



Que peut le film d'horreur ?

Frédéric Tony, Alain Astruc

► To cite this version:

Frédéric Tony, Alain Astruc. Que peut le film d'horreur?. JE nationale Les Publics de l'horreur : expériences, usages, pratiques, 21 septembre 2020, Montpellier., GREPS, Mar 2024, Montpellier, France. hal-04509925

HAL Id: hal-04509925

<https://hal.science/hal-04509925>

Submitted on 18 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Public Domain

Que peut le film d'horreur ? Essai de typologie

Souvent méprisé ou mal compris par la *doxa*, parfois consacré tardivement lorsqu'une œuvre acquiert avec le temps le statut de chef d'œuvre (*Freaks*), le film d'horreur n'a jamais eu vraiment bonne presse ni bonne réputation. Il rejoint dans ce désamour un autre « mauvais genre », le film pornographique, avec lequel il partage un certain nombre de figures et de motifs (le gros plan, la béance des corps, la souillure pour n'en citer que quelques-uns), une puissante dimension transgressive et une tendance radicale à la monstration. Comme lui, le film d'horreur est à la périphérie du cinéma. Comme lui, un arbre, aussi beau soit-il, vient régulièrement en cacher la luxuriante forêt : ici *Shining*, là *L'Empire des sens*. Comme lui, le film d'horreur ne cesse de ruiner les fondements judéo-chrétiens de notre civilisation – je veux parler principalement de la séparation du pur et de l'impur inscrite dans le Lévitique, troisième livre de la Bible, qui a pour ainsi dire instauré les premiers tabous de la représentation. *In fine*, Le film d'horreur ne serait ni aimable, ni « noble », au sens où il incarnerait une forme inférieure de cinéma.

L'objet de cette communication n'est pas tant de répondre à ses détracteurs que de le questionner pour tenter de comprendre ce qui le meut, ce qui l'habite, mais aussi ce qu'il agite en nous. Que peut le film d'horreur ? Vaste question dont l'énoncé en soi propose déjà une réponse : prétendre « qu'il peut », c'est présupposer « qu'il a ». Au fond, je cherche à sonder les essences et les puissances du film d'horreur, à saisir ce qui par-delà les apparences et la multiplicité de ses manifestations, éclaire son grand dessein.

En tant que « démarche méthodique consistant à définir ou étudier un ensemble de types », la typologie apparaît comme l'outil idoine pour mener à bien notre travail. Reste à élire le critère. J'ai écarté d'emblée les plus évidents : les lois du genre et les sous-genres (tous deux relevant de l'architextualité – Genette), déjà largement étudiés et au fond muets ici. Je leur en ai préféré un autre : l'intention, plus opératoire et plus pertinent, qui a l'avantage de la transcendance : dépasser le simple cahier des charges du film d'horreur sans toutefois en exclure les fondements pour tendre vers l'interprétation.

Notre essai de typologie se propose donc d'essayer de répondre à la question « Que peut le film d'horreur ? » à l'aune de ses intentions, des intentions de son auteur et de celles du spectateur. Vous aurez reconnu au passage le modèle proposé par Umberto Eco, sur lequel je vais donc m'appuyer.

Grand 1 :

I. Le film d'horreur au prisme de l'*intentio auctoris*

Eco définit l'*intentio auctoris* comme la part d'investissement de l'auteur (ce qu'il a voulu faire). Non seulement l'intention est consciente mais elle est agissante : elle structure la création de l'œuvre.

(Nous écartons délibérément l'intention inconsciente, difficile à évaluer, que l'*intentio operis* peut faire émerger.)

(Par ailleurs, je précise que les catégories proposées sont superposables, voire poreuses, tant il y a des interférences entre les différents types d'intentions.)

Il semble que la fonction première du film d'horreur découle de sa définition même. Dans *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Julia Kristeva définit l'horreur à la suite de Freud comme « frisson d'effroi » et « terreur sacrée ». Si le projet du cinéaste consiste à tourner un film d'horreur, son attention va naturellement se porter sur sa capacité à « faire peur » et à « horrifier ». Je reviendrai sur ces émotions plus tard car d'une certaine façon, elles constituent l'Alpha et l'Omega du genre, son commencement et sa fin, et ne peuvent résonner qu'au travers de ses autres composantes (et la manière dont le spectateur reçoit l'œuvre).

L'*intentio auctoris* se manifeste par d'autres types d'investissement.

Premier sous-type :

1. Le film d'horreur comme métaphore

Ici, la métaphore doit être comprise comme geste masqué de cinéaste, autrement dit comme un moyen de discourir sur un sujet en son absence. Dans sa thèse *Théorie et esthétiques de la métaphore [: la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques,]* Jean-Baptiste Renault nous dit :

« Je propose [donc] d'appeler métaphore le rapprochement de deux objets de pensée ou séries d'objets de pensée, établi dans un contexte donné, sur la base d'un rapport plus ou moins large de ressemblance, pour nouer entre ces objets de pensée, sur un mode prédicatif et dans une certaine intention de signification, des liens plus ou moins paradoxaux de correspondance. »

Les exemples sont nombreux, tant il est vrai que la métaphore est l'une des figures les plus récurrentes du film d'horreur. Je vais en citer deux.

Soit *Cure*, de Kiyoshi Kurosawa (1997).

Le film raconte comment, dans le Japon contemporain, un tueur en série [1] hypnotise ses victimes pour les amener à commettre des meurtres. L'étrangeté de *Cure* provient de l'indifférence avec laquelle les victimes devenues bourreaux passent à l'acte, comme si donner la mort aller de soi [2]. Une ligne de partage sépare ainsi ceux qui sont horrifiés *a posteriori* de leur crime de ceux qui l'acceptent et le légitiment en l'éclairant par un mobile qui s'est longtemps dérobé à eux.

Pour comprendre l'intention de Kurosawa, il faut se pencher sur quelques scènes apparemment anodines. Dans l'une d'entre elles, un homme soliloque dans un pressing, se plaignant de son travail et de la manière dont on le traite alors qu'il n'a rien à se reprocher. Dans une autre [3], une femme arrête une machine à laver qui tourne à vide dans un geste dont tout laisse à penser qu'il se répète *ad nauseam*. Délaissée par son mari et sans travail, Fumie, c'est son nom, présente les symptômes de la dépression névrotique. Elle se sent inutile et finit par s'identifier à la machine qui tourne à vide, rejoignant l'homme du pressing dans son déficit d'estime de soi.

C'est à travers ces brèches psychosociales que le cinéaste déploie son programme métaphorique, lequel fait écho à l'assertion de l'écrivain Kaoru Takamura : « Il n'est pas impossible que la société japonaise soit dérégulée alors même que tout semble fonctionner normalement ». Dans un article paru dans le Monde diplomatique, David Esnault enfonce le clou en affirmant que la pression de la société japonaise est telle qu'elle conduit à des actes d'une violence inouïe (il rapporte le fait divers d'un écolier qui décapite son rival et dépose sa tête devant chez lui). [4] Chaque meurtre de *Cure* est l'occasion pour le « criminel » d'extérioriser une rancœur et de se retourner contre celui ou celle qui l'origine ou bien la représente symboliquement.[5] Parfois, le meurtre est « sans objet », et c'est alors l'ensemble de la société qui est convoqué. S'il initie un processus, le personnage de l'hypnotiseur n'agit donc pas pour lui-même mais en tant que catalyseur pour révéler au sujet « ce qu'il a enfoui ». Il est facile d'y voir un substitut du cinéaste, lequel n'a jamais caché son rapport à la mort : à l'époque de la sortie du film, il répète dans les interviews que son pays est « malade » est que la seule façon de le purger de ses maux est de le faire disparaître.[6] On peut alors voir dans la flamme qu'utilise l'hypnotiseur pour provoquer l'état de somnambulisme l'autodafé à la fois métaphorique et symbolique par lequel Kurosawa entend refonder la société japonaise.

Deuxième exemple : *The Host* de Bong Joon-Ho (2006).

L'hôte désigne celui qui reçoit mais aussi celui qui est reçu. Le titre introduit ironiquement l'antagoniste du film, un têtard dont le devenir monstre est corrélé au contexte géopolitique de l'époque.

Dans la séquence inaugurale [7], *The Host* rejoue un fait divers, le « scandale McFarland » : un scientifique de l'armée américaine oblige son homologue coréen à vider une quantité importante de liquide toxique dans le fleuve Han [8] et le contamine. Le cinéaste en rappelle la date – 9 février 2000 – et le lieu – base militaire de Yongsang. Sorti en 2006, le film fait allusion plus ou moins explicitement à plusieurs différends entre la Corée du sud et les Etats-Unis (autres exemples : en 2002, deux fillettes de 14 ans meurent écrasées par un convoi militaire américain. La même année, aux JO d'hiver de Salt Lake City, le Sud-Coréen Kim Dong-sung franchit la ligne d'arrivée de la compétition de *short-track* en premier, mais se voit disqualifié pour avoir gêné l'Américain Apolo Ohno ; c'est finalement ce dernier qui remporte la médaille d'or).

Le cinéaste est par ailleurs très critique envers ses compatriotes. Il fustige leur soumission à l'égard du géant américain. C'est le sens du troisième syntagme du prologue [9]... Un homme veut se suicider. D'autres tentent de le retenir. Le cinéaste dote l'homme d'une lucidité qu'ils n'ont pas. Il est le seul à voir le monstre, le grand colonisateur. J'aime à penser que la forme que nous devinons à ce moment-là dans l'eau cartographie les Etats-Unis. Lorsque l'homme dit avant de sauter [10] : « Vous avez vu ça ? », ce n'est pas tant le monstre auquel il réfère que la manière dont les américains traitent les coréens... « Vous ne voyez pas ce que l'on nous fait ? ».

Quand le monstre paraît, il n'est pas simplement la conséquence d'une contamination.[11] Il se donne à voir comme une entité polymorphe à l'hybridité grotesque qui métaphorise tous les maux entre la Corée du sud et les Etats-Unis. [12]

The Host est un film politique.

Deuxième sous-type :

2. Le film d'horreur comme médiation du réel

Ici, le geste du cinéaste est visible. Le plus souvent, le « vrai » sujet est diégétisé et pris en charge par les protagonistes de la fiction. C'est le cas des deux premiers films de Jordan Peele, *Get Out* et *Us* (resp. de 2017 et 2019) qui traitent ouvertement du racisme [13] et de la manière dont certains Noirs nient leur histoire et leur origine dès qu'ils accèdent à des postes à responsabilité. Le cinéaste y convoque régulièrement l'actualité pour documenter la fracture sociale, conséquence d'un système profondément inégalitaire [14], et appeler à un changement. Jordan Peele inscrit son cinéma aussi bien à la suite des cinéastes qui l'ont inspiré (Melvin Van Peebles, Spike Lee, Charles Burnett) que des grands leaders Noirs – Martin Luther King et Malcom X – pour défendre à leurs côtés [15] si j'ose dire les droits civiques des Noirs.

Le film d'horreur apparaît ici comme un « moyen » de militer [16] et de discourir sur la société en recourant à une forme populaire, qui infuse des idées progressistes.

Troisième sous-type :

3. Le film d'horreur comme laboratoire formel

L'intention de l'auteur ne s'arrête pas au discours sur la société et le monde. Elle vise également le travail de la forme. En raison de son économie et de sa nature transgressive, le film d'horreur apparaît comme un îlot de liberté pour les cinéastes, où l'expérimentation est non seulement possible mais aussi encouragée sinon recommandée.

Coppola (*Dementia 13*), Brian de Palma (*Murder a la mod*), Peter Jackson (*Bad taste*) ont réalisé leur premier long métrage dans son giron. Le film d'horreur est tantôt une école de la mise en scène qui permet le tâtonnement et la construction d'un style (c'est le cas des cinéastes que je viens de citer), tantôt le lieu d'une « expérience » pour réalisateurs chevronnés non spécialistes du genre (je pense au dernier film de Nicolas Winding Refn, *The Neon Demon*, plus expérimental que ses précédents, ou

encore à *Rosemary's Baby* de Roman Polanski). C'est, évidemment, la terre de prédilection de ceux qui s'en sont faits une spécialité, dont certains cherchent inlassablement à renouveler la forme.

Les exemples ne manquent pas.
Je vais en prendre deux.

Mario Bava.

Il y a beaucoup – trop – de choses à dire sur Bava, inventeur du film d'horreur moderne [17] (*Le Masque du démon*), du Giallo [18] (*La Fille qui en savait trop*) et du Slasher [19] (*La Baie sanglante*), artisan, à la fois réalisateur, chef opérateur et responsable des effets spéciaux de ses films, auteur, formaliste, qui a expérimenté le montage, le cadre, la lumière, et tellement essaimé (de Dario Argento à Brian de Palma, à John Carpenter) que les cinéastes contemporains continuent de revendiquer son héritage (dernièrement, Quentin Tarantino et Ridley Scott).

Du coup, j'ai choisi de mettre en lumière un couple de cinéastes contemporains qui s'est emparé de son genre favori, le *Giallo* pour l'exhumer en décuplant sa puissance figurative par le ressassement et la stase.

Soit *Amer*, [20] premier long métrage de Cattet et Forzani.

Si le film reste narratif, il raconte les trois âges de la vie sexuelle d'une femme, la forme ici assiege tout [21], l'image, le récit, le son, pour tendre vers le voyage sensoriel : *Amer* ne dit pas, il nous fait éprouver. En outre, il sollicite en permanence notre mémoire cinéphilique [22] pour réaffirmer les codes du genre en les sublimant. Le tournage en soi et assez révélateur : Cattet et Forzani filment comme leurs homologues italiens des années 60-70, en pellicule, muet, en différant la création sonore à la phase de postproduction. Cet attachement à une tradition fait sens [23] : *Amer* est moins un néo *Giallo* que l'expression de la quintessence du genre, un essai postmoderne mâtiné de nostalgie ou l'intertexte est partout, dans chaque fragment de l'image et de la bande-son, [24] une proposition de cinéma à la fois immersif et réflexif qui offre au spectateur une véritable traversée du *Giallo*.

Grand 2 :

II. Le film d'horreur au prisme de l'*intentio operis*

Pour Eco, l'*intention de l'œuvre* désigne ce que l'on peut tirer de l'analyse de l'œuvre elle-même (en tant qu'il existe un faisceau d'interprétations qui échappe à son auteur). Pour aborder cette partie, je vais parler de « symptôme ».

Premier sous-type :

1. Le film d'horreur comme symptôme de son temps

En grec, **symptoma** signifie « accident », « coïncidence ». Le symptôme à l'origine est « ce qui survient ensemble », ce qui « concourt » ou « co-incide », au sens littéral du terme.

Soit *Night of the Living Dead* de George A. Romero (1968).

L'histoire est connue mais elle mérite d'être rappelée et commentée.

« L'émergence fulgurante de George Romero et l'importance, aujourd'hui acquise, de La Nuit des morts-vivants sont indissociables d'un contexte, (...) la période 1967-1969, au cours de laquelle le cinéma américain fit le deuil de son classicisme et entreprit la grande refonte de son Histoire. (...) [25] Avec le zombie, métaphore limpide d'une Amérique déliquescence en proie à un refoulé qui fait retour, Romero propulse le film d'horreur sur un terrain explicitement politique. Politique, le cinéma américain (...) le fut toujours, capable comme aucun autre de livrer une photographie au présent des

soubresauts de son pays, sismographe parfait dont le film d'horreur fut un temps - les années soixante-dix - l'étendard. »

Jean-Baptiste Thoret, « Politique des zombies. L'Amérique selon George A. Romero » (Ellipses, 2007)

Pour caractériser ce nouveau monstre, Thoret utilise la formule « métaphore limpide » comme si le cinéaste lui avait volontairement assigné cette tâche. Or, la genèse du film établit clairement – de l'aveu même de son auteur – que la figure du mort-vivant n'obéit pas à cette intention.[26] En outre, l'attaque des mort-vivants n'est pas davantage une métaphore consciente de la guerre du Viêt-Nam. Pour autant, il paraît difficile de réfuter le bien-fondé de ces interprétations tant la critique semble avoir saisi la moelle discursive du film.

Il paraît néanmoins plus juste de dire que *Night of the Living Dead* est un symptôme de son temps [27], la confluence inconsciente d'un glissement de la société étasunienne vers la modernité (« tensions raciales [28], affaiblissement du patriarcat traditionnel » – Julia Hedström), de la libéralisation de l'image (obsolescence du Code Hays) [29] et de l'âpreté du conflit américano-vietnamien. C'est du reste à ce titre, en tant que symptôme,[30] c'est-à-dire « de signe ou de révélateur, qu'il a été projeté au Musée d'art moderne de New York.

Plus proche de nous, *Dans ma peau* de Marina de Van (2002), [31] réalise conjointement et en partie à son insu une radiographie de la condition de la femme dans la société française. Je dis « à son insu » car ce n'est pas le sujet pour la cinéaste. Esther, le personnage qu'elle filme et qu'elle interprète à l'écran, s'efforce de trouver sa place au sein de son couple [32] et dans le monde du travail. Jusqu'à ce qu'une blessure sans gravité lui ouvre un nouveau champ d'exploration : l'automutilation. Le changement de paradigme met progressivement à nu toutes les entraves de son existence,[33] faisant bientôt voler en éclats son univers normé, les conventions sociales et au-delà l'imprégnation idéologique de notre société.[34] L'automutilation, bien qu'insupportable visuellement, n'y est jamais gratuite. Elle répond à la violence fondamentale théorisée par Bergeret : c'est une force agissante [35] assimilable à « l'instinct d'autoconservation ». En se réappropriant son corps, Esther se réapproprie sa vie, loin de la mondialisation et du patriarcat ambiants.

Marina de Van choisit de raconter l'itinéraire singulier de son personnage [36] en s'attachant davantage à l'effet qu'à la cause. Pour autant la cause existe, elle en filme le cadre (le milieu, l'environnement) et nous le fait éprouver, allant jusqu'à mettre en scène sans que le terme ne soit encore forgé le « bore-out », l'ennui au travail. Sorti en 2002, *Dans ma peau* anticipe discrètement les grands mouvements sociaux des femmes de ces dernières années (#MeToo, etc.), et au moins sur ce plan, se donne à voir comme un symptôme de notre époque.

Deuxième sous-type :

2. Le film d'horreur comme symptôme du passé

Dans un livre sorti cette année, Jean-Christophe Bailly élabore le concept « d'imagement » à la suite de Plinie et du geste de Dibutade, fille d'un potier de Corinthe, qui détoure l'ombre de son fiancée projetée contre un mur par la lueur d'une lanterne. Bailly explique comment « l'image se souvient [ici] et nous demande d'identifier ce dont elle est le souvenir ».

Avant d'aller plus loin, je précise que l'imagement est un concept transversal qui satisfait aussi bien la catégorie du symptôme que celle de la métaphore (j'en parle dans cette partie parce qu'il est parfois difficile de faire émerger l'intention de l'auteur – alors que l'intention du film, elle, est toujours opérante).

Soit 2000 Maniacs.

Après avoir assisté à une représentation au théâtre du Grand-Guignol, Hershell Gordon Lewis et David F. Friedman inventent le film *Gore en 1963* avec *Blood Feast*. L'année suivante, ils tournent *2000 Maniacs* [37], qui raconte les exactions commises par les habitants d'un village du Sud à l'égard de touristes du Nord, se vengeant d'un massacre qui aurait eu lieu 100 ans plus tôt, pendant la guerre de sécession (1861-1865). Dans *Représenter l'horreur*, Florent Christol établit un lien entre la mise en acte des meurtres du film et le lynchage des Noirs à partir de la fin de la guerre civile [38]. En examinant les récits de lynchages, plus effroyables les uns que les autres (un lynchage ne se réduit pas une simple pendaison mais à une appropriation du corps de l'autre par sa destruction), il montre que les moyens déployés pour donner la mort s'originent dans la même « tradition » [39] (tuer un Noir était l'objet d'une fête : toute la ville se réunissait autour de ce que l'on nommait alors un « barbecue » sensé régler le problème – crime supposé – et assurer la cohésion de la communauté (Florent Christol s'adosse notamment aux travaux de René Girard sur la Psychologie des foules).

[40] En dépit des apparences, *2000 Maniacs* « se souvient » de ce pan sombre de l'Histoire de l'Amérique en réactivant son folklore macabre sans pour autant le dénoncer. Cette responsabilité est déléguée au spectateur qui doit l'identifier – s'il le peut – et prendre position.

Le spectateur justement.

Troisième grand type :

III. Le film d'horreur au prisme de l'*intentio lectoris*

Transposée au cinéma, l'*intentio lectoris* se définit comme la participation du spectateur à l'interprétation du film en fonction de son horizon d'attente (mais aussi de son appartenance à un milieu et donc de sa culture et de la projection de ses fantasmes et de ses préoccupations). Raoul Ruiz réaffirme cette idée en la décrivant du point de vue du poète :

« Dans le rêve éveillé qu'est la réception d'un film, il y a une contrepartie, c'est nous qui commençons à projeter un autre film sur le film à l'écran. Je dis bien projeter. Des images qui partent de moi et se superposent à celles du film même. De sorte que le double film (...) devient protéiforme, plein de palpitations, comme s'il respirait. »

Au-delà des contingences « du moment » qui conduisent le spectateur dans la salle obscure, que recherche le spectateur du film d'horreur ?

Je ne prétends pas répondre à cette question. Je vais juste élaborer à partir de retours d'expériences connus et personnels.

Le spectateur du film d'horreur serait un amateur de « sensations fortes » qui aime s'arracher de son quotidien pour se divertir et « se faire peur », toujours à la recherche d'adrénaline mais sans les contreparties habituellement associées à la prise de risque. Le psychobiologiste Robert Dantzer nous enseigne que :

« La peur peut survenir en réaction à un danger réel ou imaginaire, mais elle peut également être ressentie quand on anticipe une situation potentiellement dangereuse. On distingue souvent les peurs innées (comme la peur du vide ou la peur des serpents) des peurs acquises (le bruit d'une sirène, par exemple, pour qui a été exposé aux bombardements). »

En situation de peur, l'hypothalamus libère deux hormones, l'adrénaline et le cortisol, la deuxième – appelée hormone de la détente – visant à calmer les réactions inflammatoires induites par la première – l'hormone du stress.

A partir de cette observation, le docteur John Kuziel (chercheur à l'hôpital de Chicago) postule que la peur au cinéma a partie liée à l'addiction et serait même comparable à un « fix ». Si l'on ne peut pas réduire le film d'horreur à un arc de stimulations émotionnelles, on ne peut non plus nier son système de « récompense » et donc sa propension à créer une forme de dépendance.

Par ailleurs, que procure le film d'horreur au spectateur ?

Une étude récente a montré qu'à travers le simulacre, le film d'horreur aiguise notre sens de l'anticipation et notre instinct de survie en capitalisant sur l'expérience acquise par la mémorisation de « scénarios ».

Il permettrait également la distinction des notions de bien et de mal.

Enfin, la peur inhérente au film d'horreur s'intriquerait à un autre processus, la « catharsis » chère à Aristote, qui libère le spectateur de ses passions en les représentant symboliquement.

« L'imitation tragique accomplit au moyen de la pitié et de la terreur la purification [du spectateur ou du lecteur en le délivrant] des émotions du même genre. »

Aristote in *La Poétique*

In fine, que peut le film d'horreur ?

Le film d'horreur occupe une place à part au cinéma, celle-là même que décrit Philippe Ariès, historien de la mort, pour l'art macabre : « il fait voir ce que l'on ne voit pas, ce qui se passe sous la terre ». Nous ajoutons : « et sous la peau ». Le film d'horreur se situe dans le domaine de l'envers, de l'inversion topologique. Il incarne un lieu absent de la représentation cinématographique. Depuis que les sociétés occidentales contemporaines cherchent à escamoter la mort (par la suppression des rites et une tendance générale à la mystification et à l'euphémisme), il rappelle non seulement notre finitude mais aussi notre devenir biologique. Guy DelPierre l'affirme : « au fond, il n'existe qu'une peur, la peur de la mort » (signifiant par là que toutes les autres peurs s'y rapportent). De ce point de vue, le film d'horreur, quel qu'il soit, est un *memento mori*.

Par ailleurs, il cultive une vision critique de la société et du monde (au-delà des exemples précédents, on peut encore évoquer la satire : *Society* de Brian Yuzna, *American Psycho* de Mary Harron). Le film d'horreur favorise également l'exploration de soi – à travers la dynamique des pulsions et des fantasmes – et de l'autre au travers « d'expériences ». Tandis que Claire Denis livre une interprétation de la dévoration amoureuse dans *Trouble Every Day*, *Schizophrenia* de Gerard Kargl force l'identification à un tueur schizophrène. Au fond, le film d'horreur est assez proche du cinéma surréaliste dont il aurait retenu les « énergies » (il suffit de regarder *Inferno* de Dario Argento pour s'en convaincre)... L'expérience semble belle et bien au cœur du dispositif. Regarder un film d'horreur, c'est se dépayser, se soustraire de son quotidien pour faire l'expérience d'une situation insolite et s'y confronter dans le confort de la « dupe ravie » (pour reprendre l'oxymore de Jacqueline Nacache), à la fois conscients du spectacle et prêts à se laisser manipuler par le réalisateur.

In fine, le film d'horreur est une sentinelle qui nous rappelle ce que nous sommes, dans quel monde nous vivons, mais aussi en contrepoint combien l'existence est précieuse. Ce n'est pas le moindre de ses paradoxes, en dépit de ses outrances et de ses transgressions, le film d'horreur ne vise jamais l'adhésion à la violence qui le fonde mais bel et bien à son rejet. En ce qu'il réaffirme en creux la séparation entre le bien et le mal, il est dépositaire du caractère sacré de la vie.

