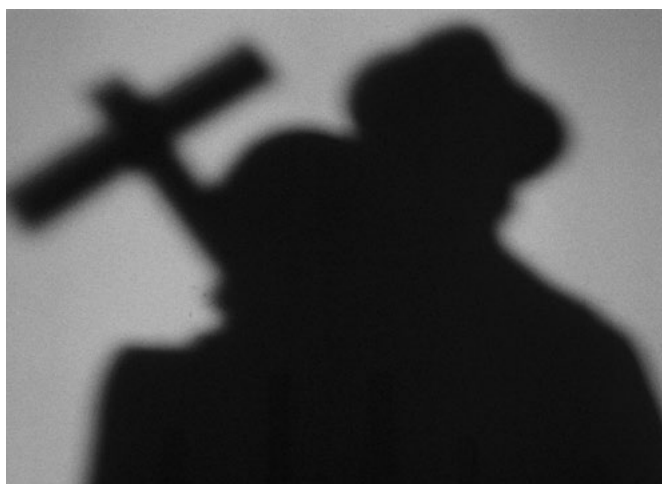
étant elle aussi associée par ce détail suggestif à un monde sauvage. Bien que située dans un espace libre, elle semble être emprisonnée, comme l'animal, car bloquée à l'intérieur même du cadre par ces différents éléments qui composent le champ. Son enfermement se confirme dès son retour chez elle avec Oliver, à travers les ombres en forme de barreaux projetées sur la porte de son appartement. Celles-ci sont différentes et plus épaisses encore quand il quitte plus tard le domicile d'Irena [séq. 2]. Le plan montrant la jeune femme sur le palier, entre les barreaux de la rampe et leur ombre projetée en arrière-plan, reprend le même jeu d'écho visuel et de mise en perspective que celui du zoo. À la panthère réelle s'est substituée une projection de sa cage sur l'appartement d'Irena – ce qui confère instantanément au lieu une autre dimension onirique, mentale et possiblement fantastique, et fixe, dans le tissu de l'image, un premier rapprochement entre la femme et l'animal, et un seuil évident entre le refoulé et la pulsion [Figure].

Ce motif dédoublé revient à plusieurs reprises pour rappeler ce lien fatal, cet enchaînement entre la femme et l'animal. Avant la mort du canari, l'ombre de l'oiseau et de sa cage sont projetés sur la panthère représentée sur le paravent d'Irena [séq. 5]. Dans la scène de la piscine [séq. 9], la projection de l'ombre de la rampe de l'escalier scrutée par Alice dessine un espace d'apparition formellement cohérent pour la panthère, confirmé par l'ombre glissante et le feulement qui accompagne cette vision. À la fin du film, le Dr Judd, maître de l'hypnose et des ombres, est piégé lui aussi dans ces barreaux invisibles, tel un arroseur arrosé [séq. 10].

● Surface et profondeur

La nature psychique de cet emprisonnement est soupçonnée par Oliver et confirmée par le psychiatre au point d'en faire un prétexte à un autre enfermement – l'internement d'Irena en hôpital psychiatrique. Le motif de la cage ne saurait pour autant se rapporter uniquement à l'état de la malade ou maudite potentielle, il définit aussi à l'intérieur de la mise en scène un principe formel, sa pierre angulaire, au sens propre comme au figuré : en effet, l'angle formé par l'espace de captivité de la panthère ne cesse d'être souligné comme un axe dramatique central. La première approche de ce lieu est frontale et met en évidence la porte close, et donc le maintien de la bête dans une surface infranchissable. L'autre approche de la cage, développée au fil du film, nous permet de mesurer la profondeur de cet espace au moyen de travellings latéraux qui correspondent aux pas d'Irena le long de la cellule, en écho à ceux de la bête le long des barreaux. Ce mouvement de glissement se reforme dans des scènes stratégiques du film : lors du repas de noces, lorsque la femme-chat longe la table, lors de la première filature d'Alice par Irena [Séquence], au moment aussi de son saut dans la piscine (apparaissent sur le bassin les mots «shallow» et «deep» : «peu profond» et «profond») et en introduction de la scène d'épouvante dans les bureaux des ingénieurs navals. L'angle marque ainsi le point de bascule d'un monde à l'autre : de la surface qui contient, verrouille, refoule même le danger (et permet de le projeter aussi, à la manière d'un écran) à la profondeur qui dessine un mouvement de marche, de percée, possiblement de violence – celui de la bête jaillissante, redoublé (puisque'il n'est question que de répliques et de répétitions) par le mouvement de percée de l'épée du roi Jean et la canne du Dr Judd.

L'angle de l'enclos renvoie également à la forme de la croix (motif composé d'angles). Il y a celle dont Irena se signe après que la femme-chat s'est adressée à elle : son geste de superstition redessine alors les grandes lignes de la mise en scène, soit une longue table traversée par la ligne perpendiculaire invisible formée par les deux femmes. Il y a aussi la croix formée par l'équerre brandie par Oliver et Alice pour faire fuir la panthère entrée dans leur bureau. L'instrument de mesure, objet symbolisant parfaitement le



positionnement cartésien des deux ingénieurs (à l'image des nombres écrits sur les murs), change de fonction et marque le basculement total du film dans un monde de croyance qui échappe à la rationalité.

C'est de la rencontre de ces deux axes – la surface et la profondeur, le frontal et le latéral – formant un angle, une pointe, que vient la menace et que surgit la violence. C'est précisément à ce point de jonction là, à ce virage dramatique que nous ramène la fin du film. Dans *Vaudou*, le film suivant de Tourneur, le personnage situé à un point stratégique entre deux mondes s'appelle Carrefour, tel un écho à ce motif.

● Portes

Cette articulation entre l'enfermement et la percée, dont on devine la résonance sexuelle, est entretenue par cet autre motif récurrent que sont les portes. Les étapes franchies rapidement par Oliver et Irena dans leur relation sont à chaque fois soulignées par le franchissement de seuils et commentées par les dialogues. En découvrant le hall d'immeuble de la dessinatrice, le jeune homme fait une première remarque, signifiant aussi bien sa surprise que son enchantement : « Je m'émerveille de ce que l'on découvre derrière une façade. » Son passage dans l'appartement d'Irena est quant à lui marqué par le cadre fixé sur l'entrée et qui ne se resserre que légèrement quand les personnages s'introduisent dans le logement, de sorte qu'une porte reste visible dans le champ. Ce passage est souligné par une musique et par la découverte d'un parfum que le visiteur définit comme « quelque chose de chaud et de vivant » – cela a-t-il à voir avec le nom de la fragrance, « Lalage », qui désigne un oiseau ? Après avoir été associée à la panthère, Irena est ainsi discrètement associée à cet animal qui évoque immédiatement un autre, lui aussi en cage : le canari



qu'elle tuera en le prenant dans sa main. Cette association la fait ainsi passer de dévoratrice potentielle à proie en la compagnie d'Oliver [Figure]. À peine la porte fermée sur cette nouvelle cage s'ouvre, au moyen d'un fondu enchaîné, un espace noir, immédiatement intime, celui du salon non éclairé dans lequel le couple est presque effacé, comme aspiré par les ténèbres. Plus tard, cet espace sera en quelque sorte violé par Alice qui y attend Irena avec Oliver, puis par le Dr Judd [séq. 10].

La porte d'une animalerie, devant laquelle Irena est tenue de rester pour que les bêtes se calment [séq. 3], désigne un nouveau seuil autrement évocateur des particularités de la jeune femme. Visible de l'intérieur de la boutique, à travers la vitre en arrière-plan, elle apparaît elle aussi un peu en cage, la pluie autour d'elle dessinant des barreaux presque invisibles. Les gouttes sont remplacées par la

neige qui tombe comme des confettis quand les nouveaux mariés stationnent devant la porte de l'immeuble d'Irena où ils logent désormais en couple [séq. 4]. La demande que la jeune femme fait à son époux de bien vouloir attendre avant d'avoir une relation charnelle se fait à l'extérieur, malgré le temps, dans un froid évocateur et devant une porte fermée dont la signification sexuelle est elle aussi très claire, d'autant plus qu'elle est redoublée dans le plan suivant par la séparation des époux de part et d'autre d'une porte: il est ainsi clairement établi qu'ils ne partagent pas la même chambre.

Autrement emblématique est la porte du bureau d'Alice et Oliver fermée à clé de manière inexplicable à la fin du film, les laissant piégés face à la panthère. Elle se rouvre comme par magie une fois l'animal effrayé. Chargée d'une fonction métonymique, la porte devient une menace presque aussi grande que la panthère tapie dans l'ombre. D'ailleurs, la présence du fauve dépend de ce seuil. Sous l'effet du montage, cette frontière s'anime (s'ouvre ou se ferme) et synthétise le rapport de croyance de nouveau instauré entre le couple et la malédiction d'Irena. Dans le rapport de champ-contre-champ, le regard figure comme tout-puissant, opérant telle une pure force d'animation, comme si la manifestation du fantastique ne reposait que sur la perception des personnages. À l'intérieur du monde architectural, rectiligne, qu'Alice et Oliver ingénieurs représentent s'est immiscé un courant invisible, celui-là même qui fait tourner peu après la porte tambour de l'entrée [Récit].

● Jeux d'ombres

En accordant une place centrale au motif du seuil et aux formes suggestives, *La Féline* rejoint la définition du fantastique telle qu'elle a été théorisée par Tzvetan Todorov. Soit «l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel»¹. La mise en scène de Tourneur ne cesse de jouer sur cette incertitude, de provoquer ce vacillement de la raison, en organisant à la surface de l'image, dans notre champ de vision, des frémissements, des troubles visuels qui tissent un monde virtuel à l'intérieur de la réalité. C'est ainsi que la dualité au cœur du film se propage à tous les niveaux de la mise en scène et étend sa toile invisible.

Les ombres qui mangent le film contribuent amplement et de manière sans cesse renouvelée à faire émerger, à la surface de la réalité, sa face cachée et noire. Cet affleurement des ténèbres n'a pas uniquement pour fonction de suggérer un hors-champ menaçant au bord du cadre, prêt à y surgir. Il serait réducteur de ramener la signature esthétique de Tourneur à cette unique figure de style. Les jeux d'ombres ainsi que les autres effets de transformation, d'animation, de trouble de la perception qui traversent le film agissent également comme la manifestation, à l'intérieur même du

champ observé, d'un monde fantôme, hanté. Ce qui nous échappe est aussi et surtout contenu à l'intérieur même du champ, comme l'analyse très justement Pierre Alferi pour qui l'invisible tourneurien «se donne dans la part opaque ou lointaine, impénétrable ou furtive de l'image»². Les ombres doublent tous les protagonistes dans les décors et font ainsi planer une menace plus diffuse, faisant des personnages, surtout masculins, des forces aussi obscures qu'Irena. Elles révèlent finalement plus qu'elles ne cachent la nature trouble des êtres qui ne sauraient prétendre à la normalité dont ils se réclament. Par ce dédoublement, le film s'ouvre ainsi à une crise sourde, mais profonde: au soupçon, à l'angoisse et à la réversibilité.

**«L'invisible qui habite d'une façon
ou d'une autre tous les films de Tourneur
[...] est toujours finalement compris
dans le champ de la caméra sous une
forme indicielle»**

Pierre Alferi

● Formes subliminales

La projection de certaines ombres anticipe la métamorphose d'Irena de manière subliminale. L'ombre de la statue égyptienne qui figure derrière elle, en bas des escaliers du musée, pourrait passer pour sa propre ombre quand le cadrage évince du champ l'objet d'art pour ne retenir brièvement que sa projection [séq. 9]. D'autres apparitions furtives se glissent dans le film, comme cette ombre avec oreille de chat qui apparaît dans la profondeur de champ alors qu'Alice et Oliver téléphonent au Dr Judd [séq. 10]. Certaines correspondent à l'apparition dans le champ d'une silhouette sombre qui rappelle Irena. À deux reprises, cette femme apparaît en arrière-plan telle une figure fantomatique: lors de la conversation d'Oliver et Alice au restaurant et lors de la discussion d'Alice avec le psychiatre, dans le hall de l'hôtel où se situe la piscine. La figuration fantôme la plus troublante reste celle correspondant à la première apparition d'Oliver. Alors qu'il se retourne pour répondre au lancer raté d'Irena, on distingue à ses côtés une femme de dos qui est très probablement Alice. Elle n'est pas introduite dans la scène, elle ne se retourne pas et Oliver ne lui dit même pas au revoir quand il part avec Irena. Elle tient la place de la femme invisible, place qui renvoie au fait que son collègue ne la regarde pas comme une amoureuse potentielle. Ce qui soulève l'hypothèse que c'est le regard de l'homme qui «fait» la femme [Motif]. Il y a dans cette introduction d'Alice en femme fantôme un effet fantastique qui évoque le dédoublement du personnage féminin dans *Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock (1958), soit l'ouverture par le désir d'un monde trouble, parallèle et spectral.

● Dans le silence de la nuit

La bande sonore définit une autre lisière fantastique à l'intérieur du film. *La Féline* se présente dès son début comme un espace d'écoute et de résonance. La ritournelle d'un orgue de barbarie, associée au vent qui soulève le dessin d'Irena jeté par terre, ouvre la mise en scène à un mouvement invisible non seulement visuel mais sonore. Quelque chose se répand déjà dans l'air, à l'image du parfum d'Irena. Dans son appartement gagné par la nuit, on entend le rugissement d'un lion que la jeune femme considère comme rassurant, alors que les cris de la panthère sont pour elle



1 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Points, 1970, p. 29.

2 Pierre Alferi, «Un Tourneur par lui-même», *Des enfants et des monstres*, P.O.L., 2004, p. 242.



insupportables, lui renvoyant sa propre souffrance. La bande sonore est l'espace du règne animal, et plus largement d'un langage mystérieux, secret, dont il nous semble entendre une autre variation quand Irena, abattue après les mots de rupture d'Oliver, tient des propos incompréhensibles, la bouche contre le bord du canapé [séq. 10].

Les échos constituent une marque sonore récurrente dans le film : il y a la réverbération des pas dans la rue lors de la poursuite nocturne, puis celle des feulements et cris dans la piscine à l'enchaînement troublant – un cri humain se fait entendre avant même qu'Alice ouvre la bouche. Cet effet sonore ouvre un espace de transformation dans le film, au même titre que les ombres. Le son se voit ainsi dédoublé et porteur d'autres sons fantômes, d'hallucinations auditives qui troublent la perception de l'espace et contribuent à la rendre très subjective et personnelle. Ainsi, le sifflet du gardien qui retentit au moment où il découvre les cochons après l'attaque de la panthère [séq. 8] semble donner un écho sonore à la peur d'Alice dans la scène précédente et exprimer le cri qu'elle a retenu, tandis que résonnent à nouveau dans la rue les pas d'Irena, revenus du silence, et que crissent les freins non plus d'un bus, mais d'un taxi. Suivent les pleurs d'Irena, une fois qu'elle a pris place dans sa baignoire dont les pieds évoquent la patte d'une panthère entourée de feuillage. Au même titre que l'image, la bande sonore intervient par ondes de propagation, de manière différée et diffuse par rapport à l'action. S'organise ainsi un réseau de correspondances invisibles qui ne prolongent pas seulement la suggestion de la métamorphose, mais nourrissent aussi la veine profondément mélancolique du film.

Le caractère intime de la bande sonore vient également de l'importance accordée par Tourneur au silence, autre tissu invisible du film. En effet, Irena l'explique elle-même à Oliver à la fin du film, elle aime le silence. Il constitue son



empreinte sonore, autant si ce n'est plus que les déchirements bestiaux qui traversent la nuit. Ainsi passe-t-elle des appels téléphoniques à Alice sans se manifester au bout du fil. Toute l'ambiance sonore du film s'avère d'ailleurs extrêmement dépouillée, contribuant à donner au décor une dimension irréaliste et à créer un paysage marqué par l'empreinte psychique du personnage. Ce dépouillement sonore permet de donner du relief au moindre bruit, de mettre dans un état d'écoute et d'alerte auditive qui ouvre au surgissement de l'invisible.

● Décors et objets

On demandera aux élèves de décrire les décors du film et de mentionner certains de leurs détails qui ont attiré leur attention. Une première observation pourra être faite de l'appartement d'Irena. En quoi se distingue-t-il des autres décors du film, comme le bureau d'Alice et Oliver et le cabinet du psychiatre ? Quelle atmosphère les objets, les formes qui composent ce décor contribuent-ils à créer ? Si le paravent figurant une panthère est particulièrement visible, on note également la présence d'un tableau au-dessus de la cheminée dont apparaît juste un détail : des chats sur le point de manger un oiseau. Il s'agit d'un tableau de Francisco de Goya intitulé *Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, enfant* (vers 1787), dans lequel apparaît un enfant maintenu ici hors champ par le cadrage. Dans cette composition apparaît une opposition entre l'innocence incarnée par le petit enfant et l'oiseau, et le Mal symbolisé par les chats que le peintre espagnol considérait comme un animal diabolique, conformément à la manière dont il était perçu par le christianisme. Un rapprochement pourra d'ailleurs être fait à ce titre avec une gravure du même artiste intitulée *Le sommeil de la raison engendre des monstres* (1797 ou 1799), mettant en scène un cauchemar peuplé d'animaux, dont un félin proche de la panthère.

D'autres objets dans d'autres lieux attirent notre attention car ils évoquent la statue du roi Jean chez Irena : les lampes en forme d'épée dans le bureau du Dr Judd, lui-même muni d'une canne-épée, la proue en forme de panthère d'une maquette de navire exposée dans un musée et faisant des bateaux (associés à Oliver et Alice) des objets possiblement transperçants. Lieux de la mesure (et donc du rationnel), les bureaux des ingénieurs navals, dépouillés et traversés de lignes droites, s'inscrivent dans une opposition parfaite avec l'appartement d'Irena, propice à la rêverie.





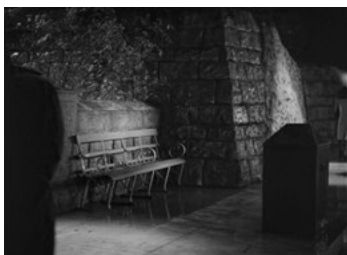
1



2



3



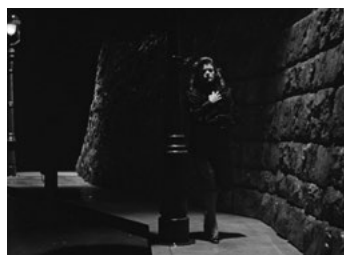
4



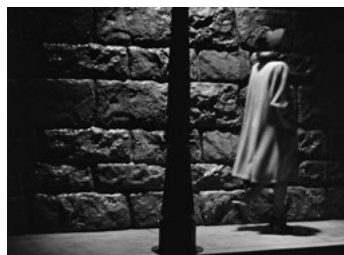
5



6



7



8

Séquence

La nuit remue [00:42:35 – 00:45:36]

● Tapie dans le feuillage

Alors qu'Oliver et Alice sortent d'un restaurant, Irena, qui les observe de la rue, se précipite dans un endroit caché où elle ne pourra pas être vue d'eux. Lors de ce court déplacement, l'espionne apparaît de trois manières différentes à l'intérieur du même plan. Sa silhouette se reflète d'abord dans la vitre d'un magasin de fleurs, ce qui donne l'impression qu'elle figure parmi les plantes exposées. Son image se dédouble ensuite lorsqu'elle longe la vitrine du fleuriste [1]. Passé l'angle du magasin, elle entre dans l'obscurité et glisse vers le hors-champ. En quelques secondes, Jacques Tourneur suggère déjà, sous la forme d'une esquisse visuelle, la transformation d'Irena. En témoigne d'ailleurs la remarque d'Alice qui, saisie par le froid, dit à Oliver « *A cat just walked over my grave* » (« un chat vient de marcher sur ma tombe »), validant en quelque sorte cette transformation subliminale. La préparation de ce terrain fantastique est renforcée par un motif architectural récurrent dans le film, celui de l'angle formé ici par la vitrine de la boutique. Celui-ci fait écho à l'angle de la cage de la panthère [Mise en scène]. Il est souligné ici une première fois par le trajet d'Oliver et Alice qui longent le mur de l'établissement où ils travaillent avant de bifurquer [2], et surtout au coin de la rue où Oliver quitte Alice [4]. Entre ces deux apparitions du couple, qui semblent traduire le point de vue de l'observatrice, Irena réapparaît cachée derrière

la plante à l'angle du magasin, telle une bête tapie dans la jungle [3]. Cette évocation est renforcée par l'effacement des contours de la vitrine. Sa rapide sortie de champ la rend insaisissable encore une fois. Son mouvement suggère aussi sa réactivité : sur le qui-vive, elle semble déjà prête à bondir.

● Pas à pas

La mise en scène s'attarde sur l'éloignement des collègues : en direction du hors champ pour Oliver, dans l'ombre et dans la profondeur de champ pour Alice [4]. Le passage de la jeune femme derrière une poubelle en forme de cercueil se présente comme un mauvais présage et donne une réalité à l'expression qu'elle a employée précédemment. Le montage instaure alors un jeu presque chorégraphique d'apparition et de disparition qui tend progressivement vers l'abstraction et la mise en abyme. L'espace où Irena ressurgit est une nouvelle fois associé à la nature, à un passage de la lumière à l'ombre [5]. Sa trajectoire vers l'avant-plan s'oppose à celle de sa rivale, montrée s'éloignant de dos. Son passage par le coin de rue où Oliver et Alice se sont quittés remet en évidence la forme angulaire et permet de constater que le point de vue sur le couple se séparant n'était finalement pas le sien [6]. Cette confusion dans l'articulation subjective ou non de la scène entretient néanmoins l'effet de dédoublement d'Irena. Celui-ci se perpétue aussi par l'alternance des trajectoires identiques des deux femmes, même si dans un premier temps, elles ne sont pas filmées sous le même angle : Irena est d'abord cadrée de face quand débute sa marche le long du mur [7]. Le montage joue sur des effets de

9



10



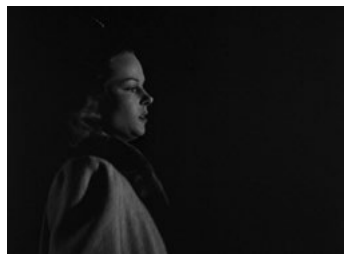
11



12



13



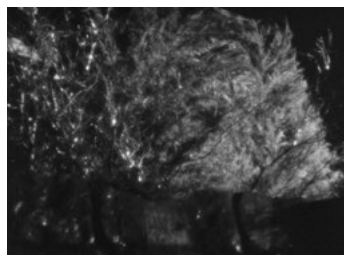
14



15



16



répétitions visuelles et sonores : leur passage successif de l'ombre à la lumière [8], la répétition de leurs pas, les mêmes changements de cadrage sur leurs jambes [9] créent dans un premier temps une légère confusion quant à l'identité de la passante. Cet effacement des contours de leur identité visuelle, mangée par la nuit, nourrit en profondeur le sentiment de peur et lui donne le caractère intime, existentiel d'une perte de soi. L'une et l'autre se fondent dans la même forme cinématographique qui tend de plus en plus vers l'abstraction et une mise en abyme du dispositif cinématographique. En effet, le jeu d'écho formel mis en place entre les deux femmes donne l'impression d'une décomposition du mouvement. Cette mise à nu de la matière filmique est accentuée par la présence des lampadaires qui ponctuent cette filature et dont les lignes noires évoquent celles qui démarquent les photogrammes [8, 10, 11].

● Une obscurité dévorante

L'un de ces réverbères sert de marqueur dramatique et fantastique dans la progression de la scène [10] : il désigne un point de rupture très net dans le champ, quand Irena ne se présente plus à la suite d'Alice et qu'aux pas qui la suivaient succède un silence inattendu et par conséquent inquiétant. La mariée tourmentée semble s'être évaporée entre les photogrammes et faire corps avec la nuit qui menace d'avaloir l'autre femme alertée par ce calme subit [11]. Ainsi, encore plus que les pas derrière elle, c'est leur arrêt qui l'effraie. Sans expression sonore, le hors-champ devient plus imprévisible et donc plus menaçant. La dimension

fantastique de cette disparition est renforcée par le changement d'angle sur Alice, donnant à voir l'espace vide qui se dessine derrière elle, dans la profondeur de champ [12]. Cette vision renforce le sentiment d'un danger (appuyé par un furtif regard caméra ralliant définitivement le spectateur à sa peur), au point que la course d'Alice débute avant même que l'on entende le feulement de la panthère [13]. À croire qu'elle a anticipé ou peut-être juste imaginé. D'ailleurs, son arrêt à un lampadaire, les yeux tournés vers le hors-champ, la met en position d'attente pour vérifier ce qu'elle projette ou ce qu'elle pressent [14]. C'est à ce moment même que la bête se fait entendre. À peine jailli de la nuit, ce son est recouvert par un autre, au point de semer le doute : n'était-il pas l'amorce, peut-être déformé par la peur, de l'arrivée miraculeuse d'un bus au freinage bruyant ? À la forme jaillissante imaginée, presque hallucinée, s'en substitue une autre rationnelle, mécanique, mais tout aussi brutale dans son surgissement [15]. Cette rupture brutale imaginée par le monteur Mark Robson marque la naissance d'un effet de montage appelé l'effet-bus ou *jump scare* et utilisé dans les films d'épouvante. La tête tournée vers les feuillages en haut du mur, alors que les portes du véhicule viennent de s'ouvrir devant elle, Alice cherche une preuve visuelle de cette menace qui n'aura pour seule manifestation visuelle que l'agitation des branches, image reprise pour clore cette séquence [16] et laisser le dernier mot à l'incertitude de la menace et à l'invisible. En écho à la réplique du début, le bref échange entre Alice et le chauffeur joue sur la double interprétation d'une expression et la possible réalité de l'image sur lequel elle s'appuie : la vision d'un fantôme.



Genre

Créatures fantastiques

● Sauvage débordement

Les présences animales qui traversent *La Féline* permettent de dévoiler par petites touches la nature sauvage d'Irena et de préparer le terrain du fantastique. Fascinée par la panthère et aussi effrayée par ses feulements nocturnes, la jeune dessinatrice suscite des réactions de peur chez les autres animaux : il y a d'abord le chaton que lui offre Oliver, petit diable sorti de sa boîte (qui ne craint pas Alice), puis les bêtes de l'animalerie – le canari finira lui aussi dans une boîte. Cette dernière séquence dialogue avec *Les Oiseaux* d'Alfred Hitchcock (1963), dont une scène se déroule dans un décor presque identique, chez un marchand de volatiles. Le personnage de Melanie Daniels (Tippi Hedren) se fait passer pour la vendeuse du magasin auprès d'un certain Mitch Brenner, qu'elle a reconnu. Si, dans la boutique, elle ne provoque aucunement le remue-ménage suscité par Irena, elle semble néanmoins bousculer un certain équilibre animalier quand, plus tard, elle est attaquée par des mouettes après avoir déposé des inséparables (un couple d'oiseaux extrêmement liés) devant la porte de l'homme qu'elle a rencontré. Ainsi, comme chez Jacques Tourneur, un personnage féminin est confronté à une violence animale qui, sans que le film ne nous éclaire sur ce point, pourrait bien être le reflet, la conséquence de son désir (sauvage ?) envers un homme dont elle perturbe la petite vie tranquille.

Néanmoins, comparé aux *Oiseaux*, *La Féline* franchit une ligne fantastique puisqu'il y est question de possession animale. Sans être montrée, celle-ci est suggérée à travers l'attitude d'Irena. La mort du canari qu'Oliver lui a offert, après l'avoir échangé contre le chaton, fait monter d'un cran le doute quant à la nature de la jeune femme. Pourtant, le maintien hors champ du geste mortel qu'elle fait pour saisir l'animal en cage, ainsi que l'expression innocente de son visage, ne nous invitent pas à lui prêter de mauvaises intentions et peuvent laisser penser à un accident. Bien plus troublante est sa décision de le jeter dans la gueule de la panthère, dans un mouvement impulsif qui fait écho au lancer des feuilles de dessins ratés et qui tisse un lien invisible entre la panthère et elle (d'ailleurs, elle aussi porte une fourrure). Le trouble s'accroît quand, après avoir suivi Alice et avoir disparu dans la nuit [Séquence], Irena refait surface, d'abord hors champ, de manière indirecte, métonymique et fantastique, à travers le passage de traces de pas de panthère à des traces de chaussures de femme, juste après l'attaque de cochons au zoo. Lorsqu'elle revient dans le champ, elle réalise sans doute son geste le plus évocateur et le plus terrifiant du film quand, arrêtée au niveau d'un réverbère, elle pose un mouchoir sur sa bouche. La boue qui apparaît sur son manteau, à son retour titubant dans son appartement, la renvoie elle aussi à un acte sauvage et pose sur elle la marque d'une salissure, presque d'une dépravation. Elle prend d'ailleurs immédiatement un bain. Sa gestuelle la trahit à d'autres reprises : agenouillée et collée à la porte qui la sépare d'Oliver, Irena adopte une posture proche du fauve, elle finira même par marquer d'un coup de griffe son canapé. Sa démarche lente et sensuelle se présente elle aussi comme la marque fantôme d'un mouvement félin.

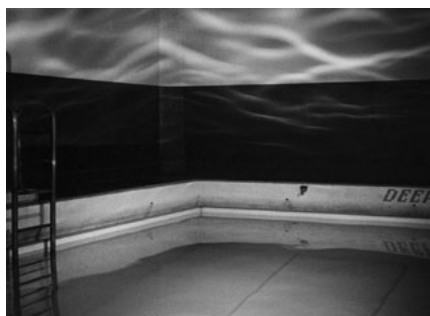
● Un remake

Réalisé en 1982, *La Féline* de Paul Schrader est une reprise très libre du film de Jacques Tourneur. L'histoire d'Irena (Nastassja Kinski) est transposée dans les années 1980, en Louisiane, et modifiée par la présence d'un frère, Paul (Malcolm McDowell), porteur d'une malédiction qu'elle partage elle aussi et dont l'origine est représentée au début du film dans un décor désertique hors du temps. Montrer la légende qui hante ces deux personnages révèle le choix du réalisateur de valider immédiatement la piste fantastique : les *cat people* existent bel et bien ; à aucun moment la mise en scène nous invite à en douter. Ce parti pris est soutenu par d'autres choix qui tournent le dos, eux aussi, aux principes esthétiques de Tourneur. Bien que le film diffère ce moment, certaines transformations sont montrées à l'image : les mains et visages de Paul et d'Irena apparaissent brièvement alors qu'ils sont en pleine mutation. Schrader opère aussi quelques variations dans l'expression suggestive de la transformation. Ainsi, la première transformation d'Irena est racontée de son point de vue modifié par son passage à un état animal : cela donne un glissement de la caméra dans la nature, à ras du sol, et des face-à-face avec des animaux passés par le filtre de couleurs psychédéliques. Certaines scènes relèvent aussi du pur hommage et reprennent des situations emblématiques du film de Tourneur, comme le décor du zoo ou la réalisation de dessins par Irena. Sont rejouées la scène de la piscine et celle de la poursuite invisible d'Alice qui se déroule lors du jogging de cette dernière dans un parc. Schrader s'amuse à reprendre l'« effet-bus » créé par Mark Robson [Séquence] en y apportant une petite variation, créant par un jeu de raccord un effet de trompe-l'œil, là où Tourneur misait sur une illusion auditive, sorte de « trompe-oreille ».

● Femme animale

Une femme-panthère a néanmoins fait sensation au cinéma, avant *La Féline* : il s'agit du personnage de Lota dans l'adaptation cinématographique de *L'Île du docteur Moreau* d'H. G. Wells par Erle C. Kenton (1932). Fruit d'une expérience scientifique terrifiante, cette créature (Kathleen Burke) apparaît d'emblée sous une apparence humaine, mais trahit sa vraie nature féline par des poses sensuelles et des mains griffues. Dans *Batman : Le Défi* de Tim Burton (1992), nous voyons le personnage de Selina Kyle (Michelle Pfeiffer) coudre elle-même sa tenue de Catwoman, dans un geste de détournement savoureux d'une activité dite féminine et innocente. Il s'agit alors du deuxième temps de la transformation de cette secrétaire soumise, jetée par la

fenêtre par son patron. Le premier temps de sa mutation s'inscrit dans la lignée du fantastique suggestif de Tourneur, auquel il se réfère explicitement, en s'appuyant sur le dessin et les jeux d'ombres. Durant sa chute, Selena traverse des stores portant l'effigie de la société de son patron, qui n'est autre qu'une tête de chat (ressemblant fortement au célèbre personnage de dessin animé Félix le Chat). Soit une première façon de rentrer symboliquement dans cette nouvelle peau qui sera la sienne et qui résonne aussi avec la référence faite au cartoon dans la séquence de métamorphose à vue du *Loup-garou de Londres* de John Landis (1981). L'arrivée des chats qui ressuscitent Selena est en partie filmée à travers la projection de leurs ombres sur un mur. Celles-ci préfigurent le dédoublement à venir de la jeune femme désormais prête à sortir les griffes.



● Activité pédagogique : la scène de la piscine [00:50:08 – 00:53:59]

On demandera aux élèves de relever toutes les étapes de la mise en scène contribuant à suggérer la métamorphose d'Irena et l'apparition de la panthère et permettant d'activer les mécanismes de la peur. Ils s'interrogeront sur les différentes manières dont le hors-champ (ce qui est dans le prolongement du champ, mais que l'on ne voit pas à l'image) est animé de sorte à figurer une menace.

Éclairage et métamorphose

- Une première observation pourra être faite des formes noires qui traversent la séquence à travers certains motifs et jeux de lumière. De quelle manière évoquent-ils la métamorphose d'Irena ?
- Quelle conclusion tirer quand la lumière se rallume et qu'Irena apparaît, doublée de son ombre, au bord de la piscine ?

Cadrages et surfaces

- De quelles manières les cadrages et jeux de surface (avec les murs et l'eau) produisent-ils une mise en abyme du dispositif cinématographique ? Peut-on dire qu'Alice se fait son cinéma ?

Le corps d'Alice

- En quoi les mouvements d'Alice (de sa précipitation dans la piscine à ses battements dans l'eau) contribuent-ils, autant qu'Irena, à nous faire imaginer, anticiper la présence de la panthère ?
- Qu'est-ce qui la rend vulnérable dans sa figuration à l'image ?

Bande sonore

- Les élèves décriront la bande sonore, la manière dont elle s'articule avec l'image et la progression dramatique qui s'orchestre à travers elle. Comment suggère-t-elle un hors-champ menaçant ? Quel rôle jouent les silences ? Que produit l'effet d'écho du cri d'Alice ?

Montage

- Comment le montage souligne-t-il l'isolement, la menace et la détresse d'Alice ? Quels plans répète-t-il ?

Ouverture

- Quels points communs apparaissent entre la séquence d'intrusion de la panthère dans les bureaux d'Alice et Oliver et celle-ci ? Quels motifs similaires y retrouve-t-on ?
- Cette séquence pourra être comparée avec la mort de Brett dans *Alien, le huitième passager* de Ridley Scott (1979). Un rapprochement sera fait avec la manière dont le hors-champ, suggéré par le décor et la bande-son, est utilisé pour créer un effet de suspense et pour raconter la métamorphose du monstre. Le chat joue-t-il le même rôle dans cette scène horripilante ?



de l'enfance et celle de l'endormissement, favorisée par l'éclairage sombre du salon d'Irena où l'air se diffuse comme un parfum [Mise en scène].

Rappel du territoire innocent et magique de l'enfance, cette mélodie hante la bande sonore du film et ne saurait mieux conditionner au fantastique, à la croyance en de vieilles légendes. L'air fait l'objet de plusieurs variations au cours du film : il est repris sous une forme extradiégétique, qui désigne une musique dont la source ne provient pas de la scène (contrairement à l'exemple cité auparavant où la musique est intradiégétique) ; il a été rajouté postérieurement à la bande sonore. Il connaît des variantes plus sombres suggérant la présence cachée d'Irena. Sa diffusion à la fin du film dans l'appartement de la jeune femme étonne, car l'on ne devine pas immédiatement qu'elle vient d'un tourne-disque d'abord placé hors champ. On ne découvre l'objet qu'une

fois qu'Oliver interrompt la musique. Cela lui rappelle certainement l'effet d'hypnose amoureuse que cet air a eu sur lui – d'ailleurs, lors de sa deuxième visite, il s'endort sur le divan du salon. Cette coupure musicale est révélatrice du désenchantement en cours. En effet, Oliver est présent en compagnie d'Alice et du Dr Judd pour annoncer à Irena sa volonté d'annuler leur mariage. L'observation par sa nouvelle amoureuse des disques d'Irena, ainsi que la position du psychanalyste allongé sur le divan – dans une posture peut-être bien révélatrice de sa propre folie –, donnent le sentiment d'une violation de l'intimité d'Irena. Ceci se confirme quand le médecin ruse et laisse la porte de l'appartement ouverte

Motif Peurs intimes

● Une chanson douce

«De même que le brouillard persiste dans les vallées, de même le péché ancien persiste dans les profondeurs, les dépressions de la conscience du monde» : dès la citation un peu brumeuse du Dr Louis Judd en exergue, *La Félina* pose le territoire poétique, biblique et psychanalytique qui sera le sien. L'atmosphère et les troubles de la psyché humaine sont étroitement reliés dans une même visualisation d'un espace à la fois voilé – le brouillard – et ouvert sur un gouffre. C'est par le biais de la vieille berceuse française «Dodo, l'enfant do», fredonnée par Irena [séq. 2], que cette inclinaison mélancolique est posée. Probable référence aux origines françaises de Simone Simon et Jacques Tourneur, cette chanson douce ouvre le film à une double dimension, celle

«L'horreur véritable, c'est de
montrer que nous vivons tous
inconsciemment dans la peur»

Jacques Tourneur

● Irena est-elle folle ?

«Avec *La Félina*, [Tourneur] réalise le manifeste des femmes terrorisées à l'idée d'être évaporées par le mariage», écrit Hélène Frappat¹. Par «évanoué», qui est une transposition du terme «*gaslighting*», l'autrice entend désigner les femmes «privées de raison, d'intelligence, de crédibilité, de santé mentale (elle est folle), de santé physique (elle a des vapeurs)», à l'image d'Ingrid Bergman dans *Hantise* de George Cukor (1944), manipulée par un mari criminel.

On demandera aux élèves ce qu'ils pensent de cette lecture du film qui, par sa dimension suggestive, est ouvert aux interprétations. Qu'est-ce qui peut laisser penser qu'Irena est presque plus victime de ceux qui l'entourent que de la malédiction des femmes-chats ? Quelle vision du mariage et des désirs masculins transparait à travers le film ? Leur attention se portera notamment sur le personnage d'Oliver et sur ce qui, dans le comportement d'Irena, a pu lui paraître effrayant et peut-être même insupportable. Peut-être n'est-il pas si patient qu'il le prétend envers celle qui repousse le moment d'avoir des rapports intimes avec lui. Irena lui échappe indéniablement, et c'est peut-être cette absence de maîtrise,

de contrôle sur elle (qui sort seule la nuit), qui lui est insupportable.

À supposer que la manipulation psychique d'Irena soit au cœur du film, faisant des hommes les personnages les plus tordus de l'histoire, comment expliquer les apparitions suggérées ou réelles de la panthère ? Qu'est-ce qui, dans la mise en scène, peut inviter à les considérer comme des hallucinations ?

Certains analystes, en suivant un autre cheminement psychanalytique, ont vu dans *La Félina* l'expression de la peur des hommes, de l'homosexualité d'Irena et de sa frigidité. Quoi qu'il en soit, le film joue avec des motifs psychanalytiques et leur symbolique sexuelle : la porte et la clé, convoquées peu après par Fritz Lang dans son film *Le Secret derrière la porte* (1947), le cri féminin doublé d'un cri animal.

Il ne s'agit pas de trancher, le film ne le fait pas lui-même, mais de mesurer la richesse des multiples pistes interprétatives soulevées par le film et la profondeur qu'elles lui donnent.

¹ Hélène Frappat, *Le Gaslighting ou l'art de faire taire les femmes*, Éditions de l'Observatoire, 2023, p. 154.



pour pouvoir retrouver seul sa patiente [Mise en scène]. En attendant son retour, il écoute le disque de la berceuse, peut-être pour mieux se servir de son pouvoir hypnotique et arriver à ses fins avec la jeune femme. Cette écoute le place indéniablement dans une position de pouvoir, comme s'il profitait de son savoir de psychanalyste pour abuser de la situation. L'interruption de la musique, alors que le psy est au téléphone avec Alice, est inexplicable. Il se produit au fond ce qu'annonçait la bande sonore lors de la première écoute de cet air fredonné par Irena, avant que les rugissements des lions du zoo se fassent entendre : la musique précède à nouveau des bruits de bêtes, qui éclatent cette fois durant la lutte entre l'homme et la femme-panthère.

● Chambre noire, veille et hypnose

La berceuse fredonnée n'est évidemment pas sans lien avec la psychanalyse, non seulement parce qu'elle renvoie à l'enfance, terreau des angoisses et des névroses (Irena aurait été marquée par la mort de son père, d'après le Dr Judd), mais aussi ici en raison de l'état de veille, d'endormissement qu'elle appelle et qui ouvre la voie aux manifestations de l'inconscient. Le premier rendez-vous d'Irena avec le Dr Judd [séqu. 6] se présente sous la forme d'une séance d'hypnose qui n'est finalement pas loin de cette première ambiance nocturne. Le psychiatre a plongé la pièce dans le noir et orienté une unique lumière sur le visage de l'hypnotisée qui lui a raconté, comme elle l'avait fait précédemment avec Oliver, les légendes qui la hantent. Il y a dans ce dispositif lumineux un effet lanterne magique : c'est dans cette ombre qui entoure, détoure son récit que se tapit la bête redoutée. De quoi évoquer la longue nouvelle d'Henry James, *La Bête dans la jungle* (1903), dans laquelle un jeune homme est convaincu durant toute sa vie que quelque chose se tient « embusqué quelque part le long de la longue route sinieuse de son destin comme une bête à l'affût se tapit dans l'ombre de la jungle, prête à bondir »¹. Cette obscurité habitée, animée est à relier également avec les scènes de réveils nocturnes d'Irena, et notamment son cauchemar dans lequel légendes et psychanalyse s'entremêlent à travers la figure du Dr Judd habillé en roi Jean.

● L'inquiétante étrangère

Propice à diverses interprétations en raison de la dimension suggestive de sa mise en scène, *La Féline* peut aussi être vu comme la version fantastique d'un récit d'émigration. On demandera aux élèves quels sont les éléments qui mettent en lumière la condition d'émigrée d'Irena. Quelle est la vision que le film donne de son statut ? Semble-t-elle intégrée à la société américaine ? Quels détails invitent à faire un lien entre son caractère maudit et son statut d'étrangère ?

Oliver met en avant son pragmatisme d'homme américain civilisé (comme le personnage de Dana Andrews dans un film ultérieur de Tourneur, *Rendez-vous avec la peur*) et tente de convaincre Irena de voir l'existence à la lumière du monde moderne – sous-entendant au passage que la jeune femme vient d'un pays arriéré.

Les élèves relèveront les phrases employées par les autres personnages pour décrire la jeune femme, le pays d'où elle vient et ses croyances. Ils pourront notamment s'appuyer sur la séquence du repas de mariage pour s'interroger sur la place occupée par la nouvelle M^{me} Reed au milieu des invités américains. À peine sortie de son isolement, la mariée y est rapidement ramenée, faisant aussi de *La Féline* le récit d'une intégration impossible, qui invalide la promesse du rêve américain.

Ces immersions dans le noir de l'image contribuent à donner aux nombreuses scènes de nuit une dimension intime et mentale, et au film dans son entier la forme d'un long rêve ou d'une hypnose, faisant du spectateur un somnambule et un voyant, à l'instar d'Irena [Figure]. C'est d'ailleurs la nuit, de plus en plus envahissante, qui l'emporte, enveloppant définitivement la femme-chat dans cet abîme qui menaçait déjà de manger son beau visage offert à l'abandon le temps d'une séance d'hypnose.



¹ Henry James, *La Bête dans la jungle*, Points, 1991, p. 37-38.



Si Irena raccorde avec ce type de femme ensorceleuse, ce n'est pas pour la dimension sexuelle du personnage (même si elle semble paradoxalement plus charnelle dans sa manière d'être qu'Alice) que comme pur effet visuel, comme incarnation très sophistiquée de la mort, tout de noir vêtue. Car le film nous l'indique dès son ouverture, à travers un panneau présent au zoo («Tout était beauté jusqu'à votre venue»), la beauté et la laideur (ou l'horreur) sont étroitement liées chez le personnage d'Irena. La femme-chat croisée dans le restaurant serbe contamine aussi bien verbalement que vestimentairement sa compatriote, qui adopte par la suite une tenue noire.

Jacques Tourneur présentera une version particulièrement ensorceleuse et venimeuse de la femme fatale dans *La Griffe du passé*, à travers le personnage versatile et vénal joué par Jane Greer. Une résonance forte apparaît entre l'héroïne tourneurienne et le

personnage de femme fatale incarné par Joan Bennett dans *La Femme au portrait* de Fritz Lang (1944) : plus proche du corbeau que du chat dans l'orientation esthétique de ses tenues noires, la tentatrice qui conduit un éminent criminologue à sa perte s'avère être le fruit d'un rêve, ou plutôt d'un cauchemar.

Figure

Le parfum de la dame en noir

● Photogénie de la femme fatale

En raison de son cadre urbain et nocturne, *La Féline* rejoint l'esthétique du film noir, genre marqué par les histoires de vols, de crimes et les personnages de gangsters. Les scènes d'intimidation et d'épouvante d'Alice trouveraient parfaitement leur place dans des films de mafieux où elles amorceraient de possibles règlements de comptes. Ce voisinage du fantastique avec le film noir est également entretenu par l'éclairage composé de jeux d'ombres très marqués, hérités du cinéma expressionniste né en Allemagne dans les années 1920 et dont l'esthétique vise à traduire dans l'espace (par les décors, la lumière) les tourments intérieurs des personnages. Déplacée dans le cinéma américain des années 1940-1950, en raison de l'exil à Hollywood de bon nombre de techniciens européens, cette esthétique s'est modifiée pour tendre vers une retranscription moins accidentée, plus réaliste, épurée et sèche de cette approche, mais souvent encore ouverte à une forme d'onirisme. C'est sur ce terrain du cauchemar éveillé que *La Féline* rencontre le plus le film noir, et ce par l'intermédiaire de la femme fatale, figure envoûtante, archétypale qui, tel un mauvais rêve, incarne le monde illusoire dans lequel un homme se trouve pris au piège.



● Figures maléfiques

On demandera aux élèves quelles sont les figures fantastiques auxquelles Irena renvoie, et en quoi ces références nourrissent la construction du personnage et sa dimension polysémique.

Le motif du chat noir – version miniature de la panthère, variante du léopard, animal de l'Apocalypse – renvoie à la sorcellerie, monde que l'on entrevoit à travers le récit qu'Irena fait de la légende qui a marqué son village. Cette désignation de l'animal date du XIII^e siècle et est liée à la couleur du poil. La bête est alors perçue comme un symbole du diable et le révélateur d'un monde de ténébres.

La figure du vampire est également conviée dans *La Féline*. La croix brandie par Oliver pour faire fuir la panthère, ainsi que la manière dont l'animal est tué, transpercé par une épée, évoquent les méthodes utilisées pour faire fuir les vampires. Rappelons qu'il suffit de trois lettres pour passer de la vamp (autre terme utilisé pour qualifier la femme fatale) au vampire. Cependant, c'est à un autre personnage issu du roman *Dracula* de Bram Stoker (1897) que le film nous invite à comparer Irena. Ses réveils nocturnes la rapprochent du personnage d'Ellen, la fiancée du commis Hutter prise de somnambulisme en l'absence de l'être aimé, et comme aimantée par le mal qui le menace au point de laisser venir Dracula jusqu'à elle, peut-être comme Irena laisse venir la panthère à elle. De quoi convier tout un imaginaire romantique et gothique marqué par l'image de la jeune femme en chemise de nuit blanche, tournée vers une fenêtre, dont on retrouve une autre illustration dans *Vaudou* de Tourneur. En quoi Irena peut-elle être vue comme une héroïne romantique ?



Technique

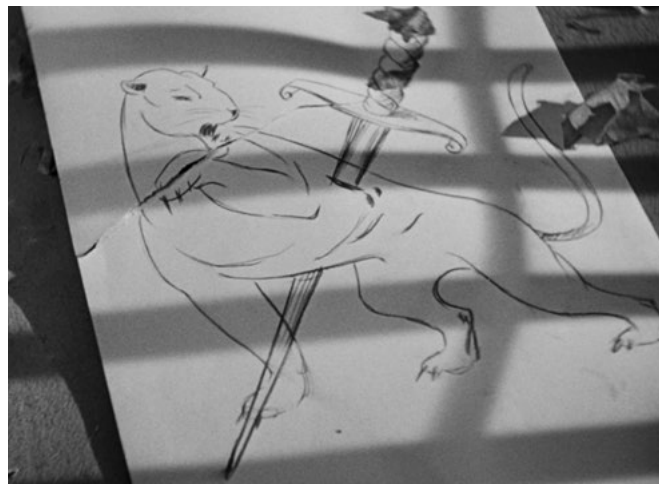
Le dessin et l'animé

● Le croquis et la brise

Source d'inspiration de *La Féline* [Genèse], la forme dessinée traverse tout le film et conditionne son imaginaire fantastique. Cela commence dès la séquence d'ouverture avec les croquis qu'Irena fait au zoo. Reprises du combat du roi Jean contre les mamelouks, ses dessins préfigurent l'issue du film non seulement par la forme qu'ils représentent, mais aussi par leur mise en mouvement. En effet, les lancers de papiers de la jeune femme, qui attirent l'attention d'Oliver, esquissent déjà dans l'espace le bond final du fauve. Plus explicite encore est le mouvement de la dernière feuille de papier, qu'étonnamment aucun des deux jeunes gens ne prend le soin de ramasser. Pourtant, c'est autour de la beauté des lieux à maintenir que la rencontre s'est nouée. Ce papier laissé par terre au moment même où s'amorce cette relation amoureuse se présente comme un présage de la malédiction qui gâchera cet amour et semble annoncer l'envers de la beauté exigée en ce lieu. Dans la continuité du mouvement de jeté (raté) en direction de la poubelle, le déplacement du croquis soulevé par une brise amorce un premier mouvement d'animation du drame à venir. C'est d'ailleurs à ce moment seulement que l'on découvre son contenu – l'animal transpercé par une épée –, tel un secret du personnage partagé subrepticement avec le spectateur. La suite du film nous invite à voir cette même forme dessinée prendre relief dans l'espace à travers la statue du roi Jean présente dans l'appartement d'Irena, avant même qu'elle ne se réalise à travers la figure du psychiatre. Par ailleurs, la réalisation chez elle de dessins de mode (des vêtements noirs) établit un glissement possible entre la panthère dessinée et la figure féminine. Cette variation offre ainsi un support supplémentaire à l'imagination de la métamorphose d'Irena qui alimente cette projection, en apparaissant comme l'incarnation de ses dessins de mode.

● Un rêve animé

La forme animée apparaît réellement dans le cauchemar d'Irena qui donne ainsi consistance aux projections sans cesse suggérées par la mise en scène. Figurant d'abord en surimpression sur le visage de la dormeuse, des chats avancent face caméra dans un mouvement de répétition et de superposition qui donne corps à l'obsession d'Irena, tandis que résonnent les mots du Dr Judd [séc. 9]. Cette manifestation semble valider la dimension fantasmatique du trouble de la jeune femme, tout comme elle illustre le fait que c'est son âme qui est malade et non son esprit, ainsi qu'elle le précise au psychiatre : en effet, l'étymologie latine



du mot « âme » est *anima*, qui signifie « souffle », « vent », « air » et dont est dérivé le mot « animal ». Épousant parfaitement la logique linguistique, le film relie l'âme et l'animal par divers mouvements invisibles.

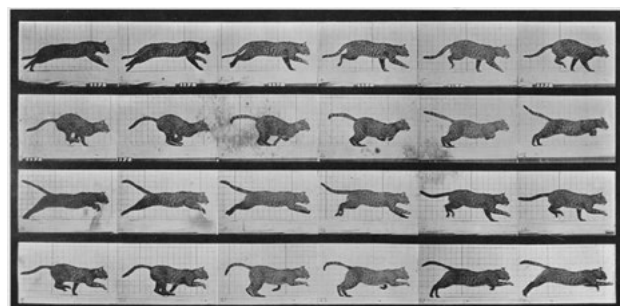
« Il n'y a rien de plus évanescent qu'une image sur celluloïd »

Jacques Tourneur

● Pré-cinéma et mise en abyme

On demandera aux élèves de réfléchir à la manière dont *La Féline* évoque certains dispositifs de projection et d'animation du pré-cinéma après leur avoir présenté quelques objets emblématiques de cette période. Parmi eux, le théâtre d'ombres, la lanterne magique et les jeux d'ombres chinoises dont on peut voir des échos dans l'appartement d'Irena, sorte de cabinet de curiosités peuplé de formes sombres, et dans la scène de la piscine. Pour cette séquence, Jacques Tourneur aurait lui-même utilisé sa main pour former l'ombre de la panthère [Genèse], probablement dans les plans sur l'escalier. L'autre ombre massive qui apparaît au milieu des reflets de l'eau projetés sur le mur pourrait bien être quant à elle le fruit d'une animation, comme celle réalisée pour le rêve. Une présentation des chronophotographies de chat d'Eadweard Muybridge¹ permettra également de mettre les élèves face à la décomposition d'un mouvement et de réfléchir à la manière dont celle-ci travaille la forme même du film de Tourneur, aussi bien sur le plan de l'image que du son, stimulant ainsi notre imagination.

1 Eadweard Muybridge, *Chat*, 1887 :
 ↳ musee-orsay.fr/fr/oeuvres/chat-6877



Chat (1887) © DP

Document

La méthode Tourneur

● Propos du cinéaste

Jacques Tourneur se présentait comme le modeste exécutant de scénarios qui lui étaient imposés et dont il essayait de tirer le meilleur : « Vous savez, j'ai une réputation assez étrange aux États-Unis. On dit : "Vous avez un mauvais scénario, donnez-le à Jacques Tourneur, il se débrouillera." J'ai toujours eu comme règle de faire le maximum avec ce que l'on me donnait. »¹ De cette première règle découlent certains principes artistiques qui permirent de définir non seulement une méthode de travail mais aussi un style, une écriture propre au cinéaste. Ainsi, Tourneur accorde un grand intérêt au son : « J'ai remarqué que dans la plupart des films, les acteurs ont tendance à crier. Le même dialogue dit moitié plus bas est mieux retenu, a plus d'intensité... En dehors de cela, le son lui-même est très important, et je n'aime pas mélanger les sons. Je suis toujours de très près la synchronisation et le montage sonore de mes films. Je prends parfois de grandes libertés. Si quelqu'un est en train de parler, qu'il se lève et qu'il commence à marcher, je coupe tout le son et on n'entend pas le bruit des pas. »

Il protège également ses choix en « montant avec la caméra », c'est-à-dire en s'assurant de tourner toujours avec « si peu de plans que le producteur ne peut rien faire d'autre que ce que j'ai filmé »².

Parmi les points de mise en scène auxquels Tourneur était très attentif figurent les décors et l'éclairage. En témoignent ces extraits d'entretiens avec le cinéaste :

« Quand j'ai commencé la mise en scène, le décorateur venait la veille, il me disait : "Voilà, regardez les décors." Alors, je regardais et je disais : "Oh, il y a beaucoup trop de choses sur ces murs, enlevez ça !" Alors on enlevait. "Enlevez ça, enlevez ça..." Et puis j'ai vite appris que la caméra ne voit jamais tout. Moi je voyais tout, mais la caméra voit des portions. Un mur où il y a des choses accrochées à l'air solide, un mur où il n'y a rien, il a l'air d'être en carton, ce qu'il est vraiment. Alors, après, j'ai toujours chargé, surtout dans les films d'époque, je mettais tellement de choses – c'est ce qu'Hitchcock fait – que c'était très agréable à l'œil. »³

« Je travaille beaucoup avec le décorateur et le cameraman, le décorateur avant, le cameraman pendant. C'est très important. J'ai toute une théorie au sujet des décors et j'ai toujours de longues discussions avec les décorateurs. Un décor doit être ou très petit ou très grand, mais je ne crois pas aux décors moyens. Quand on a un tout petit décor, c'est très intéressant car les acteurs n'ont pas de place pour bouger. Dans les films fauchés, on fait toujours des décors sans portes ni fenêtres, c'est idiot. On ne respire pas. Il faut qu'un décor ait une fenêtre, car cette fenêtre non seulement permet de respirer mais surtout est une source de lumière, et je crois beaucoup à la valeur de la lumière naturelle. [...] La couleur des décors n'a aucune importance : ce qui est capital, c'est l'éclairage des décors. Dans mes films d'horreur, je tenais à ce que tous les hommes soient en bleu-noir, toutes les femmes en noir et le décor presque noir. On a alors un effet étonnant. On a l'impression que les figures flottent dans les ténèbres. »⁴

« Le rôle de la photographie est capital dans un film. Moi, j'empoisonne toujours mes cameramen. Je leur dis exactement ce que je veux. Quand je répète une scène, si cette scène se passe dans une salle à manger, pour mettre les artistes et les techniciens dans l'ambiance, je dis à tout le monde de s'asseoir. On éteint les lumières et on allume juste une lampe à pétrole. Le cameraman regard, et les acteurs jouent mieux quand ils sont éclairés par une vraie lampe à pétrole, dans l'obscurité. Quand tout est fini, je dis au cameraman : « Voilà ce que je veux comme éclairage, arrangez-vous pour l'obtenir. »⁵



- 1 Patrick Brion et Jean-Louis Comolli, « Un cinéma de frontière », entretien avec Jacques Tourneur, *Cahiers du cinéma* n° 181, août 1966.
- 2 *Ibid.*
- 3 Ouvrage collectif dirigé par Jean Durançon, *Caméra/Style* n° 6, « Jacques Tourneur », mai 1986.
- 4 Patrick Brion et Jean-Louis Comolli, *art. cit.*, p. 40-42.
- 5 Patrick Brion et Jean-Louis Comolli, *art. cit.*, p. 40.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

La Féline, DVD, Warner Bros.

Autres films de Jacques Tourneur

Vaudou (1943), DVD, Éditions Montparnasse.

L'Homme-léopard (1943), DVD, Éditions Montparnasse.

Angoisse (1944), DVD, Éditions Montparnasse.

La Griffe du passé (1947), DVD, Éditions Montparnasse.

Stars in My Crown (1950), DVD, Warner Bros.

Circle of Danger (1951), DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Un jeu risqué (1955), DVD, Warner Bros.

Rendez-vous avec la peur (1957), DVD et Blu-ray, Wild Side Video.

Autour du film

La Septième Victime (1943) de Mark Robson, DVD, Éditions Montparnasse.

La Malédiction des hommes-chats (1944) de Gunther von Fritsch et Robert Wise, DVD, Éditions Montparnasse.

La Femme au portrait (1944) de Fritz Lang, DVD et Blu-ray, Rimini Éditions.

Les Oiseaux (1963) d'Alfred Hitchcock, DVD et Blu-ray, Universal Pictures.

La Féline (1982) de Paul Schrader, DVD et Blu-ray, Elephant Films.

Batman : Le Défi (1992) de Tim Burton, DVD et Blu-ray, Warner Bros.

BIBLIOGRAPHIE

Entretiens

- Patrick Brion et Jean-Louis Comolli, « Un cinéma de frontière », entretien avec Jacques Tourneur, *Cahiers du cinéma* n°181, août 1966.
- Simon Mizrahi, « Biofilmographie de Jacques Tourneur commentée par lui-même », *Présence du cinéma* n°22-23, automne 1966.
- Bertrand Tavernier, entretien avec Jacques Tourneur, *Positif* n°132, novembre 1971.

Textes

- Pierre Alferi, « Un Tourneur par lui-même », *Des enfants et des monstres*, P.O.L., 2004, p. 235-244.
- Jean-Louis Leutrat, « *La Féline* : derrière les mots, la mise en scène », *Vie des fantômes*, *Cahiers du cinéma*, 1995, p. 109-110.
- Jacques Lourcelles, « *La Féline* », *Dictionnaire du cinéma*, tome 3 – *Les films*, Robert Laffont, 1992, p. 542-545.

Ouvrages sur Jacques Tourneur

- Jean Durançon (dir.), *Caméra/Style* n°6, « Jacques Tourneur », mai 1986.
- Fernando Ganzo (dir.), *Jacques Tourneur*, Capricci, 2017.
- Kim Newman, *Cat People*, BFI Publishing, 2013 [en anglais].
- Michael Henry Wilson, *Jacques Tourneur ou la magie de la suggestion*, Centre Pompidou, 2003.

Cinéma et féminisme

- Hélène Frappat, *Le Gaslighting ou l'art de faire taire les femmes*, Éditions de L'Observatoire, 2023.

Sur le fantastique

- Franck Henry, *Le Cinéma fantastique*, Cahiers du cinéma, 2009.
- Jérôme Momcilovic, « Histoire du cinéma fantastique », pour le site Upopi (Université populaire des images) : upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-fantastique

Sur la série B

- Charles Tesson, *Photogénie de la série B*, Cahiers du cinéma, 1997.

Sur l'image du fauve

- François Angelier, « Fauves et usages de fauves », émission *Mauvais genre* sur France Culture : radiofrance.fr/franceculture/podcasts/mauvais-genres/fauves-et-usages-de-fauves-4365265

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée : cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma : cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema#videos

Personne n'aura su briller aussi puissamment dans l'ombre et avec les ombres que Jacques Tourneur. Avec la complicité du producteur Val Lewton, il révolutionne le cinéma fantastique au début des années 1940 dans le cadre pourtant économiquement modeste de la série B, grâce à une écriture d'apparence simple, mais extrêmement raffinée. Par la force suggestive de sa mise en scène, il déplace le genre sur un plan intime, joue avec les mythes pour mieux les dépasser et raconter une histoire tragique d'amour et de mort. Il dresse aussi le portrait troublant d'une femme étrangère qui, malgré tous les attributs de la méchante femme fatale-panthère, émeut par sa solitude, par son silence, par ce langage inconnu, fantastique qui est le sien. Impossible donc d'enfermer Irena la femme-chat dans une case (ou une cage). *La Féline* est aussi le film d'un homme qui, dans la pratique discrète et modeste de son artisanat, inventa de nouvelles formes. Aujourd'hui encore, celles-ci ravivent plus que jamais le rapport de croyance, enfantin, magique et horrifique qui nous lie au cinéma.