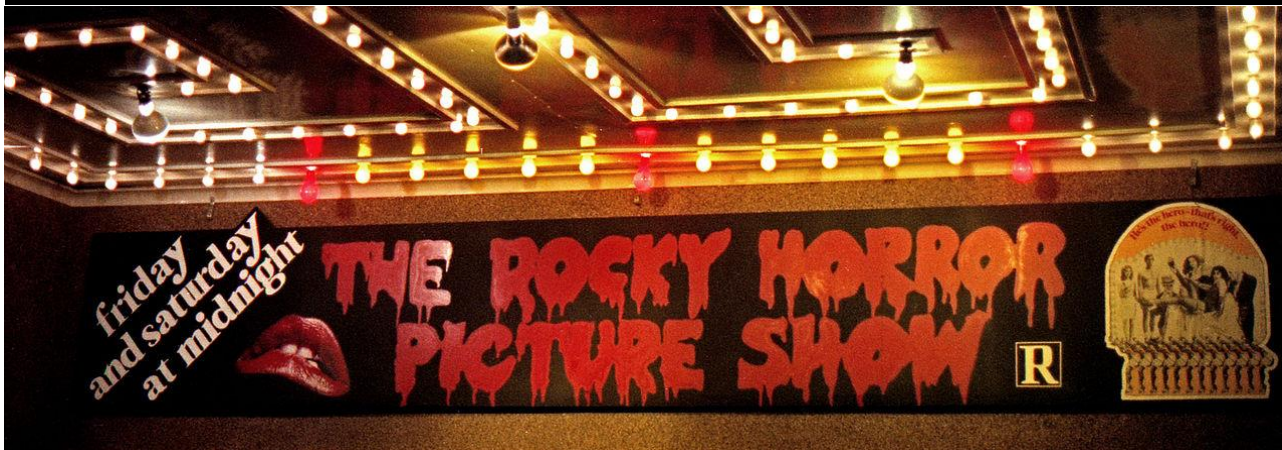


The Rocky Horror Picture Show : un film de minuit culte et participatif au statut ambigu

Affiche (counée) de The Rocky Horror Picture Show



UA Cinema Merced. Première de The Rocky Horror Picture Show, janvier 1978.
© Robin Adams.



47 ans après la sortie en salle de *The Rocky Horror Picture Show*, le Dr. Frank N. Furter¹ fait toujours des émules dans les salles sombres, qui continuent de diffuser d'année en année la célèbre comédie musicale, gardée en vie par ses fans invétéré·e·s. Cette longévité exceptionnelle – *The Rocky Horror Picture Show* détient le record de la plus longue sortie au cinéma – et son histoire insolite en font un OVNI cinématographique, qui n'était pas promis au succès : lors de sa sortie, il fut descendu par la critique. Mais le public, qui avait déjà porté la comédie musicale créée en 1973, a fait de *The Rocky Horror Picture Show* un véritable phénomène, jusqu'à en faire un film culte.

Tout commence par une comédie musicale montée à Londres par Richard O'Brien, *The Rocky Horror Show*. Les spectateur·ice·s apprécient ce spectacle transgressif, mélange entre horreur et érotisme débridé et queer... et en redemandent : iels sont nombreux·se à revenir plusieurs fois. Après Londres, c'est au tour de Paris, Los Angeles et Broadway d'accueillir ce spectacle musical pastichant les films de séries B et les comédies musicales à la mode. En 1975, le metteur en scène Jim Sharman amène les comédien·ne·s des planches au grand écran. Bénéficiant d'un budget de production et de promotion très réduit de la part de la XXI Century Fox, il est clair que la société de production ne parie pas sur un succès retentissant. Dans un premier temps, le film peine en effet à trouver son public. Ce n'est qu'après qu'il est programmé aux séances de minuit de quelques salles new-yorkaises qu'une audience se dessine et que les salles se remplissent toujours de nouvelles·aux spectateur·ice·s mais surtout d'un public chevronné qui revient toutes les semaines pour voir son film préféré. Ce public obsédé va progressivement devenir de plus en plus actif lors des séances : il se costume comme les personnages, reprend les répliques, en invente de nouvelles, amène des accessoires... *The Rocky Horror Picture Show* devient un événement ritualisé pour un public fidèle.

En 1981, Jim Sharman réalise un second film, voulu dans la continuité du premier. Mais celui-ci sera un échec critique comme commercial. Si d'autres projets de films existent dans l'univers de *The Rocky Horror*, après cet échec, ils sont définitivement abandonnés. Il faut attendre 2016 pour que Kenny Ortega reprenne le flambeau et réalise en téléfilm hommage, *The Rocky Horror Picture Show: Let's Do the Time Warp Again*. Un nouvel échec, puisque le film sera descendu par la critique comme les fans. Si les réinterprétations cinématographiques ont échoué, cela n'empêche pas de nombreux théâtres et cinéma d'organiser encore aujourd'hui tout autour du globe des spectacles et séances animés une communauté de fans qui continue de maintenir en vie ce phénomène unique, entre théâtre et cinéma, où les frontières entre créateur·ice·s et spectateur·ice·s se brouillent. Fort de son statut de film culte connu de tous, il n'est pas rare de voir dans la production culturelle et de divertissement

¹ NDLA : Il a été fait le choix de genrer au masculin le personnage du Dr. Frank N. Furter tout au long de ce dossier, car ce sont les pronoms utilisés dans la quasi-totalité des textes évoquant le personnage – notamment car lorsqu'on évoque Frank, on évoque souvent son acteur, Tim Curry. Cependant, au vu de la transgression et de l'expression de genre du personnage, et de ses origines extraterrestres, ce choix apparaît arbitraire et pourrait être discuté.

actuelle des références et hommages plus ou moins explicite à *The Rocky Horror*, comme dans les séries pour adolescent·e·s *Glee* et *Les Nouvelles Aventures de Sabrina*.

Ce film éminemment paradoxal nous amène à nous demander comment cet OVNI cinématographique queer a obtenu un tel succès retentissant, cristallisant le phénomène des films de minuit et devenant un film culte inégalé. Nous étudierons dans une première partie cet objet médiatique complexe qui se joue des codes et des genres, puis nous verrons comment cette œuvre est devenue culte, animée et modelée par son public. Enfin, nous verrons ce qui en fait un film marginal, paradoxal et inimitable à l'audience pourtant diversifiée.

Un objet médiatique complexe qui se joue des codes et des genres

Quand théâtre et cinéma se confondent : un cas d'enchâssement médiatique

The Rocky Horror Picture Show est réalisé alors que la comédie musicale est toujours sur les planches, et le succès du film ruisselle sur la pièce originale et ses reprises ; il n'y a pas de rupture entre les deux productions. Cette continuité est narrative, auctoriale et interprétative : la diégèse est sensiblement la même, le metteur en scène Jim Sharman devient le réalisateur, et l'auteur Richard O'Brian adapte lui-même son texte en scénario. Les acteur·ice·s de la troupe sont reconduit·e·s sur le plateau de tournage, dont bien sûr Tim Curry dans le rôle du Dr. Frank N. Furter. On perçoit dans cette continuité un principe transmédiatique central, la primauté du monde sur les genres.

La question du genre est centrale dans les deux productions, les caractéristiques cinématographiques et théâtrales sont accentuées. En effet, *The Rocky Horror Show* s'inscrit pleinement dans la production théâtrale américaine de ces années-là, qui voit se multiplier des « outrageous plays on gender and old-movie stereotypes in the subgenre known as “theater of the ridiculous” »². Ainsi, la dimension cinématographique est déjà en germe dans la comédie musicale. La mise en scène, les dialogues et la construction de la pièce posent un regard ironique sur les

² Amittai F. Aviram, « Postmodern gay Dionysus: Dr. Frank N. Furter », *Journal of Popular Culture*, 1992, vol. 26, n° 3, p. 183–192, p.184. Traduction : « pièce outrageuse sur le genre et les stéréotypes des vieux films, dans un sous genre connu comme “le théâtre du ridicule” »

productions culturelles de son temps, et s'inscrit dans le genre du pastiche : « The pastiche turns heavy seriousness into high campy comedy in a way with which we should be familiar, since it is one of the principal modes of postmodern theatrical art »³. Cette identité satirique se retrouve d'ailleurs dans *Shock Treatment* : ce *sequel* se déroule dans la ville de Denton qui est devenue un gigantesque studio de télévision. On peut voir dans *Shock Treatment* une des premières satires de la télé réalité.

En tant que film de minuit, *The Rocky Horror Picture Show* a un statut particulier. La participation du public lors des séances produit un phénomène de miroir entre acteur·ice·s et spectateur·ice·s, qui sortent de leur passivité habituelle pour elleux-mêmes performer, redoublant les effets voulus par Richard O'Brian : « making a mockery of what has already been shown to be disdainful in the film »⁴. Si une telle implication du public ne pouvait pas être prévue à l'avance, le film possède des caractéristiques qui la favorisent. Par exemple, le titre « The Time Warp », dont les

paroles ne font que décrire les pas de danse à réaliser, appelle le public à les reproduire. Le degré d'implication est tel que le public sort de son siège et s'implique aussi physiquement, sur la scène à l'avant de l'écran de cinéma. « In a sense, these floor show performers are just like the



Capture d'écran de la danse du Time Warp dans The Rocky Horror Picture Show

characters on-screen that they are pretending to be. »⁵. Le thème de la performance se situe à l'origine même de *The Rocky Horror Picture Show*, et le public l'a bien perçu. Ces publics obsédés vont aller encore plus loin, en s'organisant en troupes qui à chaque séance proposent leur représentation. On vient alors autant voir le film que les comédien·ne·s qui l'accompagnent. Aujourd'hui encore ces séances ont lieu, comme à Paris au studio Galande qui propose chaque semaine deux séances animées par des troupes. *The Rocky Horror Picture Show* voit le théâtre rentrer au cinéma, alors que les genres

³ Ibid., p.189. Traduction : « Le pastiche transforme le sérieux en une comédie *camp* d'une manière qui devrait être familière, comme c'est l'une des principales pratiques du théâtre postmoderne. »

⁴ Nicole Antoinette Moore, *I Can Make You a Man: Masculinity, Gender Performativity, and Sexuality in The Rocky Horror Picture Show*, Mémoire de Master, arts et anglais, sous la direction David Schmid, Université d'État de New York à Buffalo, 2012, p.33. Traduction : « se moquant de ce qui était déjà montré comme méprisable dans le film. »

⁵ Idem. Traduction : « En un sens, ces performeurs sur la scène sont comme les personnages à l'écran qu'il prétendent être. »

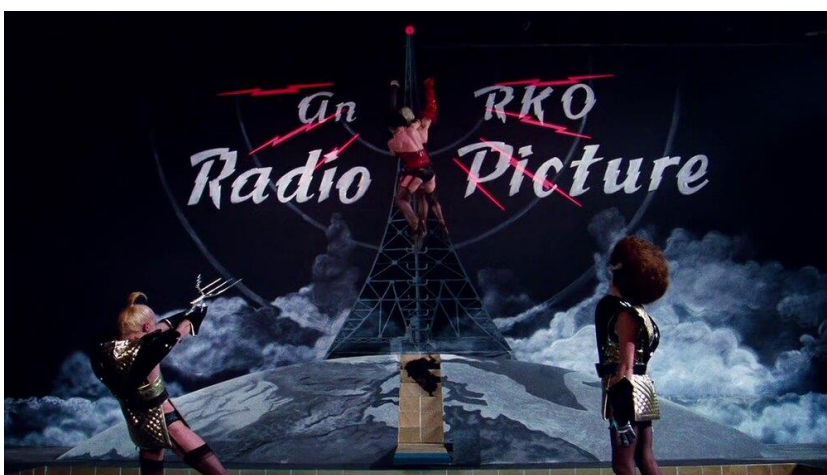


et la hiérarchie des médias se brouillent et résonnent les uns par rapport aux autres, ce qui rattache *The Rocky Horror Picture Show* à la question du transmédia : « Nous voyons bien alors que la dimension « trans » est déjà là pour désigner une « fusion » possible de formes qui entrent en résonance, à la faveur d'un contenu

médiagénique commun. »⁶. Le brouillage entre les couches médiatiques était aussi présent dans le scénario et l'esthétique du film, par la multiplicité de ses références.

Un jeu de références multiples et éclectiques

The Rocky Horror Picture Show rend particulièrement explicite son rapport aux genres théâtraux et cinématographiques, de par son exploitation du genre du pastiche. Il détourne les codes des films d'horreur, des séries B et de science-fiction : « “ its story continually alludes to previous film »⁷. Un exemple de ces références disséminées se situe à la fin du film, alors que Rocky entraîne Frank en haut de la célèbre tour RKO que l'on voyait au début des films de la RKO Radio Pictures.



En plus de la référence à l'univers cinématographique, cette ascension est un clin d'œil à la célèbre scène où King Kong grimpe en haut de l'Empire State Building. Ainsi, on pourrait utiliser pour caractériser ce film le terme de « hypermédiacy », défini par Jay David Bolter et Richard

⁶ Olivier Aïm, « Le transmédia comme remédiation de la théorie du récit », *Terminal*, 2013, vol. 112, dossier « Le transmedia storytelling », p.43-55

⁷ Patrick T. Kinkade and Michael A. Katovich, « Toward a Sociology of Cult Films: Reading Rocky Horror », *Sociological Quarterly*, 1992, vol. 33, n° 2, p.191–209, p.200. Traduction : « cette histoire fait continuellement allusion à des films antérieurs. »

Grusin dans leur ouvrage *Remediation* comme la mise en œuvre d'une logique d'opacité dans une œuvre, mettant l'accent sur les propriétés formelles du média.

The Rocky Horror Picture Show introduit des références à des mythes plus primaires qui proviennent de la littérature : « DR. Frank N. Furter's name and the name of his castle ("Frankenstein's Place") obviously refer to Mary Shelley's modern myth of Dr. Frankenstein, as does Frank's [...] project of "mak[ing] a man". »⁸. En effet, Frank est l'archétype du savant fou qui cherche à recréer la vie, et, aussi érotique soit-il, il est aussi profondément inquiétant. S'il incarne cette figure du créateur, il incarne aussi celle du monstre, par de nombreuses allusions qui le rapprochent du célèbre vampire Dracula, ce qui implique un certain propos sociétal : « This allusion has special meaning here, since blood-sucking vampires have long been associated almost subliminally not only with extramarital seduction but with homosexuality in the European popular imagination. »⁹. Ainsi, les références hypertextuelles ne sont jamais gratuites et permettent de créer un personnage complexe et riche et portent un message plus profond, sérieux et engagé.

Amittai F. Aviram propose dans son article « Postmodern Gay Dionysus: Dr. Frank N. Furter » une lecture du personnage à travers des références antiques:

Rich in allusion to other tangentially related Greek myths and tragic topoi and to later Western traditions that can also be understood as manifestations of the Dionysiac, the *Rocky Horror Picture Show* is a pastiche of Great Books and other portions of Western culture, a Bacchic orgy of learned references, and a gay response.¹⁰

Capture d'écran de The Rocky Horror Picture Show, visage de Tim Curry jouant Frank N. Furter



Le personnage de Frank revêt les caractéristiques symboliques reliées au dieu du vin et de la démesure. Cela permet d'expliquer la grandiloquence et le panache du personnage, son travestissement étant moins celui du féminin que du « sublime god, in all his terror and agony. »¹¹. On aperçoit d'ailleurs les pouvoirs surhumains de Frank, lors de la scène de pétrification de ses

⁸ Amittai F. Aviram, loc. cit., p.187. Traduction : « Le nom du Dr. Frank N. Furter et le nom de son château (" Chez Frankenstein ") fait évidemment référence au mythe moderne du Dr. Frankenstein de Mary Shelley, comme le projet de Frank de "construire un homme ". »

⁹ Ibid., p.188. Traduction : « Cette allusion a une signification particulière ici, car les vampires suceurs de sang ont longtemps été associés subliminalement non seulement avec la séduction extra-conjugale mais aussi avec l'homosexualité dans l'imaginaire populaire européen. »

¹⁰ Ibid., p.183. Traduction : « Riche en allusion à d'autres mythes grecques et au topoi tragique et à des traditions occidentales qui peuvent aussi être comprises comme des manifestations du dionysiaque, The Rocky Horror Picture Show est un pastiche des Grands livres et autres portions de culture occidentale, une orgie dionysiaque de références apprises, et une réponse gay. »

¹¹ Ibid., p.185. Traduction : « le dieu sublime, dans toute sa terreur et son agonie. »

compagnons, rappelant ici la figure de la Méduse. Plus généralement, Amittai F. Aviram montre en quoi l'entière du film est imbibée de cette ambiance mythique, allant jusqu'à y voir une représentation de l'ouverture de l'enfer de Dante.

Cinéma, théâtre, littérature, mythes fondateurs... les références sont pléthores et proviennent de genres très éloignés, ce qui produit un certain flou : « the play of allusion [...] is so dense and so wild, following an uncanny logic of free association, that the individual myths become hardly recognizable »¹². *The Rocky Horror Picture Show* est un produit culturel foisonnant, qui avale un grand nombre d'influences, pour les régurgiter une fois les ayant faites siennes.

The Rocky Horror Picture Show conserve un rapport distancié à la fiction. Le quatrième mur est souvent brisé, notamment par l'intervention de la figure du narrateur, s'adressant directement aux

Capture d'écran de *The Rocky Horror Picture Show*, Charles Gray jouant le narrateur



spectateur·ice·s. Ce criminologiste est une figure antagoniste, rétrograde farouchement opposé au Dr. Frank N. Furter et à son mode de vie. Ainsi, le film nous place face à un enchâssement narratif qui rend encore plus perceptible la fictionnalité. De plus, l'invraisemblance de l'action, la

musicalisation de l'intrigue viennent s'ajouter à ce personnage de narrateur et nous laissent penser que le film est mis en scène en suivant les principes de la distanciation brechtienne.

Une Bande Originale indépendante ?

Nous évoquons depuis le début de ce dossier une comédie musicale, sans jamais s'arrêter sur la musique. Déjà présente dans la version théâtrale, elle reste sensiblement la même dans le film. On peut se demander si cette BO est en soi un média indépendant. Dès 1975, elle sort en un album produit par Ode Records. L'album glam rock rencontre un certain succès, jusqu'à monter à la 49^{ème} place du

¹² Ibid., p.189. Traduction : « Le jeu des allusions est si dense, si déchainé, suivant une étrange logique d'association libre, que les mythes individuels deviennent difficilement reconnaissables. »

Billboard 200 en 1978. Cependant, cette date tardive de succès (3 ans après sa sortie) peut laisser penser que les auditeur·ice·s sont principalement des fans du film souhaitant prolonger leur expérience. La lecture mythologique de l'œuvre de Amittai F. Aviram appuierait cette lecture : « Here, music is conceived not as perfect order and control (Apollo and Pythagoras) but more as a magical power (Orpheus) and as an intoxicant, like wine, an inducement to explosions of raw physical, sexual energy. »¹³. Dans cette conception de la musique, celle-ci n'a pas pour but d'être harmonique, agréable à écouter, mais plutôt de s'accorder avec l'énergie du film et de transmettre les mêmes idées et sensations que les images.

Cependant, alors qu'au fur et à mesure des années le film entre dans la culture commune et qu'il devient une référence partagée, ce lien a pu se déliter. La danse du « Time Wrap », facile et ludique, a pu se diffuser de manière indépendante, dansée lors de mariages par exemple. En 2010, la sortie de « Time Wrap », « Sweet Transvestite » et « Hot Patootie – Bless My Soul » dans le jeu *Guitar Hero : Warriors of Rock* laisse penser que la musique, devenue elle aussi culte, a gagné une certaine indépendance.

Une œuvre culte animée et modelée par son public

Le phénomène des midnight movie : de l'importance des modalités de diffusion

The Rocky Horror Picture Show n'est pas attendu comme un succès cinématographique, encore moins comme un film culte. Avec un budget de seulement 1,2 million de dollars pour tourner, et un budget promotionnel d'à peine 500 000 dollars, le film est pour ses producteur·ice·s destiné à une sortie éclair sans grand succès. Et en effet, le film peine à trouver son public les premières semaines, ce qui fait redouter un échec, comme lorsque la comédie musicale avait échoué à Broadway. Ce n'est qu'à partir du moment où il est programmé aux séances de minuit que les salles se remplissent. C'est cette heure de diffusion qui fera son succès. Depuis la fin des années 60, un public particulier se donne rendez-vous à l'heure des sorcières pour visionner des films atypiques, à

¹³ Ibid., p.184. Traduction : « Ici, la musique n'est pas conçue comme un ordre parfait et contrôlé (Appolon et Pythagore) mais plus comme un pouvoir magique (Orphée) et comme un stupéfiant, comme du vin, une incitation à l'explosion d'une énergie crue, sexuelle. »

Capture d'écran de *The Diary of a Teenage Girl*, des fans attendant costumé·e·s devant une salle de cinéma



vision artistique singulière et de valeurs transgressives, au revers des valeurs américaines traditionnelles. Le public que capte *The Rocky Horror Picture Show* recherche donc ces productions en marge du circuit cinématographique classique : la communauté LGBTQ+, les adolescent·e·s et jeunes adultes. Pour *The Rocky Horror Picture Show*, le support fut autant responsable de son succès que son contenu, ce qui résonne avec la pensée de Marshall McLuhan : « le vrai message, c'est le médium lui-même »¹⁴.

Une des preuves de cette importance du médium, c'est l'échec des ventes de cassettes et DVD. Dans les années 90, il est d'ailleurs quasiment impossible d'en trouver. Le passage au petit écran est un échec, car toute la dimension collective et rituelle disparaît, et ainsi *The Rocky Horror Picture Show* perd toute son aura et son intérêt. De nombreux·ses chercheur·euse·s ont en effet défini le film

Des fans costumé·e·s assistant à une séance de *The Rocky Horror Picture Show*.



culte par le rapport privilégié du public à l'objet de sa fascination : « Cult films have persistent followings who treat them as cinematic experiences that inspire reverence »¹⁵. Les fidèles se rendent au séances comme à la messe, venant moins voir un film que participer à un rituel, un engagement collectif qui rend les séances plus excitantes, plus

¹⁴ Marshall McLuhan, *Pour Comprendre les médias*, Paris : Seuil, 1964

¹⁵ Patrick T. Kinkade and Michael A. Katovich, op. cit., p.194. Traduction : « les films culte ont des adeptes obstinés qui les traitent comme des expériences cinématiques qui inspirent la vénération. »

intenses. On peut d'ailleurs expliquer l'échec du film de 2016 justement par ses modalités de diffusion complètement opposées, perdant toute l'identité du *Rocky Horror Picture Show* : « The midnight-movie staple provided a frisson of poorly produced forbidden fruit through low-budget smuttiness and campy rock 'n' roll musical numbers; Fox's reimagining is a wholesome broadcast television movie musical, premiering at the kidfriendly hour of 8 p.m., courting mainstream, millennial viewers »¹⁶. L'heure et le mode de diffusion change la réception du tout au tout, la télévision enlève toute sa dimension transgressive et exceptionnelle à l'univers de *The Rocky Horror*.

La transgression se situait dans le mode de participation : en criant les répliques, en dansant, en jetant des pains et de l'eau, les spectateur·ice·s brisent les règles tacites du cinéma. Et c'est cette

Des fans à une séance jettent du papier toilette en l'air lors de l'arrivée du Dr. Scott.



transgression inoffensive et limitée dans le temps que les spectateur·ice·s viennent notamment expérimenter : « *Rocky Horror* allows for freedom of expression and a performativity not allowed by societal standards and

expectations »¹⁷. Pour quelques heures, le monde de Frank, affranchi des règles sociales étouffantes pour les jeunes générations dans l'Amérique des années 70, devient réalité au sein de la salle sombre.

Une modification de l'intentionnalité du média : quand le public modifie l'œuvre par sa participation

Nous avons évoqué l'extension de la performativité de *The Rocky Horror Picture Show* à son public. Cette relation entre le film et le public actif produit un rapport qui n'est plus unilatéral mais participatif : « [...] it seemed that everyone in the theatre but me had this strange, audience-

¹⁶ SARAIYA Sonia, « The Rocky Horror Picture Show: Let's Do the Time Warp Again », *Variety*, 2016, vol. 333, n° 15, p.118. Traduction : « Le film de minuit produisait un frisson de fruit interdit à travers une obscénité à petit budget et de numéros musicaux rock'n'roll *camp* ; la réinterprétation de Fox News est une émission de télévision musicale bienveillante, diffusée à l'heure précoce de 20h, courtisant les spectateurs *millennial* et *mainstream*. »

¹⁷ Nicole Antoinette Moore, op. cit., p.28. Traduction : « *Rocky Horror* permet une liberté d'expression et de performance qui n'est pas permise par les standards et les attentes sociales. »



proposait déjà un média participatif. L'expérience n'est complète que si l'on interagit avec le média. Olivier Aïm utilise pour évoquer cette position multiple du spectateur·ice actif·ve le terme de « récepteur-interprète-interacteur-joueur »¹⁹. Ce statut

particulier implique une modification du message du film, qui échappe ainsi à l'intentionnalité première de ses créateurs. Eric Macé utilise le terme de « co-construction », qui met en valeur l'action créative du consommateur utilisant le film comme support à une création personnelle²⁰. Ce qui compte, ce n'est pas ce qu'ont voulu transmettre Jim Sharman et Richard O'Brien, mais ce que le public construit comme message et ethos.

C'est la célébration rituelle du vendredi soir qui a permis à *The Rocky Horror Picture Show* d'atteindre le statut de film culte, et non son contenu intrinsèque. Dans leur définition du film culte, Patrick T. Kinkade and Michael A. Katovich mettent au centre non pas des caractéristiques cinématographiques, mais l'engagement du public. Un film est culte car le public en décide ainsi et établit un rapport particulier et passionné avec celui-ci. On peut d'ailleurs percevoir le sens premier de « culte » comme « pratiques réglées par une religion, pour rendre hommage à la divinité. »²¹. Un rapport religieux s'établit, faisant de la séance de cinéma une grande messe rassemblant les fidèles, les croyants. Le film n'est donc plus qu'un film, il gagne une aura transcendante, mythique.

¹⁸ Rob Salem, « The Rocky Horror Picture Show From stage to screen to your VCR: The Rocky Road to cult status », *Toronto Star*, 4/11/1990

¹⁹

²⁰ Eric Macé, *Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Editions Amsterdam, 2006, p.131-5

²¹ Le Robert, définition de « culte », dans *Dictionnaire en ligne*, consulté le 5/11/2022 sur <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/culte>

Des personnages avec une vie propre se dissociant de leur portrait filmique

Cette aura mythique est grandement liée à son personnage principal, le Dr. Frank N. Furter, sur lequel l'attrait du public se cristallise. Il se glisse dans la peau de leur idole, revêtant ses vêtements et son maquillage. Mais tous les Frank ne se ressemblent pas :

When another man dresses up like Frank to perform in the floor show [...], the once familiar Tim Curry version of Frank has been copied and transfigured into a new, uncanny version of Frank; the familiar uncanny transvestite has now become even more uncanny and frightening, because he has multiplied.²²

The Rocky Horror Picture Show a créé une sorte d'armée de Frank, dont l'étrangeté première est amplifiée par la déformation que chacun lui appose. Cette appropriation fait de Frank une figure

La troupe KAOS animant une séance, ici la toute dernière chanson de Frank. © Ana Luisa Photo



indépendante, reconnaissable par certains aspects emblématiques (corset, résilles, jarretelles, maquillage outrancier et coloré...) mais déclinable à l'infini. On pourrait alors pour caractériser cette tendance parler de média-mix, en ce que les personnages n'ont plus besoin du contexte filmique pour être reconnus, ni même d'être impliqués dans un récit : les fans

recréent un univers symbolique vaste et fragmentaire, dans lequel iels piochent ce qu'ils souhaitent pour pratiquer leur culte.

La figure Funko Pop ! du Dr. Frank N. Furter.



Ce mouvement d'indépendantisation des personnages est progressif, au fur et à mesure que les fans s'impliquent dans une forme de *cosplay* et que les codes de ce costume s'impriment dans l'imaginaire commun. Leur autonomie est telle que les personnages principaux ont droit à la création de figurines, chez Vital Toys en 2000 et chez Funko Pop! en 2015. Ces artefacts viennent confirmer que l'attrait des fans est toujours vif, souhaitant consommer tout ce qui gravite autour du film. *The Rocky Horror Picture Show* se renouvelle

²² Nicole Antoinette Moore, op. cit., p.33. Traduction : « Quand un homme se costume comme Frank pour performer sur la scène, la version de Frank de Tim Curry qui était familière a été copiée et transfigurée en une nouvelle, étrange version de Frank ; le travesti familier et étrange est maintenant devenu encore plus étrange et terrifiant, parce qu'il s'est multiplié. »

encore, alors qu'aucune production narrative approuvée par les fans n'a vu le jour depuis des décennies.

Un film marginal, paradoxal et inimitable à l'audience diversifiée

La cristallisation d'un phénomène ritualisé pendant 47 ans

Des éléments concrets nous permettent d'affirmer la pérennité de l'engagement du public (fans de la première heure comme nouvelles·aux venu·e·s des jeunes générations), et notamment des faits économiques : « 15 years after the movie's initial release, still earns 20th Century-Fox somewhere between \$7 and \$10 million a year »²³. Si cet état de fait est établi dans un article des années 90 et que l'on peut supposer que ces gains ont progressivement diminué, la Century-Fox continue d'exploiter tout le potentiel économique du film. La vente de DVD, de costumes, de produits dérivés nous prouve l'implication soutenue du public.

Si le public s'est emparé du film pour le remodeler librement, cela ne signifie pas que la participation aux séances animées implique d'une liberté créative totale : après un foisonnement de propositions dans les premières semaines de célébrité, très rapidement le rituel s'est figé. Comme dans une messe, la participation du public suit un déroulé précis : « This is a safe space for freedom of expression and freedom of performativity because it has limits and because it has rules »²⁴. Ainsi, la transgression s'exprime par rapport aux normes sociales dominantes, mais au sein de la salle de cinéma, pas d'improvisation. La liberté reste contrôlée.

D'ailleurs, ceux qui tentent de faire de nouvelles propositions voient leurs ardeurs réprimées par le reste des fans. Les nouvelles·aux – appelés vierges – sont pris en charge par les habitué·e·s qui les initient au rituel. Ces groupe de fans offre une nouvelle famille à des membres du public souvent

²³ Rob Salem, loc. cit.. Traduction : « 15 ans après la sortie du film, il fait toujours gagner entre 7 et 10 millions de dollars à la Century Fox par an. »

²⁴ Nicole Antoinette Moore, op. cit., p.32. Traduction : « C'est un espace sûr de liberté d'expression et de liberté de performance car il y a des limites et car il y a des règles »

marginalisé·e·s. Un phénomène d'appartenance communautaire se développe rapidement après la sortie du film. Cette communauté partage des valeurs similaires, justement de par leur rejet du reste de la société. Ces groupes sont particulièrement actifs, et ils créent en 1977 le club de fans national, publient un fanzine appelé *The Transylvanian*, organisent des conventions annuelles...

Cet engouement qui semble immuable a été perçu par l'industrie cinématographique, qui tente de surfer sur ce succès. Dans le cas de *Shock Treatment*, Jim Sharman a fait le choix non pas d'une suite directe, mais d'un film dans le même univers, qui s'il est chronologiquement situé après *The Rocky Horror Picture Show*, ne poursuit pas l'intrigue mais en propose une nouvelle, dans la même ambiance, avec quelques personnages qui font leur retour. Pour ce qui est de *The Rocky Horror Picture Show : Let's Do the Time Warp Again*, le réalisateur Kenny Ortega affirme sa volonté de proposer non pas un remake mais un film hommage. La situation initiale est celle d'une séance animée du film original : l'hommage ne pourrait être plus explicite ! Il déclara d'ailleurs qu'il voulait que les acteur·ice·s « to respectfully pay homage but to wear their own shoes »²⁵. Ainsi, malgré les années d'appropriation du public comme de l'industrie, *The Rocky Horror Picture Show* relève du monde étendu, et non partagé : rien ne vient modifier l'œuvre originale, portée au rang de sacré.

Une relique inimitable : un échec des reprises

On aurait pu imaginer un succès retentissant à *Shock Treatment* : le même réalisateur que *The Rocky Horror Picture Show*, un public déjà conquis et nombreux... Mais ce fut un échec autant critique que commercial. Les acteur·ice·s du premier film ont quasiment tous été remplacé·e·s, et l'absence du Dr. Frank N. Furter (décédé à la fin de *The Rocky Horror Picture Show*) interprété par Tim Curry laisse un vide qui ne peut être rempli. Les fans ne retrouvent ni la dimension transgressive, ni les personnages qui les avaient charmé·e·s à l'origine.

²⁵ Jack Smart, « Shivering With Anticipation », *Backstage*, 2016, vol. 57, n°42, p.19, citant Ortega. Traduction : « de rendre hommage respectueusement mais d'avoir sa propre personnalité. »

De même, la version de 2016 a reçu un accueil plus que mitigé. En plus du contexte de diffusion télévisuel peu adéquat à la recreation de l'aura mythique de *The Rocky Horror Picture Show*, elle est accusée de « entirely misapprehend the appeal of the original film »²⁶. Dans un article



dédié de *Variety*, un des principaux magazines américains traitant du divertissement, Sonia Saraiya affirme une critique grandement partagée du téléfilm qui « is showcasing a commercialized and easily consumed “queerness,” while sanitizing and sanding down the parts of the original it can’t make safe »²⁷. Ainsi, *The Rocky*

Horror Picture Show : Let's Do the Time Wrap Again serait évidé de tout ce qui constituait son identité première. En effet, les producteurs ont fait une erreur majeure en concevant ce film : si *The Rocky Horror Picture Show*, fort de son statut de film culte, est aujourd'hui connu du grand public, il demeure fortement marqué par son identité subversive, et tenter d'en proposer une version mainstream qui plairait à tous est voué à l'échec.

Un film intime et politique : une expression de la révolution sexuelle et du genre des années 70

L'identité transgressive de *The Rocky Horror Picture Show* est la source de son succès, attirant un public critique des valeurs hétéro-patriarcales et capitalistes de la société occidentale, qui souhaite mener une existence en marge de ces valeurs. Malgré le caractère ironique et humoristique du film demeure un propos politique sous-jacent qui n'est pas anodin : « But the *Show* recruits these features of Dionisus to make a specifically postmodern and gay critique of such apparently reasonable institutions as home and family »²⁸. Ainsi, la dimension sexuelle, vulgaire, outrancière du film n'est pas gratuite, et vient crûment confronter la normalité par la représentation d'un autre style de vie diamétralement opposé, particulièrement séduisant et qui, par l'intermédiaire du Dr. Frank N.

²⁶ Sonia Saraiya, loc. cit., p.118. Traduction : « complètement se méprendre sur l'attrait du film originel. »

²⁷ Ibid., p.119. Traduction : « présente une *queerness* commerciale et facilement consommable, tout en aseptisant et décapant les parties de l'original qui ne pouvaient pas être rendues inoffensives. »

²⁸ Amittai F Aviram, op. cit., p.85. Traduction : « Mais le *Show* mobilise ces caractéristiques dionysiennes pour proposer une critique spécifiquement postmoderne et gay de l'institution en apparence raisonnable du foyer et de la famille. »



les plaisirs de la luxure, qui les libèrent. Narrativement, ce cheminement est classique : c'est celui du récit initiatique. C'est aussi en cela que le film est disruptif : il montre avec quelle facilité un couple archétypal, symbolique de la société, est détourné du droit chemin. Ce détournement peut

aussi être celui des spectateur·ice·s « vierges » qui assistent pour la première fois à une séance et que le public confirmé tente de fidéliser et convertir.

La disruption n'est pas que celle de l'hétérosexualité. Le personnage de Frank introduit un trouble dans le genre – pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Judith Butler, fondateur dans les *gender studies*. En effet, son expression de genre est particulièrement visible et revendiquée, et constitue une part très importante de la caractérisation du personnage : « Dr Frank-N-Furter is sexually ambiguous from the start and performs both exaggerated and stereotypical representations of femininity and masculinity. »²⁹. Par cette représentation flamboyante des genres mêlés l'un à l'autre – que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de *genderfuck* – le film confronte l'audience à ses propres conceptions et expressions du genre. Le genre ne va pas de soi, dicté par des paramètres biologiques qui nous attribueraient un genre. Ainsi, Frank, entre corps masculin exposé et lingerie féminine affriolante, hyperbolise et rend sulfureuses masculinité et féminité. Pour Victoria Tickle, le film tourne autour de la notion de performance de genre. Il montre qu'ils sont construits et arbitraires, et que l'expression de genre peut ne pas être subie mais choisie librement et revendiquée. La destruction de la binarité de genre du Dr. Frank N. Furter est contagieuse :

Brad and Janet go from being perceived as the societal norm, to being perceived as the societal abject. In an attempt to remedy this situation, Dr Frank-N-Furter (Tim Curry) has his servants strip Brad and Janet of their asexual clothes, thus stripping them of their identity and leaving only the physicality of their anatomical sex. This simple act shows that gender is unstable, as part of the performativity of it can be removed by a third party.

²⁹ Victoria Tickle, « Gender Performativity and The Rocky Horror Picture Show », *Film international*, 2014, vol. 12, n° 3, p.147–150p, p.149. Traduction : « Le Dr. Frank N. Furter est sexuellement ambigu dès le départ et performe de manière exagérée et stéréotypée des représentations de la féminité et de la masculinité. »

Brad et Janet sont les symboles de la société, facilement convertis par l'expérimentateur Frank. Le film nous montre la fragilité de nos institutions genrées. L'actrice Laverne Cox nous confirme l'influence directe d'une telle représentation : « Cox, who is transgender, says Frank-N-Furter's line "Don't dream it, be it" was a personal mantra for her growing up »³⁰. En effet, si le film fut excitant par sa transgression pour un public cis-hétéro s'amusant superficiellement à se travestir, il fut aussi une représentation joyeuse et forte d'une identité non-cis pour des personnes trans qui réalisaient en visionnant *The Rocky Horror Picture Show* la possibilité de s'affranchir de leur genre assigné à la naissance.

Cependant, on ne peut plus affirmer aujourd'hui, alors que les représentations des personnes LGBTQ+ ont évolué, que *The Rocky Horror Picture Show* est une représentation adaptée des identités queer. En effet, certains éléments sont particulièrement datés, et c'est en cela que le remake de 2016 est intéressant, actualisant les notions évoquées dans le film : Frank n'est plus un Tim Curry travesti mais Laverne Cox, une femme transgenre. Cela témoigne d'un glissement des représentations



LGBTQ+ : alors qu'on parlait dans les années 70 de transsexualité et de travestissement, mettant l'emphasis sur la génitalité ou la performance, aujourd'hui les représentations et le vocabulaire trans s'axent sur le genre et l'identité. Ainsi, le remake témoigne d'une évolution sociale dans la représentation des identités queer et de la nécessité d'affirmer et de représenter autrement nos existences. De plus, contrairement à la version originale où le cast était exclusivement blanc, cette reprise présente une plus grande diversité avec

plusieurs acteur.ice.s noir.e.s, insérant d'ailleurs la problématique intersectionnelle avec la présence de Laverne Cox, femme, trans et noire. Ainsi, les deux films témoignent d'une certaine évolution des revendications et des représentations LGBTQ+.

Capture d'écran de *The Rocky Horror Picture Show : Let's Do the Time Warp Again*. Laverne Cox jouant Frank fait son entrée.
©2016 Fox Broadcasting Co, photo Steve Wilkie

³⁰ Ryan Porter, « Transsexual, Transylvania takes a trip to Toronto », *Toronto Star*, 17/10/2016. Traduction : « Cox, qui est trans, dit que la réplique de Frank N. Furter "Ne le rêve pas, sois-le" fut un mantra personnel pour elle en grandissant. »

Un film queer et marginal devenu mainstream

The Rocky Horror Picture Show revendique une opposition à la culture dominante, et on retrouve cette opposition dans le profil des fans, elleux-mêmes marginaux·ales et ne rentrant pas dans les normes. C'est ce rejet qui forme la communauté : « L'expérience sociale des groupes subalternes [...] tend au contraire à s'exprimer de façon toujours renouvelée dans l'invention de nombreuses *subcultures* et *contre-cultures* »³¹. *The Rocky Horror Picture Show* s'inscrit ainsi en marge, créant sa propre socialité, ses propres règles. Ainsi, les fans se définissent en périphérie, mais tendent à reconstruire une nouvelle hiérarchie. Dans l'identité même des films culte repose la volonté de se détacher du mainstream, ce qui est paradoxal : si les films culte sont d'abord encensés par des fans obstiné·e·s, au fur et à mesure que le film gagne en célébrité il touche des publics moins engagés dans le rejet de la société américaine.

On peut supposer que la position contestataire et anti-normative de *The Rocky Horror Picture Show* n'est pas si marginale, mais correspond à un sentiment partagé par une grande partie de la société : « It offers a pessimistic world view that appeals to postmodern sensibilities in the nuclear age. »³². En effet, le film est diffusé dans des années de perte d'aura des Etats-Unis et de leur valeurs : fin de l'époque de manne économique des trente glorieuses et début de crise économique, chocs pétroliers, recrudescence de la guerre froide où les Etats-Unis perdent de la vitesse, fin de la guerre du Vietnam qui a laissé des cicatrices profondes, polarisation des membres de la sociétés, notamment entre jeunes et plus vieilles générations, libération sexuelle... Le pessimisme et la rébellion contaminent plusieurs couches de la société, surtout les moins de trente ans. Ainsi, si Nicole Antoinette Moore identifie bien le public marginal du film – « its hardcore fans are usually people who consider themselves outsiders, who can identify with the Otherness of Frank, or those who wish for an outside force to radically change their lives and save them from the ordinary »³³ – l'autodétermination comme *outsider* n'est paradoxalement pas rare dans la société américaine de ces années-là, bien au contraire. La marginalité est attirante et devient *mainstream*. De plus, le film offre à ceux qui sont séduit·e·s et attiré·e·s par la dimension transgressive de *The Rocky Horror Picture Show* un exutoire à leur révolte et leur permet de s'exprimer librement, en dehors des normes, dans

³¹ Eric Macé, op. cit.

³² Patrick T. Kinkade and Michael A. Katovich, op. cit., p.203. Traduction : « Cela offre une vision pessimiste du monde qui plait aux sensibilités postmodernes à l'heure du nucléaire. »

³³ Nicole Antoinette Moore, op. cit., p.26. Traduction : « Les fans hardcore sont généralement des gens qui se considèrent comme des outsiders, qui peuvent s'identifier avec la différence de Frank, ou ceux qui espèrent qu'une force extérieure change radicalement leurs vies et les sauvent de l'ordinaire »

un environnement qui demeure contrôlé et dispose de ses propres normes. Liberté et marginalité donc, mais pour quelques heures seulement, avant de retourner à leurs existences tout ce qu'il y a de plus normales.

La dimension subversive de *The Rocky Horror Picture Show* s'est progressivement tassée avec les années, au fur et à mesure que la société a évolué et que les personnes LGBTQ+ peuvent vivre des existences similaires à celles des personnes cisgenres et hétérosexuelles. Nos représentations dans tous types de média est devenue plus régulière et normale, ne choquant plus les élites bourgeoises. Cette normalisation du contenu autrefois transgressif se perçoit dans la production de l'épisode 5, saison 2 de la série *Glee*, « The Rocky Horror Glee Show ». *Glee* est une série musicale

Capture d'écran de The Rocky Horror Glee Show, scène du « Time Warp »



particulièrement innocente, destinée aux adolescent·e·s et représentant des adolescent·e·s, pleine de bon sentiments. Si on peut noter une représentation de personnes racisées, handicapées et LGBTQ+, c'est le seul point commun avec la forme de la comédie musicale qui rapproche les

deux univers. Cet épisode dédié laisse donc penser que *The Rocky Horror Story*, en 2010, est désormais perçu comme totalement inoffensif. Cependant, de légers changements dans les paroles des chansons nous indiquent bien que si le film est désormais complètement intégré à la pop culture, son propos reste potentiellement inconvenant et indécent. On peut apercevoir des références aux *Rocky Horror Picture Show* un peu partout : dans l'épisode 27 des *Simpson*, ou encore dans un clip politique de Tenacious D, et, consécration ultime comme monument culturel, il s'est vu dédié un jeu *Trivial Poursuit* ! 47 ans après sa sortie, *The Rocky Horror Picture Show* réussit donc l'exploit de faire à la fois partie d'un certain patrimoine de la pop-culture partagé par des millions de personnes, tout en conservant son aura transgressive, marginale et exubérante.

The Rocky Horror Picture Show est un phénomène cinématographique inclassable. Le film produit des mélanges conceptuels multiples : mélange entre codes du théâtre, de la comédie musicale et du cinéma, insertion de références filmiques, littéraire et populaires, mélange entre la performativité des acteur·ice·s et du public, qui modifie l'intentionnalité de l'œuvre, flou dans son positionnement au sein de la culture populaire, entre média marginal et *mainstream*... Si l'on fait majoritairement référence au film quand on évoque le *Rocky Horror*, son interprétation ne peut faire abstraction de son histoire transmédiatique qui a fondé son succès.

Bibliographie

Sources primaires (par ordre chronologique)

O' BRIAN Richard, *The Rocky Horror Show*, production Michael White, 1973

SHARMAN Jim, *The Rocky Horror Picture Show*, production 20th Century Studios, 1975

SHARMAN Jim, *Shock Treatment*, production Lou Adler, Michael White, John Goldstone et 20th Century Fox, 1981

ORTEGA Kenny, *The Rocky Horror Picture Show: Let's Do the Time Warp Again*, production The Jackal Group, Ode Sounds & Visuals et Fox 21 Television Studios, 2016

Sources secondaires (par ordre alphabétique)

Articles universitaires sur The Rocky Horror

AVIRAM Amittai F., « Postmodern gay Dionysus: Dr. Frank N. Furter », *Journal of Popular Culture*, 1992, vol. 26, n° 3, p. 183–192

KINKADE Patrick T. et KATOVICH Michael A., « Toward a Sociology of Cult Films: Reading *Rocky Horror* », *Sociological Quarterly*, 1992, vol. 33, n° 2, p.191–209

MOORE Nicole Antoinette, *I Can Make You a Man: Masculinity, Gender Performativity, and Sexuality in The Rocky Horror Picture Show*, Mémoire de Master, arts et anglais, sous la direction David Schmid, Université d'État de New York à Buffalo, 2012

Articles de presse généraliste et spécialisée sur The Rocky Horror

MILZOFF Rebecca, « it gave us confidence to liberate ourselves », *Billboard*, 2016, vol. 128, n° 26, p.58

MUDHAR Raju, « Glee does Rocky Horror Picture Show », *Toronto Star*, 26/10/2010

PORTER Ryan, « Transsexual, Transylvania takes a trip to Toronto », *Toronto Star*, 17/10/2016.

SALEM Rob, « *The Rocky Horror Picture Show* From stage to screen to your VCR: The Rocky Road to cult status », *Toronto Star*, 4/11/1990

SARAIYA Sonia, « The Rocky Horror Picture Show: Let's Do the Time Warp Again », *Variety*, 2016, vol. 333, n° 15, p.118

SCHWARTZBERG Shlomo, « Rocky Horror: Not just another Picture Shown », *Toronto Star*, 21/11/1986

SMART Jack, « Shivering With Anticipation », *Backstage*, 2016, vol. 57, n°42, p.19

TICKLE Victoria, « Gender Performativity and The Rocky Horror Picture Show », *Film international*, 2014, vol. 12, n° 3, p.147–150

Textes de référence sur le transmédia

AÏM Olivier, « Le transmédia comme remédiation de la théorie du récit », *Terminal*, 2013, vol. 112, dossier « Le transmedia storytelling », p.43-55

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p.7-14

HALL Stuart, « Notes sur la déconstruction du populaire », dans *Identités et cultures. Politiques des Cultural studies*, Paris : Editions Amsterdam, 2017, p.187-91

MACE Eric, *Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris : Editions Amsterdam, 2006, p.131-5

MCLUHAN Marshall, *Pour Comprendre les médias*, Paris : Seuil, 1964

THERENTY Marie-Eve, « Pour une poétique historique du support » dans *Romantisme*, 2009, vol. 143, n°1, p.109-15