

CinémAction

Fondateur : Guy Hennebelle

Les cinémas de l'horreur

Les maléfiques

Dirigé par Anne-Marie Paquet-Deyris

ÉDITIONS

CHARLES CORLEY



Les cinémas de l'horreur les maléfiques

dirigé par

Anne-Marie Paquet-Deyris

CinémAction

Directrice de publication : Monique Martineau

Conseillère éditoriale : Françoise Puaux

Editions Charles Corlet

Département CinémAction

ZI, Route de Vire, BP 86, 14110 Condé-sur-Noireau

2010

Sommaire

• Préambule : Les maléfiques, refondation des figures de l'horreur	<i>Anne-Marie Paquet-Deyris</i>	11
--	---------------------------------	----

I. Variations sur le genre: au seuil / au cœur de l'horreur

• Fondements : l'horreur est ailleurs Affaire non-classée	<i>Philippe Romanski</i>	16
--	--------------------------	----

• La critique française face à l'horreur depuis 1970	<i>Sophie Benoist</i>	24
---	-----------------------	----

• Fantastique et horreur à la française : du (re)nouveau ?	<i>Philippe Met</i>	30
---	---------------------	----

• Horreurs britanniques 1956-1976 : une identité nationale en crise	<i>Jean-François Baillon</i>	36
--	------------------------------	----

• Jaune comme la mort	<i>Sophie Benoist</i>	44
-----------------------	-----------------------	----

• La tétralogie des templiers d'Amando de Ossorio : la légende sacrilège des « morts sans yeux »	<i>Aurélien Portelli</i>	49
--	--------------------------	----

• Quand le cinéma d'horreur rencontre la comédie musicale : <i>Phantom of the Paradise</i> et l'histoire du rock horrifique	<i>Diane Langlumé</i>	56
---	-----------------------	----

II. Métaphoriser la chute: créatures horribles en mutation

• Les mélodrames d'horreur de Tod Browning, Moralités grotesques	<i>Eithne O'Neill</i>	66
• Les femmes maléfiques des années 20 à l'écran	<i>Jean-Marie Lecomte</i>	71
• Canines découvertes et gorges offertes : Le masculin et le féminin dans les films de vampires (1922-2006)	<i>Georges-Claude Guilbert</i>	79
• Une « horreur de la nature » : vies et morts du Docteur Jekyll et de Mister Hyde	<i>Nicolas Schmidt</i>	87
• <i>May</i> de Lucky McKee (2002) ou <i>Smells Like Teen(age) (Frankenstein) Spirit</i>	<i>Frank Lafond</i>	92
• <i>Carrie</i> ou l'horreur de la souillure féminine	<i>Stephan Kraitsowits</i>	98
• Etait-ce bien le croquemitaine ? Pour une démystification d' <i>Halloween</i>	<i>Florent Christol</i>	105
• Construction de l'horreur : le Sud des Etats-Unis comme lieu d'altérité	<i>Claire Dutriaux</i>	112
• Figures du grotesque (sudiste) dans <i>Deliverance</i> , film d'horreur <i>made in Dixie</i>	<i>Marie Liénard</i>	118

III. Violence de l'effet : modalités radicales d'exhibition des figures, formes et matières

• Films américains des années 1970 tirés d'histoires vraies	<i>Florence Livolsi</i>	128
• Gore, sexe et snuff, ou l'impossible du corps interne	<i>Philippe Met</i>	134
• L'« horreur viscérale » de David Cronenberg ou l'horreur de l'« anti-nature »	<i>David Roche</i>	141
• David Cronenberg et la nouvelle chair	<i>Yann Calvet</i>	150

• Trente ans dans les collines : <i>The Hills Have Eyes</i> , du <i>teen movie</i> à l'hyper classicisme	<i>Dominique Sipière</i>	157
• L'horreur et ses masques dans les films d'Alejandro Amenabar	<i>Marion Poirson-Dechonne</i>	167

IV. L'horreur du monde : passages, traces et transferts fantomatiques

• L'ambiance gothique : le Sud hanté de Iain Softley dans <i>La porte des secrets</i>	<i>Anne-Marie Paquet-Deyris</i>	176
• Du fantastique à l'horreur : Genèse et renouveau du <i>bake-mono</i> japonais	<i>Olivier Dobremel</i>	185
• Le geste inintelligible. Le corps horrifique dans le cinéma d'horreur japonais contemporain	<i>Benjamin Thomas</i>	192
• Cartographies du retour horrifique dans les versions de <i>Ju-On</i> et leur adaptation américaine, <i>The Grudge</i> de Takashi Shimizu	<i>Anne-Marie Paquet-Deyris</i>	199
• Hypnose, mise en scène et maîtrise : <i>Cure</i> de Kiyoshi Kurosawa	<i>Jean-Paul Engélibert</i>	207
• Entretien avec le cinéaste thaïlandais Songyos Sugmanakan : Formes de l'horreur asiatique	<i>Katarzyna Ancuta</i>	213
• Bibliographie sélective	<i>Anne-Marie Paquet-Deyris</i>	218

Quand le cinéma d'horreur rencontre la comédie musicale: *Phantom of the Paradise* et l'histoire du rock horrifique

par Diane Langlumé

« Le rock et l'horreur constituent le mariage parfait. Tous deux sont sensationnalistes, dépourvus de subtilité et ils défient l'ordre établi ».

Alice Cooper

Dans leurs objectifs, la comédie musicale et le film d'horreur semblent à première vue diamétralement opposés: la comédie musicale propose une fenêtre sur un monde idéalisé, une échappatoire par le biais du rêve, tandis que le film d'horreur met au contraire en scène un quotidien à tendance réaliste dont les angoisses sont métaphorisées et magnifiées par les monstres. Mais par leurs moyens, les deux genres se rejoignent, au point d'avoir donné naissance à un hybride, celui de l'opéra rock horrifique, « horror musical » ou génériquement, « rock horror ».

Les origines musicales complexes du « rock horror »

S'il est facile de s'accorder sur l'existence d'un sous-genre « rock horror », à l'intersection de la comédie musicale et du film d'horreur, peu de livres en revanche ont été dédiés à son étude, surtout proportionnellement au nombre de fans qui vouent des cultes mondiaux d'ampleur parfois surréaliste à ses films les plus emblématiques, *Phantom of the Paradise* (Brian de Palma, 1974) et *The Rocky*

Horror Picture Show (Jim Sharman, 1975), et ce, de manière ininterrompue depuis plus de trente ans. De même, il est rarement question dans la critique filmique des origines rock complexes de ces films: c'est donc ici l'occasion de revenir sur celles-ci brièvement tout en en dressant un tableau le plus exhaustif possible pour mettre en lumière la complexité des influences dans lesquelles puisent les « horror musicals ».

« Monster Mash »

Le rock horrifique apparaît de manière embryonnaire aux Etats-Unis à la fin des années 1950, avec des figures telles que Screamin' Jay Hawkins en 1956, qui chante « I Put a Spell on You » en parlant à un crâne depuis un cercueil, ou John Zacherle, présentateur d'une émission sur le cinéma d'horreur, qui, en 1958, lance avec succès « Dinner with Drac (Parts 1 and 2) ». « Flying Purple People-Eater » de Sheb Wooley et « The Blob » par Five Blobs sortent la même année et l'Angleterre leur emboîte le pas avec les groupes The Undertakers et Screaming Lord Sutch (« Murder in the Graveyard »). En 1964, Jumpin' Gene Simmons lance le tube « Haunted House ». La chanson horrifique « Ghost Riders in the Sky: A Cowboy Legend », écrite en 1948 par Stan Jones, connaît également de nombreux inter-

prêtes et réorchestrations au fil des décennies. Il y est question d'un cowboy qui a une vision de bétail crachant du feu dans le ciel, un bétail diabolique poursuivi par les fantômes de cow-boys condamnés à le chasser pour l'éternité.

La chanson « Monster Mash », sortie pour Halloween 1962 et écrite par Bobby « Boris » Pickett (ainsi surnommé pour ses désopilantes imitations de Boris Karloff), marque un tournant. Un scientifique fou y narre la manière dont sa création monstrueuse se lève de la table d'opération pour danser frénétiquement une danse d'un nouveau genre, laquelle devient un succès au cours d'une soirée organisée par le scientifique pour d'autres monstres. La chanson est particulièrement remarquable par son recours à des effets sonores à petit budget mais extrêmement créatifs qui miment un chaudron qui gargouille, des chaînes que l'on agite, un cercueil qui s'ouvre en grinçant, etc., autant d'effets typiques du cinéma d'horreur de série B. Pickett y parodie également Bela Lugosi en Dracula. « Monster Mash » atteint le sommet des ventes de disques et fait l'objet de reprises par de nombreux groupes (dont les Beach Boys), ainsi que dans d'innombrables films et séries télévisées. Boris Karloff la porte aux nues, Elvis Presley la décrit comme « la chanson la plus stupide qu'il ait jamais entendue » et la BBC la bannit des ondes à sa sortie, la jugeant « trop morbide ». Le ton est donné : « Monster Mash » est un *rock kitsch et de mauvais goût*, truffé de références au cinéma d'horreur qui fait frémir conservateurs et parents. Il a donc tout pour plaire à la jeune génération et atteindre le statut de culte.

Une comédie musicale horrifique suivra en 1995, *Monster Mash: The Movie*, (Joel Cohen et Alec Sokolow), co-écrite par Pickett, qui y incarne le Dr Frankenstein, et dont le scénario plagie copieusement celui du *Rocky Horror Picture Show* (un jeune couple égaré dont la voiture tombe en panne cherche refuge dans un manoir lugubre où des monstres dansent sur une reprise du mythique « Time Warp »), ce qui souligne le rapport étroit existant entre ces premiers rocks *endiablés* au sens propre

du terme, et leur traduction filmique quelques années plus tard.

Glam-rock, punk-rock, gothique et shock horror

« Monster Mash » déclenche une mode du rock horrifique. Les différentes composantes de cette chanson sont individuellement ou collectivement explorées et approfondies dans plusieurs genres musicaux de nature transgressive.

On distingue tout d'abord un genre kitsch et « Camp » (du Français « camper », poser, terme adjectivé et conceptualisé par Susan Sontag dans son essai de 1964, *Notes on Camp*). Le *Camp* attribue une valeur esthétique à un objet de mauvais goût sur lequel il est possible d'ironiser. Par extension, *Camp* désigne l'artifice, la frivolité, l'ostentation sophistiquée, l'homosexualité, le *glam-rock*, appelé aussi *glitter-rock* (littéralement, le « rock-paillettes »). Le chanteur Mark Bolan et son groupe T. Rex, fondé en 1967, en est le principal acteur. Ce courant musical, essentiellement anglais, atteint son apogée entre 1971 et 1974. Historiquement, ce genre résulte de deux faits marquants de l'époque : la conquête de l'espace, avec les premiers pas sur la Lune, et les réformes parlementaires sur l'homosexualité au Royaume-Uni (le « Sexual Offences Act » de 1967, inspiré du Rapport Wolfenden de 1957 sur les crimes et la prostitution homosexuels, décriminalise partiellement les actes homosexuels privés entre hommes de plus de 21 ans et révoque donc certaines clauses du « Offences Against the Person Act » de 1861 qui condamnait les auteurs d'actes homosexuels à la peine de mort). Les « Stonewall Riots » de juin 1969 à New York, violentes émeutes entre police et groupes homosexuels commémorées par la *Gay Pride* créée en juin 1970, y faisaient d'ailleurs écho. Ces événements créent un effet de mode autour de l'*ambiguïté sexuelle*, de l'androgynie et du travestisme utilisés pour provoquer un choc

culturel. Ainsi, David Bowie scandalise en 1972 lorsqu'il se déclare bisexuel à la presse.

Thématiquement, le *glam* puise ses sources dans la culture hédoniste, la mythologie, la littérature classique, la philosophie ésotérique, la science-fiction (les aliens, les vaisseaux spatiaux...), le tout teinté de rébellion adolescente. Musicalement, il fait le pont entre des ballades langoureuses et un rock énergique, sexuellement connoté, comme celui des Rolling Stones. Visuellement, il combine le travestisme et un futurisme venu de l'espace dans un look très artificiel et glamour à la fois, mélange de combinaisons argentées ou dorées, inspirées de celles des astronautes, de chevelures multicolores, de maquillages outranciers couvrant tout le visage, et de force plumes et paillettes, en hommage à l'âge d'or flamboyant d'Hollywood. Les autres acteurs principaux de ce courant sont David Bowie, The Velvet Underground, Queen, Gary Glitter, Roxy Music. On reconnaît aussi des caractéristiques glam-rock à Iggy Pop & The Stooges, The Cramps, The Doors, The New York Dolls (qui chantent « Frankenstein » en 1973), et Kiss (qui flirtait avec l'horreur en crachant du sang sur scène). Les musiciens glam-rock partagent une passion commune pour les excès de drogue et de luxe et revendiquent une moralité que l'on pourrait qualifier « d'omni-sexuelle ». Andy Warhol, son entourage (les acteurs fétiches de ses films, tels Udo Kier, Joe Dallessandro...) et sa pièce scandaleuse *Pork* (1971) ont eu une influence *Camp* considérable sur le genre glam.

On distingue également un genre *gothique* (abrévié en *goth-rock* ou *goth*) et *heavy metal*, influencé par l'occulte, le satanisme et la magie noire : le groupe Black Sabbath, formé en 1968 à Birmingham et qui perdure encore aujourd'hui, est souvent considéré comme son fondateur, avec Ozzy Osbourne au chant. Ce genre gothique est aussi surnommé *Batcave*, du nom du club londonien où ces groupes se produisaient initialement. Le gothique comporte, du moins à ses débuts des influences glam-rock marquées et il se distingue de la sous-culture goth apparue vers les années

1980. Le genre a en effet fortement évolué au fil des décennies et de ses trois époques successives, la première étant également connue sous le terme de *positive-punk*, car fortement influencée par les groupes anglais post-punk ; puis, à partir des années 1980, le gothique se démarque du punk-rock. Le genre véhicule une idéologie complexe qui mêle *horreur, romantisme, existentialisme et nihilisme*. D'autres groupes gothiques célèbres sont The Cure, Sisters of Mercy et Siouxsie & The Banshees.

Le *shock-rock* constitue un troisième genre, plus traditionnellement horrifique et gore. Son égérie est l'Américain Alice Cooper. Celui-ci s'exprime de manière très intéressante sur le phénomène rock horror et la façon dont il se met en scène et explique qu'il voulait voir sur scène quelqu'un qui revête une combinaison de Dracula ou du Joker, un héros avec une face sombre. Son personnage incarnait une sexualité ambiguë et attaquait le public avec du sang et des tripes. Il écrivait ou jouait de l'horreur pour entretenir un choc aussi longtemps que possible et électriser son public. Alice Cooper mélange ainsi des influences glam-rock, garage-rock et heavy metal et sa carrière s'étale de 1965 à aujourd'hui. Sur scène, dans les années 1960, il est parmi les premiers à inclure des *effets théâtraux inspirés des films d'horreur*. Il joue le rôle d'une sorcière androgyne, maquillé à outrance pour provoquer la controverse sociale. Son héros se transforme en *méchante* qui se fait souvent exécuter sur scène, d'où la présence fréquente de guillotines et de chaises électriques.

Le *punk-rock*, emblématisé par le groupe new-yorkais The Cramps, formé en 1976, et par The Misfits, formé en 1977, ainsi que par les Sex Pistols en Angleterre, est pour sa part un savant hybride de mauvais goût, d'hommage aux films d'horreur de série B, d'Américana trash et de fétichisme sexuel. Iggy Pop (et son groupe The Stooges) a été surnommé « le Parrain du punk ». Actif depuis 1963, son apparence initiale est largement influencée par le *glam-rock*, ceci résultant de sa proximité de David Bowie, avec lequel il entretient une relation amoureuse dans les années 1970-80

(romancée dans le film hommage au glam-rock de Todd Haynes, *Velvet Goldmine*, 1998). Sur scène, Iggy Pop incorpore aussi des éléments de *shock-rock* en se taillant le corps et en popularisant le « stage dive » sauvage (plongeon dans le public).

Trois sous-genres rock se développent à cette époque : le *deathrock* (en un seul mot), mélange de punk-rock et de gothique, incorpore des éléments horrifiques et émerge sur la côte Ouest des USA et à Londres à la fin des années 1970. Il est toutefois distinct du *death rock* (en deux mots), né en 1958 avec la chanson « Endless Sleep » de Jody Reynold, et qui s'est éteint en 1964 avec « Last Kiss » de J. Frank Wilson, un genre de rock romantique et morbide où il était question de morts adolescentes, et dont le *deathrock* constitue une résurgence quinze ans plus tard. La chanson qui exemplifie le mieux le *death rock* des années 1950-60 est « Leader of the Pack » des Shangri-La, variation sur l'introspection, la dépression et une complaisance envers la mort. Les paroles des chansons incorporent des références aux films d'horreur kitsch et les sons varient de la mélancolie dépressive à la moquerie plus énergique et moins mélodique. Étant donné la complexité des émotions véhiculées, le *deathrock* est caractérisé par un chanteur à voix distinctive et forte présence scénique et a recours aux claviers pour créer des ambiances. Visuellement et thématiquement, le *deathrock* fait référence au film noir, au surréalisme, à l'iconographie vaudoue et catholique, aux films de zombie, en particulier à *La nuit des morts-vivants* (George A. Romero, 1968), aux films d'horreur italiens de Mario Bava et Dario Argento. Deux groupes célèbres illustrent ce sous-genre : 45 Grave et Christian Death.

Le *horror-punk* se présente comme un mélange de punk et d'horreur au tempo plus nerveux que le *deathrock* et aux thèmes moins romantiques ou introspectifs. Ses adeptes arboaient souvent des peintures corporelles cadavériques ou squelettiques (« corpse paint »). Enfin, le *psychobilly*, mélange de punk, rockabilly et horreur, était reconnaissable à son usage de la contrebasse. La forte influence des

films d'horreur sur ces trois sous-genres fait qu'ils se recoupent étroitement.

On assiste par la suite à une récupération de ce phénomène marginal par des groupes plus populaires, moins extrêmes, plus largement diffusés sur les ondes. L'aspect horrifique est alors souvent envisagé plutôt comme une vitrine à la mode que comme un thème fondateur, véhiculant des symboles diaboliques et une imagerie de la noirceur, et recyclant une épouvante de pacotille dont les pouvoirs de captation du public ne sont plus à démontrer. Les groupes marginaux sont aussi parfois victimes de leur popularité croissante qui banalise leur excentricité et leur fait rejoindre la norme. On comprend à quel point le cinéma a pu nourrir ces courants musicaux. Mais à l'inverse, comment les *comédies musicales horrifiques* se sont-elles nourries de ces différents rocks ?

L'exemple de Phantom of the Paradise

D'emblée, le film établit clairement son *propos musical et horrifique*, sorte de contrat avec le spectateur : « A présent, (Swan) recherche la musique interplanétaire qui inaugurera (...) le Paradise, le suprême palais du rock. Ce film est l'histoire de cette quête, de cette musique, de l'homme qui les créa, de la fille qui les chanta et du monstre qui les vola ». Ironiquement, c'est déjà une imposture, puisque le personnage principal de l'histoire est Winslow Leach, alias Phantom. Le film joue sur cette usurpation permanente : Swan, qui n'est en réalité qu'un voleur de talents sans scrupule détenteur d'un label de disques et sur le point d'ouvrir un club, est présenté comme un créateur visionnaire. « Son passé est un mystère mais son œuvre est déjà une légende ».

On considère généralement *Phantom of the Paradise* comme une comédie musicale, toutefois, le film répond de manière discutable au critère primordial du genre, qui est celui de l'intégration des chansons à la diégèse. En effet, celles-ci, au nombre de dix, constituent majoritairement des *parenthèses tonales, réflexives*, qui, supprimées, ne rompraient pas

le fil narratif (contrairement au *Rocky Horror Picture Show*, dans lequel les chansons informent et complexifient l'intrigue, véhiculant des informations essentielles qui ne figurent pas dans les scènes dialoguées). C'est le jeu des allers-retours entre l'histoire des personnages et le mythe de Faust qui établit le lien sémantique. Quant au facteur horrifique, il est clairement d'impact mineur, exprimé dans un registre visuel exagéré et parodique bien que la bande-annonce clame « 20th Century Fox présente *Phantom of the Paradise*, un film d'horreur gothique ». A aucun moment, le spectateur ne ressent d'angoisse. Les scènes à fort potentiel horrifique sont détournées par des procédés graphiques et un *comique de geste* qui empruntent beaucoup au dessin animé : plusieurs scènes défilent en accéléré, notamment lorsque le visage de Winslow est écrasé dans la presse à disques ; la scène finale est hyperbolique et surjouée pour susciter la peur ; pour finir, l'usage répété de prises de vues en contre-plongée, de mimiques faciales caricaturant la peur, a pour effet de nier tout sentiment d'épouvante.

Les décors du film reflètent quant à eux l'hybridité générique de la comédie musicale horrifique : un vieux manoir gothique (« Swanage », la maison de Swan, comiquement traduite par « Du côté de chez Swan » en Français), très peu de scènes tournées en extérieur, ce qui caractérise aussi bien la claustrophobie requise par le genre horrifique que les décors artificiels de la comédie musicale, l'effet obtenu étant dans les deux cas de brouiller le rapport du spectateur au monde réel. Le seul décor pouvant générer le malaise chez le spectateur est celui de Swan Records, qui doit sans doute beaucoup à Stanley Kubrick. La secrétaire est installée au fond d'une pièce vide, blanche et noire, son bureau surmonté par le logo du label, un corbeau mort. La prise de vue en contre-plongée de biais crée un effet de distorsion de l'espace qui apparaît encore plus géométriquement dérangeant. Le bureau de Swan, quant à lui, rouge sang (de même que les escaliers qui y conduisent), évoque la pièce cachée du diable dans les films d'horreur de

maisons hantées. Filmée en longue focale, la pièce semble étriquée.

De façon caractéristique, dans *Phantom of the Paradise*, l'horreur n'émane jamais des scènes horribles qui écument pourtant presque tous les clichés du genre, mais de *l'histoire elle-même* et de la morale tragique qui la sous-tend. Dans le film, les manifestations à caractère horrifique sont multiples : tout d'abord, trois pactes avec le Diable (chronologiquement : Swan, puis Winslow, puis Phoenix) – le pacte de Winslow constitue un moment de bravoure comique de par sa formulation ampoulée de ce que Swan fait passer pour « la clause pour les transports » (qui n'est autre que celle de cession de l'âme) : « Le cédant cède au cessionnaire et à ses associés le droit de faire de lui ce qu'ils veulent, de le gouverner, de l'envoyer, de le transporter, qu'il s'agisse de son corps, son âme, son sang ou ses biens ». Puis un tueur en série qui aime la variété des moyens d'exécution (Winslow Leach, alias Phantom) et étrangle un éclairagiste, fait exploser une partie du groupe *rockabilly* les Juicy Fruits/Beach Bums, électrocute le chanteur Beef avec la foudre de Frankenstein, poignarde Swan (qui, comiquement, ne meurt pas car, « lui aussi est sous contrat »), avant de se poignarder lui-même (il échoue également en raison de son propre contrat). Lors du finale, Phantom se précipite sur le tireur qui tente d'assassiner Phoenix : le tir dévie et frappe au front l'homme à tout faire, Philbin. Swan tente d'étrangler la chanteuse Phoenix, mais Phantom le poignarde avec un masque de corbeau. La mort de Swan engendre sa propre mort : au moment où il le tue, la blessure occasionnée par son suicide avorté se rouvre et il se vide de son sang. Viennent ensuite des scènes « gore » où le sang coule à flots et où l'on voit le visage de Winslow atrocement mutilé, ou celui de Swan qui fond ; une tentative par Swan de faire emmurer Phantom vivant, hommage intertextuel au classique d'Edgar Allan Poe, *The Cask of Amontillado* ; des références à des épisodes de hantise et de revenant (Swan a fait passer Winslow pour mort), à Dracula dont Swan a revêtu le costume à sa descente

d'avion alors que Beef, qui arrive comme lui de Transylvanie, sort d'un cercueil en grondant comme un lion. Une parodie hilarante de la scène de la douche dans *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960) vient s'ajouter à cette liste horrifique. Phantom fait mine de découper le rideau de douche de Beef pour l'assassiner, mais lui colle finalement une ventouse de plombier sur la bouche pour le faire taire tandis qu'il le menace de mort s'il chante à la place de Phoenix. Dans une autre scène, Beef pastiche la naissance de la créature de Frankenstein animée par la foudre. Le décor représente le château du Docteur mais le tout est tourné en dérision par l'aspect carton-pâte du décor. Des scènes de mutilation des spectateurs du Paradise sont également mimées.

Pour le spectateur, *l'horreur véritable* (ou plutôt l'horreur tragique) se situe donc au niveau de la morale. Il y a tout d'abord la tragédie de l'œuvre volée et dénaturée jusqu'au méconnaissable, symbole de la tension existant à Hollywood entre créateurs et producteurs, les producteurs étant les maîtres du jeu auxquels les créateurs n'ont pas d'autre choix que de se soumettre, ce que Swan ne manque pas de dire à Winslow lorsqu'il lui vole son âme : « De toute façon, quel choix as-tu ? ». Il le répète plus clairement à sa descente d'avion, évoquant l'œuvre de Winslow : « C'est l'histoire d'un homme qui vend son âme au diable pour devenir une star. » Le film dénonce la corruption du monde du spectacle. Comiquement, plusieurs célébrités du monde réel sont sous contrat chez Swan labels : Bette Midler (égérie *glam*), Peter Fonda (sans doute en hommage à son film contestataire culte, *Easy Rider*, réalisé par Dennis Hopper en 1969), etc.

La seconde tragédie est celle de la vanité sans scrupule de Swan, qui a consciemment renoncé à son âme (« Quelle âme ? ! » jette-t-il au Diable avec arrogance, au moment d'accepter son pacte) pour préserver sa jeunesse. C'est sa vanité même qui a attiré le Diable. L'intertexte du *Portrait de Dorian Gray* (Oscar Wilde, 1890 ; Albert Lewin, 1945) est ici flagrant : la pellicule filmée vieillira tandis que le visage de Swan restera à l'abri des outrages du

temps. Sa monstruosité est dévoilée à la fin, lorsque Winslow brûle la pellicule et que Swan apparaît défiguré. Quant à Phoenix, de pure, elle est devenue assoiffée de gloire et vaniteuse comme Swan, avec lequel elle entretient une liaison.

Paul Williams, à la fois compositeur des paroles et de la musique du film et acteur jouant le rôle de Swan, évoque bien les aspects horrifiques d'une mise en scène spectaculaire : « Avec la guerre du Vietnam, les informations sont devenues un divertissement. On n'est plus parvenus à distinguer le divertissement de la tragédie humaine. » Ainsi, lorsque Phantom électrocute Beef, la foule barbare entre en délire et Swan se frotte les mains : Swan : « Tu as déjà vu un public pareil ? (...) » Philbin : « Bien sûr, c'est pas souvent qu'une star prend feu sur scène ! » Swan : « Quelle attraction ! » Juste après, Swan prévoit de faire tuer Phoenix sur scène par un tireur embusqué au cours de leur mariage (célébré par un Philbin en costume de Pape doré) : « Un assassinat en direct à la télévision nationale, voilà un spectacle ! » L'horreur rejoint la réalité dans une référence évidente à l'assassinat de J.F. Kennedy.

La fin s'inscrit à l'écran avec la tragédie personnelle de tous les personnages du film et plus exactement la mort, dont aucun ne réchappe hormis Phoenix, mais elle pleure l'amour perdu de Winslow. L'unique aspect positif demeure donc que la mort délivre Phantom de son existence monstrueuse asservie à Swan. Et la mort de Swan délivre également Phoenix de son pacte.

La filiation rock de *Phantom of the Paradise*

Musicalement, *Phantom of the Paradise* rend hommage à plusieurs genres rock ainsi qu'à quelques groupes de légende. La bande-annonce du film le qualifie d'« odyssée à travers l'univers du rock, de la gomina au glitter et au-delà ». Le groupe de Swan, les Juicy Fruits, aussi surnommés « les gominés », qui apparaît dès le début du film, appartient clairement au genre *rockabilly* des années 1950.

Paul Williams dira d'eux qu'ils sont un hommage taquin aux Beach Boys (dans une autre scène du film, ils ont d'ailleurs été renommés *Beach Bums*, les « clochards de la plage »), aux Platters et aux Diamonds. Swan décide que ce seront les Juicy Fruits qui chanteront l'œuvre de Winslow. Celui-ci est scandalisé, méprisant à l'égard de ce genre musical et de ces « gominés » dépourvus de talent. En 1973, le *rockabilly* des années 1950 est dépassé, il doit céder la place à des formes musicales plus contemporaines et c'est ce que le film souligne : Swan : « Les Juicy Fruits sont un reflet du passé. Je vous donne l'avenir, Beef. »

L'œuvre de Winslow est une « cantate de 300 pages », « la première version rock de Faust », « toute une série de chansons qui relatent l'histoire de Faust, (...) un magicien allemand légendaire qui vendit son âme au diable en échange du pouvoir et de l'expérience du monde ». La chanson-phare, une ballade mélancolique, est d'ailleurs intitulée « Faust » et résume les aspirations de Winslow : « Tandis que je perdais contrôle, je jurai de vendre mon âme pour un amour / qui chanterait ma chanson et remplirait le vide à l'intérieur de moi. » C'est cette chanson qui séduit Swan. Plus tard, en se rendant à Swanage, Winslow chante également : « Je n'aurais jamais cru que je rencontrerais le Diable », juxtaposant ainsi parfaitement la musique à l'action.

Le personnage de Beef et sa manière de chanter constituent une ode au *glam-rock*. Les paroles de la chanson, « Nous avons besoin d'un homme qui soit la perfection incarnée (...), sophistiqué (...), musclé (...), un symbole (...), avec un goût infailible et une taille de guêpe (...), un sourire hollywoodien et un profil parfait (...), un flot de longs cheveux qui couronnent sa gloire (...), il nous fera nous agenouiller d'admiration (...), un étalon » sont particulièrement comiques et *Camp*. Visuellement, ses habits dorés et futuristes, son torse nu, son maquillage pailleté, ses déhanchements provocateurs, sa présence scénique, son homosexualité virile (un hommage aux *drag queens* de Venice Beach, comme Goldie Glitter, qui étaient plus masculines à l'époque) illustrent parfaitement les canons du

glam. On le voit également vêtu d'une peau de serpent, avec une ceinture en bois de rennes dont la boucle est un scorpion. Les trois guitaristes qui l'accompagnent arborent des maquillages *glam* noirs et blancs qui leur recouvrent le visage et que le groupe Kiss s'est réappropriés par la suite.

Ce numéro, intitulé « Somebody Super Like You (The Beef Construction Song) » incorpore aussi quelques éléments gothiques et *shock-rock* : le gothique est lié à Frankenstein et au nom du groupe « The Undeads », quant au *shock-rock*, il émane du jeu de scène des guitaristes. En effet, armés de guitares dont les manches se terminent en faux, ils font mine de faucher, amputer et décapiter le public, qui apprécie cette performance gore et pousse des hurlements complaisants. En arrière-plan, le chœur en tenues d'infirmières fait mine de recoudre les victimes avec des aiguilles géantes : le *glam-rock kitsch* et *Camp* reprend le dessus tandis que Beef se fait électrocuter par un néon en forme d'éclair projeté par Phantom. Le rendu de son électrocution est obtenu par un effet de lumière stroboscopique et un montage en aller-retour des images (2-1, 3-4, 6-5, etc.), effets spéciaux bon marché typiques des films d'horreur de série B, *Phantom of the Paradise* étant lui-même un film indépendant à petit budget.

Avec son mode de vie décadent, Swan constitue aussi un pur produit de l'époque *glam*. Il fait piéger Winslow avec de l'héroïne par des policiers corrompus ; son audition des chanteuses vire à l'orgie ; on sent sa complaisance homosexuelle à l'égard de Beef. Son nom lui-même ainsi que le cygne que l'on voit à plusieurs reprises sur scène peuvent être perçus comme un hommage à Marc Bolan & T. Rex et à leur chanson en tête des ventes, « Ride a White Swan », sortie en 1970. Des stars *glam* telles que David Bowie et Mick Jagger avaient d'ailleurs été pressenties pour le rôle de Swan. Quant au label Swan, la production avait été attaquée en justice par le groupe Led Zeppelin et son label « Swan Song », contraignant Brian de Palma à remplacer in extremis les mentions de Swan Records par le logo du corbeau mort.

William Finley, qui incarne Winslow Leach/Phantom, explique : « J'ai eu l'idée d'un Phantom qui ressemblerait à un oiseau extra-terrestre sorti

de sa soucoupe, mais aussi à un faucon ou un aigle. Le côté motard avec la veste en cuir était mon idée. » Les qualités science-fictionnelles du costume n'ont d'ailleurs pas échappé à George Lucas qui a avoué avoir copié la boîte-à-sons lumineuse de Phantom pour son personnage de Darth Vader. Le masque constitue un hommage au masque du *Fantôme de l'Opéra* (Lon Chaney, 1925) et à ceux du Carnaval de Venise, tout en évoquant le corbeau du label Swan. La façade du Paradise évoque aussi un palais vénitien.

Au cours du numéro final, des jeunes femmes plantureuses dignes des « poupées » de Russ Meyer défilent sur scène quasi nues, leur intimité recouverte de plumes de corbeaux. C'est l'occasion de souligner le scandale provoqué par le tournage : les jeunes femmes provenaient de la Southern Methodist University et pleuraient en refusant de porter ces costumes très suggestifs. Gerrit Graham, qui incarne le rôle de l'homosexuel flamboyant Beef, se souvient du contexte sulfureux qui avait entouré le tournage à Dallas en 1973, et de la façon dont les Catholiques conservateurs l'insultaient et dénonçaient l'ambivalence sexuelle du film. Pourtant, à sa sortie, le film est classé « PG » : tous publics, accord parental.

Une caractéristique commune à pratiquement toutes les comédies musicales horrifiques, est l'interpénétration de tous les films et séries télévisées qui incarnent ce genre hybride. D'une part, parce que leur intertexte est identique (films d'horreur classiques de Universal Studios, films de la Hammer, comédies musicales célèbres, âge d'or d'Hollywood, références rock, culture pop, etc.), mais surtout parce qu'ils font constamment référence les uns aux autres par des *clins d'œil intertextuels* plus ou moins élaborés. Dans le « horror musical », les éléments horrifiques entachent le monde idéalisé de la comédie musicale classique hollywoodienne, souillent ses rêves surannés, brisent son formalisme, tout en lui rendant un hommage fidèle et décalé, souvent kitsch et clinquant, mais toujours tragicomique et magnifique.

Diane LANGLUMÉ

Bibliographie

Gelb Jeff, ed., *Shock Horror*, Pocket Books, New York, 1992 (avec citations d'Alice Cooper, ma traduction).

Whittaker Jim, *Cosmic Light : The Birth of a Cult Classic*, Acme Books, Altoona (Pennsylvania), 1998 (sur le *Rocky Horror Picture Show*).

Wikipedia, <http://en.wikipedia.org> (articles documentés sur les grandes figures du rock).

Filmographie (par ordre chronologique)

Phantom of the Paradise, édition double DVD, 2006, avec documentaires bonus *Paradise Regained* et *Carte blanche à Rosanna Norton* (costumière)

Chronologie sommaire des comédies musicales rock horrifiques :

I Was a Teenage Werewolf, Gene Fowler Jr, 1957

La petite boutique des horreurs, Roger Corman, 1960

Les films shock-rock d'Alice Cooper : Alice Cooper : The Nightmare, film TV, Jørn Winther, 1975 et *Welcome To My Nightmare*, David Winters, 1976

Phantom of the Paradise, Brian de Palma, 1974

The Rocky Horror Picture Show, Jim Sharman, 1975

Kiss Meets the Phantom of the Park, film TV, Gordon Hessler, 1978

Thriller, John Landis, Michael Jackson, 1983

Buffy contre les vampires, Saison VI, épisode 7 « Once More, with Feeling », Joss Whedon, 2001

Monster Mash : The Movie, Joel Cohen & Alec Sokolow, 1995

Phantom of the Opera, Joel Schumacher, 2004

Noces funèbres, Tim Burton, 2005

Sweeney Todd, Tim Burton, 2007