

L'émancipation par les monstres nanars

Christophe Mincke, Quentin Verreycken

Étudier les monstres implique d'en analyser les représentations populaires. Les nanars de monstres, par le rire qu'ils provoquent, permettent de démythifier le « tout-puissant » et proposent des versions homéopathiques des monstres classiques. Ce faisant, le nanar de monstres est profondément émancipateur.

L'évocation de la figure du monstre, dans le contexte culturel qui est le nôtre, nous semble notamment devoir passer par l'étude de ses représentations populaires. Si nous ne sculptons plus de diables aux chapiteaux des colonnes de nos églises, si nous ne nous racontons plus le sabbat des sorcières¹, il est un domaine où le monstre est encore massivement présent : le cinéma.

De *Nosferatu le vampire* (Murnau, 1922) à *Alien Covenant* (Ridley Scott, 2017), en passant par *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933), les extraterrestres de *L'Invasion des soucoupes volantes* (Ed Hunt, 1977), le requin des *Dents de la mer* (Steven Spielberg, 1975) ou le psychopathe Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) dans *Le Silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1991), les monstres hantent nos écrans depuis les débuts du cinéma. Après tout, s'il n'est pas né dans les

foires, il y a tout de même rencontré ses premiers succès populaires à la fin du XIX^e siècle, parmi les femmes à barbe et autres avaleurs de sabre. Le cinéma n'est-il pas avant tout l'art de montrer ? Et qu'est-ce qu'un monstre, sinon un être que l'on désigne comme tel ?

Le monstre, cet étranger

Étymologiquement, le monstre vient du latin *monstrum*, qui peut désigner tour à tour un « prodige qui avertit de la volonté des dieux » ou un « être de caractère surnaturel »². Aujourd'hui, le monstre est cette créature qui, soit est exclue de la communauté de ses semblables, qu'elle s'en soit éloignée ou qu'elle en ait été rejetée, soit qui lui a toujours été radicalement étrangère. Léopard mutant, mort-vivant, animal anormalement grand ou agressif, psychopathe ou encore entité extraterrestre, le monstre est toujours ce qui est hors normes, ce

1 | Voir la contribution de G. Kozłowski au présent dossier.

2 | « Monstre », dans *Trésor de la langue française*, consulté le 22 mai 2017, <http://bit.ly/2sne6RX>.

qui n'appartient pas, ou ne devrait pas appartenir, à notre monde. Il est donc ce qui fait irruption parmi nous par erreur, accident ou malveillance ; il est un autre irréductiblement venu d'ailleurs. Ainsi, King Kong est-il rapporté d'un monde sauvage dans une ville à laquelle il est étranger, de la même manière que les dinosaures génétiquement reconstitués de *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) proviennent d'un passé depuis longtemps révolu ou que l'entité extra-terrestre de *Predator* (John McTiernan, 1987) est larguée par un vaisseau spatial.

L'irruption du monstre peut également être la conséquence d'un incident touchant un individu normal ou de la découverte chez lui de caractéristiques extraordinaires. C'est ainsi que le psychopathe est souvent ce voisin dont l'apparence banale a longtemps dissimulé l'inhumanité, que d'innocentes araignées, au contact de produits chimiques, vont se muer en monstres (*Arac Attack*, Ellory Elkayem, 2002), que de paisibles citoyens, contaminés par un virus, vont devenir une sorte de zombies (*Je suis une légende*, Francis Lawrence, 2007), que l'expérimentateur d'un dispositif de téléportation se trouve transformé en mouche (*La Mouche*, David Cronenberg, 1986) ou encore qu'une masse informe et gluante, à l'apparence d'un gros chewing-gum, grandisse au point d'englober une ville entière (*Le Blob*, Chuck Russell, 1988).

Le monstre, ce danger

Le monstre n'est cependant pas seulement un corps étranger. Dans ce que nous appellerons ici les « films de monstres », l'entité monstrueuse met en danger le milieu dans lequel elle s'introduit : joyeuse bande de copains partis passer le weekend dans une cabane au fond des bois (*The Cabin in the Woods*, Drew Goddard, 2012), ville de pèquenots où rien ne se passe jamais (*Perfection*, la petite bourgade minable

dans *Tremors*, Ron Underwood, 1990), pays entier (comme dans *District 9*, Neill Blomkamp, 2009), voire planète (*Independence Day*, Roland Emmerich, 1996). Car le monstre n'est pas *Elephant Man* (David Lynch, 1980) : ce n'est pas sa laideur qui le définit, mais bien ses dents, ses griffes, ses pouvoirs surnaturels, ou son génie criminel et son sadisme. Avec ses armes, il tue, dévore, viole, éventre, voire tout cela à la fois. Parfois même, comme pour les zombies, les vampires ou les loups-garous, il a le pouvoir de corrompre ses victimes et les transformer à leur tour en monstres.

Ce n'est certes pas un hasard si ce corps étranger est un péril pour la communauté qui le voit débarquer. Le mouton noir ou la pièce rapportée ont toujours suscité la méfiance, mais l'étrangeté du monstre n'est pas la seule raison de sa dangerosité.

En effet, le ressort essentiel du monstre est sa nuisible toute-puissance. Celle-ci est bien entendu une faculté de faire le mal, mais également une invulnérabilité. Elle est ce qui rend nécessaire, mais impossible, de se débarrasser de la créature. Comment tuer un mort(-vivant) ? Comment vaincre un gorille géant ? Comment venir à bout d'une araignée tueuse élaborée dans le secret d'un laboratoire militaire ? Comment régler son compte à l'extraterrestre monté à bord du vaisseau spatial ? C'est bien entendu le ressort scénaristique central du film de monstres.

Or, cette toute-puissance nous semble être au fondement d'une ambiguïté dans nos rapports aux monstres. Bien entendu, le monstre nous effraie. Laid, brutal, retors, invulnérable, il représente généralement une de nos peurs fondamentales. Face à lui, nous sommes à nouveau des enfants tremblant de voir le croquemitaine surgir du placard. Est-ce donc un hasard si les films de monstres sont emplis de braves gens parcourant

leur maison sans allumer la lumière, tournant systématiquement le dos aux coins sombres ou s'adossant négligemment au bastingage alors que sous l'eau étale rôde la bête ? Le monstre, nous y reviendrons, joue sur des terreurs universelles liées à la mort, à la sexualité, à l'altérité et aux puissances occultes.

C'est précisément en cela qu'il est à la fois objet de terreur et incarnation de nos désirs inavouables. Qui n'a jamais rêvé de tuer ce voisin qui tond le dimanche matin, d'embrasser langoureusement dans le cou cette femme désirable, de détruire les voitures qui nous barrent le chemin, voire de pulvériser une de nos tristes villes ? Le monstre nous effraie parce que nous craignons d'en être victimes, mais aussi parce que nous avons peur de lui ressembler. Nous le rejetons comme nous rejetons dans notre inconscient d'obscures pulsions. Si Freud avait vu *Alien*, sans doute y aurait-il trouvé matière à soutenir sa seconde topique : le monstre (phallique) est le Ça libéré de toute règle qui réalise ses pulsions. On peut même penser que, si le thérapeute viennois avait vu *Alien 3000* (Jeff Leroy, 2004), la psychanalyse en eût été bouleversée. L'œuvre du maître a plutôt croisé le chemin de Jacques Lacan, faut-il s'en réjouir ?

Le monstre nanar, ce raté

Foin de freudisme, cependant, car nous sommes ici pour nous pencher sur un malaimé parmi les monstres : le monstre nanar. Plutôt que d'occuper les écrans des films populaires et des séries B d'honnête facture, il promène ses malformations dans des œuvres improbables : les nanars.

Le nanar est un film catastrophe. Non parce qu'il conte l'histoire d'une catastrophe, mais parce qu'il en est une en soi, conséquence d'une autre qui a touché le scénario, la réalisation, le montage, la confection des costumes et décors, les dialogues... ou tout cela

à la fois. Comme Fabien Gardon et Christophe Mincke l'expliquent par ailleurs³, le nanar est un film mal formé qui n'a pas la chance d'être mort-né. Qu'il soit le naufrage d'une ambition démesurée de ses géniteurs par rapport aux moyens (financiers, humains ou artistiques) à leur disposition ou qu'il soit une tentative de surfer sur une vague préexistante, il sombre dans tous les cas dans le ridicule et prête à rire plutôt qu'à hurler de frayeur. Il est, foncièrement, un « mauvais film sympathique⁴ ».

Parmi les nanars se trouvent quantité de nanars de monstres... recourant aux piteux services de monstres non moins nanars⁵. Le monstre nanar est un chat mutant aux allures d'animal empaillé (*Le Clandestin*, Greydon Clark, 1988), un groupe d'hommes crocodiles en pyjama d'écaille (*Le Justicier contre la reine des Amazones*, Ratno Timoer, 1984), un alien en peluche abrité sous un couvercle de lessiveuse (*Monster from Mars*, Phil Tucker, 1953) ou la mutation de la mutation (chacune étant bien entendu dégénérative) de Godzilla (*Gojira tai Megaro*, Jun Fukuda, 1973)⁶. À l'instar d'un Alain Delon ventripotent dans *Le Jour et la nuit* (Bernard-Henri Lévy, 1997), il claudique en trainant sa carcasse tout au long du film, maniant des éclairs en gouache sur la pellicule, écrasant des maquettes, grandissant puis rapetissant au gré des mésaventures de son incrustation dans le décor, volant sans battre des ailes (puis l'inverse), bref, il est pitoyable.

3 | Article en ligne « Rire des monstres. Le cas du nanar », Chr. Mincke et F. Gardon, n° 5/2017.

4 | Sous-titre de l'excellent *Nanarland. Le site des mauvais films sympathiques*, www.nanarland.com/.

5 | Le lecteur pourra découvrir un inventaire des monstres nanars dans l'excellente anthologie de Jean-Pierre Putters, *Ze craignos monsters*, 4 vol., Issy les Moulineaux, Vents d'Ouest, 1991-2014.

6 | Nous devons cet aperçu à la formidable sélection opérée par l'équipe de *Nanarland* dans leur anthologie des mauvais films sympathiques. François Cau, éd., *Nanarland : le livre des mauvais films sympathiques. Épisode 1*, Roubaix, Ankama éd., 2015.

Ce monstre n'est bien souvent que la pâle copie de son modèle, comme les volatiles en mauvaise image de synthèse de *Birdemic : shock and terror* (James Nguyen, 2010), qui rappellent que *Les Oiseaux* (Alfred Hitchcock, 1963) aurait pu être un naufrage sans nom. Mais il peut aussi être une invention folle, comme celle consistant à penser qu'on pourrait faire un film racontant l'histoire de donuts tueurs (*L'Attaque des donuts tueurs*, Scott Wheeler, 2017, nanar parodique) ou d'un gros morceau de gélatine assassin (*Beware! The Blob*, Larry Hagman, 1972). Quoi qu'il en soit, en tant que monstre raté, il est un monstre au carré, mis au ban de sa monstrueuse communauté, raillé, montré du doigt⁷. Le monstre de nanar s'annule lui-même, car son ontologie n'est qu'une multiplication par zéro.

Faut-il pour autant l'écarter d'un revers de la main, le déclarer d'intérêt public ? Bien au contraire : le monstre nanar a des vertus que devraient lui envier ses homologues bien dans leurs papiers.

Le monstre nanar, cet animal politique

Ce que le monstre nanar nous enseigne, c'est que la grandeur est aussi proche du ridicule que le Capitole de la roche Tarpéienne, que le Harrison Ford du Steven Seagal. En effet, lorsqu'une main dans une chaussette tente de se faire passer pour un tyranosaure (*Terror of prehistoric bloody creatures from space*, Richard J. Thomson, 1998, nanar parodique), lorsqu'une simili-mascotte de Walibi prétend terroriser une ville (*The giant claw*, Fred S. Sears, 1957) ou qu'un chat mal empaillé trempé dans la sauce tomate fait mine de tuer les passagers d'un bateau (*Le Clandestin*, encore), le spectateur prend conscience

du péril qu'il y a à endosser un costume trop grand. Oui, un monstre marin peut hanter nos cauchemars, mais lorsque sa victime anime visiblement elle-même ses tentacules flasques (*La Fiancée du monstre*, Ed Wood, 1955, scène rapportée dans *Ed Wood*, Tim Burton, 1994), l'effet provoqué chez le spectateur n'est pas l'épouvante, mais bien la consternation ou le rire. Surtout le rire.

Il en résulte que le monstre nanar est l'illustration de l'échec de la grandeur et du ridicule qui en découle. Songeons par exemple au slip que Superman enfle au-dessus de sa combinaison pour nous convaincre que la surpuissance peut être grotesque. *L'Homme-puma* (Alberto De Martino, 1980), lui, avait au moins la décence de porter le pantalon avant de voler en marche arrière devant des décors au défilement mal réglé. Rappelons-nous également la grandiloquence du *Cléo-pâtre* de Manquiewicz (1963) ou des *Dix commandements* de Cecil B. De Mille (1956) que François Forestier n'hésite pas à nanardiser⁸ pour comprendre que viser la grandeur peut vouer au ridicule.

C'est donc la magnificence de ceux qui prétendent à la toute-puissance que dézingue, bien malgré lui, le nanar. Il fait éprouver au spectateur la jouissance qu'il y a à voir le tyran trébucher lorsqu'il monte à la tribune. Il permet de se moquer des grands... ou de ceux qui se voudraient tels.

Le nanar de monstres nous convie donc, involontairement, à des réjouissances qui démythifient le tout-puissant, le tenant ainsi à distance respectable, comme le ferait le décalage temporel, celui-là même qui nous fait apparaître Benito Mussolini pour le pantin ridicule qu'il n'aurait pas cessé d'être si nul crédit ne lui avait été accordé.

7 | Il y aurait ici une analyse à faire de *Monstres et Compagnie* (Pete Docter, David Silverman et Lee Unkrich, 2001) qui met notamment en scène des élèves monstres, incapables de faire peur, rappelant bien des monstres nanars.

8 | Fr. Forestier, *101 nanars : une anthologie du cinéma affligé mais hilarant*, Paris, Denoël, 2016.

Le monstre, tyran à crédit

Le film de monstre commence souvent par une phase où, endormie, minuscule, informe ou dans son œuf, la créature est à la merci de tous ceux qui chercheraient à l'éliminer. Bien entendu, personne ne se soucie de l'écraser... ce qui lui laisse le loisir de prendre de la vigueur et de devenir un ennemi mortel ; avant que se lève un héros qui le terrassera. Le film de monstre peut dès lors être vu comme un avertissement, comme une incitation au tyrannicide précoce ou, plus exactement, à l'assassinat politique, celui-ci intervenant avant que le dictateur putatif n'ait pu sérieusement prétendre au pouvoir absolu. En ayant peur de ce que le monstre embryonnaire menace de devenir, en faisant application du principe de précaution, on tuerait littéralement dans l'œuf ses velléités de destruction et de despotisme. Mieux vaut agir radicalement et sans tarder, nous rappelle le monstre de cinéma.

Dans le nanar, le monstre effraie bel et bien..., mais uniquement sur l'écran. Il cause la panique parmi des troupes d'abrutis fuyant le crocodile géant en carton et les zombies peinturlurés. Certes, tous les monstres de cinéma sont faux, mais celui qui apparaît à l'écran dans un nanar est incapable de faire illusion. Le spectateur ne peut dès lors s'identifier à ces bras cassés qui fuient en ordre dispersé face à de gros morceaux de polystyrène ou font tout ce qu'il faut pour être victimes des larves de l'espace en pâte à modeler.

Le nanar de monstres nous signifie donc que, pour le citoyen lucide, le despote, même au sommet de sa puissance, n'est qu'un fantoche qui ne tire son pouvoir que du crédit que nous lui reconnaissons, à l'instar des zombies nazis du *Lac des morts vivants* (Julien de Laserna et Jean Rollin, 1981), dont l'ethos totalitaire (l'être et l'étang) n'est plus que l'ombre de lui-même. Le personnage

qui terrasse la créature au terme du film n'est-il pas lui-même un héros de troisième zone, à peine moins branque que ses camarades ? Le tyrannicide ne revêt-il pas un habit tout droit sorti du déstockage d'un costumier ? Ne vainc-t-il pas grâce à une astuce toute relative qui l'amène, subitement, à trouver la gâchette du pistolet nucléaire qu'il portait à la ceinture depuis la première minute ? À l'instar du monstre nanar, son adversaire n'est-il pas profondément ancré dans le ridicule, le pathétique, comme une fausse idole dont la maladresse trahit la faiblesse humaine ? Le message ultime du nanar de monstres ne serait-il pas dès lors que nous sommes tous capables, individuellement, de vaincre les tyrans malgré nos maladresses ?

Le monstre nanar, ce sapeur de nos peurs

Le nanar de monstres n'appelle pas seulement au tyrannicide (ou au tyrannosauricide, comme on voudra), il fait également un sort aux peurs qui pourraient nous paralyser. On l'a souvent dit en effet, les monstres sont à l'image des peurs et du climat politique de l'époque qui les voit naître. Zombies ou requins, momies ou démons, extraterrestres ou vampires, ils connaissent des vogues qui sont un des indices de leur résonance particulière avec leur temps⁹.

Le monstre nanar, lui, le plus souvent, surfe sur cette vague. Mais à tenter de revêtir les oripeaux d'une créature démoniaque, il n'est jamais que *Le Singe du diable* (Kenneth J. Berton, 1984) : il reprend, copie, décline à l'infini, toujours de la plus médiocre manière, épuisant progressivement la veine, à tel un vieux costume de King Kong que l'on aurait trop usé. Le nanar de monstres essore donc les créatures auxquelles il s'attaque, il les énerve, il les affaiblit bien plus sûrement que ne le

9 | M. Levina, Diem-My T. Bui (éd.), *Monster culture in the 21st century: a reader*, New York, Bloomsbury, 2013.

pourraient les pâles héros qu'il met en scène. Comment encore avoir peur du vampire, métaphore du viol s'il en est, après avoir vu *Dracula, vampire sexuel* (Laurence Merrick, 1970) ? Comment craindre Godzilla, symbole de la menace nucléaire, après l'avoir vu jouer au papa poule (*Kaiju Shima no kessen : Gōjira no musuko*, Jun Fukuda, 1967) ? À force de tourner (involontairement) en dérision nos peurs les plus profondes, il les désamorce. Il en est l'antidote. Le *Toxic Avenger* (Lloyd Kaufman, 1985).

C'est par ce double travail de sape — du prestige des puissants et de l'emprise de nos terreurs — que le nanar de monstres est émancipateur, bien plus sûrement que tous les Z (Costa Gavras, 1969), *Platoon* (Oliver Stone, 1991) et *Orange mécanique* (Stanley Kubrick, 1971) et que leurs leçons édifiantes sur l'oppression dont nous sommes les victimes.