

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

55 | 2008  
Varia

---

# Un genre en miettes ? Retour sur l'absence du film d'horreur dans la Russie soviétique

*A genre in pieces: the horror film in the URSS*

Andréï Kozovoï

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4105>

DOI : 10.4000/1895.4105

ISBN : 978-2-8218-0990-1

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 75-97

ISBN : 978-2-913758-56-8

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Andréï Kozovoï, « Un genre en miettes ? Retour sur l'absence du film d'horreur dans la Russie soviétique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 55 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4105> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4105>

---

# Un genre en miettes ? Retour sur l'absence du film d'horreur dans la Russie soviétique

par Andreï Kozovoï

1895 /  
n° 55  
juin  
2008

*Le premier film d'horreur soviétique est projeté lors d'une soirée privée, fermée aux journalistes. De nombreuses personnes choquées sont évacuées de la salle, le réalisateur lui-même est tétanisé devant son œuvre.*

*À la sortie, à peine a-t-il repris son souffle qu'on lui demande de donner ne serait-ce que le sujet de son film. Pressé de tous côtés, il lâche :*

*« la perte de la carte de membre du Parti ! »*

(Histoire drôle soviétique)

75

Le film d'horreur, comme on le sait, se distingue par sa volonté *d'affecter* le spectateur, de lui faire peur. Tirant son origine de la littérature gothique anglaise et allemande du XVIII<sup>e</sup> siècle, prenant son envol au cinéma après 1918, il véhicule une peur particulière, plus profonde que celle que l'on éprouve devant un film d'action ou de guerre : la peur de la mort, d'une mort violente et grotesque, d'une souffrance inimaginable qui suscite, outre une anxiété extrême, un sentiment de répulsion. Pire, cette peur se mue en effroi devant la perspective d'une existence *autre*, d'une souffrance éternelle, dans ce monde-ci ou *ailleurs*. La peur est aussi celle d'une intrusion de l'extraordinaire dans le monde ordinaire, de la perturbation du cosmos de l'individu, d'une intrusion qui apporte le chaos ; la peur d'un surnaturel *cauchemardesque* au sens propre du mot. Ces cauchemars vécus à l'état d'éveil s'incarnent dans le monstrueux, la créature infâme, et se déploient dans le caractère

morbide, cruel (voire sadique), et plus ou moins explicite de la souffrance engendrée – le rouge étant une couleur souvent cruciale du film. Le long-métrage peut certes se terminer par la destruction du Mal : il est alors une *catharsis*. Ce n'est pas toujours le cas, et l'irrésolution finale suggère l'inévitable suite (le fameux *sequel*). Dans l'absolu, la défaite du Mal n'est que temporaire. Des archétypes : le vampire, le loup-garou, le revenant, le mort-vivant, l'enfant possédé ; des personnages : Dracula, le monstre de Frankenstein, Jekyll et Hyde, Michael Myers, Freddy Krueger et Jason Vorhees ; des lieux : le château, le laboratoire, la maison hantée, le cimetière ; autant d'éléments appartenant pour des générations de spectateurs au genre du film d'horreur<sup>1</sup>.

Le cinéma soviétique aurait totalement ignoré le film d'épouvante. Josephine Woll, auteur d'un article récent sur cette question, invoque pour expliquer ce fait un faisceau de raisons – politiques, idéologiques, économiques, historiques, mais aussi psychologiques : outre la déconsidération d'un genre « décadent », les monstres de l'écran soviétique n'appartenaient pas au domaine du subconscient, mais étaient bel et bien réels<sup>2</sup>. Les anxiétés qui nourrissaient les films d'horreur américains et britanniques dans les années 1950-1970, écrit Josephine Woll, n'avaient pas de parallèles en Union soviétique<sup>3</sup>. Il faut y ajouter des raisons plus particulièrement liées à la perception de la notion de genre : à l'exception du mélodrame, les catégories filmiques utilisées en Occident seraient absentes des catégorisations soviétiques<sup>4</sup>. Le film d'horreur, « film de genre » par excellence, car son succès repose sur le respect d'un ensemble de codes bien définis, ne pouvait ainsi être transposé en URSS. L'importation des films d'horreur étrangers était de son côté compromise par le déterminisme des idéologues soviétiques, plus proches de Platon que d'Aristote dans leur interprétation de la violence à l'écran. Enfin, la création de film d'horreur maison était rendue difficile pour la simple raison que l'Union soviétique étant « le meilleur des mondes possibles », elle ne pouvait servir de repaire à l'horreur.

1 Cette tentative de cerner les traits distinctifs d'un genre multiforme et protéiforme s'inspire de deux ouvrages : la synthèse récente de Rick Worland, *The Horror Film. A Brief Introduction*, Malden, Blackwell Publishing Inc., 2007, pp. 7 et *sqq.* ; et l'ouvrage devenu classique de Noel Carroll, *Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York-London, Routledge, 1990, pp. 4-7 et surtout pp. 12-42. Dans ce dernier, l'auteur s'attarde longuement sur les ramifications du genre et dépasse la définition classique du genre fantastique de Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970 ; réédité dans la collection « Points Essais »), pour qui l'horreur ferait partie du genre fantastique et merveilleux.

2 Josephine Woll, « Exorcising the Devil : Russian Cinema and Horror » dans Steven J. Schneider, Tony Williams (dir). *Horror International*, Detroit, Wayne State University Press, 2005, pp. 336-358 (voir l'article résumé sur <http://www.kinokultura.com/articles/apr04.html>). Woll est en particulier l'auteur de *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*, New York, IB Tauris, 2000.

3 *Ibid.*, p. 346.

4 *Ibid.*, p. 343.

La cause semble donc entendue. Mais les certitudes vacillent. Tout d'abord, l'idée selon laquelle les anxiétés projetées sur grand écran outre-Atlantique n'ont pas d'équivalent en URSS est douteuse : comme en Occident, la guerre a constitué une blessure, un traumatisme profond pour la société soviétique ; si aux États-Unis, c'est la guerre du Vietnam qui nourrit l'imaginaire des réalisateurs<sup>5</sup>, en URSS, la place réservée à l'invasion nazie de 1941 dans le cinéma soviétique n'a jamais manqué<sup>6</sup>. Deuxièmement, si le film d'horreur américain des années 1950-1960 constitue, à en juger par les spécialistes, un reflet des angoisses de la « guerre froide » (mais aussi d'un retour de la sexualité refoulée)<sup>7</sup>, comment expliquer que les campagnes anti-occidentales qui alertent l'opinion soviétique sur le danger de guerre, particulièrement saillantes sous Staline, n'aient pas donné lieu à des films de ce genre ? Ensuite, les raisons liées à la conception par les Soviétiques d'un cinéma de genre sont également discutables : comment expliquer que, tout en important des westerns occidentaux, le cinéma soviétique se mette à produire, à partir des années 1960, des westerns en bonne et due forme, les aspects contestataires de ceux-ci étant mis en valeur ?<sup>8</sup> *Mutatis mutandis*, le film d'horreur, genre extrêmement populaire à l'Ouest, destiné d'abord à un public d'adultes, puis à un public de plus en plus jeune (malgré les nombreuses classifications et interdictions), n'aurait-il pu, lui aussi, être instrumentalisé ? – la jeunesse étant une catégorie de la population particulièrement sensible qui fait l'objet des plus grandes attentions de la part du pouvoir : simple hypothèse de départ. Ces interrogations sont celles d'un historien de la « guerre froide culturelle ». Il a tenté d'y répondre sans le bagage d'un théoricien du cinéma, d'un sémiologue des images. En élaborant une réflexion essentiellement basée sur un certain nombre d'hypothèses liées à l'histoire politique et culturelle, en scrutant le contenu des longs-métrages, après avoir

5 Voir l'analyse du film de Wes Craven, *The Last House on the Left* (1972), dans le travail innovant d'Adam Lowenstein, *Shocking Representation. Historical Trauma, National Cinema, and The Modern Horror Film*, New York, Columbia University Press, 2005, pp. 111-143.

6 Voir Nina Tumarkin, *The Living and The Dead. The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*, New York, Basic Books, 1995.

7 La littérature est surabondante sur cette question. Parmi les travaux les plus récents : Cynthia Hendershot, *I Was A Cold War Monster : Horror Films, Eroticism And The Cold War Imagination*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 2001 ; Kendall R. Phillips, *Projected Fears : Horror Films and American Culture*, Westport, Praeger Publishers, 2005.

8 L'histoire des « westerns rouges » (à ne pas confondre avec les « easterns », films inspirés par les westerns, mais dont l'action se passe en URSS) reste à écrire ; ils sont surtout répandus en Europe de l'Est communiste (le tchécoslovaque *Joe la limonade – Limonadnyi Djo* de 1964 en est le prototype) ; la RDA se spécialisa dans le genre avec le studio DEFA. Pour l'URSS, on mentionnera, entre autres : *Delovye liudi* (*les Hommes d'affaires*, 1962), *Vooroujen i ochen opasen* (*Armé et très dangereux*, 1977), *Trest, kotoryi lopnoul* (*le Trust qui a sauté*, 1982), *Tchelovek s boul'vara Kapoutsinov* (*l'Homme du boulevard des Capucins*, 1987).

sélectionné de manière drastique un corpus issu de catalogues détaillés<sup>9</sup>, il confirme certainement l'absence d'un genre horrifique dans la Russie de Staline, de Brejnev, d'Andropov et de Tchernenko (avec Gorbatchev la situation devient plus complexe) ; le contraire eût été étonnant. Mais il prend la décision de rouvrir le dossier : plusieurs points de divergence sont en cause.

Premier point, et non des moindres, la définition du film d'horreur. L'article de Woll suggère que le surnaturel est requis. Or, après 1945, l'irréel cède souvent le pas à l'horreur issue du quotidien : les psychopathes (hommes et femmes), les bêtes féroces (requins et chiens), les hommes « primitifs » deviennent les nouveaux protagonistes du film d'épouvante<sup>10</sup>. En outre, la présence de l'hémoglobine n'est pas une condition *sine qua non*, comme le montrent en particulier les longs-métrages « psychologiques » dans la lignée de *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, États-Unis, 1968).

Le deuxième point est plus complexe, mais essentiel : l'absence d'un genre particulier dans le cinéma équivaut-elle à une absence tout court ? Si la réponse se doit de convoquer la notion de genre, le problème est cependant que le genre – défini comme une large catégorie d'histoires unies par leur localisation, leurs personnages, leurs thèmes et leurs tensions narratives<sup>11</sup> – fait l'objet depuis un certain temps déjà d'une déconstruction par les spécialistes du cinéma. Loin d'être une catégorie fixée une fois pour toutes, le genre ne serait en fait que le fruit de discours ; des discours de natures commerciale (des producteurs aux spectateurs) et analytique (des théoriciens aux lecteurs), à la fois opposés et complémentaires. Sans pour autant renier le genre comme catégorie (tuer le père n'est pas chose aisée), nous avons décidé d'employer le concept de *présences* en s'inspirant, entre autres, du travail d'Adam Lowenstein. Pour le théoricien américain, la question de l'appartenance d'un film donné au genre horrifique est secondaire ; l'important est de repérer les discours horrifiques<sup>12</sup>.

Plus souples, les présences nous apparaissent plus appropriées au contexte très particulier du cinéma soviétique, où le caché importe autant, voire plus, que le montré, et où les mailles du filet étatiques sont le plus souvent dirimantes. L'usage des présences permet de

9 Il s'agit de *Films de fiction soviétiques*, des catalogues publiés par le Gosfilmofond, la Cinémathèque ou Centre national de conservation des films russes et soviétiques (*Sovetskie khudojestvennye filmy. Annotirovannyj katalog*, Moscou, Sovremennye tetradi). Onze volumes sont parus à ce jour pour les années 1966-1987 (en ce qui concerne la période précédente, les catalogues, parus avant 1991, sont incomplets).

10 On aura reconnu *Psycho* (*Psychose*, Alfred Hitchcock, États-Unis, 1960) ; *Friday the 13th* (*Vendredi 13*, Sean Connery, États-Unis, 1980) ; *Jaws* (*Les Dents de la mer*, Steven Spielberg, États-Unis, 1975) ; *Cujo* (Lewis Teague, États-Unis, 1983) ; *Cannibal Ferox* (Umberto Lenzi, Italie, 1981).

11 Worland, *op. cit.*, p. 15.

12 Lowenstein, *op. cit.*, p. 9. Dans les critiques de la notion de genre, l'auteur cite notamment les travaux de Rick Altman (en premier lieu *Film/Genre*, London, BFI, 1999).

recouper les traces horribles dans les films soviétiques, mais également dans les longs-métrages occidentaux importés en URSS, de genres variés. Surtout, ce qui est essentiel, les présences horribles n'appartiennent pas uniquement au domaine filmique, mais se lisent aussi dans les discours officiels des médias. L'usage de la langue dans la sphère publique soviétique est loin d'être un acte innocent, et ne constitue en rien un simple rituel. L'appropriation des directives officielles par les réalisateurs, et globalement les acteurs de l'industrie du cinéma, ne se mesure pas en pourcentage d'obéissance ou de rejet de celles-ci, mais participe d'une forme de réappropriation et de re-création du monde extérieur, comme l'a bien montré Alexei Yurchak<sup>13</sup>. Les présences sont ainsi un outil essentiel pour débusquer l'horreur cachée, si elle existe, sur grand écran, et déconstruire les discours officiels de l'horreur, dans la presse.

Troisième point, l'analyse de ces présences ne peut se faire sans prendre en compte le contexte politique. Celui-ci est double : à l'intérieur, les dirigeants cherchent à faire rejouer au cinéma un rôle de mobilisateur des foules dans la lutte idéologique qui l'oppose à l'Occident, une lutte qui n'a jamais cessé ; à l'extérieur, la « nouvelle vague de l'horreur » qui déferle en Occident à la fin des années 1970 n'est pas sans conséquence pour la propagande. Quatrième et dernier point, l'usage (loin d'être exhaustif !) des archives soviétiques disponibles actuellement permet de poser la question des intentions et les pratiques des uns et des autres, et d'avoir une vue sur les coulisses par le biais des débats internes.

## Des miettes sur la pellicule

Pendant la majeure partie de l'histoire de l'URSS, le consensus officiel sur la condamnation du film d'horreur demeure en apparence fort. Ce consensus se forme à partir de la fin des années 1920 et participe, à l'origine, d'une tentative de rejet global du cinéma étranger par le pouvoir soviétique. Alors que l'on trouve des films d'épouvante dans la Russie tsariste, mais aussi peu après 1917, à la fin des années 1920, les films étrangers sont purgés des bibliothèques et le modèle filmique occidental n'est plus de saison<sup>14</sup>. Dans les années 1930, où les longs-métrages étrangers ont disparu des écrans, il est impossible de s'inspirer ouvertement de l'Occident, *a fortiori* pour le film d'horreur. Ce n'est qu'à partir des années 1940 que les

<sup>13</sup> Alexei Yurchak, *Everything was forever, until it was no more. The last soviet generation*, Woodstock, Princeton University Press, 2006.

<sup>14</sup> Woll, *op. cit.*, p. 341. L'historienne utilise ici le travail de Denise J. Youngblood, *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge University Press, 1992 (voir en particulier « The *inostranshchina* in Soviet cinema », p. 50 et *sqq.*).

présences horribles – de véritables miettes de genre – reviennent sur les écrans soviétiques. Assez curieusement, cette même période correspond, à l'Ouest, à la mise en place d'une censure (toute relative en comparaison de la soviétique), incarnée par la Production Code Administration, et au reflux du film d'horreur jusqu'en 1939<sup>15</sup>.

Ces « miettes » ou « présences » transparaissent dans les personnages, l'histoire ou la mise en scène. Le point focal des films « à miettes de genre » est leur construction de la peur d'un ennemi. Chercher à effrayer les spectateurs avec des ennemis participe d'une construction identitaire de l'*homo sovieticus* inscrite dans la stratégie globale du Parti communiste à partir des années 1920<sup>16</sup>. Le fait est que pour effrayer, pour rendre un ennemi crédible, les metteurs en scène choisissent parfois d'illustrer leurs propos par des effets qui lorgnent vers le film d'horreur. Il est possible d'utiliser un critère quantitatif et distinguer deux catégories de longs-métrages. Dans la première (années 1940-1980), les présences horribles sont rares : on les retrouve dans une scène ou deux, un ou plusieurs plans ; dans la seconde (fin des années 1960-1980), ces présences sont plus visibles.

## 80

### Des présences éparses

En 1944 sort sur les écrans le film fantastique *Kachtchei bessmertnyi* (*Kachtchei l'Immortel*, Aleksandr Ro'ou). Inspiré par plusieurs contes populaires russes, il raconte l'histoire de l'invasion et la destruction d'un village par les hordes de Kachtchei – un monstre traditionnel qui passe pour immortel –, la capture d'une jeune vierge qu'il emmène dans son antre. Enchaînée et endormie dans son château pour avoir refusé de l'épouser, elle est finalement délivrée par le preux Ivan, un héros sans peur et sans reproche qui, naturellement, réussit à tuer le monstre. S'il n'est pas difficile de voir dans ce film une métaphore de l'invasion nazie de 1941, et un appel au patriotisme russe<sup>17</sup>, l'intérêt pour nous est ailleurs : la figure du monstre apparaît comme une présence indéniable du film d'horreur. Le personnage de Kachtchei, une présence horrible de premier plan, trahit sa source d'inspiration : son jeu

<sup>15</sup> Worland, *op. cit.*, pp. 66-68.

<sup>16</sup> Le sociologue russe Lev Goudkov distingue plusieurs catégories d'ennemis, « internes » et « externes », qui évoluent au cours du temps en fonction des besoins de l'État soviétique. Certains conservant une prééminence et une permanence à toute épreuve – ainsi l'envahisseur nazi et l'espion occidental (Voir son recueil d'articles : *Negativnaya identichnost'. Stat'i 1997-2002*, Moscou, NLO, 2004. En particulier : « Otnochenie k SChA v Rossii i problema antiamerikanizma », pp. 496-551 et « Ideologema 'vruga' », pp. 552-649).

<sup>17</sup> De ce point de vue, le film s'inscrit dans le projet « national-bolchéviste » de Staline de recyclage de l'histoire et du folklore russe à partir de 1941. On comparera cet usage avec celui du culte d'Ivan le Terrible (Maureen Perrie, *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*, New York, Palgrave Macmillan, 2002).



corporel et facial très expressif et son élocution particulièrement maniérée évoquent l'expressionnisme allemand revisité par Hollywood. Son interprète, Georgi Milliar (1903-1993), sorte de Bela Lugosi russe, s'est déjà rendu célèbre en incarnant Baba Yaga, autre « monstre » du folklore slave, en 1939. Au jeu de l'acteur s'ajoutent son antre, un château perché dans les montagnes, et des sous-entendus érotiques avec la métaphore de la captive enchaînée ; le tout n'est

pas sans rappeler les classiques de l'expressionnisme allemand, au premier titre *Nosferatu* (1922), qui lui-même a servi de modèle au *Dracula* de Tod Browning (1931)<sup>18</sup>.

Plus de vingt ans plus tard, un autre exemple de film où une *présence* horrifique peut être détectée est *Eksperiment doktora Absta* (*l'Expérience du Docteur Abst*, Alexandre Timonichine, RSS d'Ukraine, 1968). Pendant la Seconde Guerre mondiale, un médecin nazi expérimente ses découvertes sur des prisonniers soviétiques. Des résistants cherchent à l'en empêcher, et dans une fin en apothéose, font exploser son laboratoire. Dans ce film largement oublié des critiques, qui appartient de plein droit au genre d'aventures, destiné de nouveau à un jeune public, une seule scène, voire un seul plan, suggèrent qu'il s'agit d'un résidu d'un autre genre : les héros découvrent par l'œil-de-bœuf de la porte du laboratoire de pauvres créatures transformées en « zombies » (le terme n'est pas utilisé) qui errent sans répit.

La thématique d'êtres humains réduits à l'état de zombies par les expériences inhumaines de médecins nazis pendant la guerre, ou pour le compte des Américains après celle-ci, n'est pas nouvelle. Nazis et Américains sont les principaux ennemis de la Russie soviétique, qui travaillent d'ailleurs souvent ensemble. Dans *Serebristaia pyl'* (*la Poussière argentée*, Abram Room, 1953), des Afro-Américains



<sup>18</sup> Woll souligne à raison que les techniques du cinéma expressionniste sont utilisées dans plusieurs films d'Eisenstein (*op. cit.*, p.345), mais elle ignore étrangement ce long-métrage de 1944, loin pourtant d'être une simple curiosité.

étaient déjà montrés comme des victimes d'un médecin nazi passé au service des Américains, qui expérimentait un gaz d'un effet très particulier, profitant du climat raciste aux États-Unis. Pour autant, à notre connaissance, aucun film utilisant cet élément scénaristique n'a mis en scène les humains « zombifiés » comme le fait ce film de 1968. On ajoutera, ce qui reste naturellement une hypothèse, que le cinéma d'horreur occidental, alors marqué par *The Night of the Living Dead* (*la Nuit des morts-vivants*, George Romero, États-Unis, 1968), a pu ici encore servir d'inspiration.

Si le terme « zombie » n'est alors pas utilisé explicitement (l'équivalent russe est le même : *zómbi*), ce n'est qu'une question de temps, comme le montre l'exemple de *Variant zombi* (*la Variante du zombie*, Evgenii Egorov), sorti en 1985. Ce film raconte l'histoire d'un groupe de néo-nazis réfugiés en Afrique et financés par la CIA qui kidnappent un scientifique soviétique de renom, Lesnikov, connu pour ses prises de position pacifistes, pour tenter d'en faire leur complice, en le droguant. Lors d'une scène mémorable, les néo-nazis réussissent à hypnotiser la population d'un village qu'ils obligent à les suivre, avant d'être démasqués par les agents soviétiques.



Ces trois exemples constituent une première entorse au tableau dressé par Josephine Woll. S'il est vrai que ces films n'appartiennent pas au genre horrifique, plusieurs éléments montrent que celui-ci n'a pas pour autant entièrement déserté les salles de cinéma. Comme on va le voir maintenant, cette nuance s'avère encore plus visible avec des films souvent adaptés d'œuvres littéraires, russes et étrangères, où les présences sont beaucoup plus apparentes. De

fait, le procédé de l'adaptation fidèle à l'original, très courant dans le cinéma soviétique, peut parfois ressembler à un véritable « alibi culturel ».

## Les présences s'agglutinent

Ces films voient le jour à partir de la fin des années 1960. L'exemple le plus connu est celui de *Vii* (1967). Considéré par Woll comme « l'exception qui confirme la règle » dans sa démonstration sur l'absence de film d'horreur en URSS<sup>19</sup>, il est adapté d'une nouvelle homonyme de Nikolai

<sup>19</sup> Woll, *op. cit.*, p. 350.

Gogol, dans laquelle un étudiant ukrainien en philosophie du XVII<sup>e</sup> siècle doit prier au chevet d'une jeune défunte qui se révèle être une sorcière. Pendant trois nuits, les forces du Mal sont convoquées par la morte dans l'église où demeure son cercueil, et finissent par emporter le malheureux. Différents éléments nous laissent conclure effectivement qu'il s'agit d'un rare exemple où les présences horribles sont trop nombreuses pour classer le film dans la catégorie « conte fantastique », étiquette sous laquelle il est présenté à l'époque. Le lieu lugubre – l'église –, l'intrusion du surnaturel dans le monde ordinaire, la présence de l'hémoglobine (sous la simple forme d'une goutte de sang, il est vrai, mais soulignée par un gros plan), le renforcement de l'effet de terreur par le travelling circulaire, l'incarnation de la monstruosité et la fin tragique et sans appel – tous ces éléments qui font de l'œuvre de Gogol une nouvelle *fantastique* deviennent une fois portés au cinéma, un film proche du cinéma d'horreur.



Il est plausible de penser que *Vii* a bénéficié également d'une inspiration en provenance de l'Occident : les années 1960 sont marquées par un certain renouvellement du genre avec les productions des studios britanniques Hammer. Dans le contexte d'échanges culturels qui se développe depuis la fin des années 1950, les voyages de Soviétiques, notamment de réalisateurs, à l'étranger, un film comme *The Curse of Frankenstein* (*la Malédiction de Frankenstein*, Terence Fisher, Grande Bretagne, 1957), où les

effets visuels furent particulièrement soignés, n'a pas dû passer inaperçu. Cet élément suffirait à expliquer les efforts portés sur les maquillages dans *Vii*. Si ce dernier est loin d'être le seul film adapté d'une nouvelle fantastique avant 1985<sup>20</sup>, c'est cependant le seul qui use de manière aussi visible de présences horribles dans sa narration – jusqu'à la fin des années 1970 du moins.

Car les choses se compliquent en 1978, avec la sortie de *Zloi dukh lambuya* (*l'Esprit malin du Yambouï*, Boris Buneev) : adapté d'une nouvelle de Grigori Fedoseev publiée en 1966, le film se déroule dans une région isolée de Sibérie, en 1949. Son protagoniste, un anthropologue russe, étudie un groupe de chasseurs traditionnels. Alors que le héros se lance à la recherche

<sup>20</sup> En 1966, le studio Mosfilm avait déjà adopté la nouvelle classique de Pouchkine, *Kamennyi gost'* (*le Convive de pierre*, V. Gorikker, 1966), une variante de l'histoire de Don Juan. À partir des années 1970, les adaptations d'œuvres fantastiques ou simplement effrayantes étrangères deviennent plus nombreuses. Voir par exemple *Vsadnik bez Golovy* (*le Cavalier sans tête*, V. Vainshtok, 1973), et le téléfilm *Le chien des Baskerville* (*Sobaka Baskervillei*, Igor Maslennikov, 1981), entre autres.

d'un membre disparu de son équipe, il est averti par les chasseurs qu'il s'agit là d'un avertissement de l'« esprit de la région » à ceux qui sont venus le déranger. Incrédule, il peine à retrouver la trace du disparu, qui est suivi par d'autres, dans des conditions de plus en plus mystérieuses et brutales ; ce n'est qu'aux deux tiers du film qu'il découvre qu'il s'agit d'un ours cannibale, d'une taille gigantesque. L'affrontement prend des allures de duel cauchemardesque, avant que l'animal périsse d'une mort terrible, englouti dans les marais. Le long-métrage flirte littéralement avec le film d'horreur : certes, le spectateur découvre à la fin une explication rationnelle à ce qui se présentait comme une manifestation du surnaturel. Il n'en reste pas moins que, si l'on se réfère à notre tentative de cerner le genre, il s'en rapproche bel et bien. L'action se déroule dans une contrée exotique et désolée ; les chasseurs sont à la fois proches et différents par leurs usages ; l'élément fantastique est présent par le biais de la croyance dans un « esprit malin » ; la musique est particulièrement lugubre ; les effets visuels, surtout, sont explicites : la présence d'hémoglobine (suite à une blessure de l'ours) est bien visible dans plusieurs scènes ; plusieurs gros plans s'attardent sur des éléments peu ragoûtants : un chasseur montre que son oreille a été arrachée par l'ours ; pendant un repas, de très gros plans s'attardent sur les crânes d'élan dévorés crus ; la présence de l'ours, longtemps cachée au spectateur, est signifiée par une bande-son saturée de grognements et la violence des secousses que l'animal provoque lors de ses attaques contre les habitations. Sa mort, enfin, est particulièrement saisissante. Une scène reprend ces différents éléments pour inspirer la peur d'une manière brutale : le scientifique décide de guetter l'ours durant la nuit. Épuisé, il finit par s'endormir. La pellicule se teinte de rouge et alors que le héros croit être éveillé, soudainement, il voit surgir devant lui une figure déformée et rugissante de la bête ; tirant « à l'instinct » avec sa carabine, il contemple ensuite ses mains maculées de sang, avant de se réveiller, trempé de sueur.



Avec *l'Esprit malin de Yamboui*, les présences horribles franchissent un nouveau cap dans le cinéma soviétique. Il n'est guère étonnant alors, si l'on en croit le chef opérateur du film, Anatoli Grichko, que la presse soviétique l'ait baptisé de « premier du genre en URSS »<sup>21</sup>. Pourtant, il appartient essentiellement

<sup>21</sup> Voir son interview sur <http://www.ural-kurort.ru/article-54398-ru.html>. La référence précise n'est pas mentionnée.

au genre du film d'aventures. Sa tonalité d'ensemble est éloignée de l'hystérie caractéristique du film d'horreur, de la perte de repères pour le spectateur. Inspiré par une littérature populaire en URSS dans les années 1960 qui utilise le goût pour l'Ailleurs et l'altérité en général<sup>22</sup>, le film de Buneev, tout comme son illustre prédécesseur *Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1975) s'inscrit dans un cosmos que l'homme dompte progressivement. La conquête de la Sibérie, métaphore de la part de l'inconnu et de sauvage dans un monde en apparence dompté par la science, s'effectue inexorablement, obéissant aux lois intangibles de l'Histoire. Peu à peu, le monde ordonné ou en voie de l'être devient plus instable, moins lisible. Les repères tendent à se brouiller dans le dernier exemple de cet amoncellement de présences horribles, un film de 1980, *Dikaia okhota korolia Stakha*, (*la Chasse sauvage du roi Stakh*, Valeri Roubintchik). Adapté d'une nouvelle d'un écrivain biélorusse, Vladimir Korotkevitch, que celui-ci a spécialement réécrite pour le film<sup>23</sup>, il se positionne d'entrée de jeu comme une œuvre qui cherche à effrayer : le nom « Stakh » joue sur le mot « strakh », qui signifie « peur » en russe. Comme le film de Buneev, « l'alibi culturel » est utilisé comme légitimation : un anthropologue qui enquête dans la Biélorussie du XIX<sup>e</sup> siècle découvre un village terrorisé par une bande de cavaliers fantômes, serviteurs du terrible roi Stakh, dont la mort remonte au Moyen Âge. De nouveau, le surnaturel cède la place à une explication rationnelle à la fin du film – la bande de pillards, de violeurs et de tueurs n'était qu'un ramassis de bandits à la solde du pouvoir local. Cependant, comme dans l'exemple précédent, l'absence d'élément surnaturel n'empêche pas le film de grouiller littéralement de références, en particulier au mythe de Dracula. L'originalité du film par rapport aux autres exemples se situe dans le lien entre les présences horribles (château immense et vide, personnages inquiétants, ambiance morbide) et érotiques.

Fait assez rare dans un cinéma soviétique pudibond, cet élément qui appartient de plein droit au registre du film d'horreur<sup>24</sup> n'a sans doute pas manqué de contribuer au succès du film avec 11,3 millions de spectateurs au box-office.



<sup>22</sup> Yurchak, *op. cit.*, p. 160.

<sup>23</sup> Korotkevitch développera un autre scénario pour un téléfilm « effrayant » de 1984, *Chernyi zamok Olshanskikh* (*le Château sombre des Oltchanski*).

<sup>24</sup> Todorov avait en son temps bien synthétisé la nature de ce lien, en référence tout particulièrement au mythe de Dracula justement : « les préoccupations concernant la mort, la vie après la mort, les cadavres et le vampirisme, sont liées au thème de l'amour » (*op. cit.*, p. 146).

Globalement, l'exemple biélorusse montre que les miettes du genre horrifique se répandent en URSS de manière croissante, utilisant tantôt le prétexte d'un film inspiré par les contes enfantins, tantôt la littérature classique, tantôt un mouvement « vers les racines », d'une redécouverte culturelle de soi et des autres. Le spectateur tend à perdre progressivement ses repères dans un monde plus vaste, qui demeure à explorer, où les catégories de « bien » et de « mal » varient en fonction des civilisations et des époques.

Paradoxalement, c'est au moment où le pouvoir décide de rendre le tableau plus lisible, que les présences horrifiques vont bénéficier d'un contexte plus favorable que jamais. Le retour en force de la guerre froide, au début des années 1980, joue en effet le rôle de catalyseur de ces présences.

### La cristallisation d'un genre ?

La guerre froide, confrontation majeure de la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle, fut de nature essentiellement idéologique. Prenant racine dans l'opposition américano-soviétique après la révolution bolchévique de 1917, elle contribue au développement, à partir de 1945, d'une image de l'ennemi occidental et en particulier américain qui ravit la première place à l'envahisseur nazi, et sert de justification, pour le pouvoir soviétique, à un ensemble de campagnes de mobilisation (pour se préparer à la guerre notamment) et de purges. Contrairement à une idée reçue, la guerre froide ne prend fin qu'avec la disparition de l'URSS, en 1991, même si l'image de l'ennemi américain disparaît progressivement à partir de l'arrivée de Gorbatchev, en 1985<sup>25</sup>.

La guerre froide fut une source majeure d'inspiration pour le cinéma. En Occident, elle favorisa l'émergence et le développement de nombreux genres, le plus connu étant le film d'espionnage ; mais le fantastique, la science-fiction et l'horreur en bénéficièrent également (voir *supra* note 7). Paradoxalement, alors qu'en URSS la paranoïa de guerre froide était ouvertement cultivée, le cinéma n'a pas servi de réceptacle aux anxiétés et traumatismes de la société. Cela s'explique principalement par le contrôle étroit exercé par les autorités sur l'industrie du cinéma. Sous Staline, le « réalisme socialiste », paradigme dominant, imposait de montrer l'ennemi de la manière la plus explicite possible<sup>26</sup>. Cependant, à partir de

<sup>25</sup> Pour une synthèse récente et claire de la guerre froide, voir John L. Gaddis, *Cold War : A New History*, New York, Penguin Press, 2007.

<sup>26</sup> Sur la guerre froide dans le cinéma soviétique, voir Maya Turovskaya « *Filmy kholodnoi voyny* », *Iskousstvo kino*, n°9, 1996, pp. 98-106 et Elena Stishova et Natalya Sirivlya, « *Solovy na 17-i ulice* », *Iskousstvo kino*, n°10, 2003, pp. 5-21.

l'époque dite du « dégel » (1955-1965), les films anti-américains deviennent moins nombreux : la guerre froide mue, l'affrontement se fait plus subtil. Puis, dans le contexte de la « détente » (1969-1979), l'État totalitaire éprouve un besoin moins aigu de solliciter le cinéma dans la lutte idéologique, moins stridente que sous Staline.

Dans le même temps, l'industrie cinématographique est tacitement appelée à devenir lucrative : les bénéfices qu'elle engrange servent à payer les salaires de nombreux employés (médecins et enseignants en particulier), et dans le contexte de crise économique aiguë de la fin des années 1970, l'argent du box-office est particulièrement précieux<sup>27</sup>. Les importations de films étrangers censés contribuer à cet objectif augmentent. Les contacts culturels directs entre les deux mondes se multiplient, dans le domaine du cinéma en particulier<sup>28</sup>. C'est alors que l'invasion de l'Afghanistan par les troupes soviétiques, en décembre 1979, provoque un nouveau cycle de tensions est-ouest, communément appelé « guerre fraîche ». Le contexte des relations entre l'URSS et les États-Unis s'aggrave dangereusement et avec lui, la guerre froide idéologique reprend de plus belle. Dans ce contexte de tensions, la propagande soviétique se saisit du cinéma pour tenter de l'adapter à une nouvelle époque et à un public largement désabusé.

1895 /  
n° 55  
juin  
2008

87

## L'ampleur des discours

À partir de la fin des années 1960, le film d'horreur connaît un renouveau de popularité immense en Occident, largement inspiré par la publication de nombreux romans et nouvelles<sup>29</sup>. Au début des années 1970, ce succès se confirme. En 1981, le nombre de films d'horreur sortis aux États-Unis est de 93, dépassant le sommet de 1972 (85). Des pôles de créativité se développent aux États-Unis (John Carpenter, Wes Craven), en Europe (George Romero) et au Canada (David Cronenberg). Le développement de la vidéo démultiplie les vecteurs de diffusion du genre, qui renaît plusieurs fois de ses cendres alors qu'on prédit régulièrement sa disparition. Une sophistication des narrations et des mises en scène, un budget considérable et une violence qui devient de plus en plus explicite grâce au

<sup>27</sup> Voir le témoignage d'un membre de l'Union des Cinéastes, Igor Kokarev dans *Kak ia stroil grajdanskoe obshchestvo* (Moscou, Taker TM, 2004, pp. 18-20).

<sup>28</sup> La note du directeur du Goskino A. Romanov datée du 18 avril 1972 nous apprend qu'entre 1959 et 1971, 79 films américains sont importés (RGANI, Archives nationales russes d'histoire contemporaine, Moscou : fonds 5, inventaire 64, dossier 134, folios 81-90). Voir aussi les mémoires de Yale Richmond, *Cultural Exchange and the Cold War. Raising the Iron Curtain*, Pennsylvania State University Press, 2003, pp. 128-132 (« Moved by the movies »).

<sup>29</sup> Carroll, op. cit., p. 2.

développement des effets spéciaux et le perfectionnement du maquillage (on notera, entre autres, l'apparition de sous-genres *slasher* et *splatter*, de variantes du *gore*) sont autant de traits caractéristiques de cette « nouvelle vague »<sup>30</sup>.

La propagande anti-occidentale soviétique ne peut ignorer ce phénomène. L'immense succès de *The Exorcist* (*l'Exorciste*, William Friedkin, États-Unis, 1973) la pousse en 1975 à dénoncer « les nouvelles tendances de Hollywood », « les films d'horreur et les films-catastrophes », dont le but n'est que d'éloigner les spectateurs de leur vie difficile<sup>31</sup>. En 1976, l'idée d'un cinéma d'horreur faisant partie d'une conspiration capitaliste destinée à hypnotiser les foules est reprise à l'occasion d'une réunion des jeunes cinéastes du *komsomol*, l'organisation des jeunesses communistes. Evguéni Tiajelnikov, alors le premier secrétaire du Comité central de l'organisation<sup>32</sup>, souligne que « l'usine à rêves » tend se transformer en « usine à violence, sexe et horreur », ce qui n'est que le reflet du quotidien de la population<sup>33</sup>.

Mais une véritable « campagne anti-horreur » n'est pas déclenchée : le contexte de détente ne lui est pas favorable. Il faut attendre le début des années 1980, pour que le moment devienne propice. Plusieurs périodiques de la presse officielle, des organes aussi prestigieux que la *Pravda* et les *Izvestia*, mais également des organes de presse culturels comme la *Literaturnaïa gazeta* et *Sovetskaïa kouloura* dénoncent avec véhémence la renaissance de ce genre honni. Les arguments restent toujours les mêmes : le succès des « nouveaux » réalisateurs (Cronenberg, Carpenter et Romero) s'explique par le désir de la société américaine de fuir la réalité aggravée par la politique de son nouveau président, Ronald Reagan<sup>34</sup>. Pour se donner plus de crédibilité, ces journaux n'hésitent pas à reproduire des extraits de la presse étrangère qui vont dans le sens de leurs critiques – ainsi, le magazine italien *Europeo* est mis à contribution à plusieurs reprises<sup>35</sup>.

La courbe d'intensité de la campagne suit fidèlement celle des tensions entre les deux « Grands ». De ce point de vue, les crises de 1983, « année de tous les dangers » depuis l'affaire des missiles de Cuba (1962), se reflètent fidèlement dans les discours de la presse, et la campagne ne retombe progressivement qu'à la fin de 1984<sup>36</sup>. Il est intéressant de

**30** Voir « Genres : Horror », dans Stephen Prince, *A New Pot of Gold : Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980-1989* (History of the American Cinema, vol. 10), University of California Press, 2002, pp. 298 et sqq.

**31** Romil Sobolev, « Meniayushchiisia i neizmennyi », *Sovetskii Ekran*, n°14, 1975, pp. 16-17. L'auteur mentionne les noms de Polanski et de Friedkin.

**32** Il est surtout connu comme responsable du département propagande du Comité central entre 1977 et 1982.

**33** RGASPI (Archives nationales russes d'histoire socio-politique, Moscou) : 1M/34/904/123. Rapport daté du 15 novembre 1976.

**34** V. Zhuravskii, « Bum, Bill i Ameba (Fel'eton) », *Pravda*, 11 octobre 1982, p. 5.

**35** L. Borisenko, « Eti bednye deti, ili chem pitayutsya dinovavry », *Sovetskaïa kouloura*, 12 février 1980, p. 7.

**36** Pour plus de détails sur le contexte, voir Raymond Garthoff, *The Great Transition. American-Soviet Relations and the End of the Cold War*, Washington, Brookings Institution, 1994.

noter que le lecteur des différents périodiques – qui n’a naturellement pas accès aux films décrits – n’en apprend pas moins un certain nombre de choses sur ceux-ci. Ainsi, en février 1983, avant de conclure sur le danger du film d’horreur, un article en retrace l’histoire et parle des derniers réalisateurs en vogue<sup>37</sup>. En août, un autre décrit en détail les premiers épisodes de la saga *Vendredi 13*<sup>38</sup>. En janvier 1984, un troisième s’attarde malicieusement sur le dénouement d’*Antropophagous* (Joe d’Amato, Italie), où « le monstre meurt dans une souffrance inouïe, en dévorant ses propres viscères »<sup>39</sup>. En décembre enfin, un article dénonce les méfaits d’un nouveau sous-genre : le film d’horreur qui met en scène un Père Noël assassin, citant en exemple *Silent Night, Deadly Night* (*Douce nuit, sanglante nuit*, Charles Sellier, États-Unis, 1984)<sup>40</sup>.

Pour convaincre les plus indécis du caractère néfaste du film d’horreur, la propagande soviétique l’associe à la pornographie, et présente les enfants comme ses premières victimes : en août 1984, un article fait référence à un sondage où les jeunes Américains révèlent leur « addiction » aux films pornographiques et horribles<sup>41</sup>. La télévision et la vidéo sont naturellement des facteurs aggravants, car les enfants s’en abreuvent quotidiennement<sup>42</sup>. En 1984, la campagne se focalise sur le clip *Thriller* de Michael Jackson, où la star de la pop danse entourée de morts-vivants : lancée en janvier, elle décrit la vidéo comme « le produit d’une nouvelle culture », « certes technologiquement avancée », mais néanmoins dangereuse, car elle enseigne au jeune public « les valeurs de la violence et de l’érotisme (c’est-à-dire de la pornographie) »<sup>43</sup>. Outre son rôle dans le détournement de la société américaine d’activités « progressistes » et la « débilisation » des enfants, le film d’horreur est également un outil de l’impérialisme américain, comme l’illustre la projection de *Thriller* dans un cinéma de Buenos Aires. Heureusement que le public n’est pas dupe, et préfère à l’horreur américaine le cirque soviétique, symbole de la joie de vivre<sup>44</sup>.

Cherchant une explication au développement sans précédent de ce genre, le lecteur soviétique est invité à conclure qu’en Occident, et particulièrement aux États-Unis, l’horreur n’est en fait qu’un pâle reflet du quotidien (l’ambivalence demeure, puisque ci-dessus il

37 Anonyme, « V chem ujas filmov ujasa », « SshA : parad kinokoshmarov », *Sovetskaïa kouloura*, 1<sup>er</sup> février 1983, p. 7.

38 A. Palladin, « Mekhanizm doukhovnogo nasiliya : kinochelusti Gollivouda », *Sovetskaïa kouloura*, 23 août 1983, p. 7.

39 R. Kotenok, « V labirintakh videobouma », *Sovetskaïa kouloura*, 10 janvier 1984, p. 6.

40 Yuri Ustimenko, « Metamorfozy s Santa Klausom, ili koe-chto o standartakh amerikanskogo ekrana », *Sovetskaïa kouloura*, 27 décembre 1984, p. 7.

41 *Literatournaïa gazeta*, 28 août 1984, p. 15.

42 M. Tsyganov, « Chto neset informacionnyi imperIALIZM », *Sovetskaïa kouloura*, 21 février 1984, p. 7.

43 *Komsomolskaïa Pravda*, 11 janvier 1984, p. 5. Vladimir Simonov, « Video-bezoumie », *Literatournaïa gazeta*, 11 janvier 1984, p. 15.

44 Vladimir Vesenskii, « Sudite sami : korova Nastia I Maikl Djekson », *Literatournaïa gazeta*, 22 août 1984, p. 9.

était question du film d'horreur comme démultiplicateur des affres de la vie réelle). Les morts-vivants, les zombies (le mot est employé) qui peuplent les écrans ne sont pas issus de l'imagination débordante des réalisateurs, mais des laboratoires de la CIA<sup>45</sup>. La presse soviétique rapporte avec une complaisance mal dissimulée des cas de démembrements d'enfants par des soldats d'Amérique latine à la solde de l'Oncle Sam<sup>46</sup>, de *snuff movies*, où des acteurs sans travail sont assassinés pour de vrai<sup>47</sup>, de personnes brûlées vives pour échapper aux affres du chômage<sup>48</sup>. L'horreur ultime étant bien sûr la perspective d'une guerre nucléaire ourdie par la Maison Blanche : des milliers d'enfants envoient des lettres « remplies d'horreur » au président américain en l'implorant d'arrêter la course aux armements<sup>49</sup>.

Dans l'ensemble donc, cette campagne anti-horreur ne surprend que par son ampleur ; dans son argumentaire, elle reste semblable à ce qu'elle a toujours été : en particulier, les discours soviétiques rappellent de manière troublante les critiques adressées au film d'horreur en Occident même, son rôle néfaste pour les jeunes, et ignorent purement et simplement les interprétations du film d'horreur comme genre contenant en germe une contestation sociale aiguë, pourtant notée dès 1968 avec *la Nuit des morts-vivants*, lu comme une dénonciation du racisme et des discriminations persistantes à l'égard de la population noire américaine<sup>50</sup>. Cet argumentaire, globalement conservateur, demeure pour le moins ambigu : les films d'horreur sont-ils à proscrire en raison de leur genre même, de leur contenu, ou de leur influence – paralysante et débilitante à la fois ? Tout ne serait-il qu'une question d'étiquette, comme le prouvent les longues interviews de Stephen King (universellement reconnu comme « le maître de l'horreur »), et de Georgi Milliar, l'acteur qui avait incarné Kachtchei, d'où le terme « horreur » est curieusement absent ?<sup>51</sup> Quoi qu'il en soit, l'ampleur de la campagne rend le film d'horreur paradoxalement présent dans

45 Valter Bouart, « Operatsia 'upravliaemyj razum' », *Literatournaïa gazeta*, 11 janvier 1984, p. 14. Tomas Kolesnichenko, « Zhivye roboty (Za fasadom svobodnogo mira) », *Pravda*, 17 juillet 1982, p. 5.

46 A. Tolkunov, « Tragedia gvatelmalskih indeitsev. Kto pokrovitelstvuet terroristam », *Pravda*, 26 novembre 1982, p. 5.

47 Vladimir Simonov, « Poka sviatoshi moliatsia (Etot svobodnyi, svobodnyi mir) », *Literatournaïa gazeta*, 25 avril 1984, p. 9.

48 Yuri Zhukov, « Otverjennye : koe-cto ob amerikanskom obraze jizni », *Pravda*, 25 décembre 1983, p. 5.

49 A. Palladin, « Kajdouiou noch zasypaiou v strakhe », *Sovetskaïa kouloura*, 12 mai 1983, p. 7. Yuri Zhukov, « Koshmar amerikanskih detei I prezident Reigan », *Sovetskaïa kouloura*, 29 janvier 1983, pp. 6-7. Vadim Birukov, « My ispytyvaem chustvo bolshogo strakha », *Sovetskaïa kouloura*, 4 juin 1983, p. 7.

50 Worland, *op. cit.*, pp. 118 et *sqq.* (« Chapitre 4 : Cases of Social Reception »). Les critiques deviennent particulièrement hystériques avec la vague des *slasher movies* des années 1978-1984, qui représentent, pour les détracteurs du film d'horreur, l'essence de celui-ci (p. 142).

51 « Srajenie » and « fenomen Kinga », *Literatournaïa gazeta*, 1<sup>er</sup> février, 1984, p. 15 ; E. Grafov. « Romans o skazke. Beseda s akterom kotoryi znaet vse pro Babu Yïagu i daje Kashcheyia bessmertnogo », *Sovetskaïa kouloura*, 10 décembre 1983, p. 5.

son absence, si l'on en juge par les nombreux détails fournis par les journalistes aux lecteurs. Surtout, cette ampleur cache en fait un consensus qui s'effrite à l'abri des regards.

## La fin d'un consensus ?

Le contexte de l'industrie cinématographique soviétique à la fin des années 1970 – début des années 1980 se place sous le signe de la crise. La concurrence de la télévision associée à la fin d'un « âge d'or » du cinéma soviétique se manifeste par une baisse de fréquentation sensible. S'il est en même temps une industrie extrêmement lucrative (la seule, peut-être, avec celle des hydrocarbures), il n'en demeure pas moins que, pour les dirigeants de Goskino, le cinéma soviétique tel qu'il existe ne peut seul remplir les salles ; la nécessité de se tourner vers des productions plus « commerciales », y compris en provenance de l'étranger, est plus que jamais d'actualité<sup>52</sup>. La question centrale revient sur le devant de la scène : le cinéma peut-il être à la fois un moyen de divertissement, orienté vers le profit, et un outil de mobilisation, orienté par l'éducation idéologique ? Cette question qui remonte aux origines du cinéma soviétique revient sur le devant de la scène à la fin des années 1970, lorsqu'on se met à produire des longs-métrages dans le but non dissimulé de faire du profit : le symbole de cette « nouvelle » ère étant un film d'action, *Pirates du 20<sup>e</sup> siècle* (B. Dourov, 1980), au succès phénoménal – il est vu par près de 104 millions de spectateurs, un record absolu<sup>53</sup>.

Au cours de cette période, des divergences notables dans les pratiques et les discours surgissent. Un exemple symptomatique est celui d'*Orca* (Michael Anderson, États-Unis, 1977), inspiré par *les Dents de la mer*. Sorti sur les écrans soviétiques en 1981 sous le titre très inspiré *Mort parmi les icebergs*, il réussit à attirer 33 millions de spectateurs pendant son exploitation. Plus étonnant encore, le bulletin officiel du Goskino, *Novye Filmy* (*Nouveaux films*), n'hésite pas à utiliser l'expression « film d'horreur » pour en faire la publicité<sup>54</sup>. Le thème central du film, le titre soviétique et la publicité qui en est donnée sont en contradiction flagrante avec les discours officiels évoqués précédemment.

Ces contradictions dans les faits ne manquent pas de se traduire en conflits internes, dont on évoquera un exemple. Culminant début 1983, le différend oppose Mikhail Nenachev, rédacteur en chef du périodique *Sovetskaïa Rossia* (*Russie soviétique*), et le directeur du Goskino, Filipp Ermach. Le premier accuse le second de trahir la cause communiste en

<sup>52</sup> Jabski, M.I., dir. *Fenomen massovosti kino*, Moscou, 2004, p. 100 et sqq.

<sup>53</sup> Je suis redevable à Miroslava Segida, auteure de plusieurs catalogues de films russes et soviétiques, de m'avoir aimablement communiqué les chiffres inédits du *Rosinformkino* (Moscou, mars 2005).

<sup>54</sup> *Novye filmy*, août 1981, p. 23. Article anonyme sans titre.

important des films contenant de la violence et du sexe. Ermach riposte avec un courrier au responsable du Département de la propagande au Comité central du Parti communiste, Boris Stoukaline. Pour lui, ces films ne sont que la dénonciation de la réalité qui sévit en Occident. Le débat se poursuit jusqu'au 15 mars, lorsque Nenachev met en avant la politique contradictoire du Parti : on interdit *The Godfather (le Parrain, Francis Ford Coppola, États-Unis, 1972)*, mais on autorise *Diva* (Jean-Jacques Beineix, France, 1981) qui contient pourtant plusieurs scènes explicites de violence et d'érotisme. L'arbitre suprême ne tranche pas, mais appelle à « un respect mutuel »<sup>55</sup> : il est clair que la ligne du Parti cherche à se positionner au centre, utilisant dans son arsenal les arguments des uns et des autres. Ce conflit nous paraît refléter les fluctuations de la ligne idéologique des années 1982-1984. Si les conflits portant sur les aspects « commerciaux » sont anciens<sup>56</sup>, il n'en demeure pas moins que les années 1980, et plus précisément la période qui suit la mort de Brejnev (novembre 1982) voient le franchissement d'un nouveau cap : le cinéma est appelé à participer activement au renouveau de la propagande soviétique, à s'opposer à l'agression psychologique ourdie par l'administration Reagan. Si Stoukaline prend soin de se positionner du côté des conservateurs, c'est qu'il fait partie de la nouvelle équipe mise en place par le successeur de Brejnev, Andropov<sup>57</sup>. Ce dernier est bien décidé à remettre la machine de propagande soviétique en marche, à lui réinsuffler une énergie qu'elle a perdue depuis longtemps. En juin 1983, le Secrétaire général convoque un Plénum spécialement consacré aux questions de propagande (alors que le pays souffre de pénurie généralisée et que les économistes appellent à une réforme drastique du système<sup>58</sup>), à la suite duquel plusieurs décrets du Parti détaillent les mesures à prendre, en particulier pour le cinéma<sup>59</sup>. Contrainte de remplir ce plan, l'industrie du cinéma se met désespérément en quête d'une nouvelle matière, plus à même d'attirer des spectateurs de moins en moins réceptifs aux sirènes idéologiques. Au fond, se dit-on sans doute dans les couloirs du Goskino, tous

55 Voir la lettre d'Ermash à Stoukaline (24 février 1983), où il cite l'article de P. Izvolenskaïa dans *Sovetskaïa Rossiia* daté du 17 février (RGANI : 5/89/84/1-12).

56 Voir Youngblood, *op. cit.*, pp. 35 et *sqq.* (« The entertainment or enlightenment debate »).

57 Aleksandr Bovin, *XXyi vek kak jizn'*. Moscou, Zakharov, 2003, pp. 396-397. L'auteur fut un journaliste soviétique très connu, proche de Brejnev.

58 Voir Philip Hanson, *The Rise and Fall of Soviet Economy : An Economic History of the USSR*, New York, Longman, 2003, pp. 165 et *sqq.*

59 Les plaintes sur le faible rôle du cinéma dans l'éducation des masses sont anciennes. Sous Brejnev, une réunion du Bureau Politique du PCUS du 10 novembre 1966 évoque les « défauts dans le travail idéologique », le secrétaire général lui-même soulignant la nécessité de revoir la politique cinématographique (Archives présidentielles de la Fédération de Russie : 3/120/1/273-296). En octobre 1981 voit le jour le décret « sur l'amélioration de la production et de la projection des films pour enfants et adolescents ». Mais le décret de mai 1984 « sur les mesures pour l'amélioration du niveau idéologique et artistique du cinéma et de la base matérielle et technique de l'industrie cinématographique » est cependant beaucoup plus développé et explicite dans ses intentions d'« exposer les actions agressives des impérialistes » (cité dans Valeri Golovskoï, *Kinematograf 70kh*, Moscou, Materik, 2004, p. 103).

les moyens (ou presque) sont bons pour réaliser le projet d'Andropov. Tous, y compris l'emploi de sujets relevant de genres interdits, comme le film d'horreur.

## La nécessité est mère de l'invention

Sorti en août 1984, *Zavechtchanie professora Do'ouelia* (*le Testament du docteur Dowel*, Leonid Menaker) est une adaptation d'une nouvelle d'Aleksandr Beliaev publiée en 1926 sous le titre *Golova Professora Do'ouelia* (*la Tête du professeur Dowel*). L'impact potentiel du titre a donc été ici minoré, à l'inverse de la version soviétique d'*Orca*. Mais par



ailleurs, le film semble plus que jamais répondre aux codes du genre : le professeur Dowel s'illustre par des expériences sur des animaux morts, dans le but de les ramener à la vie. À la suite de son décès dans un accident de voiture maléluclidé, Robert Corn, le nouveau chef de laboratoire, est recruté par une corporation qui travaille pour les militaires. Cependant, il s'avère que Dowel a survécu – de manière très particulière, il est vrai : sa tête est maintenue en vie à l'aide d'un

sérum injecté régulièrement par Corn. Dowel survit, car il continue ses expérimentations, en particulier sur une créature féminine, Eve. Lors d'une scène d'apothéose, il présente sa création à un parterre de scientifiques médusés, révèle son secret, accuse « ceux qui cherchent à utiliser les découvertes scientifiques dans un but militaire », et demande à être débranché.

*Le Testament* s'apparente à un véritable hommage aux sujets traditionnels du film d'horreur : le mythe du demiurge popularisé par Mary Shelley y est exploité dans une forme altérée (« la tête animée »), imaginée en son temps par Lovecraft dans *Herbert West, Re-Animator* (1922). Le thème fut repris sur grand écran en 1959, dans *The Brain that wouldn't die* (*le Cerveau qui ne voulait pas mourir*, Joseph Green, États-Unis) et il le sera en 1985 dans *Re-Animator* (Stuart Gordon, États-Unis), adaptation de Lovecraft. L'emploi de thèmes politiques dans le film d'horreur n'était pas non plus nouveau : dans les années 1950, de nombreux « monster movies » américains utilisaient les hommes politiques et les militaires comme protagonistes. Dans les années

1895 /  
n° 55  
juin  
2008

93

1970-1980, le réalisateur américain John Carpenter s'est particulièrement illustré dans ce domaine<sup>60</sup>. Il reste que les aspects politiques (l'action se passe de nos jours) et la localisation du film (les États-Unis) se sont imposés d'eux-mêmes dans le contexte de la stratégie d'Andropov.

Le second exemple de cette production « de circonstances » sort en septembre 1985, soit six mois après l'arrivée au pouvoir de Gorbatchev : les décrets sur la contre-propagande furent en effet appliqués au moins jusqu'en 1986, comme le prouvent de nombreux films anti-américains qui voient le jour à ce moment-là<sup>61</sup>. *Den' Gneva*, (*Jour de colère*, Sulambek Mamilov, 1985), adapté d'une nouvelle de Sever Gansovski, raconte l'histoire d'un journaliste renommé, Donald Bettley, qui décide de se lancer dans un projet ambitieux : un documentaire sur une région éloignée du monde civilisé, où personne n'a osé s'aventurer jusqu'ici. Guidé par Miller, un homme qui semble receler de nombreux secrets, Bettley découvre une terre peuplée de fermiers effrayés par les visites régulières de créatures mi-humaines, mi-animales, les *atarks*. Ces visites, nocturnes, se terminent souvent par la disparition d'hommes et de femmes qui ne reviennent jamais. Les *atarks*, comme le découvre Bettley, sont les fruits d'expérimentations d'un scientifique, Fiedler. Blessé mortellement dans le laboratoire de



celui-ci, Bettley confie à Miller le soin de révéler au monde civilisé ce terrible secret. Comme dans le film précédent, le film se clôt sur une confrontation en amphithéâtre, où sont réunis les protagonistes ainsi que les représentants de la communauté scientifique. Fiedler arrive à se défendre en affirmant travailler pour le bien de l'humanité. Dans un coup de théâtre, Miller le tue et arrache le masque de son visage d'*atark*. Comme dans l'exemple précédent, les sources d'inspiration sont classiques : Fiedler est un

personnage que l'on retrouve régulièrement dans les films d'épouvante depuis la publication en 1896 de *The Island of Dr Moreau* (*l'Île du Docteur Moreau*) d'Herbert G. Wells. La région désolée et vierge de toute empreinte de civilisation rappelle le roman de Conan Doyle, *The Lost World* (*le Monde perdu*, 1912). Pour autant, ce qui pourrait s'apparenter à un hommage à peine déguisé aux grands classiques du film d'épouvante ne doit encore une fois son existence qu'au contexte politique de l'époque. Bettley est américain ; l'action du début du film se déroule aux États-Unis et plusieurs scènes le montrent comblé

<sup>60</sup> Voir par exemple son *They Live* (*Invasion Los Angeles*, 1988).

<sup>61</sup> Voir par exemple *Odinotchnoe plavanie* (*Voyage en solitaire*, Mikhail Tumanishvili, 1985).

de bienfaits matériels (il possède une maison avec piscine). Interviewé par une chaîne de télévision, il avoue s'ennuyer dans un monde mercantile, et où rien de ce qu'il a réalisé n'a rendu service à la société. Le message politique, quoique très discret, est cependant bien présent : ainsi, de nouveau, les présences horribles parviennent à contourner les interdits idéologiques liés au genre pour franchir les multiples instances de contrôle de l'industrie cinématographique soviétique.

Pour terminer cette exposition, il convient de revenir sur la genèse d'un film mentionné plus haut, *la Variante du zombie*. Il constitue, on le comprend maintenant, l'exemple type d'un film de propagande anti-américain des années 1983-1985. Il apparaît également comme une manifestation de la mutation que tente d'opérer une machine de propagande en quête d'efficacité. Profit commercial et message politique doivent réussir à s'entendre, et *la Variante du zombie* en fait le pari. Il s'agit d'une production Mosfilm, qui bénéficie d'un budget et d'un appui certains, à l'inverse des exemples évoqués plus haut. De plus, les archives nous apprennent qu'avant la sortie du film, le réalisateur tente sans doute de rattraper la médiocrité artistique de son œuvre en demandant aux instances supérieures la permission de rendre le titre plus percutant en remplaçant le terme « Lesnikov » par « zombie ». Dans le contexte de la campagne de contre-propagande, il n'est guère étonnant que le Goskino donne finalement son accord, qualifiant le film de « thriller politique avec des éléments de science-fiction », et justifiant son existence par le fait qu'il s'agit d'« un appel pour la conservation de la paix et de la raison sur Terre au nom des générations à venir »<sup>62</sup>. Même si les victimes des expériences des néo-nazis ne sont pas des morts-vivants au vrai sens du terme, mais simplement des personnes sous l'emprise de la drogue (de même que les cobayes du professeur Abst dans l'exemple évoqué plus haut), une certaine ambivalence demeure pour le spectateur, habitué par la presse à associer le mot « zombie » au film d'horreur occidental<sup>63</sup>. Ce dernier exemple montre que le compromis recherché par les logiques idéologique et commerciale finit de rendre les présences horribles inévitables.

<sup>62</sup> RGALI (Archives nationales russes de la littérature et des arts, Moscou) : 2944/4/7668/23-25.

<sup>63</sup> Rappelons que le premier usage du terme remonte à 1932, avec *White Zombie* (Victor et Edward Halperin, États-Unis), avec Bela Lugosi dans le rôle-titre.

## Des présences, un genre

Un amoncellement de présences fait-il genre ? S'il est difficile de répondre par l'affirmative, il n'en demeure pas moins qu'à partir de 1985, et plus encore une fois la *perestroïka* lancée, les *présences* horribles se multiplient sur les écrans soviétiques, donnant lieu parfois à des films d'épouvante en bonne et due forme : outre les adaptations d'œuvres classiques par le premier studio du pays, Mosfilm – *L'homme invisible* (Andrei Zakharov, 1985) et *Dr Jekyll et Mr Hyde* (Aleksandr Orlov, 1986), les spectateurs soviétiques découvrent sur les écrans, en septembre 1987, un pastiche d'un film d'horreur, *Otchen strachnaia istoria*, (*Une histoire très effrayante*, Nikita Khubov, 1986)<sup>64</sup> et en mars 1988, sort *Zakliatie doliny zmei* (*la Malédiction de la plaine des serpents*, Marek Pestrak, 1987). Si les deux derniers exemples relèvent de genres plutôt légers, mêlant aventures et comédie, à partir de 1989, l'horreur ne se cache plus dans *Psy* (*les Chiens*, Dmitrii Svetozarov, 1989) et *Sem'ia vourdalakov* (*la Famille de vampires*, Gennadi Klimov, 1990), classé officiellement par le Goskino dans la catégorie « film d'horreur » (*film ujasov*), un précédent : le tournant amorcé à la fin des années 1970 est bel et bien accompli.

Résumons-nous. Quand bien même la proportion de films à présences horribles serait minime si on la compare au total des titres sortis annuellement sur les écrans soviétiques, et insignifiante par rapport à la richesse du catalogue des pays occidentaux, elle n'en mérite pas moins d'être relevée<sup>65</sup>. Quantitativement négligeables, ces « miettes de film d'épouvante » demeurent qualitativement significatives si l'on prend en compte les contraintes subies par l'industrie cinématographique soviétique et ses acteurs. D'une certaine manière, cela confirme l'idée avancée en son temps par Marc Ferro, selon laquelle un film est débordé par son contenu<sup>66</sup>.

Surtout, l'utilisation du concept de présences a permis de mettre en évidence la diffusion de discours constitutifs d'une culture du film d'horreur, et ce, avant l'apparition de celui-ci sur les écrans ; cette culture a profité d'un contexte de plus en plus favorable – Grande Guerre patriotique, popularité du folklore, guerre froide, pour se constituer paradoxalement en partie intégrante du système soviétique qui la rejetait pourtant. Cette culture se répand non seulement par le biais d'une presse plutôt « libérale », mais également par des journaux bien plus conservateurs (ce qui nuance l'idée reçue de médias obéissant comme

<sup>64</sup> La Russie a-t-elle rejoint l'Occident sur la voie du post-moderne ? Quoi qu'il en soit, nous sommes bien avant l'avènement de la franchise *Scary Movie* (2000)...

<sup>65</sup> Si l'on veut être juste, il faut comparer le comparable et s'interroger sur le fait que la France, pays où le cinéma tient une place importante, n'a connu que peu de réalisateurs qui aient tenté l'aventure du film d'horreur, en dehors de George Franju et de Jean Rollin.

<sup>66</sup> Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, réédition, Paris, Gallimard, 2000, p. 61.

un seul homme à la ligne du Parti : en l'occurrence, la ligne n'est pas fixée, elle fluctue). Si la question des raisons de ces présences demeure largement ouverte (*quid* des intentions des réalisateurs ?), un certain nombre d'hypothèses basées sur des précédents connus permet l'interprétation de ces « miettes » comme autant de citations rendues possibles par l'existence d'influences horribles transfrontalières : cela montre qu'il faut peut-être considérer le « Rideau de fer » comme une interface plutôt qu'une barrière. Au final, l'exemple de ces « miettes de genre » nous apparaît emblématique d'une mutation du système soviétique qui lui est, en définitive, fatale.

1895 /  
n° 55  
juin  
2008

---

97