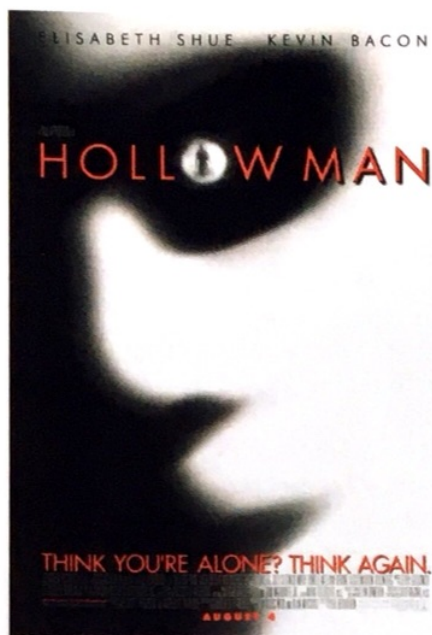


HOLLOW MAN (2000)

LA PEUR DU VIDE



Loin de suivre les conventions attachées au personnage fantastique de l'homme invisible, Paul Verhoeven ne s'intéresse pas tant au phénomène de l'invisibilité qu'à celui de l'apparition.

VERHOEVEN ENGLOUTIT
50 MILLIONS DE DOLLARS,
SOIT UN PEU PLUS DE LA
MOITIÉ DU BUDGET TOTAL
DU FILM, POUR FILMER UN
HOMME INVISIBLE...

Une petite souris court dans une cage bien trop grande pour être la sienne. Elle est soudain soulevée comme par magie, mais son corps semble étreint par une force démoniaque. Des bruits de crocs se font entendre et, l'instant d'après, une première projection de sang saute aux yeux des spectateurs. À mesure que la souris est dévorée, une mâchoire effrayante se dessine dans l'espace en se laissant recouvrir du sang de sa proie. Cette première apparition d'une femelle gorille, rendue invisible à la suite de recherches scientifiques dans un laboratoire secret aux ordres du Pentagone, est aussi la première séquence matricielle du film. Si l'homme invisible n'a pas d'ombre, comme l'explique le titre français du film, le cinéaste va s'efforcer de lui donner une visibilité, voire une visualité (une image qui insiste sur le fait même de rendre visible). Prenant à contre-pied la logique de disparition du personnage qui préside en général à la mise en scène de cette figure mystérieuse, depuis au moins le célèbre classique de James Whale (*L'HOMME INVISIBLE*¹⁹³³), Paul Verhoeven consacre principalement son film à la mise en image de ses apparitions et réapparitions. De ce point de vue, *HOLLOW MAN* est une satire possible du cinéma hollywoodien des années 1990 et 2000 qui fait du trucage numérique un fier motif d'exhibition, jetant à la figure du spectateur la maîtrise du nouvel outil infographique en l'invitant à s'extasier de ce nouveau prodige technologique (le film à effets spéciaux de ces décennies hautes en couleur, par son désir manifeste de stupéfaction du public, rappelle à bien des égards le film à trucs du début du siècle passé). Verhoeven recourt à un déluge d'effets numériques, fait exceller les artisans de l'imagerie 3D des studios de Sony Pictures Imageworks et engloutit 50 millions de dollars, soit un peu plus de la moitié du budget total du film, dans les trucages pour filmer un homme invisible... La posture a quelque chose du baroud d'honneur.

PULSION SCOPIQUE

La deuxième séquence du film annonce que le refus du visible est intenable, pour les personnages du film comme pour le cinéaste et le spectateur. Il s'agit d'une nouvelle démonstration de force de Verhoeven concernant l'importance fondamentale de la pulsion scopique et du voyeurisme qui conditionne de manière essentielle la position du spectateur. Le personnage principal, Sebastian, incarné par le bouillonnant Kevin Bacon, le futur homme invisible, travaille à son domicile, face à ses écrans d'ordinateur qui lui offrent de bien austères schémas et graphiques de données scientifiques diverses. Ces tentatives de calculs de modifications génétiques sont vouées à l'échec et le moniteur de son ordinateur affiche en grand et en rouge la mention « instable ». La notification devient un mot d'ordre puisque, l'instant d'après, le scientifique se détourne de son poste de travail pour observer à travers la fenêtre la voisine de l'immeuble d'en face se dévêtir. Mais précisément au moment où elle enlève sa lingerie, la jeune femme (Rhona Mitra, ancienne incarnation de Lara Croft et future star du petit écran) ferme ses stores. Cette frustration semble encore plus intolérable au personnage masculin que l'échec de ses recherches et elle suffit à le motiver pour trouver enfin la solution à la constitution du sérum d'invisibilité. Plus tard dans le film, comme une réponse terrible à cette séquence, l'homme invisible s'introduira dans l'appartement de la jeune femme, dont la poitrine dénudée sera alors largement dévoilée dans une série de plans ostensiblement gratuits, avant de la violer.

Verhoeven dira de ce film qu'il est sans doute le moins personnel de sa carrière et regrettera d'y avoir travaillé sous l'argument que vingt autres cinéastes à Hollywood auraient pu faire le même film. On voit mal cependant qui, à l'époque, aurait pu emmener un grand studio dans une production aussi violente, sanglante et, surtout, libidineuse et perverse

(la peur de ne pas être seule aux toilettes ou celle d'être surpris par son patron invisible alors que l'on feuillette des magazines érotiques, etc.). Cet homme invisible utilise par ailleurs immédiatement son « don » pour mettre la main aux fesses de ses collaboratrices, et profitera de leur sommeil pour enlever la culotte de l'une (Elisabeth Shue) et dénuder la poitrine de l'autre (le sein de Kim Dickens qui semble bouger tout seul sous les caresses invisibles de son prédateur est aussi intolérable que drôle et sexy, rappelant que Verhoeven, grand cinéaste du malaise, peut tout oser).

Ce jeu de dévoilement de la nudité, qui touche aussi le corps de Sebastian, participe d'une économie plus vaste de la révélation du corporel qui se concentre bien entendu sur la figuration de la créature invisible. *HOLLOW MAN*, au contraire de nombreux films sur l'invisibilité, ne s'intéresse que très peu à la question du hors-champ et de ses embrayeurs, aux possibilités d'ubiquité du personnage, au regard du spectateur qui scrute le plan à la recherche

de l'indice. Le cinéaste semble avoir aussi peur du vide que ses protagonistes (le récit se transforme vite en huis clos survivaliste puisque le scientifique invisible, devenu fou furieux, entreprend de décimer toute son équipe) et remplit le plan. Dès le début du film, le réalisateur donne corps autant que possible à la forme invisible, réussissant en termes de mise en scène ce que l'équipe scientifique ne parvient pas à faire (le sérum d'invisibilité, injecté à un humain, semble irréversible).

PRENDRE CORPS

Deux grands types de séquences structurent le film. Dans sa première partie, une série de scènes, impressionnantes, font apparaître peu à peu les corps en les incarnant d'abord à partir de leur réseau veineux, puis de leurs organes, puis en montrant l'ossature et, enfin, la peau et les poils. Fascinantes, ces transformations à vue recyclent l'imagerie anatomiste des écorchés d'André Vésale ou d'Honoré Fragonard tout en inversant leur procédé puisqu'il ne s'agit

pas de disséquer l'enveloppe corporelle, mais plutôt de la reconstituer. Les autres séquences, moins spectaculaires, très présentes dans la seconde partie du film, consistent à attribuer une silhouette au corps invisible : lunettes et écrans infrarouges, masque de latex coulé sur le visage du savant fou, utilisations de brumes, vapeurs, jets d'eau, neiges carboniques ou flammes permettent de situer dans le plan le monstre qui devient, pour quelques instants, non sans poésie, un être de matière.

La réversion de la disparition du sujet devient alors tant la question narrative principale que la préoccupation première de la mise en scène. Cette obsession du voir engendre cependant un magnifique refoulé dans le film. Devenu invisible, Sebastian ne supporte plus les lumières vives : ses paupières sont devenues transparentes. Le voilà condamné à voir tout, tout le temps, sauf lui-même. Il est le vide. — **DICK TOMASOVIC**

↓

Linda (Elisabeth Shue) et Sebastian (Kevin Bacon) devenu invisible.

