



MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

*Liberté
Égalité
Fraternité*



Baccalauréat cinéma/audiovisuel

Dossier pédagogique

LA FÉLINE

DE JACQUES TOURNEUR

Présentation de l'auteur

Gabriel Bortzmeyer enseigne le cinéma et la littérature en classes préparatoires. Membre du comité de rédaction de *Débordements* et des *Temps qui restent*, il a collaboré à de nombreuses autres publications, sur le cinéma, la politique et l'écologie.

Sous la conduite de l'inspection générale de l'Éducation, du Sport et de la Recherche

Renaud Ferreira de Oliveira et Marie-Laure Lepetit, inspecteurs généraux de l'Éducation, du Sport et de la Recherche en charge des lettres et du cinéma-audiovisuel.

© Ministère de l'Éducation nationale.

Crédits iconographiques :

La Féline : © 1942 Warner Bros. Entertainment Inc. All Rights

The Curse of Cat People : © 1944 Warner Bros. Entertainment Inc. All Rights Reserved.

SOMMAIRE

Préface	3
Partie 1 – Deux auteurs pour un film	5
1 - Val Lewton, l'esthète qui venait du froid	5
2 – Jacques Tourneur, le menuisier	6
3 – Au commencement était le titre	7
Partie 2 – Sur les traces du fauve	9
1 – De nouveaux types	9
2 – Une tragédie du « démariage »	12
3 – Une importation européenne : la psychanalyse	13
4 - Clairs-obscur	14
Partie 3 – Le renouveau du fantastique	15
1 – Un contre-modèle : les monstres d'Universal	15
2 – Quelle postérité ?	16
Bibliographie	18

Préface

Inscrire *La Féline* de Jacques Tourneur au programme limitatif de l'enseignement de spécialité Cinéma-audiovisuel à compter de la rentrée scolaire 2026 c'est à la fois proposer un objet bien connu et travaillé par les professeurs, et inviter à un renouvellement des approches, notamment à la faveur des questionnements « Transferts et circulations culturels » et « Un cinéaste au travail ».

Les « Transferts et circulations culturels » n'y sont pas aussi manifestes que dans les modèles canoniques décrits par Jean-Loup Bourget : ils se tissent dans l'épaisseur de l'œuvre, autant pour congédier des références – et jouer avec le public (la piste psychanalytique) – que pour fonder une esthétique propre, qui « mélange le réalisme classique hollywoodien avec des touches para-expressionnistes », selon Gabriel Bortzmeyer, dont la subtilité nous guide au travers ce palimpseste, bien plus feuilleté qu'il n'y paraît.

S'il est par ailleurs une œuvre cinématographique qui permet de mesurer qu'un film est un travail d'équipe, c'est bien celle-ci. Et Gabriel Bortzmeyer s'emploie à le montrer dès l'ouverture de son propos : dans le cadre d'une politique de réalisation de films à bas coûts, « l'élan collectif », né du « club des cinq » que constituent le réalisateur franco-américain, Jacques Tourneur, le producteur d'origine russe, Val Lewton, le scénariste, De Witt Bodeen, associés au directeur artistique, Albert S. D'Agostino, et au monteur, Mark Robson, s'est avéré essentiel pour élaborer, concevoir et produire un film qui deviendra un immense succès dès sa sortie en salle. Et c'est sur cette question de la réception, aussi exceptionnelle qu'inattendue, que Gabriel Bortzmeyer attire, par ailleurs, notre attention, *La Féline* étant restée à l'affiche plus longtemps que *Citizen Kane*. Comme pour Universal, le monstre – ici la femme-chat, là le loup-garou en guise de « contre-modèle » – aura permis à la RKO de se redresser.

La réflexion sur les modernités d'un film, que Gabriel Bortzmeyer présente à plusieurs reprises comme une « révolution », est au centre des pages qu'il lui consacre.

C'est d'abord le renouvellement de la poétique du fantastique qui, prenant ses distances avec le spectaculaire, laisse une large place à la suggestion. Ainsi, virtuel et réel se superposent-ils pour créer une atmosphère de doute que vient surligner l'usage du clair-obscur, qu'affectionnent tout particulièrement Tourneur et son directeur de la photographie, Nicholas Musuraca, répondant à un désir de Lewton dont « l'œil de l'esprit [...] excell[ait] dans le remplissage du noir », tout comme Umberto Eco invitait son lecteur à remplir « les blancs du texte ». En faisant des apparences le régime effectif de l'être et de l'essence, c'est déjà vers des cinématographies post-modernes que Tourneur s'avance, tendant la main – par-dessus les classiques un peu désuets de la Hammer – vers une génération nouvelle de cinéastes de la peur, de Brian De Palma à Kiyoshi Kurosawa, qui saura s'en souvenir.

Ce sont les personnages féminins et les rôles qu'ils incarnent, ce que Gabriel Bortzmeyer, qui insiste sur le fait que c'est l'une des premières fois au cinéma que la monstruosité se situe du côté de la femme, appelle des « nouveaux types » voire, selon les mots du personnage d'Alice, la femme émancipée du film, « a new type of other woman ». C'est la plongée dans leur intimité psychique, leur inconscient pour révéler, à demi-mots – autre forme du clair-obscur –, leurs émotions, leurs frustrations sentimentales et sexuelles, contribuant à effacer par-là même les frontières qui les séparent des spectateurs. Cet intérêt pour la psychanalyse, on le sait, est à la mode dans le cinéma des années quarante et nous l'avons déjà rencontré, au sein d'un précédent programme limitatif, avec *Secret beyond the door* (1947) de Fritz Lang (cf. le livret d'accompagnement rédigé par Marc Cerisuelo, qui renvoie par ailleurs à *La Féline* de Tourneur, Paris, Canopé éditions, 2021, p. 15, p. 24,

p. 29). Gabriel Bortzmeyer y revient ici avec raison, centrant son propos sur la double lecture à donner aux maux d'Iréna et sur le motif, devenu aujourd'hui un cliché, de la clé.

Ce sont des « audaces ponctuelles », que l'on trouve au sein même des images comme du scénario, sans que, pour autant, la Motion Pictures Producters and Distributors Association (MPPDA) n'y ait vu à redire.

Cette lecture personnelle, fine et efficace de *La Féline* de Tourneur, enrichie d'une bibliographie et de propositions d'activités, offre toutes les pistes, tous les supports ainsi que toutes les références savantes nécessaires aux professeurs pour construire leur enseignement. Que leur plongée dans ce « curieux objet » cinématographique avec les élèves soit des plus galvanisantes !

Renaud Ferreira de Oliveira et Marie-Laure Lepetit
Inspecteurs généraux de l'Éducation, du Sport et de la Recherche,
en charge des lettres et du cinéma-audiovisuel

Partie 1 – Deux auteurs pour un film

Parmi les rituels de travail du producteur Val Lewton figurait le thé quotidien, à 16 h. Y étaient conviés Jacques Tourneur, réalisateur, DeWitt Bodeen, scénariste, et occasionnellement Mark Robson, monteur, et Albert S. D'Agostino, directeur artistique. Fraîchement promus au sein d'une unité de production de la RKO, ils avaient pour feuille de route la réalisation de films à bas coûts, capables de concurrencer les monstres d'Universal. Leur coup d'essai, *La Féline* (*Cat People*, 1942), porte avant tout la marque de cet élan collectif. Le film met au défi une politique des auteurs trop étroite, concentrée sur le seul cinéaste visionnaire. Deux paraphes ressortent davantage, l'un d'un esthète, Lewton, l'autre d'un artisan, Tourneur. Loin de la mythologie critique faisant du producteur le fossoyeur des rêves créatifs, c'est le réalisateur franco-américain qui, dans le tandem, incarnait le principe de réalité, disant de son ami d'origine russe qu'« il était l'idéaliste, prêt à faire des folies, alors que j'étais beaucoup plus terre à terre. Mais nous nous comprenions bien et lorsqu'il s'emballait, je le freinais¹. » Leurs signatures sont si superposées qu'il est difficile d'attribuer des paternités précises, surtout que les récits rétrospectifs ne concordent pas toujours. Quoi qu'il en soit, *La Féline* a pour véritable auteur la synergie du groupe.

1 - Val Lewton, l'esthète qui venait du froid

Né à Yalta en 1904, arrivé jeune enfant aux États-Unis, Val Lewton a bénéficié de l'éducation et de la protection d'une tante actrice (Alla Nazimova) et d'une mère lectrice à la MGM. Ses débuts artistiques se font en littérature, avec des romans de gare à sensation ; il sera ensuite recruté comme conseiller littéraire et *story editor* par David O. Selznick, qu'il servira de 1934 à 1942. De cette période date son amitié avec Jacques Tourneur, rencontré sur le tournage du *Marquis de Saint-Evremond* (*A Tale of Two Cities*, Jack Conway, 1935). L'origine française du cinéaste avait joué en sa faveur : Selznick lui avait confié la réalisation de la prise de la Bastille, pour laquelle Lewton avait assuré une part du travail de documentation et de scénarisation. Cet érudit pris entre le bon goût et les genres bas fut par la suite recruté par le nouveau patron de la RKO, Charles Koerner, venu mettre fin à une politique de prestige – le studio en était encore à compter ses pertes suite au passage d'Orson Welles – pour se rediriger vers de plus petits budgets. De 1942 à 1946, Lewton produira onze films, avec des mains laissées libres par le succès public de *La Féline*. Son unité avait la monstruosité pour mission et l'élégance pour façon. Les citations et le verbe haut font autant partie du style Lewton que son économie frugale et son usage suggestif du hors-champ. À travers toutes ses collaborations à la RKO – avec Jacques Tourneur, Robert Wise, Mark Robson – se manifeste une même sophistication du fantastique. Lewton quittera le studio à la mort de son patron, pour aller travailler à la Paramount puis à la MGM, avant de décéder en 1951. Un bel hommage lui a été rendu par Vincente Minnelli dans *Les Ensorcelés* (*The Bad and the Beautiful*, 1952), à travers le portrait d'un producteur de génie qui, chargé de réaliser un *Doom of the Cat Men*, choisit de jeter les costumes ringards au profit d'un usage terrifiant de la pénombre et du hors-champ.

Dans sa nécrologie de Val Lewton, Manny Farber en décrit ainsi la « méthode sténographique » : « Lewton dissimulait beaucoup plus son récit qu'aucun autre cinéaste et il obligeait son équipe à créer un drame presque abstrait avec des sons symboliques, des textures et ainsi de suite, qui rendaient le public hyperconscient d'un grand savoir-faire sensible. Il mettait ses personnages en péril dans des situations qui ne débouchaient pas sur un mélodrame disproportionné et qui permettaient l'emploi d'une caméra journalistique [...]. Il avait recours à une technique de pulvérisation des plans qui consistaient d'ordinaire à faire suinter des ombres suggestives sur un mur ou à observer la terreur de l'héroïne lors d'une

¹ Entretien avec Patrick Brion et Jean-Louis Comolli, *Cahiers du cinéma* n° 181, août 1966, reproduit in Jacques Tourneur, dir. Fernando Gonzo, Paris, Capricci, 2017, p. 10-17, p. 11 pour la citation.

promenade solidaire, puis à ajouter, en guise de conclusion confortable, un plan douillet de la femme chatte essayant de se laver la conscience dans une baignoire décorée de pattes de chat². »

2 – Jacques Tourneur, le menuisier

Naturalisé américain à quinze ans, en 1919, après cinq ans sur le territoire américain aux côtés de son père Maurice, Jacques Tourneur est un enfant de la balle et de la caméra. Sa mère, Fernande Petit, est une des vedettes du Théâtre Antoine, où son père, peintre de formation, a d'abord été régisseur puis metteur en scène. Passé au cinéma, parti ensuite de France pour Hollywood, Maurice Tourneur gagnera l'estime de Griffith et de bien d'autres avec des films pictorialistes sur le montage desquels Jacques s'est en partie formé (il est devenu son assistant à partir de 1924). Père et fils rentreront en France en 1926, et le second profitera du parlant pour se lancer dans la réalisation : de 1931 – *Tout ça ne vaut pas l'amour* – à 1934 – *Les Filles de la concierge* –, Jacques réalise quatre comédies légères (genre duquel il se tiendra éloigné par la suite), avant de repartir pour la Californie en espérant que son *Toto* (1933) lui serve de passeport pour les studios. Hélas, nul ne comprenant assez le français pour apprécier son travail, il ne doit qu'à son nom d'être recruté au sein du département des courts-métrages de la MGM. Les dix-huit films qu'il y réalisera de 1936 à 1939 lui permettront de s'essayer à tous les genres, du portrait historique (*Master Will Shakespeare*, 1936) à l'essai scientifique (*The Romance of Radium*, 1937) et à ce que l'on pourrait appeler les films à mystère : sa série des *What Do You Think ?* (1937-1938) et son *The Ship That Died* (1938), qui narrent une énigme – l'efficacité d'une malédiction, la disparition d'un équipage – en la laissant *in fine* irrésolue, charge revenant au public de choisir pour laquelle des explications il opte. On trouve là, arrivant à maturité, cette esthétique de l'indécision qui s'épanouira avec *La Féline* : point encore de jeux audiovisuels faisant du hors-champ la réserve de tous les effrois, mais, déjà, une façon de laisser planer sur le récit une indétermination quant à la nature de ce qu'il narre. Son premier long américain, *They All Come Out* (1939), faisait à l'origine deux bobines, auxquelles la production a jugé bon d'ajouter quelques autres. Suivront trois proto-films noir, *Nick Carter*, *Master Detective* (1939), *Phantom Raiders* (1940) et *Doctors Don't Tell* (1941), dont *La Féline* tirera quelques leçons d'éclairage, avant que Lewton ne fasse engager Tourneur à la RKO pour réaliser les trois premiers films qu'il entendait produire : *La Féline*, *Vaudou* (*I Walked With a Zombie*, 1943), *L'Homme-léopard* (*The Leopard Man*, 1943). Leur succès lui vaudra d'être exfiltré de l'unité de production pour passer à la direction de budgets A, financièrement mieux dotés que les budgets B. Il ne se présentera pas moins toujours en humble artisan, en menuisier ne refusant aucun ouvrage et garantissant une efficacité économe.

Jacques Tourneur aura été emblématique de ce que Manny Farber a appelé « l'art termite » des petites formes : un cinéma du trou et du trouble, qui gêne le jeu des identifications et préfère au spectacle la suggestion. La terreur en forme le terreau privilégié en raison du caractère indéterminé de ses objets. Cinéaste du contournement, Tourneur crée l'effroi au moyen d'ellipses logeant les menaces dans un hors-champ « illocalisable » et frappant les phénomènes du sceau de l'incertitude. Lui qui avait pour adage qu'il faut « évoquer les choses et ne jamais les montrer³ » s'était lamenté des plans du démon ajoutés par les producteurs au début de *Rendez-vous avec la peur* (*Night of the Demon*, 1957), qui ruinaient l'effet qu'ils prétendaient provoquer. Le fantastique, avec lui, devient essentiellement herméneutique, interprétatif : il dépend d'abord de ce qui est supposé, de ce que l'esprit ajoute à l'image. Ce faisant, comme le remarque Petr Kral, un film comme *La Féline* juxtapose le réel et le virtuel ; à force de laisser planer le doute sur ce qui est vu et entendu, de doubler le visible d'une couche de possibles, il met en déroute la croyance dans la transparence des images sur laquelle repose le contrat spectatorial hollywoodien⁴. Les usages tourneuriens de l'ombre contreviennent pareillement à la norme lumineuse du

² Manny Farber, « Val Lewton », in *Espace négatif*, trad. Brice Matthieussent, Paris, P.O.L., 2004, p. 73.

³ Entretien avec P. Brion et J.-L. Comolli, op. cit., p. 13.

⁴ Petr Král, « Tourneur ou le suspens hagard », in Jacques Tourneur, dir. Fernando Ganzo, op. cit., p. 68-82.

cinéma de studio. Rongeant les bords de l'image, ils construisent un « cadre centrifuge⁵ » dans lequel l'essentiel est à la lisière du plan et de son dehors, dans la pénombre.

Les deux testaments du cinéaste se trouvent peut-être dans *Poursuites dans la nuit* (*Nightfall*, 1957) et *La Cible parfaite* (*The Fearmakers*, 1958). Le premier est esthétique : il se désigne comme cinéma du crépuscule⁶, qui a digéré les lumières de l'expressionnisme allemand et de l'impressionnisme français sous la forme d'un « nocturnisme » reposant sur un clair-obscur très contrasté. Le second est thématique – il met la peur au centre – et politique : en racontant comment les instituts de sondage confisquent la fabrique de l'opinion par la manipulation de masses terrifiées, Tourneur dénonce le détournement des méthodes hollywoodiennes – la terreur cathartique – à des fins anti-démocratiques. D'autres films ont suivi, mineurs ; les dernières caméras dirigées par Tourneur l'ont été à la télévision, où il aura œuvré durant dix ans, dans une série sans rapport avec *La Féline* sinon qu'elle s'intitulait *T.H.E. Cat* (1966). Il mourra en Dordogne en 1977.

3 – Au commencement était le titre



Mais qu'est-ce que cela signifie ?



Cela représente le mal...

Théologie du chat

En juin 1942, après la tornade Welles, l'arrivée de Charles Koerner à la tête de la production de la RKO entame un virage vers des films plus modestes. Lewton se fait un devoir de ne pas utiliser plus de 150 000 dollars par projet, ni d'excéder les quatre semaines de tournage, ni de dépasser les soixante-quinze minutes de film⁷. Il a pour mission d'occuper un terrain parallèle à celui des monstres d'Universal, dont *Le Loup-garou* (*The Wolf Man*, George Waggner, 1941) venait de renflouer les caisses. Ce sera, à la place de l'homme-loup, une femme-chat. Tourneur aime à dire que le titre avait été soumis à Koerner lors d'une soirée et que, emballé, il l'avait assigné à Lewton. « *Cat People* » a plus probablement été testé auprès de différentes audiences afin d'en évaluer le pouvoir d'attraction, charge revenant au producteur de trouver le récit adéquat. Lewton et le scénariste qu'il venait de débaucher de chez Selznick, DeWitt Bodeen, épuisèrent patiemment la littérature féline jusqu'à trouver une nouvelle d'Algernon Blackwood, « *Ancient Sorceries* » (1906, « anciennes sorcelleries ». Située dans une ville médiévale française, celle-ci

⁵ Comme le dit joliment Frank Lafond qui, en un autre endroit de son ouvrage, parle fort justement d'« esthétique de la retenue suggestive ». Frank Lafond, *Jacques Tourneur, les figures de la peur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 85 et p. 216.

⁶ C'est le titre que Chris Fujiwara a donné à son ouvrage sur Tourneur, la meilleure somme synthétique à son propos : *Jacques Tourneur, the Cinema of Nightfall*, Jefferson, McFarland, 1998.

⁷ La plupart des critiques avançaient que *La Féline* est un film de budget B, censé accompagner une production plus prestigieuse dans une programmation type *double bills* (doubles programmes lors desquels étaient projetés, en plus des actualités et des cartoons, un film de budget A et un autre de budget B). Kim Newman, auteur d'une monographie sur le film, estime quant à lui qu'il s'agit, pour les standards de la RKO, d'un petit film A, et avance qu'il était le premier mis en vedette dans les programmes où il était diffusé. Voir Kim Newman, *Cat People*, Londres, BFI Publishing, 2013.

raconte le drame d'une jeune femme hantée par le souvenir ancestral de rituels sataniques. À cette source s'est peut-être croisé un écrit de Lewton lui-même, « *The Bagheeta* » (nom qu'il a aura possiblement forgé en souvenir de Bagheera, la panthère du *Livre de la jungle* de Kipling), publié quelques années auparavant par le magazine *Weird Tales* et contenant une histoire de chat-garou (le producteur avait notoirement la phobie des félins).

Bodeen en a tiré un premier traitement sous la forme d'une nouvelle narrée à la première personne par Alice, dans une ville des Balkans à une époque reculée, avant que Lewton ne décide d'installer le récit dans le New-York contemporain (Tourneur a lui aussi revendiqué être à l'origine de ce déménagement narratif). Le reste – la continuité et le découpage – est le fruit d'une élaboration collective au fur et à mesure de réunions quotidiennes à trois ou quatre. On sait que Lewton voulait initialement ouvrir le film sur l'invasion du village d'Iréna par des tanks nazis, victorieux le jour et attaqués la nuit par des chat-garous. Quant à la fin, il l'avait d'abord imaginée sur le corps de l'héroïne morte, mais transformée en panthère, pour inverser la proposition du Loup-garou se terminant sur le visage de Lon Chaney Jr. réapparaissant derrière les poils de la bête. Difficile de savoir si des raisons autres que budgétaires ont décidé de l'abandon de ces idées.

Est-ce après l'avoir vue dans *La Bête humaine* (1938) que Lewton a eu l'intuition de confier Iréna à Simone Simon ? Elle y incarnait Séverine, séductrice précipitant elle et Lantier dans les abîmes de la chair, jusqu'à la mort : destin naturaliste et jeu sensuel qu'on retrouve (peut-être un brin atténués) dans *La Féline*. Arrivée à Hollywood au milieu des années trente avant de rentrer en France pour jouer avec Jean Renoir, l'actrice franco-italienne venait de franchir de nouveau l'Atlantique pour tourner avec William Dieterle pour la RKO. Jane Randolph (Alice) et Kent Smith (Oliver) étaient également sous contrat avec le studio, et permettaient donc de réduire les frais de tournage⁸. L'équipe technique appartient également à l'écurie : l'image est signée Nicholas Musuraca, qui sculptera plus tard les clairs-obscur de *La Griffe du passé* (*Out of the Past*, Tourneur, 1947), les sept thèmes de la partition sont de Roy Webb et le montage a été réalisé par Mark Robson, l'ancien assistant de Robert Wise sur les premiers films de Welles. L'équipe sonore dirigée par John L. Cass a passé plusieurs jours au zoo et dans une piscine pour enregistrer des rugissements et des réverbérations : la majeure partie des effets sonores à l'origine de la peur sont post-synchronisés.

Le film fut tourné plus rapidement – du 28 juillet au 21 août – et pour moins cher – 134 959 dollars – que prévu, dans des décors de studio issus de tournages plus prestigieux : les escaliers de l'immeuble d'Iréna viennent de *La Splendeur des Amberson* (*The Magnificent Ambersons*, Welles, 1942), les allées de Central Park du *Bossu de Notre-Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, Dieterle, 1939), l'atelier où travaille Oliver du *Diable s'en mêle* (*The Devil and Miss Jones*, Dieterle, 1941). Tourneur a manqué d'être débarqué après trois jours de tournage par Lee Ostrow, le superviseur direct de Lewton, apparemment déçu par l'absence d'effets, mais le producteur est intervenu en faveur de son réalisateur auprès de Koerner. Celui-ci eut l'occasion de se lamenter à son tour du manque de contenu horrifique une fois le film fini. C'est à sa demande qu'ont été ajoutés des plans de la panthère dans la scène lors de laquelle Alice et Oliver sont enfermés dans le bureau (ils n'étaient initialement confrontés qu'à des ombres). Mais, les *sneak previews*⁹ ayant bien marché, ce fut là la seule modification exigée.

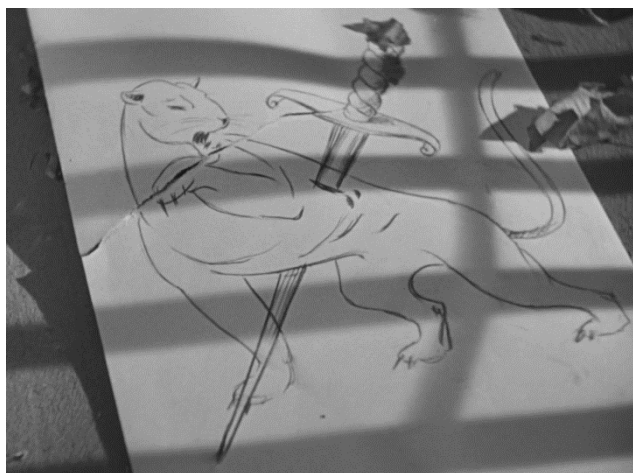
Le film sauvera la RKO d'une probable faillite. Si, en l'absence d'archives financières, il est impossible d'établir le bénéfice exact que le studio en a retiré, la plupart des estimations avancent une somme autour des deux millions de dollars. Le film battra même le record d'exclusivité détenu à Los Angeles par *Citizen Kane*, en y restant à l'affiche treize semaines. C'est d'ailleurs la vitalité de sa sortie en salles qui ont

⁸ À noter : Smith est la principale cible des rares critiques à l'endroit du film, qui blâment son jeu un peu robotique et son manque de magnétisme, pourtant adéquat à la plate normalité de son personnage.

⁹ Nom donné à la pratique consistant à projeter discrètement le film dans quelques salles de quartier pour apprécier les réactions du public et éventuellement modifier le film avant sa diffusion à grande échelle.

convaincu les critiques d'y accorder une attention que, hormis James Agee et Manny Farber, personne n'avait d'abord daigné lui accorder.

Partie 2 – Sur les traces du fauve



La boucle narrative, de l'anticipation à la réalisation

1 – De nouveaux types

Dans *The Desire to Desire*, sous-titré *The Women's Films of the 1940s*, Mary Ann Doane a analysé les portraits de femmes produits par Hollywood pendant la guerre. Sa thèse est double : elle relève d'un côté la prégnance des figures féminines à l'écran en un temps où les hommes sont au front ; elle rappelle de l'autre qu'elles restent filmées par des hommes, prises dans des récits essentiellement masculins qui cherchent à en contenir le désir propre en réassignant la féminité à la passivité et à la névrose¹⁰. Le destin d'Iréna Doubrovna s'en trouve éclairé. Elle représente à la fois une menace à conjurer et une origine à enterrer. Son désir animal déséquilibre l'économie des sentiments défendue par Hollywood, où le mariage résorbe la libido en légalisant l'amour. En outre, venue de Serbie, elle véhicule une mémoire de la vieille Europe que la promesse américaine de renouveau entend éradiquer. Iréna est l'archaïsme invité dans la modernité étatsunienne. Personnage assez unique dans la galerie du cinéma classique – les immigrées y sont souvent plus occidentales, et ne connaissent pas un tel clivage du désir –, elle se caractérise justement par une aspiration insatisfaite à rejoindre le tableau hollywoodien typique (la famille, la liberté) dans lequel elle ne peut trouver de place durable. Depuis l'entrée en guerre, le récit de l'assimilation américaine a été mis en veille. *La Féline* est aussi un mélodrame de l'anormalité, dans lequel Iréna apparaît comme un corps fatalement étranger (non sans un léger orientalisme balkanique, qui l'associe à la sensualité et aux tourments de l'âme). Sa mort sanctionne l'inadéquation de son désir supposé bestial à l'économie libidinale hollywoodienne. Ce sacrifice rend en même temps possible l'établissement du couple authentiquement américain formé par Oliver et Alice : *La Féline* raconte aussi, en sourdine, une purification de l'Amérique en temps de guerre.

Héroïne sans pareille, Iréna est aussi sans issues face à ses pulsions. Elle importe un type naturaliste – au sens le plus zolien, tragiquement déterministe – au milieu d'un univers réaliste. Tourneur tenait Zola pour « un géant au milieu des nains¹¹ » et il n'est pas impossible qu'il ait compris le destin de son personnage à

¹⁰ Mary Ann Doane, *The Desire to Desire. The Women's Films of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 49- 52 sur *La Féline*. Doane estime que, en mettant en échec le Dr Judd, *La Féline* est emblématique des manques de la psychanalyse dans sa tentative de compréhension du désir féminin.

¹¹ *Écrits de Jacques Tourneur*, présentés par Jacques Manlay, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2003, p. 19.

la lueur de ceux de l'auteur du *Roman expérimental*, fatalement soumis à ce que leur dictent une chair charriant des héritages maudits et bien souvent conduits à la mort. On pourrait semblablement chercher une influence de Maupassant dans la mise en scène d'un fantastique réaliste. En ce sens, Iréna serait née d'une bouture littéraire franco-américaine. À l'univers urbain, moderne et sans gravité de son pays d'accueil, elle greffe la part maudite du corps chère à Zola et les phénomènes incertains du *Horla*. Elle importe ainsi une violence narrative et un tragique littéraire rares dans une industrie ayant toujours eu soin d'euphémiser et d'euphoriser. Iréna meurt aussi de son incompatibilité avec le récit hollywoodien.



L'amour des chats

La Féline répartit clairement les antinomies qui l'opposent aux deux autres principaux protagonistes. Un « *good, plain Americano* » (« un simple et bon Américain »), comme il se décrit lui-même, son ingénieur de mari s'identifie à la rationalité industrielle moderne. Concevant des plans de navire là où sa femme s'occupe de dessins de mode – science *versus* art, raison *versus* sentiment –, il se rapporte au pôle urbain tandis qu'Iréna vient d'un village. Optimiste, pragmatique, parangon de normalité – il n'aspire qu'à un bonheur installé, et découvre l'idée même de malheur auprès de son épouse –, il est étranger au tragique et congédie les « *fairy tales* » (« contes de fées ») qui tourmentent sa femme comme autant de symptômes de névrose féminine. Il trouve en Alice son clone tandis qu'Iréna y voit son reflet inversé. Les deux s'opposent comme le nocturne et le diurne : Iréna est toujours habillée de noir, et apparaît plus souvent dans la pénombre, quand Alice est accompagnée de lumière et de tons clairs. La première est infantilisée par son mari (« *you crazy kid* ») et porte un serre-tête sur les cheveux, la seconde fume, est coiffée de larges chapeaux, pratique le sport (elle est saine, loin des affres de sa rivale) et fait figure de femme émancipée. Les chats détestent Iréna – qui vit néanmoins entourée de symboles félins (jusqu'aux pieds griffus de sa baignoire) – tandis qu'Alice les adore. L'une a pour elle une sensualité refoulée, l'autre le chic de l'élégance des grandes villes. Lors de la visite au musée, Alice se rapporte aux maquettes de bateaux – au moderne – tandis que, lors de son errance, Iréna se trouve associée à la tête de chacal d'Anubis (probablement parce que le studio n'avait pas en stock de statue de Bubastis, la divinité féline du panthéon égyptien), soit à l'archaïsme primordial. Si la jeune immigrée incarne une nouvelle forme d'héroïsme en clair-obscur, parce qu'à la fois proie et prédatrice, victime et menace, Alice modifie pour sa part la figure de la femme écartant le mari du mariage. Depuis *L'Aurore* (*Sunrise*, Friedrich Murnau, 1927) au moins, et jusqu'aux films noirs qui se développent au moment même où *La Féline* est réalisée, ce rôle de détournement marital est généralement tenu par des vamps chargées d'érotisme : par des séductrices corruptrices. Or, si Alice se décrit elle-même comme « *a new type of other woman* », c'est aussi parce que sa normalité lénifiante bouscule ce partage des rôles. Ici – et c'est une rupture dans la moralité hollywoodienne traditionnelle –, c'est à la deuxième femme de rétablir un équilibre compromis par un mariage contre-nature. Alice manifeste *in fine* le triomphe de la lumière sur la pénombre, d'une Amérique amnésique sur les malédictions ancestrales.



Au-dessus,
il y a des modernes.

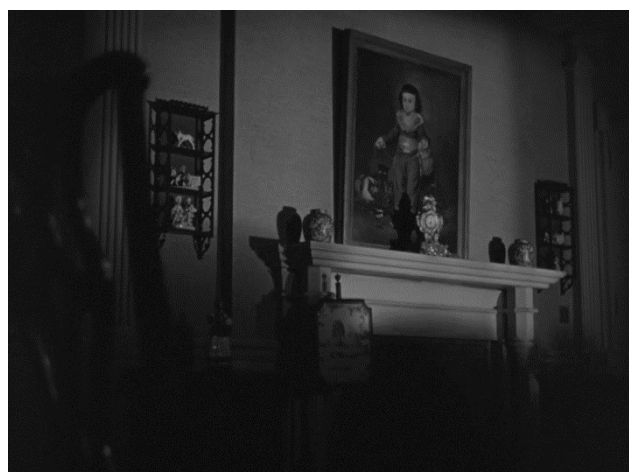


Moderne / archaïque

Aussi est-ce parfois difficile de savoir à qui le film invite à s'identifier. Iréna apparaît certes comme la protagoniste principale, mais son clivage, son opacité et sa nature de prédatrice bloquent parfois une empathie qui se reporte sur Alice. C'est le point de vue de celle-ci que le public doit adopter lors des deux scènes qui la voient menacée par des ombres, dans les allées de Central Park et à la piscine. Il est en même temps difficile de provoquer la sympathie pour un personnage brisant un mariage. Cette schize de l'identification due aux ambiguïtés morales des protagonistes n'est pas pour rien dans la modernité du film, tant elle contrevient aux lois du récit classique exigeant des pôles moraux clairement identifiables.



Débarrassez-vous de
ces œuvres d'art félines !



Un appartement félinisé

2 – Une tragédie du « démariage »

Dans un livre célèbre, *À la poursuite du bonheur*, Stanley Cavell a identifié un genre baptisé « comédie du remariage », au sein duquel des personnages mis à l'épreuve réapprennent à s'aimer. On pourrait faire de *La Féline* la pierre de touche du genre autrement plus souterrain que serait la tragédie du démariage, contant un drame de la désunion à l'issue nécessairement funeste – ici, la mort d'Iréna, moralement préférable à un divorce. Si le film n'a semble-t-il rencontré aucune difficulté auprès de l'organisme chargé de veiller au respect du Motion Picture Production Code (dit Code Hays), il faut reconnaître qu'il a des audaces ponctuelles : tel plan sur les épaules et le dos nus d'Iréna, telle évocation en sourdine des précipices de la sensualité, et surtout cet imbroglio sentimental où le droit du cœur n'est jamais évident ; cela sans parler de la fin, qui fait planer la suspicion d'un suicide interdit par le code (Iréna a ouvert la cage de la panthère, qui l'a achevée¹²). Quoi qu'il en soit, il est troublant qu'une histoire de désamour donnant une si large part aux tentations adultérines n'ait rencontré aucune censure.



Flirt

C'est là que réside la modernité la plus discrète de *La Féline*. On crédite souvent le film, à raison, d'avoir renouvelé la poétique du fantastique. Mais un de ses autres mérites est d'avoir invité au cœur du récit des affects gris – la frustration sexuelle, la dépression amoureuse, l'écart de corps incapables de se connecter – que Hollywood a rarement mis en scène. Jacques Lourcelles ne s'y était pas trompé, lorsqu'il voyait dans le film les prodromes des querelles de couple propres aux Nouvelles Vagues : « C'est là que se situe, avec pudeur, la révolution radicale du film. On peut la résumer d'un mot : c'est la révolution de l'intimisme. Elle dessine pour ainsi dire une ligne de fracture entre le cinéma d'avant-guerre et le cinéma moderne. Ce que le cinéma va y gagner, c'est une plus grande proximité, une plus grande intimité – qu'on pourrait presque qualifier de psychique – du spectateur avec les personnages, explorés dans les tréfonds de leurs peurs, de leurs angoisses, de leur inconscient.¹³ » Les contradictions des sentiments – d'Iréna comme d'Oliver – ouvrent un nouveau champ narratif fondé, ici, sur la destruction de l'intimité maritale. Socle moral de la nation, le mariage est ébréché en même temps que les personnages apparaissent fêlés.

Peu d'autres films auront à ce point tourné autour du non-dit sexuel lié au mariage. Que le Dr Judd préconise l'annulation de celui d'Oliver confirme ce qu'impliquent tant de dialogues, soit que l'union n'a pas été consommée. C'est assez pour condamner Iréna. En la tuant, la fable exempte son mari du divorce qu'il voulait concéder, et qui ne pouvait qu'embarrasser la morale défendue par le Code Hays. Elle colore

¹² Le sequel du film, *La Malédiction des hommes-chats* (*The Curse of the Cat People*, Robert Wise, 1944), explicite ce que laisse entendre cette fin lorsqu'Oliver dit d'Iréna « *she killed a man and then she killed herself* » (elle a tué un homme puis s'est suicidée »).

¹³ Jacques Lourcelles, *Dictionnaire des films*, Paris, Robert Laffont, 2022, entrée *La Féline*. Cité par Jean-Luc Lacuve [dans un texte du site Ciné-club de Caen](#).

en outre cette fin tragique d'un *happy end* en mode mineur et dissonant, puisque la désunion par décès autorise l'union d'Alice et Oliver. Cela explique peut-être que les censeurs n'aient rien trouvé à redire à ce récit consacrant finalement la réunion de l'Amérique avec elle-même, une fois ses démons européens exorcisés.

3 – Une importation européenne : la psychanalyse

Un freudisme grossièrement digéré était en vogue à Hollywood dans les années 1940, lors desquelles les personnages de psychiatre se firent fréquents. Incarné par Tom Conway, le Dr Judd ne se démarque du lot que par ses élans donjuanesques. La citation qu'il signe en ouverture du film est généralement attribuée à Lewton. Insistant sur l'« *ancient sin* » (« péché primordial », plutôt qu'originel), elle amorce une relative théologisation des motifs psychanalytiques courant à travers le film, jusqu'à l'identification ultime de Judd au Roi Jean¹⁴ à travers la canne-épée transperçant la panthère comme la lame du souverain embroche le chat démoniaque (on notera que cette iconographie reprend celle de Saint Georges terrassant le dragon du paganisme). Même si Judd lui-même balaie d'un revers de main la croyance en une malédiction et diagnostique plutôt un refoulement, le film s'efforce de rendre les deux hypothèses compatibles, voire indiscernables, puisque le fantastique réside dans leur indécision.

Cette hésitation entre deux lectures est toutefois annulée par la fin du film, lorsque le devenir-panthère d'Iréna est avéré par son attaque contre le docteur ainsi dédit. Kim Newman cite à ce propos une note de travail de Lewton lorsqu'il en était à imaginer son personnage, « possiblement un docteur, qui donnerait toujours une explication scientifique ou factuelle à tous les phénomènes, écartant le surnaturel, et à qui les événements à l'écran donneraient toujours tort¹⁵ ». L'explication médicale est à la fois disqualifiée et sauvegardée comme coloration thématique, de sorte que le comportement d'Iréna (et surtout ses rêves) reste intelligible à la lumière d'un freudisme résumé ici aux traumatismes infantiles et à un répertoire de pulsions assimilées à de la bestialité. Preuve en serait qu'à la psychanalyse reste associé le motif de la clé : le docteur propose une clé d'explication, il dispose à la fin de la clé de l'appartement d'Iréna, la clé du rêve expressionniste de celle-ci se laisse aisément comprendre en termes psychanalytiques et la clé de la cage de la panthère est associée à une pulsion de mort revue au couleur du christianisme, « *a psychic need to loose evil upon the world* » (« un besoin psychique de lâcher le mal sur le monde »).



La clé du rêve

¹⁴ Lequel est une invention du film.

¹⁵ Kim Newman, *Cat People*, op. cit., p 36.

Fait notable, Judd ne parle guère du désir féminin, alors qu'à travers le récit d'un personnage terrifié par ses propres abandons se dessine un récit d'aliénation et de répression sexuelles. Le silence est compréhensible si on le rapporte à la frilosité toute patriarcale du bureau de Joseph Breen à l'endroit d'envies féminines autres que maritales. C'est dans la voie ouverte par le soulagement de cette censure que s'engouffrera le *remake* de *La Féline* par Paul Schrader en 1982, en montrant plus librement des personnages parlant de sexualité et faisant l'amour.

4 - Clairs-obscur

« *I like the dark. It's friendly* » (« J'aime la pénombre, elle est amicale ») déclare Iréna à Oliver le soir de leur rencontre. Venue des ténèbres européennes, elle apporte à l'image une ombre qui en grignote les bords, l'avant et l'arrière-plan. Sa présence atténue l'éclairage et en redistribue les sources. Avec son usage de lumières rasantes et fortement directionnelles, Musuraca produit des îlots lumineux au milieu de la pénombre. Le point culminant en est la séance d'hypnose lors de laquelle seul le visage d'Iréna apparaît nimbé, mais on en retrouve les effets lors des scènes à Central Park et à la piscine, sans compter toutes les entrevues à la tombée de la nuit. Ce sens des contrastes exacerbés appartient autant au chef-opérateur qu'à Tourneur lui-même, qui en fait preuve à travers tous ses films. *La Féline* reste néanmoins, avec *La Griffe du passé*, celui où ils sont le plus prononcés, parce qu'ils s'accordent à un récit des profondeurs psychiques enténébrées. C'est ce qui peut autoriser à voir, sinon une influence, du moins un parallèle avec l'expressionnisme allemand. Rien, dans les biographies de l'équipe technique, ne lie les deux histoires. La filiation est bien plus ténue que dans le cas du *Secret derrière la porte* (*The Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1947). Il y a pourtant des analogies possibles, même si *La Féline* présente sur un mode mineur ce que majore l'expressionnisme : l'histoire d'une âme à la fois maudite et médicalisée ; un travail sur les distorsions, repérable ici dans la séquence du rêve et lors des jeux d'ombre sur les murs ; un usage expressif de l'obscurité, afin de matérialiser à l'image les tourments des protagonistes. De même que le jeu des acteurs croise réalisme (Kent Smith, Jane Randolph) et naturalisme (Simone Simon), l'esthétique du film mélange le réalisme classique hollywoodien avec des touches para-expressionnistes.



Pénombres

« Si vous rendez l'écran suffisamment sombre, disait Lewton, l'œil de l'esprit y lira tout ce que vous voulez ! Nous excellons dans le remplissage du noir.¹⁶ » Pièce centrale de l'esthétique de la suggestion, l'ombre intensifie l'effroi par les projections qu'elle provoque. Dans les deux scènes focalisées sur Alice, lorsqu'Iréna disparaît dans le hors-champ, le danger virtuel ne se ressent qu'en vertu du clair-obscur distribuant les ténèbres autour de l'héroïne provisoire.

¹⁶ Cité par Kim Newman, *ibid.*, p. 43.

Proposition d'exercices pratiques à réaliser en classe

Des activités autour de la construction d'un hors-champ menaçant réutilisant certaines des méthodes du film peuvent être proposées aux élèves :

- éclairages concentrés divisant l'image entre ombre et lumière ;
- jeux d'ombre tel que celui obtenu par Tourneur en mettant sa main devant le projecteur pour la scène de la piscine ;
- construction d'objets sonores indécis semblables à ceux qui, dans la scène de filature à Central Park, pourraient être aussi bien des rugissements que les bruits d'une voiture ;
- *jumpscare* comme celui obtenu lors de la brusque arrivée du bus devant Alice, qu'on crédite parfois d'être le premier de l'histoire du cinéma (Lewton et son équipe appelleront par la suite cela leur « *bus effect* » et essaieront de le reproduire dans chaque film).

Le clair-obscur, pour finir, est également moral. En faisant de la protagoniste principale l'antagoniste majeure, dans la tradition instituée par Dr Jekyll et Mr Hyde, et en déshéroïsant le personnage masculin, le film trouble le manichéisme si cher à Hollywood. Simplement pris dans les petites lâchetés et les grandes barrières, les protagonistes de *La Féline* vivent en-deçà du bien et du mal. Le seul péché est du côté de la panthère, que le factotum du zoo décrit comme « *an evil creature* » (« une créature maléfique ») rappelant la Bête de l'Apocalypse. Hollywood oblige, la Bible plane sur le récit, mais elle sert moins de repère éthique que de critère de damnation. *La Féline* brouille la bipolarité morale du récit hollywoodien en dépeignant un monde déserté par le salut et l'héroïsme (c'est là un autre point commun avec le film noir), où ne fonctionne qu'une fatalité aveugle.

Partie 3 – Le renouveau du fantastique

Depuis que Tom Gunning s'y est essayé¹⁷, il est devenu classique d'analyser *La Féline* à partir des intuitions de Tzvetan Todorov dans *Introduction à la littérature fantastique*. L'héritier des formalistes russes y définit le fantastique comme un mode de perception entrant en jeu lorsque le lectorat (ou les spectateurs) est pris d'hésitation entre deux modèles d'explication des phénomènes, l'un naturel et l'autre surnaturel. Le fantastique sourd cette incertitude¹⁸. Transgressant les limites entre les règnes (notamment animal et humain), il a la métamorphose pour objet *princeps*. Avec son esthétique de l'indécision, qui laisse longtemps indéterminée la réalité des mutations d'Iréna, *La Féline* semble répondre aux critères todoroviens. Cependant, comme l'a remarqué Frank Lafond¹⁹, l'hésitation face aux phénomènes n'est pas maintenue jusqu'à la clôture du récit, qui avère les transformations de l'héroïne (Olivier l'appuie d'un « *she never lied to us* »). Il n'empêche : la révolution de *La Féline* aura consisté à tapir dans l'ombre le plus longtemps possible les indices de certitude, en masquant le spectacle situé au centre du modèle contre lequel s'est élaboré le film – la série des monstres d'Universal.

1 – Un contre-modèle : les monstres d'Universal

La glose sur Lewton insiste à l'envi sur le raffinement de son goût, qui lui aurait fait décrier les productions qu'il avait pour mission de concurrencer. Il partageait ce dégoût avec Tourneur, lequel disait détester le *Frankenstein* de James Whale (1931). Les deux auteurs se sont entendus dans un même rejet de « l'horreur empilée sur l'horreur », comme le dit un jour Lewton²⁰. Les reproches faits à *Dracula* (Tod Browning, 1931) et consorts concernent deux aspects : l'esthétique gothique un peu surannée, qui s'accompagne d'une

¹⁷ Tom Gunning, « 'Like unto a leopard' : Figurative Discourse in *Cat People* (1942) and Todorov's *The Fantastic* », *Wide Angle*, vol. 10, n° 3, 1988, p. 30-39.

¹⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

¹⁹ Frank Lafond, *Jacques Tourneur, les figures de la peur*, op. cit.

²⁰ Kim Newman, *Cat People*, op. cit., p. 37.

relégation du récit dans des lointains exotiques ; la surenchère spectaculaire autour de la figure monstrueuse, aux antipodes d'une esthétique de la suggestion. La première modification aura donc consisté à congédier les vieilles figures de savants ténébreux (*Frankenstein*, *L'Homme invisible* / *The Invisible Man* de Whale en 1933) ou d'aristocrates (*La Momie* / *The Mummy* de Karl Freund, 1933, *Le Loup-garou* de Waggner) pour, en leur lieu et place, démocratiser l'horreur en intronisant des individus ordinaires facilitant l'identification du public. Le même geste permettait de dire adieu au gothique au profit d'un décor contemporain. La seconde inflexion a consisté en une soustraction, remplaçant le monstre par l'ombre. L'effroi devient alors le fruit de l'absence.

On pourrait voir dans *La Féline* une réponse critique au *Loup-garou* d'Universal. Le premier changement, essentiel, consiste à troquer le masculin contre le féminin : si l'on excepte *La Fiancée de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, Whale, 1935), c'est la première fois que la monstruosité est dévolue à une femme. Le second est géographico-généalogique : au manoir anglais succède New-York, et la nobilité laisse la place à une exilée de basse extraction. Le troisième est, si l'on veut, libidinal : la métamorphose de Larry Talbot en loup-garou métaphorise une sexualité féroce et désentravée, tandis que, associée à une panthère encagée, Iréna souffre de tout ce qu'elle refoule. Le quatrième est esthétique : aux plans détaillant les prouesses de maquillage de Lon Chaney Jr., *La Féline* oppose d'une part les ellipses, d'autre part un mode indicial plutôt que monstatif, qui dissémine des indices (les traces de pas d'une bête se transformant en celles d'une femme) et des symboles (toutes les références félines – le paravent, le tableau de Goya, les gravures de Granville – récapitulées lors de la scène du combat contre Judd) afin de suggérer ce que l'image ne saurait montrer. Toutes ces modifications ne doivent toutefois pas masquer ce qui se préserve d'un modèle à l'autre, le schéma du dédoublement entre l'être et la créature. On peut par ailleurs faire l'hypothèse que certaines scènes de *La Féline* ont été inspirées par *Le Loup-garou*, comme celle dans l'animalerie : la virulence des bêtes à l'endroit d'Iréna répète les aboiements du chien de Talbot père contre le fils de ce dernier.

La rupture fait passer de ce que Roger Caillois appelle un « fantastique d'institution » (où tout est immédiatement avéré) à un « fantastique insidieux », irruptif plutôt que systématique, lié à l'équivoque, à « l'insolite clandestin », à « un mystère discret, ambigu et tenace²¹ » qui trouble l'ordre quotidien sans le faire basculer dans un surnaturel banalisé. Michael Henry Wilson a appelé cela un « fantastique de l'hyperréalisme²² » – réalisme esthétique, réalisme social et réalisme psychologique confondus. La terreur qui en naît procède de l'effet de proximité qu'il induit, puisqu'aucune barrière ne sépare plus le public de cet « effrayeur effrayé²³ » qu'est Iréna. Tourneur l'a expliqué en ces termes : « Le film d'horreur, l'horreur véritable, c'est de montrer que nous vivons tous inconsciemment dans la peur. Beaucoup de gens souffrent aujourd'hui d'une peur qu'ils ne songent pas à analyser et qui est constante. Quand le public est dans le noir et qu'il reconnaît sa propre insécurité dans celle des personnages du film, alors on peut montrer des situations incroyables et être sûr que le public suivra.²⁴ »

2 – Quelle postérité ?

La Féline aura représenté une révolution sans suites, hormis les autres films produits par l'unité de Lewton. Il est difficile de trouver des héritiers à son esthétique elliptique fondée sur une inquiétante étrangeté. Certains des premiers films de Roman Polanski comme *Rosemary's Baby* (1968) ou *Le Locataire* (1976) peuvent en être rapprochés, dans la mesure où eux aussi jouent sur un trouble inexplicable gangrénant le

²¹ Roger Caillois, « Au cœur du fantastique » (1964), in *Cohérences aventureuses*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 886 et p. 889.

²² Michael Henry Wilson, *Jacques Tourneur ou la magie de la suggestion*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2003, p. 40.

²³ C'est la figure que Frank Lafond repère à l'œuvre dans plusieurs œuvres de Tourneur, où sujet et objet de l'effroi se confondent, in *Jacques Tourneur, les figures de la peur*, op. cit., p. 141.

²⁴ In « Biofilmographie commentée de Jacques Tourneur », par Pierre Guinle et Simon Mizrahi, *Présence du cinéma* n° 22-23, automne 1966, p. 76.

quotidien d'êtres ordinaires. Les débuts de l'œuvre de M. Night Shyamalan ont eux prolongé le dédoublement sémantique sur lequel repose *La Féline*, dans lequel les signes fonctionnent par paire²⁵ et divisent leur sens entre deux explications possibles : des films comme *Sixième sens* (*The Sixth Sense*, 1999), *Incassable* (*Unbreakable*, 2000), *Signes* (*Signs*, 2002) ou *Le Village* (*The Village*, 2004) s'appuient sur la même mécanique de l'incertitude que l'œuvre de Tourneur. Autrement, les grosses productions fantastiques de notre époque – celles du Marvel Cinematic Universe – s'inscrivent bien plus nettement dans la lignée des monstres d'Universal²⁶.

Pour prolonger l'étude de *La Féline*, trois pistes de comparaison :

- *L'Homme-léopard* de Tourneur, réalisé après *Vaudou*, avec le léopard apprivoisé qui jouait la panthère de *La Féline*. Après avoir fui ses maîtres, la bête est accusée d'une série de meurtres dont on comprendra finalement qu'ils étaient le fait d'un vieil érudit de la ville du Nouveau-Mexique où se déroule l'histoire. Pas de métamorphose ici, mais, à travers la réflexion sur la pulsion de mort travaillant l'aimable directeur du musée, une même identification entre l'humain et l'animal féral : *L'Homme-léopard* est le pendant masculin et criminel de *La Féline*.

- *La Malédiction des hommes-chats* raconte la vie de famille d'Oliver et Alice quelques années après *La Féline*. Ayant vu une photographie d'Iréna, la fille du couple en vient à la réinventer comme amie imaginaire venant lui parler lors de ses jeux solitaires (Iréna apparaît alors encapuchonnée à la façon d'un personnage de conte et entourée de lumière, donc bien loin des traits qu'elle endosse dans le film de 1942). Encore traumatisé par son premier mariage, son père en arrive à croire que sa fille pourrait être également maudite. Il finira par renouer le lien avec elle, faisant par là même disparaître de la vie de celle-ci les visites magiques d'Iréna.

- Le remake de *La Féline* qu'a réalisé Paul Schrader, en 1982, déménage le récit à la Nouvelle-Orléans. Commencant sur une panthère en liberté, le film a tout d'une réécriture désentravée des rigueurs du Code Hays (d'où la centralité du sexe et du sang dans sa mise en scène). La virginité et le refoulement d'Iréna (Nastassja Kinski) sont sur-explicités, de même que la nature métamorphe qu'elle partage avec son frère (Malcom McDowell) apparaît clarifiée dès le début – et, cette fois, le film ne prive pas le public du spectacle d'une transformation, même si elle intervient sur la fin. Iréna n'y meurt pas mais choisit de rester léopard après avoir fait l'amour à Oliver, pour vivre parmi les siens après la mort de son assassin de frère. Les scènes canoniques du film de Tourneur – les dessins au zoo, la « sœur » s'adressant à Iréna au restaurant, le « bus effect », la piscine – sont reprises avec parfois des modifications notables. Malgré les retouches, le cœur du récit reste le même drame libidinal racontant la contrariété des désirs et associant le sexe à la mort via la figure de la bête (mais sans recourir cette fois aux explications d'un psychiatre).

Curieux objet que *La Féline*. Film souterrain, nocturne, mineur dans l'histoire de la production bien que majeur pour l'histoire culturelle, il a eu aussi peu de devanciers que d'imitateurs. Ses personnages sont sans pareils, son intrigue étrangle les canons hollywoodiens. Renouvelant le fantastique, il mine en même temps le spectacle qui en avait été le socle. Américain dans son découpage et son montage, il apparaît européen dans les passions et issues qu'il met en scène. Aussi est-il difficile de l'inscrire dans un courant ou une époque : véritable anomalie narrative, il échappe aux grilles historiques. Peu d'œuvres, aussi, auront autant joué du trouble, à tous les niveaux, sexuel, moral ou fantastique. S'il ensorcelle, c'est que sa beauté vrille les critères habituels du charme. Palais de lumières, Hollywood faisait briller le Bien et auréolait ses héros. *La Féline* en a obscurci les cadres. L'atmosphère asphyxiante s'en ressent : il est peu de films où les héros apparaissent autant prisonniers de leur sort, captifs d'une ombre dévorante ou, comme Oliver, baignés d'une lumière triste et tamisée. Avec *La Féline*, le cinéma américain plonge dans une nuit où la beauté est l'enfant de la terreur. Traverser cette nuit en classe s'annonce aussi difficile que passionnant.

²⁵ C'est l'intuition de Jean-Louis Leutrat dans les quelques pages qu'il consacre à *La Féline* dans *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 109-110

²⁶ Une excellente frise chronologique du cinéma fantastique, conçue par Jérôme Momcilovic, est disponible [sur le site de l'Université populaire des images](#).

Bibliographie

- Edmund G. Bansak, *Fearing the Dark : the Val Lewton career*, Jefferson, McFarland, 1995.
- Manny Farber, *Espace négatif*, trad. Brice Matthieussent, Paris, P.O.L., 2004.
- Chris Fujiwara, *Jacques Tourneur, the Cinema of Nightfall*, Jefferson, McFarland, 1998.
- Fernando Gonzo (dir.), *Jacques Tourneur*, dir. Paris, Capricci, 2017.
- Tom Gunning, « 'Like unto a leopard' : Figurative Discourse in *Cat People* (1942) and Todorov's *The Fantastic* », *Wide Angle*, vol. 10, n° 3, 1988, p. 30-39.
- Pierre Guinle et Simon Mizrahi, « Biofilmographie commentée de Jacques Tourneur », par *Présence du cinéma* n° 22-23, automne 1966.
- Frank Lafond, *Jacques Tourneur, les figures de la peur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.
- Jacques Manlay (éd.), *Écrits de Jacques Tourneur*, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2003.
- Kim Newman, *Cat People*, Londres, BFI Publishing, 2013.
- Jean-Marie Sabatier, *Les classiques du cinéma fantastique*, Paris, Balland, 1973.
- Vicente Sanchez-Biosca, « Le tapis incertain. Métamorphose et hors-champ dans *Cat People* », *Cinémas*, 5(3), p. 29–44, [disponible sur le site éudit.org](http://disponible.sur.le.site.éudit.org).
- Michael Henry Wilson, *Jacques Tourneur ou la magie de la suggestion*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2003.

Dossier enseignant « Lycéens et Apprentis au cinéma »

Chaque année, le film inscrit au baccalauréat rejoint le dispositif « Lycéens et apprentis au cinéma » et fait l'objet d'un livret pédagogique édité par le CNC et les éditions Capricci. Le livret *La Féline* rédigé par Amélie Dubois propose également une analyse du film et des pistes de travail dont l'enseignant peut se saisir avec ses élèves. Retrouvez le livret et ses compléments en ligne (vidéos et outils) sur le [site du CNC](http://site.du.CNC).

