

# Introduction

*De nombreuses voix mettent avec insistance l'accent sur la faiblesse du moi face au ça, du rationnel face au démoniaque en nous.*

Sigmund Freud<sup>1</sup>

Pourquoi regardons-nous des films d'horreur, c'est-à-dire qu'est-ce qui, en nous, nous pousse à *regarder* une histoire où le sang coulera d'un corps sadiquement mutilé, se déroulant dans un univers dans lequel notre humanité et celle des autres, et non seulement les corps, sont menacées à chaque seconde? Mordu et transformé en bête assoiffée de sang à cause d'un virus diabolique, comme dans *Rec*, ou bien le visage dépecé par un psychopathe, tel un jeune homme de *Devil's Rejects*, le spectateur se met en position de victime ou de bourreau passif et y prend un certain plaisir.

Susciter des passions et des émotions a toujours représenté la finalité de l'art. On se souvient du passage de la *Poétique* d'Aristote évoquant la *catharsis*: effet de « la purgation des

---

1. *Inhibition, symptôme et angoisse*, PUF, p.12.

passions » produite sur le spectateur<sup>1</sup> et qui suscite en lui crainte et pitié.

La catharsis propre au cinéma d'horreur serait alors destinée à révéler l'horreur en nous, celle que nous craignons de subir et celle que nous cauchemardons ou rêvons inconsciemment d'infliger aux autres, et qui sont peut-être les mêmes. Est-ce bien là la raison ou la cause qui expliquent que certains d'entre nous, nombreux, jouissent de ce spectacle sans merci ? Et est-ce pour cette même raison que certains le rejettent, ne voulant rien savoir de cet abominable qui nous habite ?

Il y a certainement d'autres raisons qui n'excluent pas la précédente, mais viennent s'y ajouter.

En effet, le cinéma d'horreur est devenu un genre, avec ses codes qui nous le rendent familier (code, en ce qui concerne les morts-vivants, si talentueusement résumé en 20 minutes dans le premier film d'horreur portugais *I'll see you in my dreams*), et ses niveaux de discours. Il a ses adeptes, et à l'instar du western ou du film de guerre, il est devenu une institution.

Ces niveaux de discours et différentes dimensions font que la vision d'un film d'horreur ne se contente pas d'être un simple défouloir où la haine de l'autre, le chaos dont la loi est l'extermination de son prochain, se libère enfin. Les lectures politiques, éthiques, et les dimensions comiques aussi bien qu'esthétiques,

---

1. Aristote, *Poétique*, 6, 1149 b 24. L'interprétation peut être double et complémentaire : le spectateur, devant le tragique ou l'horreur, se libère de ses passions sur la scène de l'imaginaire ; il se soigne aussi, car en regardant se déchaîner les passions, il est désormais apte à les contenir. Dans les deux cas, la fonction de l'imaginaire est centrale puisque ce n'est que par lui que s'opère la *catharsis*. Cependant, la représentation des passions semble plus proche de la « réalité » avec le cinéma qu'avec la peinture par exemple, et la tendance vers plus de réalisme dans les films d'horreur participe de cette volonté de faire coïncider, à la limite, imaginaire et réalité. On mesurera en effet la distance qui existe à cet égard entre *Massacre à la tronçonneuse*, par exemple, et *Hostel*.

la multiplicité des genres qu'il peut intégrer en font en effet un cinéma riche et propice à la réflexion.

Nous définirons le film d'horreur par certaines caractéristiques dominantes qui permettront de le distinguer du film fantastique ou d'épouvante, auquel il participe bien souvent cependant : du sang, des corps mutilés généralement, et surtout le sentiment de terreur ressenti par le spectateur devant l'innommable. À ce titre, nous excluons par exemple *Le Silence des agneaux* dans la mesure où il s'agit d'un thriller psychologique à composante, et non à dominante, d'horreur. Des films peuvent poser problème, révélant ainsi l'artificialité des frontières entre genres : nous pensons à *Alien*, dont l'horreur provient moins du spectacle d'un massacre ou de celui d'une boucherie, que de la terreur devant l'Indéterminé. En revanche, *Cube* sera considéré comme relevant de l'horreur, et secondairement de la science-fiction, à plusieurs égards : la mutilation des corps, l'angoisse devant la mort, la souffrance, de personnages perdus, devenant paranoïaques, pris au piège dans un jeu où ils ont été littéralement jetés, qui révèle leur nature profonde, dont ils soupçonnent de manière croissante la fatalité et l'absurdité qui en fait la métaphore cruelle du réel<sup>1</sup>.

Pour aborder le cinéma d'horreur, il nous faudra d'abord en dessiner un historique, avec ses jalons significatifs. Pour ce faire, nous commencerons par en déterminer l'acte de naissance. S'agit-il du *Frankenstein* de 1931, ou bien du *Nosferatu* de Murnau de 1922 ? Ces films, dont on reconnaît toujours la beauté incontestable du second, peuvent encore impressionner, mais ils n'horrifient plus guère le spectateur d'aujourd'hui. Faut-il donc pour cela reconnaître que la rupture n'apparaît qu'en 1968, avec *La Nuit des morts-vivants* de Romero ? Il semble difficile, et certainement nuisible à la saisie de la logique du déploiement

---

1. Nous nous concentrerons, dans la mesure du possible, sur des œuvres cinématographiques, en évitant les productions trop complaisantes.

de ce cinéma, d'exclure du genre les deux premiers et d'assigner comme point de départ le troisième, ce pourquoi nous les considérerons plutôt comme des événements scandant une histoire que nous nous efforcerons de retracer.

Nous tenterons ensuite de distinguer : 1/ les différentes figures (zombies, monstres, le Diable, la Chose indéterminée, etc.) qui peuplent l'univers du cinéma d'horreur, et dont nous tenterons d'indiquer l'origine et la fonction ; 2/ les thématiques qui les structurent (thèmes nécessaires et non-nécessaires), dont nous montrerons qu'elles dérivent du Mal (le sadisme, la violence, etc.). Ces deux aspects nous permettront alors d'établir une classification qui ne soit pas uniquement fonction des figures du genre, souvent trop unilatérale, mais qui prend en compte les thématiques dégagées.

Enfin, il sera question, dans un dernier temps, d'examiner d'un côté les discours qui parcourent ces films : politique, dans la parole de révolte qui se fait entendre derrière l'impassibilité du zombie, ou bien dans les récriminations du vétéran de *Street Trash* ; les réflexions morales sur le châtement, oscillant entre justice et vengeance, qui sont centrales chez le shérif de *Devil's Rejects*, homme de loi essayant d'être à la hauteur de l'horreur des monstres qui ont torturé et réduit son frère en lambeaux, par exemple. De l'autre, les différentes dimensions qui introduisent des strates de décalages au sein de l'horreur : esthétique, comme dans *Audition*, où l'onirique se mêle à la nostalgie, à la culpabilité, au sadisme, illustrant le renouveau du genre introduit par les réalisateurs asiatiques, aussi bien qu'humoristique, qui n'est pas la moindre.

Bien sûr, il s'agira de relever la portée philosophique à chacun de ces niveaux.

Qu'est-ce qu'un corps ? Dans ces films, le corps est l'objet des attaques les plus violentes, dans un mouvement qui vise à le

détruire. En effet, le prédateur, qu'il soit un monstre ou un psychopathe, fait du corps un simple objet, à exterminer. Mais que vise cette destruction ? Qu'est-ce que cela nous apprend sur le rapport que nous entretenons à notre propre corps ?

Y a-t-il continuité entre le règne animal et le monde des hommes ?

L'homme est-il bon ou mauvais ? La méchanceté de l'homme n'est-elle qu'un prolongement de l'agressivité animale, ou bien lui est-elle propre ?

La violence peut-elle être justifiée ? Que nous révèle notre intérêt pour l'horrible ? D'où vient le mal ? Pourquoi le Mal ?

Tous ces questionnements, qui surgissent à la vue de la plupart des films d'horreur, parcourent en effet l'histoire de la philosophie. Ainsi, au sujet du mal, Platon considère, à la différence de Kant par exemple, que la méchanceté de l'homme est l'effet d'une erreur de jugement, et non en raison de l'existence d'une racine du Mal en son âme. Ce sur quoi Rousseau est en désaccord : c'est la société qui rend l'homme égoïste et partant haineux.

Le cinéma d'horreur semble tourner principalement autour de cette question du mal. Cela est évident lorsque l'auteur de l'horreur est l'homme lui-même, qu'il ait le visage du fou, ignorant qu'il fait le mal ; du psychopathe, qui non seulement *sait* qu'il fait le mal, mais qui *aime* faire le mal ; du sadique, qui jouit en souffrant de la douleur d'autrui, à l'instar de Krug et de Fred dans *La Dernière Maison sur la gauche* ; du cruel, qui fait le mal sans en tirer du plaisir : par exemple, devant l'impassibilité de Paul et de Peter dans *Funny Games*, on peut se demander s'ils sont cruels plutôt que sadiques ; ou pis, de l'individu ordinaire, comme dans *Hostel*, qui souhaite expérimenter « autre chose », qui veut aller plus loin dans la domination et dans l'appropriation des autres, en en faisant des choses.

Ce qui est fondamental, c'est la démesure de la décharge agressive, la disproportion entre la violence exercée et les motivations,

comme dans *Eden Lake*, où des adolescents envieux trouvent un prétexte de massacrer un couple londonien, et même l'absence de motif, ce qu'on appelle le crime gratuit, comme dans la plupart des films de ce genre.

S'il n'y avait pas agression déchaînée, sans motif justifiant l'horreur de l'acte, s'il n'y avait pas ce plaisir à faire souffrir, on n'aurait pas de film d'horreur. Mais sans un public amusé, gêné ou soulagé, allant voir ces films, il n'y aurait pas de films d'horreur non plus. Qu'il y ait de la violence, du mal et de l'horreur, cela est une donnée: des guerres aux faits divers, le quotidien est marqué par cette agressivité de l'homme. Mais pourquoi aller chercher davantage d'insupportable dans une fiction ? La réalité ne suffit-elle pas ?

Dès lors, c'est la motivation du spectateur qui interroge le plus. Amusement ; se libérer des pulsions agressives ; volonté de comprendre l'incompréhensible ; etc. Les outils conceptuels que nous offre Freud nous semblent pertinents pour rendre compte de cette « attirance » de l'homme pour le spectacle de l'horreur.

L'horreur est la limite du Mal, ce point au-delà duquel il semble qu'on puisse toujours aller. Quand le mal échappe au discours, le cinéma nous permet de nous montrer l'indicible de ce réel constitué par ce fond de méchanceté et de désir d'agression en nous, que les progrès politiques et matériels n'ont pu faire disparaître, et peut-être fait empirer.

Comme autrefois la peinture, les récits, les contes, le cinéma d'horreur sert d'exutoire, permet de conjurer, de refouler, de sublimer et peut-être de comprendre.

# 1. Une brève histoire du genre : de l'angoisse à la terreur infinie

On n'a pas attendu la naissance du cinéma pour tenter de peindre l'horreur. Nous n'allons pas retracer ici l'histoire des représentations artistiques de l'horreur, mais seulement évoquer quelques exemples pris dans les différents arts. En peinture, il suffit de regarder le célèbre *Retable d'Issenheim* de Grünewald, exposé au musée d'Unterlinden de Colmar, pour se rendre compte de la « fascination pour la douleur, le supplice, la violence [...] et pour l'horreur satanique<sup>1</sup> ». Relevons deux éléments du retable : le malade furonculeux et les pieds du Christ<sup>2</sup>.

La créature malade, représentée sur le panneau droit de la seconde ouverture du polyptyque, assiste à l'agression de saint Antoine, lequel était connu pour sa capacité à guérir les corps et les âmes, par des monstres envoyés par le Diable. Elle est probablement atteinte de la maladie de l'ergot de seigle, dont les symptômes étaient l'apparition de déformations et de boutons

- 
1. Nous citons une analyse que François Kienzler a faite de ce retable.
  2. Éléments qui se trouvent respectivement sur le panneau droit de la deuxième ouverture du polyptyque, et sur le retable fermé. Le polyptyque a été réalisé entre 1512 et 1515 pour le couvent des antonins d'Issenheim.

purulents, et la vision « ardente », appelée aussi « feu de saint Antoine ». Le malade a un aspect tellement répugnant et effrayant qu'il impressionne bien plus que les créatures de certains films d'horreur, à commencer par Freddy par exemple.

Le second élément appartient à la peinture du retable fermé, la *Crucifixion*. Il s'agit des pieds du Christ cloués l'un sur l'autre, meurtris ensanglantés, et répugnants. Une représentation qui aurait toute sa place dans un film aussi cru et réaliste que *Hostel* par exemple.

Cela dit, le but du retable était d'encourager les malades à supporter la souffrance à l'instar du Christ et des saints. Mais qui dit que l'on ne peut pas retirer la même leçon des films d'horreur ? Apprendre à souffrir avec, c'est-à-dire à compatir ?

De même, les *Amants trépassés*<sup>1</sup>, d'un maître de Souabe de l'École allemande du XV<sup>e</sup> siècle, excellent dans la représentation de l'obscénité et de la corruption du corps, lequel est destiné à se transformer en lambeaux, à l'instar de celui des zombies depuis la *Nuit des morts-vivants* de Romero. Les corps pourrissants des deux amants sont traversés par les vers, les serpents et un crapaud, qu'on devine visqueux, est en train de dévorer l'organe génital de la femme.

On peut deviner la très forte impression que ces tableaux ont dû produire sur les hommes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Certes, ils étaient habitués à des horreurs bien réelles : les guerres et les maladies faisaient partie du quotidien, ce qui rendait la souffrance et la déchéance « normales ». Mais l'offre et la demande de représentation de l'horreur n'étaient pas systématiques, à la différence de ce qui se passe dans nos pays ultramodernes, où les médias et spectacles diffusent amplement l'horreur : on ne vit pas ces horreurs, mais on les voit, sur notre écran. Qui plus est, on souhaite en voir : en témoigne le succès des films d'horreur et

---

1. Que l'on trouve au musée de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg.