

HOMME QUI RÉTRÉCIT (L')

Jack Arnold | 1957 | Etats-Unis

Par Stéphane Kahn

GÉNÉRIQUE

Résumé

Un jour d'été, en vacances avec sa femme, Robert Scott Carey croise en bateau un étrange nuage laissant sur son corps de mystérieuses paillettes phosphorescentes. Six mois plus tard, le voici comprenant progressivement qu'il rapetisse, qu'il perd du poids. Les médecins confirment la chose sans trouver de remède. La télé, la radio, les journaux s'emparent du phénomène, traquant le couple Carey et faisant de leur vie un enfer.

Scott, arrivé à une taille de 93 cm, croit pouvoir entamer une nouvelle vie en rencontrant Clarice, une jolie naine. Mais quand il constate qu'il continue de rétrécir, il préfère fuir et s'isoler. De retour chez lui, s'abritant dans une maison de poupée et ne mesurant plus que quelques centimètres, le voici pourchassé par son chat et accidentellement précipité dans le sous-sol de sa maison.

Louise, sa femme, le croyant mort, quitte son domicile avec Charlie, le frère de Scott.

Scott, lui, doit apprendre à survivre, à trouver de la nourriture dans ce nouvel espace, à la fois familier et profondément hostile. Après s'être battu avec une araignée à qui il dispute son territoire, Scott, toujours plus microscopique, peut enfin quitter la cave qui jusqu'alors l'emprisonnait, en passant le grillage d'un soupirail.

Il s'aventure au dehors, dans le jardin, et comprend qu'aussi petit soit-il, il fait toujours bel et bien partie d'un univers où l'immensément grand (les étoiles, les planètes) et le plus minuscule se rejoignent.

Générique

L'homme qui rétrécit

Titre original : *The Incredible Shrinking Man*

États-Unis, 1957, durée : 81 minutes

Réalisation : Jack Arnold

Adaptation et scénario : Richard Matheson

Image : Ellis W. Carter

Montage : Albrecht Joseph

Effets spéciaux : Clifford Stine

Son : Leslie I. Carey, Robert Pritchard

Musique : Irvin Gertz (thème principal), Joseph Gershenson (supervision)

Direction artistique : Robert Clatworthy, Alexander Golitzen

Décors : Russell A. Gausman, Ruby R. Levitt

Production : Albert Zugsmith pour Universal International Pictures

Interprétation : Grant Williams (Robert Scott Carey), Randy Stuart (Louise Carey), April Kent (Clarice), Paul Langton (Charlie Carey), Raymond Bailey (Dr Silver), William Schallert (Dr Bramson)

AUTOUR DU FILM

Jack Arnold, petit maître d'un cinéma fantastique humaniste

« *Merci de m'avoir envoyé le livre de Richard Matheson que j'estime être un chef-d'œuvre. Je m'excuse auprès de l'auteur, je craignais la fin, et j'en rêvais une – c'était la sienne* »
Lettre de Jean Cocteau aux Éditions Denoël, à propos de *L'homme qui rétrécit*.

Quand *L'homme qui rétrécit* sort en salles (le 22 février 1957, pour la première à New York), Jack Arnold n'est pas un réalisateur bien identifié par les cinéphiles. Sa réhabilitation, toute partielle, et la prise en compte de ses œuvres de science-fiction réalisées dans les années 50 ne viendront qu'au début des années 70. Pourtant, fort de son exigence en matière d'effets spéciaux et en s'associant à Clifford Stine (directeur de la photographie et technicien des effets visuels), Arnold, artisan efficace à qui l'on doit alors quelques westerns, est vite devenu au sein des studios Universal l'ambassadeur d'un genre minoritaire mais prisé par un public amateur de magazines pulp, de nouvelles et de romans populaires.

Venu du documentaire (le pionnier Robert J. Flaherty, avec qui il travailla pendant huit mois, lui apprit les notions essentielles de la chaîne de fabrication d'un film), Arnold réalise trois films marquants en à peine trois ans : *Le Météore de la nuit* (1953), *L'Étrange Créature du lac noir* (1954) et *Tarantula !* (1955). Trois séries B, certes, mais trois tentatives différentes – du film d'invasion extraterrestre au film d'aventures en passant par le film de monstre géant – relevant chacune d'un fantastique moralement à contre-courant des tendances de l'époque. Trois œuvres où l'humanisme et la compréhension l'emportent sur la peur et le rejet de l'autre. Trois films (auxquels on ajoutera *La Revanche de la créature*, en 1955) permettant accessoirement au studio Universal de renouer avec son histoire et avec la galerie de monstres qui, de Dracula à Frankenstein en passant par *La Momie* et *L'Homme invisible*, firent ses grandes heures au début des années 30.

Richard Matheson, des nouvelles aux romans, de la littérature aux écrans

Parallèlement, un auteur majeur de la littérature fantastique américaine se révèle dans cette première moitié des fifties. Depuis sa nouvelle *Le Journal d'un monstre* en 1950, Richard Matheson, né dans le New Jersey en 1926, enchaîne les récits brefs avant de signer son premier roman, *Je suis une légende*, en 1954. Au cœur de ses préoccupations, écrit Daniel Riche dans son essai *Itinéraires de l'angoisse*, il y a, dès ses débuts, « *l'angoisse, cette disposition fondamentale qui nous place face au néant, et la solitude, mais aussi la hantise d'un certain déterminisme, d'une certaine inéluctabilité des choses et des événements, et le sentiment de la profonde vulnérabilité du genre humain* ». En écrivant *L'homme qui rétrécit* en 1956, Matheson creuse ses préoccupations humanistes et rêve déjà de grand écran. Car tel était bien son projet : vendre les droits du livre à un studio. À condition qu'il puisse lui-même l'adapter. Pari réussi : le film entre en production avant même que le livre ne soit en librairies.

Si cette première transposition est un coup de maître, d'autres, fameuses, suivront. Que Matheson adapte lui-même certains de ses écrits (une quinzaine d'épisodes de *La Quatrième Dimension* entre 1959 et 1964, *Quelque part dans le temps* de Jeannot Szwarc en 1980), que d'autres le fassent (*Duel* de Steven Spielberg en 1971), ou qu'il travaille directement pour le cinéma ou pour la télévision (ses quatre adaptations très libres d'Edgar Allan Poe – *La Chute de la maison Usher*, *La Chambre des tortures*, *L'Empire de la terreur* et *Le Corbeau* – pour le cinéaste Roger Corman entre 1960 et 1963).

Un duo idéal

Pour l'heure, comme l'écrit Mathieu Rostac dans le livret accompagnant la version restaurée de *L'homme qui rétrécit* éditée en 2017 par Elephant Films, « réunir les deux hommes en 1957 revient à constituer une sorte de dream-team de la SF de série B ». L'époque est à l'inquiétude face aux possibles dérives de la science, face à la menace nucléaire qu'attise la Guerre froide. Et si *Le Météore de la nuit* – dans la lignée du *Jour où la Terre s'arrêta* de Robert Wise (1951) – prônait un discours de paix, si le scientifique responsable de la mutation de *Tarantula !* était mû par de louables intentions (la lutte contre les famines engendrées par la surpopulation), ce nouveau film va permettre à Jack Arnold d'explorer un fantastique plus quotidien et de se détourner des figures d'extraterrestres ou de monstres pour fouiller la psychologie de ses personnages, pour mettre en scène un danger venant paradoxalement de la normalité la plus prosaïque. Le réalisateur peut pour cela s'appuyer sur des acteurs qui ne sont pas des habitués du genre et sur un scénario qui ne lâche presque rien de la précision avec laquelle Matheson décrivait les atterrissements de Scott Carey dans son roman.

Adapter un livre pour le réinventer

Le film réorganise le récit, le traite chronologiquement, quand le livre était structuré en flash-back. Ceux-ci éclairaient le processus de rétrécissement de Scott, ses effets sur son couple, et ramenaient les souvenirs de sa vie d'avant, la recension des différentes étapes de sa « maladie ». C'était avant tout, pour Matheson, un choix pragmatique, après une première tentative plus linéaire où « les bonnes scènes tardaient trop à arriver » (l'auteur préférant entamer le roman presque directement sur la confrontation avec l'araignée). Pour son adaptation, Matheson conservera pourtant une structure analogue et c'est, dans l'ombre, un scénariste non crédité au générique – Richard Alan Simmons – qui réécrira le scénario dans la chronologie.

Du livre au film, aussi, Scott n'a plus d'enfant (dans le roman, il est le père d'une petite fille, Beth, ce qui donne lieu à un passage assez cruel : « Scott n'ayant plus son mètre quatre-vingt-cinq, sa voix n'étant plus celle qu'elle lui connaissait, elle ne le considérait plus vraiment comme son père. Un père était immuable, on pouvait compter sur lui, il ne changeait pas. Scott changeait. Il ne pouvait donc plus être le même, ni traité de la même façon (...) À ses yeux, il avait cessé d'être un père pour devenir une curiosité »).

Et ce que la littérature permettait de détailler du désir de Scott pour Louise (puis, un temps, pour une baby-sitter), du sentiment d'impuissance le gagnant à mesure qu'il ne pouvait plus physiquement satisfaire une femme l'infantilisant, le scénario le remise dans la part inconsciente du récit, déssexualisant bientôt son héros et concentrant l'action sur les motifs de la survie et de la renaissance.

Quelques analyses auront toutefois, au fil des années, associé la mise à mort de l'araignée par une aiguille/épée phallique au retour triomphant d'une virilité bafouée. Mais il convient de reconnaître que Matheson lui-même sut se défaire de certaines lourdeurs psychanalytiques courant dans les

pages de son roman, et que cette interprétation nuit quelque peu à la candeur et au premier degré que requiert le visionnage d'un film comme celui-ci.

La nature reprend ses droits

Cette araignée menaçante, d'ailleurs, rappelons aussi et surtout qu'elle fait écho, par son gigantisme tout relatif, à celle que Jack Arnold filmait un an plus tôt dans *Tarantula* ! Dans nombre de films alors, des monstres victimes de radiations, de mutations génétiques, attaquaient la ville, traduisant la peur du nucléaire, que l'on retrouve incidemment ici – et sans plus d'explications pour une fois – avec la mention du « *brouillard radioactif* ».

Au-delà, ces films parlent également du fantasme d'une nature reprenant ses droits, où les chats ne sont plus domestiqués, où les arachnides ne sont plus écrasés. *Stricto sensu*, d'ailleurs, le danger dans *L'homme qui rétrécit* vient de la mer, ainsi que l'illustre la toute première séquence, absolument raccord avec l'incipit du roman (« *Il crut d'abord à un raz-de-marée. Puis il se rendit compte que le ciel et l'océan restaient visibles en transparence ; il s'agissait en fait d'un rideau d'embruns qui se précipitait sur le bateau* »). Et cet élément aqueux pourvoyeur de la métamorphose à venir, c'est aussi cette brume d'où, quelques années plus tôt, émergeait la mythique créature du lac noir, filmée par le même cinéaste, tel le refoulé de la petite expédition civilisée la découvrant...

LE POINT DE VUE DE L'AUTEUR

Un fantastique à hauteur d'homme

De l'abstraction et du genre

Qu'y a-t-il dans cette brume que traverse Scott Carey au tout début du film et qui dépose sur son corps d'étranges paillettes phosphorescentes ? Nous n'en saurons guère plus que ce que le terme « *brouillard radioactif* » permettra un peu plus tard de suggérer. Là n'est pas la visée du film, encore moins celle du scénariste Richard Matheson qui ne s'encombrait, ni dans son roman ni dans le film, de vraisemblance. Ses détracteurs purent d'ailleurs moquer ce manque de rigueur scientifique ; Matheson l'assumait totalement.

Comme le brouillard qui ramène les fantômes dans *Fog* de John Carpenter (1980), on prendra cette brume flottant sur l'océan comme un pur recours graphique, une abstraction plastique permettant d'enclencher le récit ou de figurer l'inquiétude. Puis la menace.

L'homme qui rétrécit rompt en cela avec une tradition bien établie du cinéma fantastique où un personnage est acteur (et responsable) de sa transformation. Pensons à *L'Homme invisible* de James Whale (1933, d'après H.G. Wells), au *Dr Jekyll & Mr Hyde* de Victor Fleming (1941, d'après Robert Louis Stevenson), voire, plus accidentellement et plus récemment, à *La Mouche* de David Cronenberg (1986). Y sont mis en scène des scientifiques dont les recherches tournent mal et qui vont en payer le prix. À l'inverse, Scott Carey est un quidam qui n'a rien cherché, rien demandé, qui se retrouve projeté, selon le célèbre précepte hitchcockien du « faux coupable », dans une situation extraordinaire. Sans doute est-ce aussi pour cela – au-delà du fait qu'il soit celui qui prend en charge la narration (on y reviendra) – que le spectateur peut aussi facilement s'identifier à son point de vue...

Un art de l'ellipse

Les germes de la transformation sont donc là dès la première séquence, à travers cette brume traversée par le personnage. Plus encore, la métamorphose est annoncée dès un générique-programme dont la stylisation permet de montrer en négatif une silhouette rétrécissant à vue d'œil. S'il y a bien, avant l'arrivée du brouillard, une exposition, la voici expédiée en quelques dialogues enlevés qu'on pourrait croire empruntés à une comédie du remariage. Passé les présentations du couple Carey, Jack Arnold nous propulse d'emblée dans le fantastique, obéissant à une pure logique de série B où la concision et l'efficacité font loi, où les enchaînements de séquences se révèlent précisément millimétrés.

Ainsi de cette brume, toujours elle, qu'aucun événement ne vient expliquer, qui est simplement là, sans fioritures, enclenchant immédiatement le récit et au sujet de laquelle Stéphane Bex écrit « *La présence incongrue du nuage sur la mer, que ne précède aucune explosion, prend ici figure d'apparition épiphanique, nuée céleste et divine dont la Bible est remplie et dont le héros ne percevra le sens qu'en l'incorporant, à travers un trajet initiatique* » (Aux frontières du voir, Éditions Rouge profond, 2020). Le film fuira les explications trop rationnelles, abandonnant vite les figures de médecins, de chercheurs (et pour cause, ils sont dépassés !), laissant à l'arrière-plan les justifications dont le livre de Matheson n'était pas avare. Même si, comme le reconnaît l'écrivain Stephen King à leur propos dans son essai *Anatomie de l'horreur* (1995), « *il s'agit là*

de la plus minime des concessions au rationalisme, l'équivalent de ce qu'étaient jadis les pentagrammes, les charmes et les passes magiques ».

L'ellipse est ainsi au cœur d'une première partie ne tardant pas à distiller les indices d'un dysfonctionnement, puis les preuves factuelles d'une métamorphose en cours. Petit rappel : « *On parle d'ellipse chaque fois qu'un récit omet certains événements appartenant à l'histoire racontée, "sautant" ainsi d'un événement à un autre en exigeant du spectateur qu'il comble mentalement l'écart entre les deux, en restituant les chaînons manquants.* » (Jacques Aumont & Michel Marie, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, Nathan, 2001).

Ainsi, quand on retrouve les Carey rentrés de vacances, six mois se sont passés. L'écoulement du temps est explicitement mentionné par la voix off (et non par un traditionnel carton) et nous ne sommes que dans la deuxième séquence. Où l'anomalie donnant son titre au film est présente d'emblée, Scott constatant ce matin-là que son pantalon, mais aussi sa chemise, paraissent désormais trop grands. Dans la première demi-heure du film, les scènes se succèdent, parsemées de microrévélation sur le processus en cours : Louise doit se hisser sur la pointe des pieds pour embrasser Scott, l'alliance de celui-ci glisse de son annulaire...

De la même manière qu'une toise murale porte, pour un enfant qui grandit, les empreintes d'une évolution sans montrer ce qui s'est passé entre deux coups de crayon, entre deux repères, le film procède par ellipses, par brusques à-coups qui viennent parfois brouiller la temporalité (pensons à ce moment où Scott avoue à Louise être allé voir le médecin une semaine plus tôt, alors que leur conversation correspondait, croyait-on, au soir faisant suite à cette première consultation).

Le roman de Richard Matheson était construit en flash-back, chaque souvenir saillant correspondant à la recension d'une taille précise valant, en décroissant, pour en-tête d'un nouveau chapitre. Dans le film, c'est surtout au moment d'introduire un nouveau personnage, qui ne soit ni le couple ni un médecin, que l'ellipse virera au tour de force et au procédé visuellement spectaculaire. Nous parlons de cette séquence inouïe où Charlie Carey apparaît pour la première fois, s'adressant à son frère, parlant des dettes de leur entreprise, tandis que la mise en scène semble se gripper, le contrechamp se faisant étrangement attendre. Et pour cause, puisque lorsqu'il adviendra finalement, il révélera Scott assis dans un fauteuil désormais bien trop grand pour lui, avec cette taille de garçonnet dont une stridence orchestrale souligne l'incongruité.

Bref écho – pas drôle du tout – aux *Bons Petits Diables* incarnés par des Laurel et Hardy miniaturisés et infantilisés (encore plus qu'à l'habitude) dans un court métrage de James Parrott en 1930 ? « *C'est le moment où il devient dissemblable de lui-même d'une manière qui le sépare de la communauté de tous les autres* », écrivait Philippe Arnaud à propos de ce saisissant contrechamp. Et ce sera l'avant-dernière ellipse notable de cette première partie. Juste avant celle, déchirante, où, ayant cru pouvoir se reconstruire, Scott constate en se levant d'un banc que Clarice, la petite femme rencontrée aux abords de la foire, est désormais, à l'instar de Louise, elle aussi plus grande que lui. Viendra ensuite la scène de la maison de poupée, point de rupture précédant la chute du héros dans la cave (et dans un autre film !).

À l'instar de *L'homme qui rétrécit*, de nombreux films fantastiques ayant à voir avec la transformation ont ainsi utilisé l'ellipse (ne serait-ce que pour figurer et suggérer la métamorphose quand des effets spéciaux ou des maquillages peu élaborés ne le permettaient pas aussi aisément qu'aujourd'hui). Ainsi, *La Mouche* de David Cronenberg, remake d'un autre film fantastique des années 50 (*La Mouche noire* de Kurt Neumann, 1958), dialogue selon nous de manière indirecte et passionnante avec le film de Jack Arnold.

De L'homme qui rétrécit à La Mouche : regards de femmes

Dans *L'homme qui rétrécit*, comme dans *La Mouche*, une femme est témoin de la déchéance physique de l'homme qu'elle aime. L'une – Louise Carey – le perdra de vue en chemin (L'homme qui rétrécit empruntant dans sa deuxième partie la voie d'un film d'aventures où Scott se retrouve seul au monde). L'autre – Veronica Quaife – l'accompagnera au seuil de la mort (*La Mouche* étant aussi un mélodrame métaphorisant de manière à peine déguisée la maladie).

Il faut relever comme le devenir-insecte de Seth Brundle résonne avec celui de Scott Carey selon des modalités graphiques (allusives chez l'un, éminemment gores chez l'autre) évidemment toutes différentes. Si leurs trajectoires sont, dans un premier temps, inversées (Seth gagne en puissance tandis que Scott se sent amoindri), elles demeurent arrimées au regard du personnage féminin, tout comme le *Mary Reilly* de Stephen Frears (1996) offrait un point de vue inédit (celui de sa servante) sur l'étrange cas du Docteur Jekyll. Ainsi, chacune des nouvelles visites de Veronica au laboratoire de celui qui se baptise désormais « Brundlefly » nous permet d'appréhender les étapes de sa transformation. Et Louise est – du déni à l'acceptation en passant par le rejet inconscient – la mieux placée pour suivre la lente et inexorable transformation de Scott Carey, la seule dont il continue, jusqu'à leur brutale séparation, de tolérer le regard.

On pourrait aussi, toujours en comparant les deux films, gloser sur leur dimension sexuelle (impuissance à venir de Scott Carey contre puissance virile décuplée de Seth Brundle, du moins dans un premier temps). Mais relevons surtout que la transformation du scientifique n'entame en rien l'amour que lui porte Veronica. Dans *L'homme qui rétrécit*, c'est l'inverse : Louise se défait peu à peu de son mari. Sans doute l'infantilise-t-elle involontairement à mesure qu'il rétrécit, sans doute ne le désire-t-elle plus, choses d'ailleurs beaucoup plus explicitement formulées par Matheson dans son livre (« *Était-ce un effet de son imagination ou lui parlait-elle vraiment comme à un petit garçon ? (...) d'un mouvement instinctif, il posa sa joue sur l'épaule de Lou. Erreur, fit une voix dans sa tête. Ce geste lui donnait encore davantage l'impression d'être un petit garçon se blottissant contre sa mère* » ; « *Il ne fit pas un geste. La caresse, le baiser de Lou, le ton de sa voix n'étaient pas ceux d'une femme sensible au désir de son époux. On y sentait seulement la pitié que lui inspirait une pauvre créature qui la désirait.* »)

Un an plus tard, crise conjugale toujours ! Nathan Juran signe *L'Attaque de la femme de 50 pieds*, un film bien moins réussi (euphémisme) que l'on ne peut s'empêcher de comparer à celui de Jack Arnold. S'il revient au motif du gigantisme auquel Arnold se confrontait déjà avec *Tarantula !*, il peut aussi être vu comme une variante féministe de *L'homme qui rétrécit* (encore plus si l'on se réfère au remake réalisé par Christopher Guest en 1993) : si le couple Carey semblait respirer l'harmonie, celui que l'on découvre dans ce film est d'emblée en crise et la furie dévastatrice de Nancy Archer est bel et bien motivée par sa jalousie et sa colère à l'encontre d'un mari volage.

Puis, en 1961, *Les Envahisseurs*, un épisode de *La Quatrième Dimension* justement scénarisé par Richard Matheson, s'apparentera, dans son retournement final, à ce même motif de la femme géante d'abord victime puis vengeresse. C'est aussi, comme la deuxième partie de *L'homme qui rétrécit*, un survival avec un personnage unique se démenant dans un espace domestique a priori sans danger. La lutte menée par cette fermière mutique contre de minuscules envahisseurs se déroule sur le toit de sa grange, en opposition au sous-sol défendu par Scott Carey. Et tandis que cette femme est à la recherche d'êtres minuscules dont elle croit qu'ils la persécutent, Louise Carey (si elle s'apparentait par la force des choses à une géante) ne pouvait tout simplement pas voir Scott, n'était absolument pas consciente de sa présence dans la cave. Définitivement, les interactions étaient condamnées, Scott n'appartenait plus au même monde qu'elle...

Un devenir-freak ?

Il faut relever une différence fondamentale entre le titre original du film de Jack Arnold et sa traduction française ; entre le titre original du roman de Matheson (*The Shrinking Man*) et celui de son adaptation – imposé par le producteur Albert Zugsmith. C'est la présence de l'adjectif « *incredible* », qui questionne notre capacité de spectateur à accepter un tel postulat de fiction et qui renvoie encore plus à un titre de journal à sensations, comme celui posé sur le canapé des Carey [17.08].

De fait, Scott est devenu une célébrité. Son sort étrange a dépassé les portes de l'institut médical et les journalistes se sont intéressés à lui : « *Il se remémora le journal, tout là-haut, et revécut l'atroce invasion de son foyer par les photographes (...) Et de nouvelles propositions étaient arrivées. Pour la radio, la télévision, des passages sur scène ou dans des boîtes de nuit, des articles de toutes sortes de magazines peu reluisants (...) les gens s'attroupaient devant sa porte, allant parfois jusqu'à lui demander un autographe.* » Dans son livre, on le voit, Matheson relatait précisément ce que la mise en scène minimaliste d'Arnold tient hors-champ, de l'autre côté des portes et fenêtres des Carey, à l'extérieur de l'espace domestique où se développe et se circonscrit le récit.

Mais ce point de vue de la foule sur la monstruosité (« *En huit jours, alors que le Globe Post n'avait publié que la moitié de son feuilleton, il était devenu une célébrité nationale. On le demandait un peu partout. Des hordes de journalistes se pressaient à sa porte. Mais c'était surtout les gens de la rue, les curieux, qui brûlaient de voir l'homme qui rétrécissait pour pouvoir ensuite se dire : Dieu merci, moi, je suis normal.* »), le réalisateur le traite indirectement, par l'entremise d'une subtile référence à *Freaks* (1932) et au cinéma de la cruauté de Tod Browning. Il s'agit bien sûr de cette séquence où Scott, dépité, s'enfonce dans la nuit pour arriver aux abords d'une fête foraine près de laquelle il va rencontrer Clarice. Il n'est point besoin pour Arnold d'insister – d'ailleurs Scott se bouche les oreilles et rebrousse chemin, ne se confrontant pas directement à l'univers des monstres de foire et de ceux qui les exploitent – il a suffi d'un plan sur la foule et sur un bonimenteur nous rappelant celui dont les mots ouvraient *Freaks* (« *Ils vous ont fait rire... et trembler. Pourtant, si le hasard l'avait voulu, vous pourriez être l'un d'eux.* ») pour que le possible devenir de Scott nous saute aux yeux, pour que soudain l'on comprenne – et lui avec nous – qu'il n'appartiendra plus jamais aux rangs de la « normalité ».

Dans cette parenthèse du récit (un passage de moins de dix minutes), Scott croit pouvoir retrouver l'amour en la personne de Clarice, qui partage avec lui une taille hors du commun. Il ne cherche pas la différence – contrairement à Hans, le nain de *Freaks*, qui convoitait plus beau que lui en la personne de Cléo l'acrobate – il cherche quelqu'un de semblable. Ce que Louise, sa femme, ne peut plus être. Espoir de courte durée, vite douché quand le processus de rétrécissement reprendra son cours et que Scott ne pourra dissimuler devant Clarice son désarroi... et sa honte.

On relèvera tout de même l'ironie de la situation : Scott – qui intriguait les badauds, que l'on voulait voir, dont on souhaitait publier le témoignage – est finalement voué à échapper même à l'exhibition. Devenant si microscopique qu'il en deviendra invisible, il n'aurait décidément pas constitué une bonne affaire pour qui eût souhaité faire commerce de son exhibition ! Et celui qui faisait la une des journaux va vite être oublié : il va littéralement disparaître...

Disparaître. Renaître. Témoigner.

Scott Carey est confronté au monde connu. Les rapports de taille incongrus se réfèrent à des animaux familiers (chat, oiseau, araignée), à des objets que nous pouvons saisir (meubles,

allumettes, clous, épingle). Mais la fin du film et du livre – ouvertes toutes deux – déploie le récit vers l'inconnu, vers des mondes insoupçonnés d'aventures et de fantasy, comme pourraient, par extension, l'illustrer des fictions de miniaturisation plus récentes comme *Epic, la bataille du royaume secret* de Chris Wedge ou *Arthur et les Minimoys* de Luc Besson. La fin de *L'homme qui rétrécit* voit non seulement microcosme et macrocosme se rejoindre et se superposer par le truchement du montage (« *les gouttelettes laissées par le rideau de brume se sont métamorphosées en étoiles brillant au sein de la voie lactée, nouveau brouillard étendu à l'échelle cosmique, manteau enveloppant le héros de l'intérieur, comme de l'extérieur* », Stéphane Bex, op.cit.), elle est aussi, possiblement, un passage vers de nouvelles péripéties, vers un tout autre imaginaire.

En quittant la maison dans laquelle il demeurait enfermé, Scott s'arrache au décor balisé, faussement rassurant peut-être, de l'Amérique des fifties. Le jardin où il s'avance enfin est un terrain vierge que le film n'avait jusqu'alors jamais foulé, un espace de réinvention. La fin du film est une échappée vers un autre ordre de grandeur, la prise de conscience que, face à la nature, l'homme n'est pas la mesure de toute chose. La toute dernière phrase du roman (« *Scott s'élança dans son nouvel univers, tous sens en éveil* ») est une brèche vers des choses indicibles qu'un homme ne peut plus raconter.

Pourtant, d'on ne sait où, Scott raconte son histoire. Celle-ci n'est peut-être pas finie. Comme si le film, alors, était un immense flash-back.

Une telle construction à rebours du développement biologique ne serait pas sans évoquer *L'Étrange Histoire de Benjamin Button* (David Fincher, 2008) s'il s'agissait de « rajeunir » plutôt que de rétrécir. Et si l'on y pense quand on lit par exemple ces phrases du roman – « *Des gamins, songea-t-il. Des gamins qui chantent, grandissent et trouvent ça normal. Il les regarda avec une pointe d'envie.* » – on se souvient aussi que l'histoire de Benjamin Button était prise en charge par celle qui l'avait aimé (encore une fois, une femme-témoin !), enchâssée dans un immense flash-back et se cognant contre un événement final qui était bel et bien un achèvement : la mort de Button, vieil homme sénile dans un corps de nourrisson.

Ailleurs, dans cette nouvelle majeure du fantastique qu'est *Le Horla*, de Guy de Maupassant (1887), le récit, sous forme de journal, s'achevait en même temps que le narrateur sombrait dans la folie et ne pouvait plus raconter. Mais la voix de Scott Carey a un statut plus étrange, puisque par-delà sa disparition et la fin des péripéties montrées à l'écran, elle aura continué de résonner pour narrer son histoire. Ce n'est pas une mort – ou une impossibilité d'écrire – qui met fin au récit. La voix off qui l'a pris en charge depuis le début échappe à la logique et s'impose comme pur artifice. Si elle paraît par instants raccorder avec la rédaction du journal intime de Scott, elle semble venir le plus souvent d'un autre temps (le futur ?), d'une autre dimension. C'est la voix d'un protagoniste omniscient qui n'est pas tout à fait le même que celui que nous voyons agir à l'écran. Persistance sans doute, par-delà le travail d'adaptation, d'un roman qui était, lui, raconté à la troisième personne.

Ce statut trouble crée une distance schizophrénique entre narrateur et personnage, une ambiguïté absente du livre de Matheson, qui participe de la coloration fantastique d'un film dont la nature de l'énonciation plonge, lorsque défile le générique de fin, dans un vertige encore redoublé...

DÉROULANT

Séquence 1 | Générique

[00.01 – 01.15]
Ouverture en fondu.

Une musique dramatique monte crescendo tandis qu'apparaît sur l'écran le célèbre logo du studio Universal [00.04] : le globe terrestre tournant dans l'espace (autrement dit, une image tout sauf anodine compte tenu du rétrécissement du point de vue que proposera le film que nous nous apprêtons à voir, puis de l'ouverture cosmique où nous projettera son épilogue].

Fondu au noir.

Plusieurs cartons (onze en tout) vont se succéder, marqués – sur le fond noir d'une image stylisée en négatif – par la présence, au centre, d'un nuage de brume se rapprochant peu à peu pour emplir l'écran [00.40] et par, bord cadre gauche, la présence d'une silhouette humaine rapetissant à vue d'œil [01.00].

Les deux derniers cartons (« Produced by Albert Zugsmith » + « Directed by Jack Arnold » à 01.06 et à 01.12) apparaissent, eux, pris dans cette brume qui, dans un fondu enchaîné, et, dans un passage du noir au gris (de l'image en négatif à la prise de vue réelle), a envahi l'écran dans son ensemble.

Fondu au noir.

Séquence 2 | Le nuage de brume

[01.16 – 04.14]
Ouverture en fondu sur la mer balayée par les vagues, la caméra remontant doucement sur un ciel dégagé [01.28]. Une voix off masculine s'élève, celle de Robert Scott Carey, le narrateur s'apprêtant à nous raconter son histoire « *étrange et presque incroyable* », tandis que l'on découvre sur les flots un bateau sur le pont duquel est allongé un couple bronzant oisivement [01.41].

Scott et Louise Carey, mariés depuis six ans, sont en vacances. L'homme a soif, réclame gentiment à boire à sa femme qui, arguant qu'elle est elle aussi en congés, lui refuse ce service. Ils se taquinent amoureusement jusqu'à ce que Scott obtienne gain de cause en promettant à Louise qu'il se chargera du dîner le soir. Elle se lève, descend dans la cabine chercher une bière tandis que son mari demeure sur le pont.

La musique passe de quelques notes légères ponctuant ce dialogue enlevé à une tonalité plus inquiétante quand Scott se redresse, ayant remarqué à l'horizon un nuage glissant sur l'eau [03.26]. Celui-ci se rapproche, la musique enfle [03.35]. Scott se décide à descendre du pont pour se mettre à l'abri, mais le brouillard englobe le bateau avant qu'il ait pu rentrer dans la cabine. La brume se disperse, laissant sur la peau de Scott d'étranges paillettes phosphorescentes. Louise sort de la cabine une bière à la main, interrogative et remarquant les traces palpables de ce qu'ils

viennent de traverser sur le torse de son mari. Ils regardent inquiets le brouillard s'éloigner [04.12].

Fondu enchaîné.

Séquence 3 | Premiers symptômes

[04.15 – 06.40]

Tandis qu'un livreur dépose une bouteille de lait sur la terrasse des Carey, la voix off du narrateur nous informe que six mois ont passé. Louise sort de la maison, salue le livreur et sert un petit bol de lait à son chat, Butch (Kitty en version française) [04.37]. De retour à l'intérieur, elle achève de préparer un petit déjeuner pour deux [05.16] tandis que, depuis l'étage, Scott lui demande si le teinturier ne se serait pas trompé de pantalon. Louise monte, trouve son mari en train de s'habiller face au miroir. Tous deux constatent effectivement que la taille du pantalon est trop large [05.34] et ses jambes trop longues. Louise suppose que Scott a perdu du poids et avoue gentiment que cela lui va bien. Elle redescend tandis que son époux enfle sa chemise et constate, cette fois, que les manches en sont trop longues et le tour de cou trop large [06.03]. Une fois en bas, et tandis que Scott la rejoint dans la cuisine, Louise argue que c'est pourtant bien la sienne puisque ses initiales – SC – sont brodées dessus [06.12]. S'attablant pour prendre son petit déjeuner, Scott, un peu préoccupé, demande quand même à Louise de passer à la pharmacie dans la journée pour acheter une balance.

Fondu enchaîné

Séquence 4 | Premier examen médical

[06.41 – 10.03]

On retrouve Scott, toujours vêtu de sa chemise mais portant cette fois des bretelles, dans le cabinet du docteur Bramson. Ce dernier le place sous une toise et lui confirme qu'il mesure bien 1 mètre 80, ce à quoi Scott rétorque que sa taille normale est de 1 mètre 85 et qu'il a perdu presque 5 kg. Le médecin met cela sur le compte du surmenage. Il ne croit pas à cette perte de taille. Il émet l'hypothèse que ceux qui l'ont jusqu'alors mesuré ont pu commettre des erreurs ou bien que le fait d'être plus ou moins tassé en début ou en fin de journée a pu avoir une incidence de quelques centimètres sur la mesure [07.49]. Il conclut que son patient est en parfaite santé et que rapetisser est tout bonnement impossible [08.03].

De retour chez lui, Scott, à nouveau face au miroir de la chambre à coucher, constate cette fois que les manches de sa robe de chambre sont trop longues [08.23]. Tandis que Louise se démaquille, il retourne se peser : il a encore perdu du poids. Louise tente de le rassurer en lui disant qu'elle va lui cuisiner plein de douceurs. Quand Scott lui répond qu'il doute que cela suffise, elle lui dit que dans ce cas ils iront voir le docteur. Ce à quoi Scott rétorque, révélant au spectateur une ellipse qu'il n'avait pu déceler, qu'il y est déjà allé... une semaine plus tôt. Alors qu'ils s'embrassent avec ferveur, Scott a un mouvement de recul en constatant que, pour la première fois, Louise n'a pas eu à se hisser sur la pointe des pieds [09.14]. Un peu ébranlée, elle soutient, comme le docteur l'a fait avant, qu'il ne peut avoir rapetissé. Scott acquiesce tout en paraissant un peu résigné. Il va s'asseoir sur le lit où se trouve le chat, à qui il confie, songeur, qu'il doit se faire des idées [09.56].

Fondu au noir.

Séquence 5 | Un diagnostic incompréhensible

[10.04 – 15.54]

Ouverture en fondu sur deux radios du torse de Scott [10.18], faisant visuellement écho au générique en négatif. Le docteur Bramson constate en les comparant que Scott rapetisse bel et bien. Il avoue au couple n'y rien comprendre [11.23]. Louise ne veut pas y croire. Le médecin propose d'envoyer Scott à l'Institut californien de la recherche médicale pour des examens approfondis.

Retour de la voix off expliquant que ce fut le début d'une longue série de tests. On voit Scott – dans différentes postures, face à divers médecins – se soumettre à ces examens que le narrateur détaille dans une lasse énumération. Trois semaines passent. Lors du dernier rendez-vous, un spécialiste, le docteur Silver, découvre au microscope une anomalie significative [13'11]. Recevant les Carey dans son bureau, il essaye de comprendre ce qui a pu causer la mutation atteignant les cellules de son patient, lui demande s'il a été exposé à des pulvérisations de produits chimiques, par exemple. Scott se rappelle alors avoir été exposé, deux mois plus tôt, à des insecticides. Cela, dit le scientifique, pourrait s'être combiné avec autre chose : il lui demande s'il a pu être mis en contact avec des émissions radioactives au cours des six derniers mois. Louise se souvient alors du brouillard qu'ils croisèrent durant leurs vacances sur le bateau du frère de Scott. Le héros comprend à son tour que ce qui lui arrive vient sans doute de là [14.47].

Fondu enchaîné.

Devant l'institut médical, les Carey montent dans leur voiture, une décapotable. Scott demande à Louise de réfléchir à leur mariage, à ce qui pourrait arriver. Elle le rassure en lui disant qu'elle l'aimera toujours, aussi longtemps du moins qu'il portera son alliance [15.41]. Rasséréné, Scott lui embrasse tendrement la main. Il va pour enclencher le moteur quand la bague glisse de son doigt. Le couple échange un regard plein de désarroi.

Fondu au noir.

Séquence 6 | Dispute conjugale

[15.55 – 20.33]

Dans le salon de la maison, Charlie Carey (cadré de face, Louise à l'arrière-plan) détaille à son frère les difficultés financières auxquelles leur petite entreprise de publicité est confrontée. Il avoue à Scott qu'il ne peut plus lui verser son salaire. Il lui confie aussi que des journalistes, ayant eu vent de rumeurs émanant de l'institut médical, sont venus au bureau pour en savoir plus [16.06]. Il lui conseille de faire payer les curieux pour raconter son histoire, ce à quoi Louise s'oppose. On découvre alors seulement, dans un saisissant contrechamp, Scott, bien plus petit qu'avant, enfoncé dans un fauteuil trop grand pour lui. Le spectateur mesure alors, à la faveur de cette ellipse, comme du temps a passé et comme le phénomène n'a cessé de s'intensifier [16.48]. En voix off, tandis que la caméra se rapproche de lui, Scott explique qu'il n'avait pas le choix et que c'est ainsi qu'il est devenu une célébrité.

Fondu enchaîné sur un transistor dans le salon des Carey (posé à côté, un journal mentionnant en gros titre « *Incredible shrinking man continues to shrink* ») [17.08] : une voix sensationnaliste interroge sur l'issue du phénomène tandis que Louise demande à un interlocuteur au téléphone que leur numéro soit placé sur liste rouge. On comprend que les journalistes ne cessent de harceler le couple. Ce que confirment les plans suivants où, se hissant à la fenêtre, Scott observe les

nombreux journalistes et les cameramen à l'extérieur, sur la pelouse de leur petit jardin, qui attendent qu'il sorte pour le filmer. Il revient au milieu du salon – parmi les meubles de plus en plus disproportionnés – et éteint la radio. Louise le rejoint pour lui expliquer qu'être placé sur liste rouge risque de prendre du temps, ce qui met Scott en colère [19.19].

Ironique, il affirme qu'elle aurait dû faire valoir qu'il était une célébrité. Puis, il s'apitoie sur son sort avec colère. Il se sent traité comme un monstre et fait cruellement payer ce sentiment à son épouse désemparée. Tandis qu'enfle sa colère, le téléphone se met à sonner de manière insistante, on frappe à la porte et, off, la rumeur de la foule des curieux gagne la bande-son. Louise fond en larmes. Penaud, Scott finit par lui demander pardon [19.44]. Elle tente de le rassurer en hasardant que les médecins vont bien finir par trouver un antidote. Tandis qu'elle quitte la pièce, Scott conclut qu'il va reprendre l'écriture de son journal intime (son livre).

Fondu enchaîné.

Séquence 7 | Un antidote ?

[20.34 – 24.22]

Installé à la table basse du salon, Scott rédige son journal, dont la voix off – pour cette fois raccord avec la temporalité de l'image – redouble la rédaction [20.51]. Le téléphone sonne. Scott va décrocher [21.00] : c'est l'Institut qui lui dit avoir trouvé l'antidote. Il prévient Louise, en train de faire de la couture au sous-sol. Elle remonte, abandonnant là un biscuit entamé.

Fondu enchaîné sur le docteur Silver préparant une injection et mettant en garde le couple Carey contre un optimisme disproportionné : il avoue ne pas être sûr des résultats, il faudra attendre une semaine pour savoir si l'antidote est efficace.

Fondu enchaîné sur Scott, de retour dans le cabinet : il est sous la toise, face à un trio d'observateurs constitué du docteur Silver, de Louise et d'une infirmière. Les relevés de poids et de taille sont conformes à ceux de la semaine précédente, déclare Silver. Le processus de rapetissement est enrayé, ce qui met Louise en joie. Mais à la question de savoir quand il va recommencer à grandir, le médecin oppose un diagnostic auquel ne s'attendait pas le héros, qui comprend soudain qu'il va probablement conserver cette taille de 93 cm. Le docteur Silver lui promet toutefois qu'il va continuer à chercher une solution [22.53].

Retour sur Scott, chez lui. La voix off explicite les sentiments ambivalents qu'il ressent encore à ce moment-là pour sa femme, seul être humain dont il puisse supporter la fréquentation. Au moment du coucher, une gêne est perceptible dans les échanges du couple. Retour à la voix off de Scott qui détaille comme il se sent alors minoré, pas à la hauteur de l'affection de celle qu'il aimait [23.54]. La haine qu'il ressent contre lui-même le pousse à tout abandonner, à quitter son foyer. Pour la première fois, il part seul dans la nuit [24.14].

Séquence 8 | Idylle près de la fête foraine

[24.23 – 29.32]

C'est la nuit. Scott arrive aux abords d'une fête foraine. Nous entendons d'abord la voix d'un bonimenteur vantant les phénomènes de foire présentés dans son attraction, avant que l'on puisse voir la foule se massant devant son estrade [25.05]. Scott, au loin, renvoyé à sa condition d'être monstrueux, se bouche les oreilles. Hébété, il repart en courant dans l'autre sens.

Il finit par pénétrer dans un café tandis que l'on entend toujours off les musiques des manèges et de la foire. Il s'attable, songeur, quand une voix féminine le hèle : c'est Clarice, une jolie jeune femme de toute petite taille qui lui demande si elle peut s'asseoir en face de lui en attendant que commence son numéro [26.07]. Il se présente après qu'elle lui a demandé s'il fait partie de la fête foraine. Quand elle entend son nom, elle craint d'avoir commis un impair en s'attablant avec lui. Au contraire, Scott lui demande de rester. Leur conversation, la bienveillance de Clarice, sa compréhension, réconfortent le héros qui demande à la revoir. Quand elle part, mutine, pour débiter son numéro, elle s'amuse de constater que d'eux deux c'est bien lui le plus grand.

Scott reprend alors goût à la vie, précise-t-il, off. Et il se remet à la rédaction de son journal, fort du sentiment que l'avenir sera désormais moins sombre pour lui [28.17].

Quinze jours ont passé. Scott retrouve Clarice dans un parc. Il lui donne à lire son journal, sur le contenu duquel elle le félicite. Il lui confie comme il se sent mieux depuis qu'il l'a rencontrée [28.53]. Alors qu'ils se lèvent de leur banc pour aller boire un verre quelque part, Scott constate avec stupéfaction que Clarice est désormais plus grande que lui ! Atterré (« Ça recommence ! »), il part en courant, l'abandonnant en même temps que son rêve d'une nouvelle vie, d'un nouvel amour [29.29].

Fondu au noir.

Séquence 9 | Le chat et la maison de poupée

[29.33 – 36.30]

On retrouve Scott dans un intérieur que nous ne connaissons pas et qui – des chaises au canapé, en passant par la table ou l'escalier – est proportionné à sa taille. Il n'est plus vêtu de sa chemise ou d'un costume, mais d'un débardeur grossièrement taillé. Un cordon tient un pantalon tout aussi sommaire et il semble être en train de se confectionner des chaussures de fortune.

Tandis que Louise, vêtue de son manteau, descend l'escalier en l'appelant, l'intérieur de Scott se met à trembler : il se bouche les oreilles. Louise se penche sur une maison de poupée au balcon de laquelle apparaît Scott qui lui reproche de ne pas faire attention quand elle marche [30.10]. Il est encore bien plus petit que dans la séquence précédente et nous comprenons que, pour lui, les moindres sons du quotidien sont désormais décuplés et par conséquent extrêmement douloureux. Louise s'excuse et le prévient qu'elle part faire des courses dans le quartier, tout en l'exhortant à se reposer. Scott, irrité, rentre dans sa maison en lui demandant de surtout bien veiller à fermer les portes. Louise se redresse, ouvre la porte d'entrée et se ravise pour aller chercher ses gants sur un guéridon ; dans ce laps de temps, le vent entrouvre un peu plus la porte et le chat, Butch, se faufile à l'intérieur sans que Louise ne l'ait vu. Elle sort pour de bon, cette fois.

À l'intérieur de la maison de poupée, Scott broie du noir. La voix off évoque sa tyrannie qui allait grandissant à mesure qu'il rétrécissait, sa tentation d'en finir aussi, pour se libérer et libérer Louise [31.17]. Il s'allonge sur le canapé en proie au désespoir tandis que le chat commence à tourner autour de son abri. Alerté par le son, Scott se lève, ouvre doucement la porte et se retrouve face au félin devenu particulièrement agressif [32.17]. Il feule, passe sa patte par la fenêtre, tente d'attraper Scott comme une vulgaire souris. L'homme minuscule sort de la maison de poupée et traverse le salon. En s'agrippant au fil électrique, il réussit à faire tomber un abat-jour sur le chat, qui prend la fuite, apeuré. Scott court jusqu'à la porte menant à la cave, qu'il tente péniblement de refermer tandis que Butch repasse à l'attaque [34.36]. C'est alors que Louise revient, provoquant un violent courant d'air en rentrant. Conséquence : la porte de la cave se referme brusquement sur Scott, le projetant en contrebas, dans une caisse en bois pleine de tissus et de chiffons qui

amortissent providentiellement sa chute. Louise voit passer le chat qui se lèche les babines. Paniquée, elle se précipite vers la maison de poupée qu'elle découvre vide ! En trouvant un petit tissu ensanglanté, Louise fond en larmes, persuadée que Butch a avalé son mari [35.14].

Fondu enchaîné sur un présentateur dans un studio de télévision, annonçant devant les caméras le décès du célèbre Scott Carey. Raccord sur Charlie, son frère, qui regarde l'annonce en direct puis qui éteint le téléviseur tandis qu'une infirmière vient lui dire que Louise, alitée, désire le voir. Tandis qu'il emprunte l'escalier menant à la chambre à l'étage, la séquence se termine, dans un fondu enchaîné, sur la porte menant au sous-sol.

Séquence 10 | Perdu dans la cave

[36.31 – 44.58]

Fondu enchaîné sur la porte de la cave, vue de l'intérieur cette fois. Scott reprend connaissance dans la caisse qui, telle une fosse immense, le retient prisonnier. Il trouve toutefois un bouchon de liège sur lequel il peut se hisser pour passer à travers un interstice du coffre en bois. Il se retrouve à même le sol de la cave et part à la découverte de ce nouveau décor qui se révèle immense pour lui. La voix off accompagne son exploration, teintée d'amertume et de désespoir. L'escalier menant au rez-de-chaussée est vertigineux et impossible à escalader. Il appelle Louise [38.26]. En vain. Un son répétitif attire son attention en direction de la chaudière. Ce sont des gouttes d'eau qui tombent sur le sol à intervalle régulier : l'occasion de se désaltérer et de reprendre ses esprits. Le personnage observe le sol jonché de reliques d'un monde – le sien – qu'il considère comme éteint, disparu, explique la voix off : un pot de peinture, une boîte d'allumettes... Il se dit que cette boîte pourra lui servir d'abri [40.14]. Puis, remarquant que ses habits de fortune devenus trop grands vont le gêner, il entreprend de les raccourcir avec la pointe d'un clou mesurant presque sa taille.

Dans la maison, sur le canapé du salon, Charlie Carey propose à Louise de l'aider, de l'héberger [41.04]. Mais elle se raccroche à l'idée que Scott n'est peut-être pas mort, qu'il a pu se blesser, se perdre. Son beau-frère insiste pour qu'elle vienne vivre dans son foyer et Louise se rend à son constat, développant parallèlement la culpabilité de ne pas avoir été là pour Scott dans ce moment tragique. Charlie conclut en disant qu'il va chercher un agent immobilier, sans doute pour vendre ou louer la maison.

En bas, la faim étreint Scott. Il a de plus (voix off) le sentiment que s'il ne mange pas, le processus de rétrécissement va s'accélérer. Il a troqué son pantalon contre une tunique de fortune le faisant plus que jamais ressembler à un naufragé. En balayant la cave du regard, il finit par aviser un piège à souris sur lequel se trouve un appât appétissant : un morceau de fromage. Il étudie précautionneusement le dispositif [43.37] et, trébuchant soudain sur un clou au sol, manque de le déclencher ! Se redressant avec prudence, il ne peut résister à la tentation de goûter le fromage : le piège manque à nouveau de se mettre en branle. Scott s'écarte vite en mâchant ce qu'il a pu saisir. Il finit par attraper le clou traînant au sol et le lâche sur le mécanisme afin de faire contrepoids. Mais, en s'abattant, celui-ci projette le fromage à travers une grille d'évacuation des eaux. La précieuse nourriture est perdue ! [44.33] Las, Scott remarque alors en hauteur le morceau de biscuit abandonné par Louise quelques semaines plus tôt.

Séquence 11 | « Manger pour survivre »

[44.59 – 57.12]

Scott s'approche de la caisse en haut de laquelle est posé le morceau de gâteau. Une araignée en sort par un interstice. Scott se cache [46.01]. Elle ne le voit pas. Dans une boîte rassemblant du matériel de couture, il trouve un petit coussinet dans lequel sont plantées des épingles. Il en retire une et la passe à sa ceinture, comme une épée. Il en tire une autre qu'il entreprend de tordre pour s'en faire une sorte de crochet. Il retire du fil d'une bobine mais ne peut le couper tant il se révèle épais. Au sol, traîne heureusement une allumette qu'il réussit à enflammer. Le feu lui permet de couper le fil et d'enrouler la corde ainsi récupérée autour de son aiguille-harpon. Ainsi équipé, il entreprend d'escalader péniblement la caisse de bois [50.27].

Arrivé en haut, il se retrouve au milieu de pots de peinture entamés, mais surtout au bord d'une large faille entre deux planches disjointes. Un petit bout de bois pourrait l'aider à franchir ce précipice mais, trop court pour servir de pont, il ne rejoint pas l'autre planche : Scott doit sauter. Se débarrassant de son harpon et de son aiguille/épée qu'il lance de l'autre côté, il s'avance sur le bout de bois, prêt à s'élancer [53.18]. Mais alors celui-ci commence à se décoller de la peinture séchée dans laquelle il était englué, déséquilibrant Scott qui manque de basculer dans le vide. Il parvient pourtant à sauter, se raccrochant in extremis à la planche de bois en face de lui. Puis il réussit difficilement à se hisser. Sauvé ! Il trouve une corde providentielle, un fil de laine dépassant d'une pelote le surplombant.

Il arrive près du morceau de biscuit, situé juste sous une grosse toile d'araignée. Il est complètement asséché. À l'aide de l'aiguille, Scott réussit pourtant à en détacher un morceau qu'il porte à sa bouche, pouvant enfin se rassasier [55.33]. Tout en mâchant, il voit la fenêtre du soupirail barrée d'un grillage et donnant sur le jardin. Il s'en approche mais le grillage s'apparente pour Scott aux barreaux d'une prison [56.33]. De l'autre côté, un oiseau se pose et pépie. Scott va pour lui tendre la miette de gâteau puis comprend qu'il ne peut passer de l'autre côté, que c'est lui qui est prisonnier d'une cage. De dépit, il jette la miette par terre et s'accroche au grillage qu'il se met à secouer rageusement. L'oiseau s'envole. Scott redescend, gagné par le désespoir puis par un sentiment complexe dont la voix off traduit l'ambivalence : « *En prison. J'étais en prison et aussi loin que je pouvais regarder autour de moi, je n'apercevais qu'un monde hostile... Et je me jurais, puisque les autres hommes avaient réussi à dominer le monde du soleil, de dominer à mon tour mon propre monde.* »

Séquence 12 | Le retour de l'araignée

[57.13 – 1.00.06]

Revenu près du biscuit [57.19], Scott entreprend d'en descendre de grosses portions en contrebas [58.36]. Mais, soudain, la toile d'araignée au-dessus de lui se met à trembler. Sur ses gardes, Scott dégaine son arme de fortune. Il redescend par où il est monté, se suspendant au fil de laine. Arrivé en bas, il rassemble les grosses miettes de gâteau quand, off, un grattement persistant attire son attention : c'est l'araignée qui avance droit vers lui ! Scott prend ses jambes à son cou [58.44]. Il réussit à gagner la boîte d'allumettes [58.52], à l'intérieur de laquelle il trouve un abri. L'araignée menaçante tourne autour de la boîte, monte dessus, mais elle ne peut s'introduire dans l'étroite ouverture par laquelle Scott est passé. L'arachnide s'éloigne mais Scott comprend à ce moment-là (voix off) qu'il n'est plus seul, qu'il est devenu un gibier et que ce répit risque d'être de courte durée [59.38].

Séquence 13 | Une fuite, un naufrage

[1.00.07 – 1.04.22]

Dans la maison, Charlie Carey descend l'escalier, deux valises à la main. Louise fait état d'une petite malle qu'elle souhaiterait récupérer à la cave.

Au sous-sol, la fuite de la chaudière s'est amplifiée, projetant de grosses gouttes sur la boîte d'allumettes. À l'intérieur, Scott, allongé et emmitoufflé dans un bout de chiffon, s'éveille : les parois intérieures de la boîte dégoulinent d'humidité et lui est trempé [1.00.41]. Il sort et à peine comprend-il ce qui arrive que le goutte-à-goutte s'intensifie, se transformant en un soudain raz-de-marée l'emportant dans des flots déchaînés. Il nage, croise un crayon à papier flottant dans l'eau qui lui permet de faire une halte, avant de repartir s'accrocher à un clou dépassant d'une paroi.

C'est à ce moment que Louise et Charlie ouvrent la porte de la cave et constatent que celle-ci est inondée [1.01.49]. Le clou auquel est accroché Scott est en fait situé sous la toute dernière marche de l'escalier en bois. De là, Scott s'époumone pour appeler Louise puis Charlie qui ne l'entendent pas. Charlie passe au-dessus d'un Scott imperceptible pour aller éteindre le chauffe-eau. Scott se résout à lâcher le clou pour nager en direction de son frère. Mais celui-ci ne le voit toujours pas. Scott parvient à s'accrocher, cette fois pour de bon, au crayon, tel un naufragé à la dérive [1.03.15]. Charlie enlève un bout de tissu qui bouchait la grille d'évacuation des eaux. Puis, il remonte avec Louise, après avoir récupéré la malle pour laquelle ils étaient descendus. L'eau, en finissant de s'écouler, amène Scott, épuisé, visiblement inconscient et toujours cramponné au crayon, sur la grille [1.03.42].

Dans un fondu enchaîné, on retrouve Charlie à l'extérieur, chapeau sur la tête, grim pant dans sa voiture décapotable où se tient déjà Louise. Il démarre et la voiture s'éloigne dans la nuit [1.04.12].

Fondu enchaîné.

Séquence 14 | Duel final ?

[1.04.24 – 1.14.30]

Scott est allongé sur la grille, toujours accroché au crayon. Le sol de la cave semble quasiment sec. Le personnage, hébété, reprend lentement connaissance. Il se redresse, frigorifié. Mais son répit est de courte durée car l'araignée est de retour, se déplaçant sur le sol de la cave. Elle ne l'a pas vu, monte sur la caisse sur laquelle trônent des pots de peinture, tandis que Scott peut aller se cacher du côté de l'escalier. Convaincu (voix off) qu'il doit cette fois livrer un combat contre sa Némésis, que récupérer le morceau de gâteau pris dans la toile lui permettra de retrouver ses forces, il retourne chercher harpon, corde et aiguille à l'intérieur de la boîte d'allumettes épargnée par les eaux [1.06.12]. Un calme serein l'envahit. Il aiguisé l'aiguille contre le sol, se harnache et escalade à nouveau la caisse.

En haut, l'araignée semble l'attendre au milieu de sa toile. Scott trouve alors des ciseaux qui sont trop lourds pour qu'il s'en serve comme d'une arme, mais qui lui permettent, par le jeu du contre-poids qu'ils provoqueront, de confectionner un piège [1.08.52]. Une fois son dispositif agencé, Scott provoque l'araignée en lui lançant d'abord des miettes de gâteau puis en secouant violemment sa toile. Son ennemie descend, s'avance vers lui [1.11.40]. Scott la harponne pour que les lourds ciseaux auxquels il a attaché son arme l'entraînent dans le vide, mais son plan ne fonctionne pas : il doit affronter l'araignée en corps-à-corps. En mauvaise posture, il réussit *in extremis* à l'empaler [1.12.13]. L'araignée est morte. Épuisé et taché du sang de son ennemie, Scott retourne vers le morceau de biscuit. Il va pour porter une miette à sa bouche, puis la relâche, las, tandis qu'un rai de lumière attire son attention. C'est le jour qui passe à travers la fenêtre grillagée du soupirail [1.14.15]. Sous laquelle Scott, épuisé, s'effondre.

Fondu enchaîné.

Séquence 15 | Épiphanie

[1.14.31 – 1.17.00]

Le soupirail laisse désormais apparaître un ciel nocturne et nuageux de pleine lune [1.14.33]. Dans la lumière de l'astre, Scott se redresse [1.15.07]. À la vue de ses haillons démesurés, il comprend qu'il continue de rétrécir. Mais tandis que sa voix off fait état d'une prise de conscience métaphysique, il monte vers le soupirail et, contemplant le ciel, passe doucement le grillage qui, jusqu'alors l'emprisonnait [1.15.28] : « L'infiniment petit et l'infiniment grand n'était peut-être, comme le prétendaient certains philosophes, que les deux faces d'une même réalité se rejoignant quelque part dans l'univers, comme dans un cercle dont le centre serait partout et le bord nulle part. » Il s'avance dans le jardin tandis qu'un travelling arrière vertical s'éloigne peu à peu de lui et de la végétation l'entourant pour raccorder, dans un fondu enchaîné, avec un ciel parsemé d'étoiles [1.16.39] : « *Et l'incommensurable se révéla à mes yeux. La réponse à l'angoissante énigme que j'étais pour moi-même m'apparut comme une révélation. J'avais jusqu'ici raisonné en termes humains et non à l'échelle de l'univers. Et maintenant je sentais mon corps se rapetisser, se fondre, tendre vers l'infiniment petit. Et ma peur fit place à un sentiment d'acceptation, d'exaltation même, car j'avais pris conscience de cette vérité : à l'échelle de la nature, le néant n'existe pas* ». Du microcosme au macrocosme, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, se succèdent quelques plans du cosmos [1.16.50], de planètes...

Séquence 16 | Générique de fin

[1.17.01 – 1.17.29]

... avant que n'apparaisse « The End » [1.17.02] et – sur une image floue et irisée de planète saturnienne rappelant le nuage de brume du générique de début – un ultime carton lié à la distribution d'un film peuplé de dix rôles crédités seulement [77'12].

Ainsi se referme le film : sur la disparition dans les confins de l'image d'un protagoniste dont la voix off menant le récit n'a pourtant cessé de résonner depuis une dimension inconnue et atemporelle...

ANALYSE DE SÉQUENCE

Un naufrage

Séquence 1 | [1.00.07 – 1.04.22]

Devenir invisible

Si nous choisissons de faire débiter cette séquence avec le fondu enchaîné la reliant à la précédente (plan 1), c'est parce que ce procédé de montage faisant peu à peu disparaître Scott Carey de l'image traduit à lui seul ce qui va se jouer quatre minutes durant : l'inexorable disparition d'un personnage aux yeux des siens. Il n'y aura plus de gros plan sur Scott durant toute la séquence, laquelle ravale le personnage à une silhouette impuissante et ballottée, laquelle dégrade sa voix off (omniprésente jusqu'ici et s'éteignant durant ces quelques minutes) en un filet sonore inaudible.

Dans cette séquence – où le personnage ne se confronte ni à un félin ni à une araignée qui seraient devenus à ses yeux des géants –, l'homme qui rétrécit se retrouve pour la dernière fois face à ses semblables : un homme et une femme, son épouse et son propre frère.

Mais dans cette grande scène d'action, Scott n'agit plus, comme on a pris l'habitude de le voir faire depuis qu'il est tombé dans le sous-sol. Il ne fait que subir, n'ayant aucune prise sur ce qui se déroule, qui n'est dû qu'à un incident domestique prenant, à son échelle, une dimension cataclysmique.

Véritable leçon de relativisme, la séquence ne va cesser d'opposer alternativement deux points de vue à compter du plan 13: celui de l'homme minuscule, et celui de Charlie et Louise Carey venus juste récupérer une malle, puis, par nécessité, désengorger une cave. De manière symbolique, évidemment, l'eau qui déborde puis s'écoule peut représenter une mauvaise conscience, une culpabilité dont Louise a du mal à se défaire (voir son visage préoccupé, l'esprit ailleurs – encore dans la maison – quand Charlie fera démarrer la voiture au plan 39).

De Charybde en Scylla

L'aventure épique qui se joue pour Scott Carey n'est donc qu'un pénible désagrément pour les deux personnages secondaires. L'effet comique possiblement induit par un tel décalage sera repris, de manière assez proche, dans *Ant-Man* de Peyton Reed (cf. « Promenades pédagogiques »), quand, installé dans une baignoire, Scott Lang teste pour la première fois la combinaison dont il ne sait pas encore qu'elle va lui permettre de rapetisser. Soudain, le voilà minuscule tandis qu'un acolyte, inconscient de sa présence, se fait couler un bain. Le tsunami déferlant sur l'apprenti super-héros n'a rien à envier à celui s'abattant sur Scott Carey au plan 8.

La scène de *L'homme qui rétrécit* va dès lors filer la métaphore du naufrage et malmener notre Ulysse de fortune de Charybde en Scylla (plans 9, 10 et 11). Face au cyclopéen Charlie (plans 31 et 33) qui d'un pas pourrait l'écraser, il ne s'agit plus de passer inaperçu, mais au contraire d'être vu, d'être entendu, d'être sauvé.

Il n'est pas anodin que la seule chose à laquelle puisse se raccrocher Scott dans sa dérive soit un crayon (plan 11, puis 31, 33 et 37). Car si sa vie est un naufrage depuis la rencontre du nuage radioactif, l'écriture le sauve. On voit plus tôt dans le film comment rédiger son journal lui permet

de conserver l'espoir, de mettre un temps à distance ce qui lui arrive. Surtout, cette voix off qui parcourt le film, ce pourrait être celle qui redouble l'écriture de ce qu'il appelle son « livre ». C'est là aussi une différence fondamentale entre le livre de Richard Matheson – qui était raconté à la troisième personne par un narrateur omniscient – et le film de Jack Arnold, dont le récit est pris en charge par son protagoniste même, procédé ajoutant au vertige métaphysique sur lequel se terminera cette adaptation cinématographique.

Le monde du dessus et celui du dessous

Si le crayon prend une telle valeur symbolique, c'est aussi plus prosaïquement, dans les tours visuels prodigués par le film, un élément de décor permettant au réalisateur d'opposer verticalité et horizontalité, monde du dessus et monde du dessous (plan 26). Scott appartient désormais au monde du dessous, à l'horizontalité. Précipité dans le sous-sol, il a su en faire son territoire.

L'espace de Louise et de Charlie est au-dessus, dans la maison, là où nous les retrouvons pour ouvrir la séquence (plan 1), là où nous les quitterons pour la clore (plans 39 et 40). L'escalier de la cave, par où ils arrivent (plan 15 et 18) puis d'où ils repartent ensuite (plan 36) opère, aux yeux du spectateur scrutateur de ces deux espaces inconciliables, une jonction entre deux mondes distincts qui ne peuvent communiquer. La figure géométrique de la diagonale que l'escalier dessine ne vise-t-elle pas d'ailleurs à conjuguer horizontalité et verticalité ? Le sous-sol d'une telle maison n'est-il pas par nature un lieu qu'on ne visite qu'épisodiquement ? La porte de la cave s'ouvre pour Charlie et Louise, au plan 13, comme une parenthèse avant le départ. Et la lumière étrange encadrant leur descente au plan 15 redouble, dans une troublante stylisation, le sentiment d'anomalie lié à leur présence dans un film qui bientôt ne sera plus du tout le leur.

Nous suggérions que le plan 26, avec le crayon barrant l'écran en deux dans le sens de la largeur, accentuait cette notion de frontière entre dessus et dessous. Mais la chose est encore plus palpable quand on observe les plans truqués montrant d'abord Scott juste en dessous de la chaudière (plan 7 avec le tuyau barrant le cadre à mi-hauteur), puis ceux, usant aussi du procédé de transparence, où un très gros plan de détail (une chaussure) vient contredire ce qui à l'échelle du héros serait un plan d'ensemble : plans où la dernière marche de l'escalier fait office de frontière très nette – physique, palpable – entre deux dimensions inconciliables (plans 16 et 19).

Par sa force figurative, par son humeur désespérée, cette séquence est celle où, véritablement, le spectateur mesure comme le personnage est déjà passé dans un autre monde, comme aucun demi-tour ne sera plus possible. Où l'on comprend aussi, passés les deux tiers du métrage, que le drame humaniste fantastique s'est mué en un *survival* radical et Scott Carey en un Robinson désormais seul au monde.

IMAGE RICOCHET



La chambre d'écoute, René Magritte (1952)

Ce célèbre tableau du peintre surréaliste belge René Magritte joue sur la démesure d'un objet familier, nature morte mensongère en cela que les proportions échappent au réalisme figuratif, cette pomme (ronde) occupant étrangement tout l'espace d'une pièce (cubique).

Le fruit n'est pas à sa place, pas à sa juste mesure, à moins que le décor soit en fait l'anomalie. Qui du décor ou de la pomme est trop grand ? Qui du fruit ou du cadre est trop petit ?

Peut-être, après tout, cette pomme est-elle posée dans une maison de poupée semblable à celle abritant un temps Scott Carey dans L'homme qui rétrécit ?

Peut-être même l'énorme bobine de fil abandonnée sur un petit muret dans une cave d'Amérique rappellerait-elle à certains cette bien étrange pomme peinte quatre ans plus tôt en Belgique ?

PROMENADES PÉDAGOGIQUES

Promenade 1 | Une lecture de l’affiche originale

L’affiche originale de *L’Homme qui rétrécit* est signée par l’illustrateur américain Reynold Brown. Né en 1917, il a commencé, après la Seconde Guerre mondiale, à dessiner des couvertures pour des journaux, des magazines ou des livres. Il est engagé au début des années 50 par le directeur artistique des studios Universal pour réaliser des affiches de films. On lui doit notamment celles de longs métrages antérieurs de Jack Arnold comme *L’Étrange Créature du lac noir* et surtout *Tarantula !*, où il joue pleinement sur les échelles et sur l’effet de terreur produit par l’irruption d’une araignée mutante dans une petite ville américaine. Un an après *L’homme qui rétrécit*, son affiche iconique pour *L’Attaque de la femme de 50 pieds* de Nathan Juran reprend le motif d’un être gigantesque attaquant des humains microscopiques. Vient ensuite la célèbre affiche de *Ben-Hur* qui joue sur une typographie monumentale pour figurer le caractère épique du péplum de William Wyler.

Le travail sur les proportions est au cœur de son illustration pour *L’homme qui rétrécit*. Le mot « *Shrinking* » voit le lettrage s’amointrissant désigner son sens même, préfigurant les effets d’optique dont nous serons témoins et jouets. Sous la phrase d’accroche, Brown empile dans une image carrée un maximum d’éléments pourtant disjoints dans le film : paire de ciseaux, bobine de fil, boîte d’allumettes et grillage du soupirail. Autant d’objets appartenant à des espaces différents, à des séquences séparées les unes des autres. Au même titre que son affiche sensationnelle pour *Tarantula !* ne correspondait à aucune scène du film, c’est qu’il s’agit surtout pour l’affichiste de styliser, d’évoquer, et non de reproduire.

Il peut être amusant dès lors de jouer au jeu des sept erreurs, de repérer ce qui ici ne correspond pas au film que l’on a vu. À commencer par le personnage principal qui n’est pas aussi musclé à l’écran et qui jamais ne porte un débardeur faisant ainsi valoir ses biceps saillants. De même, si le chat le menace à travers une fenêtre puis derrière une porte, on ne le voit jamais dans le film derrière un grillage. Sur l’affiche, ce grillage figure une cage préservant le héros d’une menace. Mais dans le film, la seule cage sera plutôt celle – toute symbolique – dans laquelle Scott Carey est enfermé. Peu importe aussi que la pochette d’allumettes ne soit plus une boîte coulissante où il peut se glisser : le dessinateur choisit l’expressivité du trait plutôt que la stricte fidélité aux accessoires utilisés durant le tournage.

On peut enfin voir dans cette illustration une mise à nu des procédés techniques employés pour faire coexister dans le même plan des animaux gigantesques et un homme minuscule. Scott se situe bel et bien à l’extérieur d’un cadre blanc dont ses pieds dépassent. Devant un quadrilatère qui pourrait figurer l’écran de cinéma, celui-là même que le trucage par transparence requiert. Face à l’acteur, donc, les accessoires de décor servant au tournage en studio. Et au deuxième plan, mais écrasant tout par sa taille encore contenue dans les limites d’un sur-cadre, la projection (le cinéma, littéralement) catapultant l’impossible dans un espace partagé par l’homme et par la bête.

Promenade 2 | « Mini, mini, mini »

Les occurrences de héros miniaturisés sont trop nombreuses dans l'histoire du cinéma pour qu'on les recense toutes. On s'attardera plutôt ici sur quelques exemples dont on pourra mettre à profit les oppositions ou ressemblances avec le film de Jack Arnold.

Une référence assez évidente, qui plus est dans le champ du cinéma pour enfants, est le premier film de Joe Johnston, *Chérie, j'ai rétréci les gosses* (1989). Directeur artistique sur la première trilogie *Star Wars* et sur les deux premiers *Indiana Jones*, Johnston s'empare des motifs du film de 1957 pour les réinjecter dans une comédie familiale de haute volée. Le jardin (où ne s'enfoncera Scott Carey qu'à la toute fin du film) y devient une jungle dangereuse, où les insectes atteignent des tailles disproportionnées, comme ce sera aussi le cas dans le film d'animation *Epic, la bataille du royaume secret* de Chris Wedge (2013). Dans ces deux films, la raison du rétrécissement est différente (expérience tournant mal chez Johnston, magie chez Wedge), mais tous deux partagent néanmoins la figure d'un papa inventeur zinzin dont il faudra que les enfants miniaturisés parviennent à dessiller les yeux pour être sauvés.

Une expérience médicale, cette fois, est au centre du *Voyage fantastique* de Richard Fleischer (1966), où un petit groupe de médecins est inoculé dans le corps d'un scientifique, objet de toutes les attentions, pour, en pleine Guerre froide, sauver sa vie chancelante. Si *Chérie, j'ai rétréci les gosses* était la variante familiale eighties de *L'homme qui rétrécit*, c'est *L'Aventure intérieure* de Joe Dante, qui, en 1987, constituerait le pendant du film de Fleischer. À nouveau, une expérience tourne mal, le lieutenant Tuck Pendleton se voyant injecté dans le corps de l'hypocondriaque Jack Putter en lieu et place du lapin sur lequel devait être mené le test. Tous deux devront faire équipe et se démener dans les soubresauts d'une obscure et loufoque intrigue d'espionnage industriel.

Si un dessein médical est au cœur de ces deux films, la science et ses visées humanistes dévoyées sont souvent prétextes aux expérimentations les plus folles. Ainsi, dans *Les Poupées du diable* de Tod Browning (1936), la préoccupation du savant testant la miniaturisation est bien de réduire le problème de la surpopulation (louable souci, semblable à celui du Professeur Deemer qui, dans *Tarantula !*, fera grossir les aliments – puis accidentellement des animaux – pour lutter contre la faim dans le monde).

D'autres, mus par la démence, se passent de raisons valables, tel le savant de *Docteur Cyclope* (Ernest B. Schoedsack, 1940), film visuellement étonnant dont le recours aux transparences, mais encore plus aux décors et accessoires géants, anticipe les procédés utilisés par Jack Arnold et Clifford Stine pour *L'homme qui rétrécit*. On y retrouve même une scène avec un chat menaçant les héros miniaturisés ; motif courant ensuite dans l'histoire de la « pop culture », d'un épisode des *Mystères de l'Ouest* (*Night of the Raven*, 1966), à une quelconque planche de Peyo mettant en scène Azraël face aux Schtroumpfs !

Contemporain cinématographique de Scott Carey, Tom Pouce est, dans la comédie musicale de George Pal (*Les Aventures de Tom Pouce*, 1958), un être à nul autre pareil, le seul de son espèce, sans que cela ne lui pose d'ailleurs le moindre problème d'adaptation. Mais, soixante ans après cette version haute en couleur du conte des frères Grimm, Alexander Payne imaginera, dans le futur grisâtre de *Downsizing*, que 3 % de la population mondiale mesure désormais, tel Tom Pouce, une douzaine de centimètres. Et cela volontairement. L'expérience au cœur d'un film conscient des enjeux climatiques actuels vise, en même temps qu'à améliorer le niveau de vie des postulants, à lutter encore une fois contre la surpopulation, à réduire les déchets. Et contrairement à l'environnement quotidien devenu hostile dans *L'homme qui rétrécit*, le monde des « petits » y est normal, domestiqué, sous cloche et à la mesure de ce nouveau standard. La confrontation entre

« petits » et « grands » n'est d'ailleurs un sujet qu'au début du film. Et si la femme de Paul Safranek (Matt Damon) renonce au dernier moment à changer de vie, la voici exclue d'un récit prenant une autre voie, alors que Scott Carey n'avait, lui, cessé de maintenir le lien avec son épouse Louise. Raccord avec un cinéma numérique qui, pouvant tout, n'a plus besoin de recourir aux effets de perspectives ou aux décors truqués – un cinéma qui, en un mot, n'étonne plus – le film d'Alexander Payne troque la folie de l'expérience tournant mal, la logique de l'accident, contre un processus de miniaturisation industrialisé, normatif et rémunérateur. En 2017, décidément, rétrécir, ce n'est plus ce que c'était !

Promenade 3 | Comics : transformation, rétrécissement et radioactivité

Sur une couverture du magazine Marvel *True Believers* de 2018, le titre *The Incredible Shrinking Doom* remplace celui de *The Incredible Shrinking Man*, et le super-héros *Ant-Man* s'y défend avec un clou, comme Scott Carey le faisait avec une épingle face à l'araignée. Le héros est sur le point d'être écrasé tel un vulgaire insecte, comme celui de *L'homme qui rétrécit* aurait pu l'être lorsque son frère, Charlie, est descendu couper l'eau. On retrouve aussi sur cette illustration une pochette d'allumettes (semblable à celle de l'affiche originale du film) et un pot de peinture entamé rappelant ceux entreposés dans le sous-sol des Carey.

Autant d'indices suggérant une parenté entre le héros inventé par Richard Matheson en 1956 et celui créé en 1962 par Stan Lee, Larry Lieber (scénaristes) et Jack Kirby (dessinateur). Plus encore, si l'on fait un détour par les deux adaptations cinématographiques signées Peyton Reed (*Ant-Man*, 2015 ; *Ant-Man et la Guêpe*, 2018), où l'on ne sera pas surpris que le héros interprété par Paul Rudd s'y prénomme Scott (Lang), clin d'œil sans doute volontaire au Scott (Carey) de Matheson.

Scott Lang n'est pourtant pas le premier homme qui rétrécisse de l'univers Marvel. Il y eut dans les comics un premier *Ant-Man* en la personne de Hank Pym, scientifique mettant au point un sérum permettant de rapetisser et devant, dans sa première aventure (*Tales to Astonishing* n°27), affronter une colonie de fourmis. Quant à Scott Lang, son disciple, il ne deviendra le nouvel *Ant-Man* que bien plus tard, à la fin des années 70. Rappelons enfin que dans ces histoires, la visée du rétrécissement n'est pas la philanthropie, mais bel et bien – du moins pour les industriels souhaitant s'emparer de l'invention du Dr Pym – la volonté de développer une nouvelle technologie guerrière.

Si certains motifs se réfractent de *L'homme qui rétrécit* aux films mettant en scène *Ant-Man* (pensons à la déferlante menaçant d'emporter qui dans une fuite d'eau, qui dans une baignoire), il est une différence fondamentale entre les deux Scott : c'est que le processus permettant à *Ant-Man* de rétrécir est réversible. Ce contrôle – qu'avec un peu d'entraînement il exerce sur un corps qui, dans le deuxième épisode, peut ponctuellement devenir celui d'un géant – permet à un personnage gentiment loser au début de devenir un héros. Au contraire, l'irréversibilité de la métamorphose apparente Scott Carey, un homme à qui tout paraissait réussir, à une victime, au jouet d'une malédiction.

La radioactivité a bon dos. Dans *L'homme qui rétrécit* comme dans les bandes dessinées. Souvenons-nous que c'est une araignée radioactive qui pique Peter Parker (*Spiderman*) et que c'est l'exposition aux rayons gamma qui va transformer le docteur Bruce Banner en (incroyable) *Hulk*. Si ce dernier développe une force extraordinaire, son pouvoir sera souvent traité comme un mauvais sort, quelque chose qu'il subit plus qu'il ne désire.

L'acceptation finale de la mutation est justement la grande singularité de *L'homme qui rétrécit*. Et ce par quoi il nous emmène dans des confins métaphysiques que se gardent bien d'explorer les autres films évoqués en ces lignes. Le rétrécissement y est sans fin, ouvert sur l'inconnu, il ne peut être défait sinon par la mort de Scott Carey, sinon par l'acceptation de devenir autre chose. Le premier *Ant-Man* paraît quand même s'en souvenir quand, Scott Lang se retrouvant réduit à l'échelle subatomique, un court *trip* visuel rappelle les tout derniers plans de *L'homme qui rétrécit*, où microcosme et macrocosme se mêlaient. Parenthèse expérimentale au sein du blockbuster, invoquant par la bande l'écho assourdi d'un Scott Carey rétrécissant jusqu'au stade infinitésimal...

PETITE BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

- Daniel Riche, *Itinéraires de l'angoisse*, dans *La touche finale*, nouvelles volume 5 de Richard Matheson, Flammarion, 2001
- Richard Matheson, *L'homme qui rétrécit*, Éditions Denoël, 1956.
- Mathieu Rostac, *Jack Arnold, géant de la peur*, dans le livret de la version restaurée de *L'homme qui rétrécit* éditée par Elephant Films, 2017.
- Jean-Baptiste Thoret, *Voyage au bout de la femme*, dans *Simulacres n°1*, Éditions Rouge profond, automne 1999.
- Stéphane Bex, *Aux frontières du voir*, chapitre « Perspectives détraquées », Éditions Rouge profond, 2020.
- Philippe Arnaud, *Miniaturisation et gigantisation, le monde et l'humain*, dans *L'invention de la figure humaine*, Cinémathèque Française, 1995.

Sitographie

- Quelques affiches signées Reynold Brown : <http://www.americanartarchives.com/brown,reynold.htm>
- Autour de l'œuvre du sculpteur Robert Therrien : <https://gagosian.com/exhibitions/2017/robert-therrien/> et <https://gagosian.com/quarterly/2019/02/05/essay-robert-therrien-under-the-table/7>
- Autour de l'œuvre du photographe Gregory Crewdson : <https://gagosian.com/artists/gregory-crewdson/>

NOTES SUR L'AUTEUR

Biographie



Stéphane Kahn est critique de cinéma pour *Bref*, le magazine du court métrage, depuis 1997, et pour *Blink Blank*, la revue du cinéma d'animation, depuis son lancement en 2020.

Il est, au quotidien, programmateur à l'Agence du court métrage depuis 2000.

Il a également collaboré à la revue *Repérages*, au site [Objectif Cinéma](#), a rédigé divers documents pédagogiques (pour École et cinéma notamment) et participé à des ouvrages collectifs consacrés au jeune cinéma français ou au court métrage.

Il tient entre 2006 et 2018 un blog autour du rock et de l'image et a réalisé depuis 2012 trois courts métrages expérimentaux autoproduits.