

Les spectres SS Ou l'horreur historique

Alexandre Fontaine Rousseau

Numéro 192, septembre 2019

L'horreur politique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91953ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fontaine Rousseau, A. (2019). Les spectres SS : ou l'horreur historique. *24 images*, (192), 78–85.



Les spectres SS

Ou l'horreur historique

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU



↑ Shock Waves de Ken Wiederhorn (1977)

À travers le régime fantastique, l'horreur accorde l'histoire au diapason de nos craintes les plus profondes. Aux autres genres, on pourrait dire que le cinéma d'horreur oppose ainsi une contre-histoire.

La plupart des monstres du cinéma d'horreur sont symboliques, allégoriques. Ils tirent leur force d'évocation de leur puissance métaphorique. Le spectre nazi, pour sa part, est explicitement politique. Le cinéma en a fait une créature, au même titre que celle de Frankenstein. Mais on ne saurait ignorer sa nature profondément historique. La simple vue d'une croix gammée suffit à éveiller le souvenir d'une horreur absolue, d'autant plus terrifiante qu'elle est bien réelle. La figure du Nazi confronte le cinéma d'horreur à sa propre impuissance : ses pires cauchemars ne sauraient égaler les atrocités qu'il cherche à confronter, en s'attaquant à une telle figure. Très rapidement, l'horreur va donc s'intéresser à une autre figure : celle du néonazi, c'est-à-dire du monstre cherchant à répéter les crimes du passé.

Durant des décennies, le film de guerre classique a cherché à affirmer la pérennité de la victoire, reléguant le souvenir traumatique de la Seconde Guerre mondiale et du Troisième Reich aux pages des livres d'histoire. Inacceptable mais inévitable, le prix du conflit en vies humaines y était surtout présenté comme un sacrifice nécessaire. Célébrant l'héroïsme des soldats tombés au combat, le genre au grand complet semblait vouloir rassurer le spectateur quant à la nécessité de cette horreur en lui rappelant que l'ennemi était pour sa part mort et enterré. Le récit d'aventure, de son côté, fera du Nazi un ennemi de carton-pâte tout droit sorti des pages d'un roman de gare. *Raiders of the Lost Ark* (1981) et *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989) de Steven Spielberg offrent un parfait exemple de la menace nazie réduite à son degré caricatural, symbole d'un mal absolu que l'humanité aurait vaincu et sur lequel les héros de cinéma peuvent triompher à répétition pour amuser les foules.

Le cinéma d'horreur n'a, quant à lui, jamais partagé cet optimisme. Déjà, dans *The Frozen Dead* (1966) de Herbert J. Leder, un savant nazi ayant fui en Angleterre cherche le moyen de décongeler les hauts placés du régime conservés en état d'hibernation depuis 1945. Dans son laboratoire secret, Norberg cache les abominations nées de ses expériences ratées. Mais lorsqu'une amie de sa nièce est tuée par l'une de ses créatures, le bon docteur profite de l'occasion pour tester l'une de ses plus récentes théories, arrivant ainsi à garder en vie la tête coupée de la jeune fille. Ce revirement de situation, emprunté au *Donovan's Brain* (1953) de Felix E. Feist, permet à Leder d'exploiter l'archétype du savant fou afin de suggérer l'atrocité des expériences menées sur des sujets humains durant la Seconde Guerre mondiale. *The Frozen Dead* n'échappe évidemment pas à la caricature. Mais il constitue l'amorce d'un cycle cinématographique où la figure du Nazi n'est plus confinée à l'impuissance rassurante du passé, menaçant plutôt le présent par la possibilité bien réelle de sa réapparition.

LE ZOMBIE NAZI ET LA RÉSURGENCE HISTORIQUE

Dans *Shock Waves* (1977) de Ken Wiederhorn, un régiment de morts-vivants créés par des scientifiques nazis ressurgit des flots pour attaquer les survivants d'un naufrage. À l'instar des zombies de Romero, ces « super soldats » sont condamnés à errer éternellement en répétant la seule action dont ils se souviennent : tuer, encore et toujours, pour imposer le règne de la mort. En déshumanisant complètement la figure du soldat

↑ **Death Ship** de Alvin Rakoff (1980) → **The Frozen Dead** de Herbert J. Leder (1966)



nazi, *Shock Waves* transforme celui-ci en véritable monstre de cinéma. Dans le film de guerre traditionnel, le Nazi possédait encore les attributs de l'homme. Désormais, cette créature exsangue n'est plus qu'un agent de terreur perpétuant machinalement l'horreur historique qu'il représente. L'horreur du zombie nazi découle précisément de sa nature de « revenant ». La menace qu'il personnifie est celle d'une réapparition, c'est-à-dire du retour possible de ce que l'on croyait enterré à tout jamais. Ces images de SS qui « refont surface », s'extirpant lentement des eaux troubles auxquelles l'Histoire semblait les avoir relégués, sont d'autant plus terrifiantes qu'elles font explicitement référence à la possibilité jusqu'alors inconcevable d'une telle résurgence. Le rythme posé de l'ensemble et la manière dont ces figures dominent l'espace délimité par le cadre, émergeant d'un vide qu'elles occupent silencieusement, contribuent à l'atmosphère asphyxiante du film.

Les zombies nazis réapparaissent dans *Le lac des morts vivants* (1981) ainsi que dans *L'abîme des morts vivants* (1982), deux coproductions franco-espagnoles respectivement réalisées par Jean Rollin et Jesús Franco. Le premier, qui est à peu près sans intérêt, compte parmi les pires films du cinéaste français. Le second n'est pas tellement plus inspiré, Franco étant manifestement plus à l'aise avec les corps extatiques qu'avec les corps en décrépitude. Mais le choix de camper l'action en plein cœur du désert produit malgré tout une métaphore visuelle intéressante, auquel la mise en scène léthargique confère une certaine vertu esthétique. Quelque chose, dans la langueur ambiante et dans la démarche somnambule de la chair putréfiée, relève en effet du pur désespoir ; et le désert, paysage évoquant ici une sorte de néant postapocalyptique, fait écho à cette idée formulée par Hannah Arendt voulant que le totalitarisme engendre la désolation et non la destruction. Il se dégage ainsi de cet *Abîme des morts-vivants* un profond sentiment d'isolement, l'impression de faire face à l'absence même du monde.

L'HORREUR DÉSINCARNÉE DU SPECTRE NAZI

Dans *Death Ship* (1980), écrit par Jack Hill mais réalisé par Alvin Rakoff, le spectre du nazisme ne s'incarne plus dans la chair mais dans la machine. Le film, en effet, met en scène un navire fantôme qui s'attaque à un bateau de croisière avant d'en récupérer les survivants afin de procéder à leur extermination définitive. Si cette prémisse rappelle le premier acte de *Shock Waves*, les comparaisons entre les deux films s'arrêtent là. Car il n'y a plus ici de zombies SS ou de savants fous pour perpétuer le terrible héritage du Troisième Reich. Le vaisseau fantôme, qui n'est rien de moins qu'une ancienne prison flottante de la Kriegsmarine, poursuit immuablement son œuvre. Dès que des humains se trouvent à bord, l'impitoyable mécanique se remet en marche afin de les éliminer. Le nazisme devient ici un système inaltérable, un dispositif dépourvu de conscience dont l'horreur repose justement sur le fait qu'il existe par-delà les individus qui l'appliquent. Par ce subtil glissement vers une menace désincarnée, *Death Ship* affirme que la nature idéologique du mal survit aux représentants de cette idéologie.

La réussite du film de Rakoff tient notamment au fait qu'il aborde un synopsis parfaitement ridicule avec une rigueur étonnante. La mise en scène est froide et précise,

les cadres emprisonnant avec une cruauté implacable les personnages dans un dédale de corridors métalliques et de pièces exigües duquel il semble impossible de s'échapper. La contrainte esthétique que représente ce décor monocorde devient une manière de personnifier le mal sans toutefois lui donner de visage précis, lui conférant plutôt qu'un corps concret la forme abstraite d'un paysage, un peu comme le faisait Franco dans *L'abîme des morts-vivants*. Ce « bateau de la mort » est un autre désert, un autre exemple de la désolation totalitaire. C'est un espace par-delà l'anéantissement d'où seule peut surgir la mort en série. Le navire de *Death Ship* est un territoire stérile, convoquant le souvenir des camps de concentration et de leur efficacité meurtrière.

Une idéologie destructrice est une force dont le champ d'action dépasse les limites de la raison : et le spectre en ce sens, est la figure surnaturelle la plus appropriée pour la représenter.

LA POSSESSION, UNE TRANSMISSION DE L'HORREUR

L'autre motif fantastique exploité par le scénario de Jack Hill est celui de la possession, le personnage du vieux capitaine qu'incarne George Kennedy étant interpellé par des voix d'outre-tombe dès qu'il met les pieds à bord. Cette invitation spectrale à prendre le contrôle du navire renvoie elle aussi au principe d'une idéologie intangible, dont la pérennité est assurée par le principe de la transmission. Le film fait d'ailleurs écho à cette idée lors d'une scène où un vieux projecteur s'éveille sans raison apparente, ressuscitant d'anciens films de propagande. Ici encore, le nazisme n'a pas de corps et son souvenir se perpétue à travers l'image. La mise en scène pousse même l'idée jusqu'à rendre cette image indépendante du projecteur, qui est détruit sans que cela n'ait d'impact sur son défilement cauchemardesque. Lucio Fulci utilisera lui aussi l'image cinématographique comme intermédiaire afin de ranimer le spectre du nazisme dans *Sodoma's Ghost* (1988). Le prologue se complait ici dans le spectacle d'une orgie qu'un soldat nazi prend plaisir à filmer, jusqu'à ce que les bombes alliées l'interrompent brusquement.

Le récit en lui-même se déroule de nombreuses années plus tard. Un groupe de jeunes en vacances découvre une villa abandonnée qui est évidemment celle du prologue. Pris au dépourvu, nos touristes égarés décident de passer la nuit dans la demeure étrangement intacte. Mais les spectres nazis qui hantent le lieu s'en prennent bientôt



↑ Jonathan de Hans W. Geißendörfer (1970) →

à ces intrus. *Sodoma's Ghost* est d'autant plus décevant que l'idée de base reste intéressante : en exploitant de manière plus articulée le lien entre fascisme et pulsion par le biais de la sexualité, le résultat final aurait sans doute pu prétendre au statut plutôt enviable de *Salò* de série B. Qui plus est, l'idée que les Nazis soient ici des fantômes plutôt que des zombies renvoie à l'idée de dématérialisation déjà présente dans *Death Ship*. Le film repose sur l'intuition morale légitime voulant que l'horreur du nazisme ne soit pas strictement matérielle et qu'elle puisse ressurgir à tout moment. Une idéologie destructrice est une force dont le champ d'action dépasse les limites de la raison ; et le spectre, en ce sens, est la figure surnaturelle la plus appropriée pour la représenter.

LE VAMPIRE NAZI, ARISTOCRATE FASCISTE

La secte de vampires du *Jonathan* (1970) de Hans W. Geißendörfer s'impose comme métaphore d'autant plus explicite du régime nazi que son chef porte le nom d'Adolf. Le nazisme est ici dépeint comme un assujettissement des masses à une élite vampirique, l'horreur totalitaire ne se résumant ainsi plus à la mort qu'elle engendre mais à sa manière de subjuguier les individus en leur retirant tout pouvoir politique.

La toute première scène de *Jonathan* évoque la persécution des Juifs en convoquant les méthodes du cinéma expressionniste. Des « officiers » pénètrent dans une demeure afin de procéder à une perquisition, signe avant-coureur de l'extermination à venir. Ici, le film semble vouloir se référer à tout un pan de l'histoire du cinéma allemand, à toutes ces œuvres qui semblaient prédire la prise du pouvoir par les Nazis. Du *Golem* (1920) de Paul Wegener au *Testament du docteur Mabuse* (1933) de Fritz Lang en passant par le *Nosferatu* (1922) de Murnau, l'expressionnisme allemand avait mis le public en garde quant à l'existence de monstres cachés parmi les ombres. Si Geißendörfer répète après les faits ces avertissements, c'est justement pour nous rappeler qu'ils ont été ignorés. Mais l'image, signée par le légendaire Robby Müller, effectue par la suite un glissement vers un naturalisme magique rappelant notamment le très beau *Valérie au pays des merveilles* (1970) de Jaromil Jireš.

Dans le film de Geißendörfer, les vampires n'ont plus peur du soleil. Ils peuvent donc se déplacer de jour comme de nuit, se nourrissant quand bon leur semble. Cet amendement aux codes du vampirisme n'est pas anodin : il renvoie à l'idée d'un monde où les monstres n'ont plus à se cacher, la terreur secrète de la nuit de Cristal devenant l'horreur permanente des camps de concentration. Le monstre n'est plus cette créature de l'ombre qui opère à l'abri des regards ; il agit à la vue de tous, ses crimes ne relevant plus de l'anomalie. Ils sont pour ainsi dire légitimés, leur ubiquité instituant un nouveau régime de la peur auquel il est impossible d'échapper. L'horreur n'est jamais plus insoutenable que lorsqu'elle est jugée normale. Pour le cinéaste, né en 1941, le film est aussi une manière de rompre avec la complicité de la génération précédente face à l'horreur nazie. *Jonathan* imagine en effet une histoire parallèle dans laquelle c'est le peuple qui se révolte et renverse la dictature vampirique. Ce révisionnisme cathartique n'est pas une manière de nier le passé, mais une promesse faite à l'avenir : jamais plus nous ne resterons impassibles, semble dire Geißendörfer, face à la prolifération de l'horreur.