

MONDES INQUIETS

Aliénor Piquot
Option Art

SOMMAIRE

Introduction page 7

A) Trois aspects particuliers d'un basculement culturel :

1) L'espace gothique et ses symboles à travers la littérature page 9

2) L'idée de néant dans le romantisme noir page 17

3) La notion d'Unheimliche de S.Freud et précisions autour de l'étrange et du merveilleux dans le fantastique selon T.Todorov page 28

B) Héritages au cinéma :

1) La figure du vampire page 36

2) Lars von Trier et Michael Haneke page 42

Conclusion page 52

Bibliographie page 54

“Quel genre de merveilleux choisir chez une Nation qui ne croit plus à rien ?”

Robert-Martin Lesuire (1781)

Introduction

Pour quelles raisons, le Moyen-Age, les énigmes, les polars, les châteaux forts, les cachettes, le noir, la nuit, le silence, les églises, les forêts, les tombes, les indices, les brocantes, fascinent autant ?.

Attrance bizarre, car il n'y a pas de spécialisation ou d'érudition nécessaire pour que ces lieux, ces dates, et ces ambiances soient un support d'imagination depuis des siècles. Evoquant majoritairement un épisode funeste, terrifiant ou au mieux, mystérieux, ce goût pour l'obscurité peut amener à ressentir de la peur ou de la crainte. Si bien que tout ce qui captive, qui provoque des passions et construit des choix, peut aussi devenir synonyme de tension.

Il était intéressant d'essayer de comprendre ce qui se constituait dans toute cette noirceur, le besoin d'y trouver refuge ou de s'en enfuir. Précisément à travers le gothique, le romantisme noir et le fantastique, il était important d'établir des liens entre l'Histoire et les Hommes pour comprendre d'où pouvaient alors naître certaines émotions et frayeurs, certains malaises. Pourquoi des événements, tant culturels que naturels, produisent-ils un revers inquiétant sur l'Homme ? Jusqu'à quel point l'environnement et l'architecture d'un lieu influencent-ils nos ressentis ? Quel désir avons-nous de nous faire peur ?

Depuis toujours on essaie de saisir ce qui pourrait expliquer notre existence. A travers cet axe de recherche, on pourra peut-être entrevoir quelques réponses. Et pourquoi ne pas réfléchir sur la période d'aujourd'hui, qui conserve peut-être les mêmes préoccupations ?



Arnold Bröcklin, l'île des morts, 1883, huile sur toile, 80x150cm, Alte Nationalgalerie Berlin

Trois aspects particuliers d'un basculement culturel

L'espace gothique et ses symboles à travers la littérature

« - Comment lire les romans gothiques aujourd'hui?

- Ils peuvent servir d'éléments à une étude psychologique de certains aspects de la société de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle »⁽¹⁾

1764. Premier grand roman gothique qui naît en Angleterre, *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole en résume tout l'univers, tant architectural que mystérieux. La symbolique des châteaux, de la forêt, des souterrains dans un lieu qui nous est inconnu et qui cerne l'Homme pour mieux l'exposer au danger, est l'un des principes fondateur de ce mouvement si particulier. Il s'agit aussi d'envisager une architecture familière sous un autre angle, en y intégrant l'étrange pour perturber à la fois le personnage principal et le lecteur. Il semblerait que le roman gothique amène une telle confusion, tant sur le réel et la fiction, que sur l'ambiguïté entre la folie du créateur ou de la victime qu'il nous est difficile d'élaborer une quelconque identification. Le lecteur est non pas poussé vers une sorte de solitude face aux événements, il est contraint dans son propre isolement et amené à s'interroger sur sa propre existence. Cette dimension introspective est à relier à un contexte historique fort mouvementé en cette fin de XVIIIe siècle.

La Révolution en France dont les échos se font entendre en Europe est marquée par de nombreuses périodes de violence, dont celle de la « Terreur » qui crée un traumatisme général. Les « ennemis de la Révolution » sont traqués, les sceptiques arrêtés et jugés, il s'agit d'une période de domination arbitraire et d'exécutions de masse. L'invention de la guillotine met à égalité le quidam et le roi. L'impact de ces événements sur la société est amèrement teinté d'une promesse de liberté non gérée et ultra violente, plutôt que d'un soulèvement héroïque face à la monarchie absolue.

(1) Marguerite Yourcenar (1903-1987), écrivaine et critique littéraire.
Extrait de « Lettre », interview parue dans *le Romantisme Noir*, l'Herne, Paris, 1978



*Strawberry Hill House, maison de style néo-gothique imaginée par Horace Walpole.
Représentée par Paul Sandby, vers 1769, aquarelle.*



Strawberry Hill House, Ici en 2012 après restauration.

C'est par ailleurs peut-être ce qui place le roman gothique comme révélateur d'une pensée critique de son temps, à savoir le sentiment de solitude qu'éprouve alors la société, face à la division des structures sociales. L'engouement pour les libertés individuelles permettra certes, une évolution remarquable et idéologiquement belle, mais ce changement connaîtra aussi des travers qui aboutiront à d'autres nouvelles inégalités, notamment concernant le droit des ouvriers ou encore le substitut de la noblesse par son pendant, la bourgeoisie, au cours du XIXe siècle.

L'Homme de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle est aussi peu à peu privé de tout le réconfort qu'apportait la foi chrétienne, il se retrouve seul face à son propre destin qu'il est censé assumer et construire de lui-même, sans la soumission à un souverain autoritaire ou à un Clergé omniprésent. La Révolution, comme tout changement radical, amène une perte de repères. Ces temps incertains permettront l'implantation du roman gothique et même la « mode » d'un genre nouveau à partir des années 1790, quand le peuple européen sera suffisamment transformé par la période si sombre que fut la Terreur pour accepter l'imaginaire gothique.

Ces maux de la société sont indirectement retranscrits à travers des images, symboles et autres codes pour faire de ces histoires fantastiques, un témoignage des plus réels ou une interprétation de l'époque. Le marquis de Sade évoque le lien entre l'Histoire et le roman gothique : « *Ce genre est le fruit indispensable des secousses révolutionnaires, dont l'Europe entière se ressentait. Pour qui connaissait tous les malheurs dont les méchants peuvent accabler les Hommes, le roman devenait aussi difficile à faire, que monotone à lire, il fallait donc appeler l'Enfer à son secours et trouver dans le pays des cauchemars, des images adéquates à l'histoire de l'Homme dans cet âge de fer.* »⁽²⁾

(2) *Le Romantisme noir*, l'Herne, Paris, 1978

Les romans gothiques se fondent sur un système narratif relativement constant : une jeune femme esseulée se retrouve aux mains d'une entité diaboliquement mystérieuse, dans un lieu diaboliquement étrange. Certaines interprétations font des situations vécues par la jeune femme pieuse et pure, en proie à un personnage masculin maléfique, des métaphores de la pénétration sexuelle (3). La fuite vers l'extérieur étant la réponse à cette menace. Mais ces aspects psychologiques ne sont pas ici, l'axe d'intérêt principal.

L'intérêt se porte surtout sur l'architecture de ces narrations, au sens propre du terme, à savoir l'importance symbolique d'un château, d'une forêt ou encore de l'imagerie qui se dégage d'un environnement teinté de Moyen-Age et d'histoires anciennes. La capacité réceptive de l'habitation en somme.

Concernant les châteaux, il faut constater qu'y domine un système de clôture très fort ; enceintes, murailles, fossés placent l'habitant dans une situation de réclusion, à la limite du carcéral. Vient s'ajouter à cela, l'ancrage dans un paysage qui annonce alors d'autres difficultés, naturelles cette fois, d'accès au château : isolement, montagnes, précipices... Annie Lebrun, dans son essai *Les châteaux de la subversion* met en exergue un processus de « déréalisation » quand on accède à ce genre de construction. En effet, tant dans la démarche physique que psychologique, il n'est pas simple d'y entrer, le cheminement est long et la volonté de tout visiteur est d'alors « abandonner sans retours [...] le mode de penser le réel »(4). Il faut aussi s'intéresser à la dimension historique du lieu. Les châteaux sont au centre d'un temps suspendu, où se mêle à la fois la ruine sociale qu'ils représentent (à travers l'ancienne autorité reniée par la Révolution) et la ruine physique à laquelle les tempêtes et l'abandon confèrent une dimension mémorielle intemporelle. La « déréalisation » d'Annie Lebrun se joue aussi dans cet espace-temps figé qui évoque un présent cerné par le passé, comme cerné par ses propres murailles.

(3) Donatien Alphonse François de Sade, dit le Marquis de Sade (1740-1814), *Les crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques*, éditions Gallimard, Paris, 1799

(4) Annie Lebrun, *Les châteaux de la subversion*, édition Folio essais, Gallimard, 1986, page 63-64



Carl Friedrich Lessing (1808-1880), Paysage montagneux, ruine dans une gorge, 1830, huile sur toile, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum.

Le mythe de ce lieu cher au genre gothique peut être expliqué, décortiqué et analysé mais il émane de lui une dimension beaucoup moins rationnelle, une dimension fantasmagorique qui vient de sa propre histoire. Chaque personnalité imagine son propre château, son propre espace clos... ou sa propre échappatoire. Vladimir Boukovsky, ancien dissident soviétique enfermé pendant douze ans, raconte « *J'essayais d'emporter dans le mitard une mine de crayon que je calais habituellement dans ma joue. Quand j'y parvenais, alors je passais tout mon temps de cachot à dessiner des châteaux forts sur des bouts de journaux [...]... je ne traçais pas seulement une vue d'ensemble. Je m'étais donné pour tâche de construire l'édifice en entier, depuis les fondations, les sols, les murs, les escaliers en colimaçons et les passages secrets jusqu'aux toits pointus et aux tourelles. [...] J'allumais les bougies des chandeliers et les torches, qui fleuraient la résine et fumaient doucement, dans les corridors sans fin... je dressais les tables et conviais mes hôtes. [...] Nous regagnions la bibliothèque par l'escalier extérieur et là, après avoir fait du feu dans la cheminée, je m'installais dans un fauteuil bien rembourré, profond. Je feuilletais des livres anciens, aux reliures de cuir usées et aux lourds fermoirs de cuivre. [...] Maintenant encore, je peux le dessiner, les yeux fermés ce château, dans le détail. Un jour ou l'autre, je le trouverai... à moins que je ne le construisse.* » A cette longue description, il ajoute « *Je l'ai construit alors que j'étais au régime de la prévention, à la prison de Vladimir. Il m'a sauvé de l'indifférence, de cette douleur sourde de l'indifférence envers tout ce qui vit.* ».⁽⁵⁾

Etonnante manière de (re)visiter ce lieu coloré d'obscures références où pourtant Vladimir Boukovsky trouve son salut. Est-ce là si étonnant d'ailleurs ?

De nos jours, nous abordons le roman gothique d'une manière différente. Freud et ses études de l'Inconscient ainsi que le courant surréaliste avec ses recherches sur les rêves ont « médicalisé » l'inexplicable avec le recul des années.

⁽⁵⁾ Vladimir Boukovsky (1942-), ... *et le vent reprend ses tours*, éditions Robert Laffont, Paris, 1978, page 25-27

En 1839, Edgar Allan Poe, très influencé par ses pairs, tels que le Marquis de Sade, Matthew Gregory Lewis, Ann Radcliffe ou encore Mary Shelley, poursuit sa quête de l'étrange à travers la vague fantastique qui a pris place en Europe continentale. On y trouve toujours les principaux codes du gothique, tant pour les décors que pour les personnages. *La Chute de la maison Usher* met en scène Roderick Usher, un homme doté d'une hyperacuité sensorielle ainsi que sa sœur jumelle Madeline qui tombe dans des états cataleptiques intenses. Leur maison familiale apparaît comme cernée d'une végétation menaçante, comme « bouffée » par le mal qui inonde l'esprit des jumeaux. Ce lieu qui induit habituellement une aura sécurisante, est détourné et décrit comme « personnage à part entière » par le narrateur de l'histoire (« *les fenêtres semblables à des yeux distants* »). Cela amène le lecteur à entrer dans un endroit potentiellement destiné à interagir avec ses habitants. Ce lien sera mis en exergue avec la décadence de la maison suivant la dégradation de l'état de Roderick. Quand sa sœur, qu'il croyait morte, réapparaît tout à la fin dans un dernier souffle, Roderick décède de frayeur et provoque ainsi la destruction de la maison dans un éclair fendant le bâtiment avant qu'il ne s'écroule totalement. La maison prend la place de l'Inconscient, détruite par les troubles psychologiques trop forts du héros.

L'architecture d'un lieu est toujours le moteur d'une ambiance unique. On a pu voir par quelques exemples la fascination que certains lieux provoquent sur les auteurs, instruisant sur les lecteurs, ou déteignant sur les personnages eux-mêmes. Cette dimension fut activement utilisée pour créer des romans noirs, favorisant le suspense, un malaise indescriptible et intime. Chaque personne émet forcément des réserves face à l'apparition d'un vampire, ou la venue d'un mort vivant, mais la teneur critique n'est pas là, elle réside dans « *l'atmosphère* » qu'Howard Phillips Lovecraft décrit comme « *primordiale car le critère final d'authenticité n'est pas le bon assemblage d'un tout, mais la création d'une sensation donnée* ».



La chute de la maison Usher, film de Roger Corman, 1960

L'idée de néant dans le romantisme noir

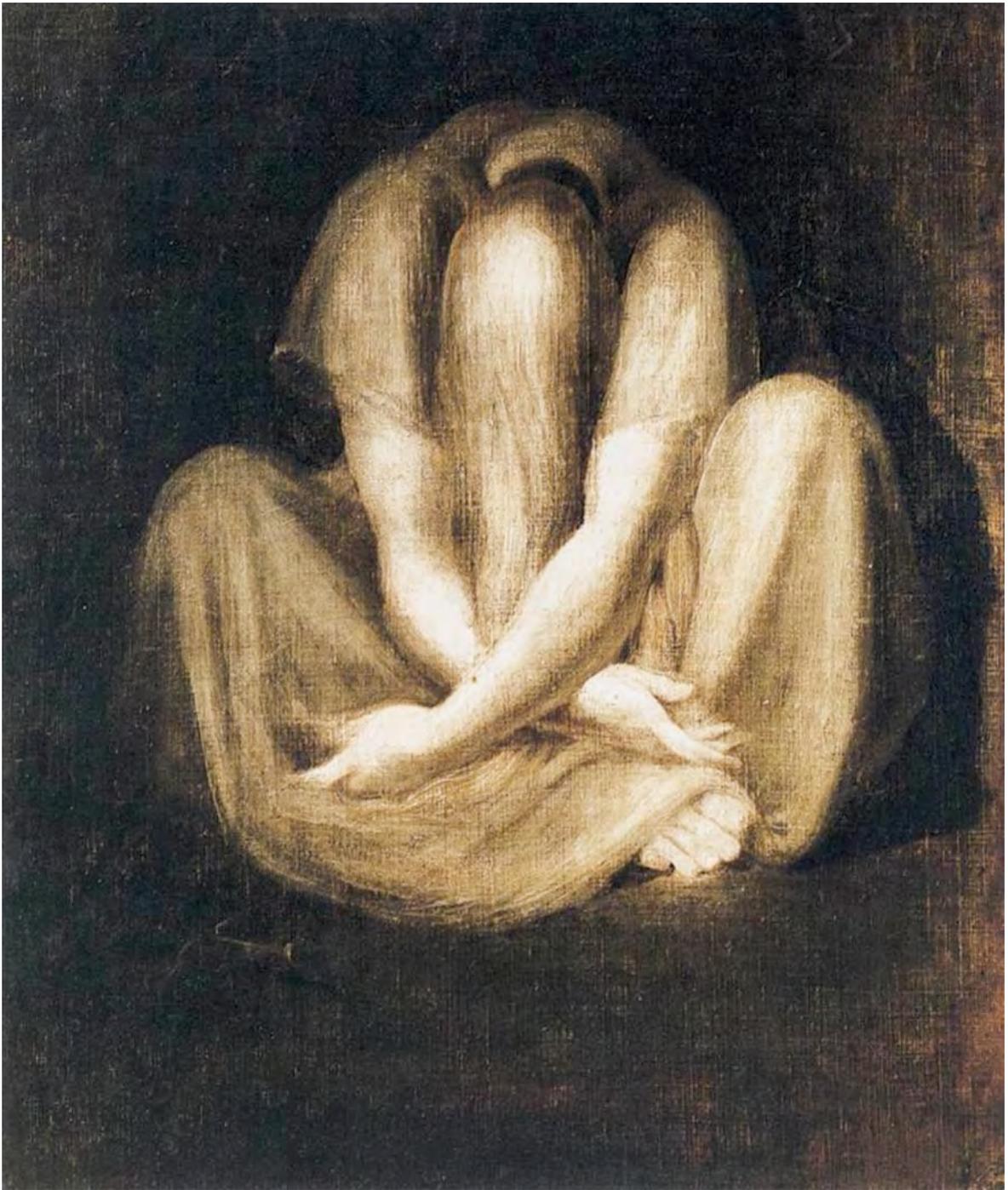
« *Le royaume de l'Ennui est installé sur Terre* » (6) Horace Walpole

Il nous est difficile d'identifier clairement la venue et les origines du romantisme noir tant il est lié à la fois à l'Histoire, aux questions des Hommes, et aux opportunités offertes aux artistes de s'exprimer sur le sujet. Notons que le néo-classicisme, courant artistique dominant au XVIIIe siècle, s'applique à une étude rationnelle d'après nature et à une simplicité ornementale que le rococo, va, lui, surcharger. Le romantisme s'éloigne de ces styles, davantage fasciné par le Moyen-Age et ses légendes, il sera aussi « *la libre manifestation de ses impressions personnelles* » (Eugène Delacroix) où le désordre domine l'ordre. Mais l'idée de « romantisme noir », plus précise et encore différente, s'appuie sur une dimension plus psychologique que ce qu'on a déjà pu voir, et il est nécessaire de resituer le contexte de l'époque pour mieux la saisir.

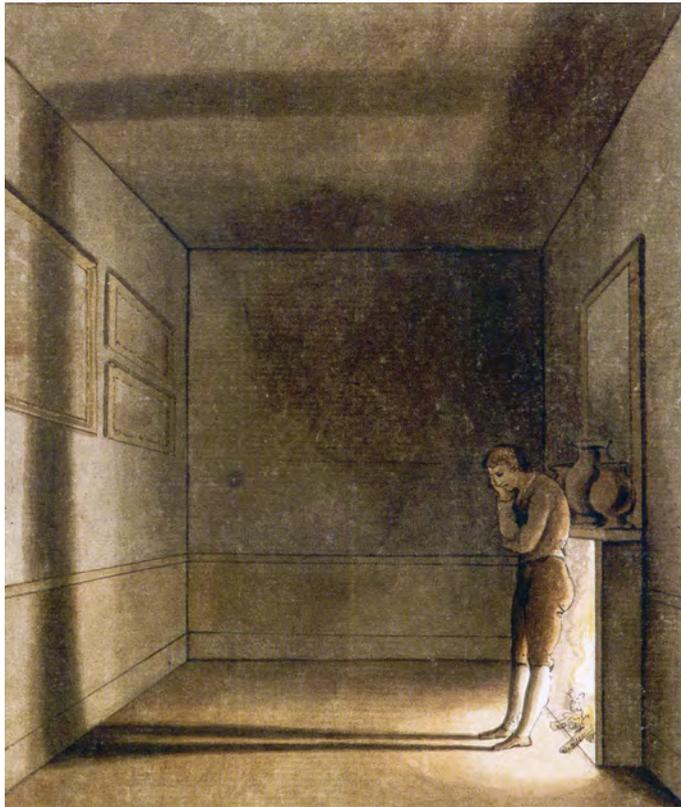
On peut déjà constater un « spleen » général qui s'étend sur presque un siècle, des années 1750 aux années 1850. On a vu que la littérature en avait établi les bases avec l'exploitation des sentiments de peur et d'inconfort à travers les romans gothiques, mais ces histoires faciles à lire et répétitives n'arrivent plus à suivre les tourments des Hommes qui se dramatisent, toujours un peu plus, d'année en année. Un nombre conséquent de témoignages d'écrivains et de penseurs évoquent un mal-être ambiant, un néant de l'esprit et s'interrogent même sur la possibilité libératrice que serait le suicide.

Pourquoi tant de désespoir parmi les Hommes ?

(6) Traduction de Maurice Lévy, *le Roman Gothique Anglais, 1764-1824*, Association des publications de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Toulouse, Toulouse, 1968



Johann Heinrich Füssli (1741-1825), le Silence, vers 1801, huile sur toile, 63,5x51,5cm. Berlin



Johann Heinrich Wilhem Tischbein (1751-1829), la Grande Ombre, vers 1805, aquarelle, 36,7x23,4cm. Oldenburg.



Portrait d'un artiste dans son atelier, attribué à Géricault, daté premier quart du XIXe siècle, huile sur toile, 147x144cm, musée du Louvres, Paris.

Les origines de toutes choses, avec l'appui de l'Histoire, amènent à penser qu'il réside dans le XVIIIe siècle, plus que tout autre, une succession d'événements, d'actes, et de personnes «déchus». L'emploi de cet adjectif n'est pas anodin et possède une signification particulière. Il démontrera certaines conséquences, morales et artistiques, sur un inconscient collectif.

La mort de la dernière grande figure royale que fut Louis XIV en 1715 annonce la fin d'une époque. En tant qu'archétype du monarque absolu, sa politique a favorisé famine, fuite des protestants et sûrement accentué l'écart entre pauvreté et faste luxueux, mais elle a aussi vu se développer d'importants mécénats artistiques qui ont contribué à l'apogée du classicisme français, représenté par exemple par Molière, Le Nôtre, ou encore Racine. Ce rapport tendu entre un financement intensif pour les caprices d'une cour royale contre l'appauvrissement du peuple a contribué au sentiment de révolte pour une grande partie de la population française. Mais cela n'est guère suivi, l'insurrection est voulue mais non organisée.

A partir de 1715, Louis XV délaisse la politique interne du pays et manque cruellement de prises de décisions fortes qui aurait pu lui accorder une réputation de souverain intouchable. Cette défaveur populaire laisse plus facilement la place aux critiques, aux remises en question du régime et à la volonté de nouveaux acquis sociaux. A sa mort, comme pour son prédécesseur, la foule acclame son cercueil et n'attend plus rien d'un énième successeur... et c'est Louis XVI qui subira la fronde de la Révolution française. Mais sa mort barbare déclenchera une très vive émotion.

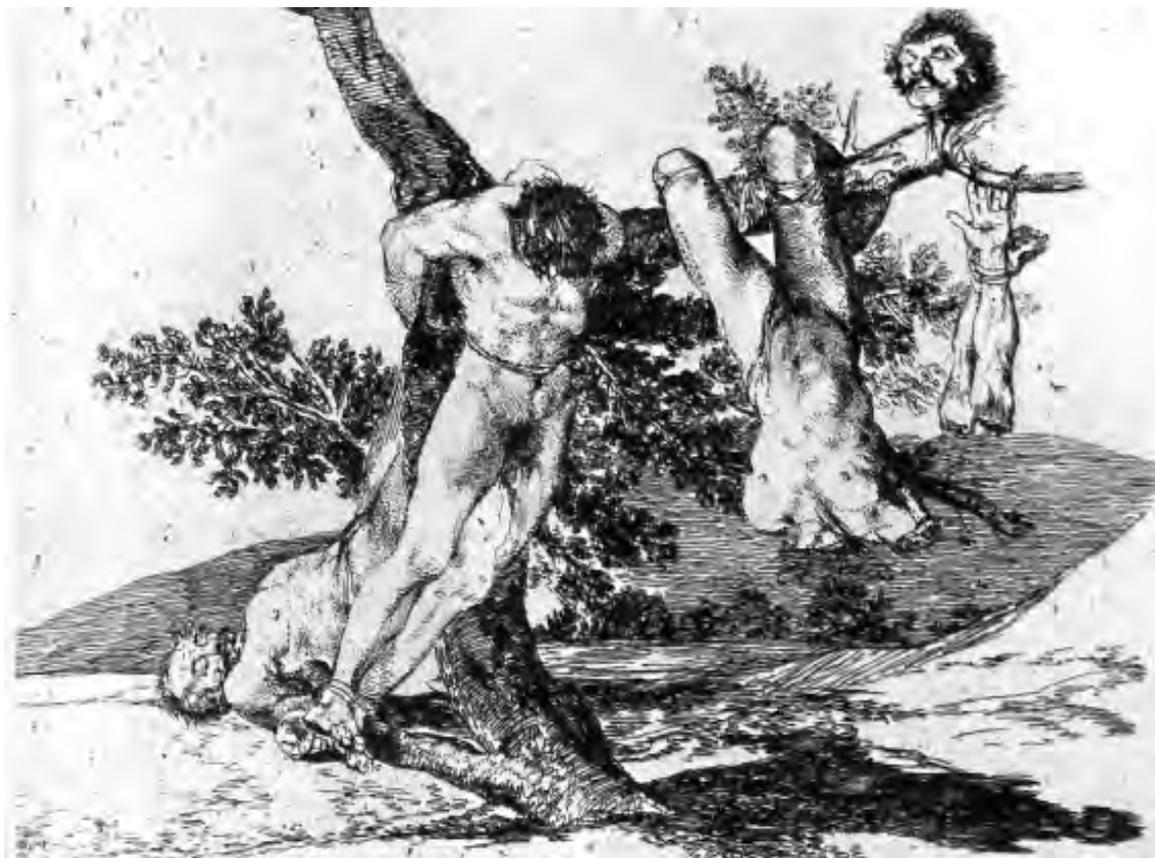
Ainsi Louis Sébastien Mercier, écrivain et essayiste pro-révolutionnaire écrit en 1798 :« *Est-ce bien le même que je vois bousculé par quatre valets de bourreau, déshabillé de force, dont le tambour étouffe la voix, garrotté à une planche, se débattant encore, et recevant si mal le coup de la guillotine qu'il n'eut pas le col mais l'occiput et la mâchoire horriblement coupés ?*»⁽⁷⁾

(7) Louis Sébastien Mercier (1740-1814), *Le Nouveau Paris*, 1789-1798

Cette exécution, votée par 361 députés contre 360 montre à quel point il fut délicat et difficile de prendre une telle décision. Le recul historique dévoile un Louis XVI davantage « victime » de la Révolution plutôt que criminel impuni. En effet, dans un sens, il représentait le plus haut symbole synonyme d'autorité et d'inégalité de l'Ancien Régime, et il fut alors fatalement contraint de se soumettre à la mort pour annoncer définitivement le tournant de l'Histoire que provoqua ce soulèvement politique.

C'est un goût d'amertume baigné de désillusion que l'Europe tout entière subit pendant près d'un siècle : désacralisation de la figure royale, désacralisation de la religion, guerres, désenchantement de la pensée des Lumières.

Tenus par leurs idéaux rationnels, les philosophes des Lumières laissent naître une faille d'ombre et de mystère que des artistes et écrivains vont s'empresse de saisir. Leur grand projet est de diffuser aux masses la base des connaissances (à travers L'Encyclopédie entre autres), d'éduquer le peuple avec l'appui des sciences et des techniques, de développer les possibilités de progrès social et politique. Mais il ne peut y avoir qu'une seule et unique manière d'éduquer. Le progrès intellectuel apporté par les Lumières, s'accompagne aussi d'un vide spirituel. C'est bien par là que certains artistes vont réussir à trouver leur expression propre.



Francisco de Goya, Grand exploit ! Avec des morts !, planche 39 du cycle Les désastres de la guerre, 1810-1815, Francfort sur le Main, Städel Museum

Des artistes emprunts d'émotions, de doutes et de secrets vont se forger (et fortifier) des paysages ténébreux, avec des solitudes, des forêts obscures, des tempêtes horribles, des rochers affreux, qui imprègnent tant les mémoires collectives de l'époque, pour n'imposer que la nuit.

Le romantisme noir a trouvé à la fois sa raison d'être, sa justification, mais aussi ce qui sera son leitmotiv : la couleur noire comme allégorie de ce siècle de « néant ».

« Ce n'est pas aux orateurs révolutionnaires que les romantiques vont demander des leçons de style, c'est à la Révolution en personne, à ce langage fait Histoire, lequel se signifie par des événements qui sont des déclarations : la Terreur, on le sait bien, ne fut pas seulement terrible à cause des exécutions, elle le fut parce qu'elle se revendiqua elle même sous cette forme majuscule, en faisant de la terreur la mesure de l'histoire et le logos des temps modernes. » écrit Maurice Blanchot.⁽⁸⁾

Les images de dislocation, de décomposition, de démembrement, de chute apparaissent peut-être en réponse à ce siècle brutal. On se retrouve très facilement dans ces visions déchiquetées du monde ! Au milieu des ruines, à travers des temps suspendus, avec des narrations écourtées... pourtant, le sujet de la ruine en peinture n'est pas nouveau. Il apparaît dès l'Antiquité mais est relégué au second plan, comme un décor ou un pilier narratif, notamment pour expliquer la mythologie ou un fait historique. Ce n'est qu'au XVIII^{ème} siècle que tout bascule : la ruine devient sujet central, élément psychologique de la scène. Elle rappelle aux Hommes leur petitesse, leur fragilité face aux forces naturelles et non plus uniquement le passage du temps. La ruine évolue aussi dans le domaine de l'imaginaire de certains peintres comme Hubert Robert qui anticipa, non sans arrière pensée mélancolique, sa « *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruine* » (1796) où le désastre fait rage. D'ailleurs la ruine médiévale, gothique, devient un élément fondamental dans les représentations artistiques de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècles, supplantant le goût pour la ruine antique.

(8) Maurice Blanchot (1907-2003), *l'Athenaeum, l'Entretien Infini*, édition Gallimard, Paris, 1969, page 520-521

Chateaubriand explique dans le *Génie du Christianisme*⁽⁹⁾ (1802) : « Le gothique étant tout composé de vides, se décore ensuite plus aisément d'herbes et de fleurs, que les pleins des ordres grecs. Les filets redoublés des pilastres, les dômes découpés en feuillage ou creusés en forme de cueilloir, deviennent autant de corbeilles où les vents portent, avec la poussière, les semences végétales. La joubarbe se cramponne dans le ciment, les mousses emballent d'inégaux décombres dans leur bourre élastique, la ronce fait sortir ses cercles bruns de l'embrasure d'une fenêtre, et le lierre, se traînant le long des cloîtres septentrionaux, retombe en festons dans les arcades. Il n'est aucune ruine d'un effet plus pittoresque que ces débris ». On remarquera bien ici la personnification des éléments végétaux ou architecturaux qui appuient avec grande poésie, toute la similitude qui existe entre l'Homme et la nature, soit-elle si tourmentée ou accidentée.

Ce que la ruine personnelle et matérielle de la fin du XVIIIème siècle va déclencher, c'est aussi l'ouverture d'une variété nouvelle de sujets dans les arts que plusieurs artistes vont exploiter. Ainsi, Goya et Géricault montrent les atrocités des guerres et les naufrages de leur époque, Füssli et Delacroix dépeignent les spectres, sorcières et démons issus des histoires de Shakespeare ou Goethe, tandis que Friedrich se place au centre de paysages énigmatiques, voire funèbres pour interroger la destinée humaine.

Destinée qui est alors traversée de plusieurs douleurs spirituelles. On voit l'émergence d'un romantisme noir tourné vers la mélancolie, le goût du morbide, la tension entre sentiment de finitude et désir d'infini, et l'envie exagérée de promouvoir la passion et la déraison.

Nous sommes au crépuscule ou au petit matin encore frais, en automne ou en hiver, souvent par un temps de pluie. La Terre est une prison humide où le gouffre ne semble pas cesser de s'agrandir, et l'impalpable univers paraît davantage encore plombé que la réalité...

⁽⁹⁾ *Essai sur les Révolutions. Génie du Christianisme*. Texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. 1978.



Caspar David Friedrich, Moine au bord de la mer, 1808, huile sur toile, 110x171cm, Berlin.

« Le peintre ne doit pas peindre seulement ce qu'il voit en face de lui, mais aussi ce qu'il voit en lui. » Caspar David Friedrich (1774-1840) sera un des plus influents peintres du romantisme allemand. Bien que faisant l'objet d'une lecture majoritairement religieuse, l'oeuvre de Caspar David Friedrich doit être aussi reliée à la théorie du sublime qui prévaut au XVIII^e siècle. On tâtonne dans la pénombre de ses tableaux où les premiers plans sont peu exploités, la lumière de la Lune s'exprime dans un rendu glauque, fantomatique, blafard, et les paysages sont souvent écrasés par de lourds cieux très sombres et menaçants.

On peut parler de peintures « métaphysiques » où les questions d'échelle et de proportions qui interrogent la place de l'Homme dans l'espace du paysage sont clairement posées.

La figure humaine est de plus en plus incertaine, elle n'apparaît plus comme prouesse de Dieu, mais plutôt comme sujet d'une « Nature » dominante et dévastatrice.



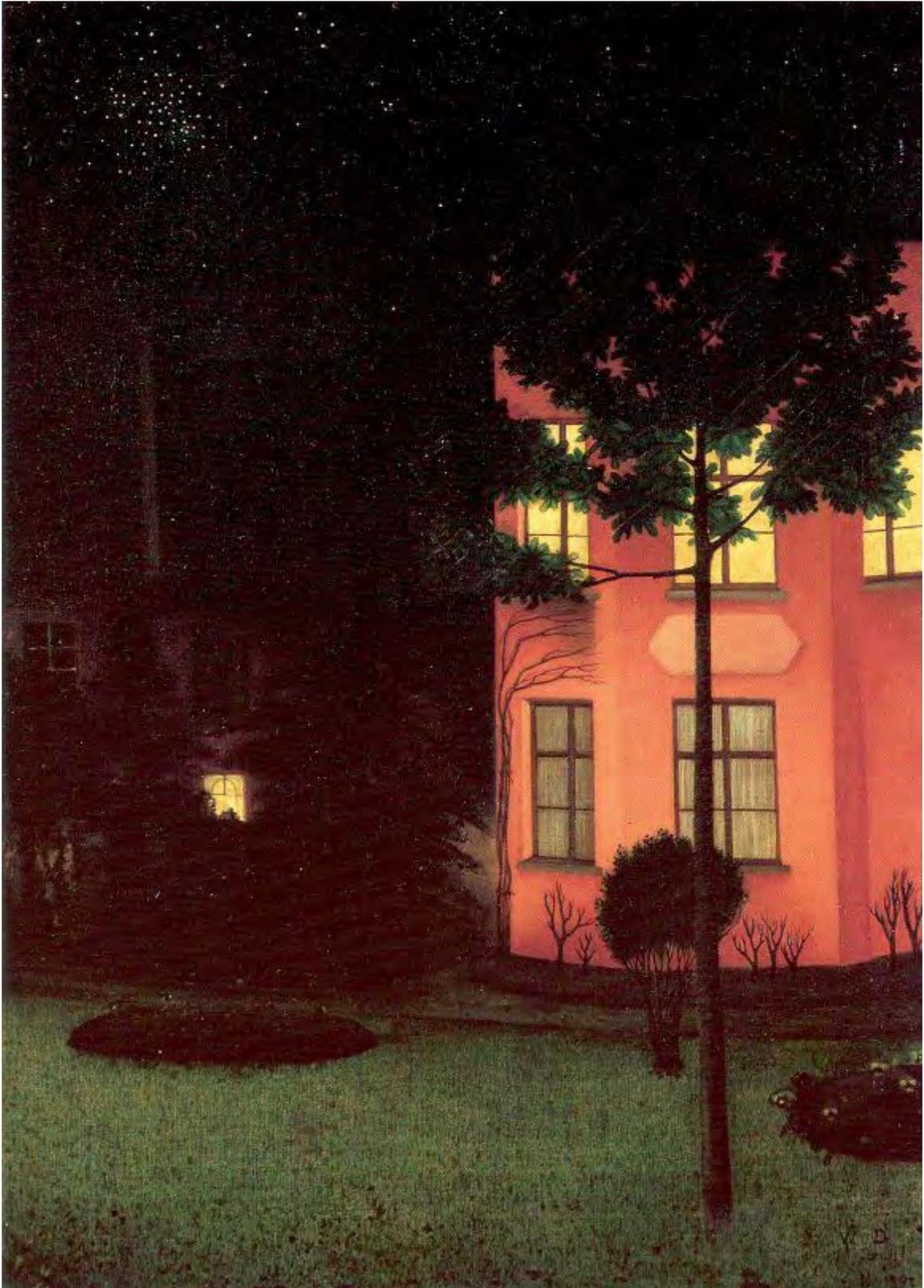
Caspar David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818, huile sur toile, 94x74cm, Kunsthalle de Hambourg, Hambourg.

La notion d'Unheimliche de Sigmund Freud et précisions autour de l'étrange et du merveilleux dans le fantastique selon Tzvetan Todorov.

Sigmund Freud (1856-1939) sera l'une des figures les plus importantes et influentes de son temps. Fondateur de la psychanalyse, ses écrits sur le rêve et l'Inconscient vont contribuer à étendre la partie « occulte » du romantisme noir à partir de 1880, et créer la base de ce qu'on appellera plus tard le courant surréaliste.

Mais le développement se fera ici à travers un essai datant de 1919 appelé « l'Inquiétante Etrangeté » (« Das Unheimliche »). L'étymologie du mot germanique fait l'association de deux synonymes : le *foyer* (familiarité, intimité), et le *secret* (dissimulation, angoisse). On s'accorde pour résumer que l'inquiétante étrangeté analyse le malaise issu d'une rupture de la rationalité rassurante dans le quotidien. Notons que Freud sépare deux étrangetés, celle émanant d'un refoulement familial (psychologique) et celle partant d'un doute de la réalité (matérielle). L'extrait ci-après évoquera davantage la seconde hypothèse :

« Prenons l'inquiétante étrangeté qui émane de la toute-puissance des pensées, de la prompte réalisation des souhaits, des forces néfastes occultes ou du retour des morts. On ne peut méconnaître la condition de laquelle dépend ici ce sentiment. Nous mêmes, - j'entends nos ancêtres primitifs, - nous avons jadis cru réelles ces éventualités, nous étions convaincus de la réalité de ces choses. Nous n'y croyons plus aujourd'hui, nous avons «surmonté» ces façons de penser, mais nous ne nous sentons pas absolument sûrs de nos convictions nouvelles, les anciennes survivent en nous et sont à l'affût d'une confirmation. Alors, dès qu'arrive dans notre vie quelque chose qui semble apporter une confirmation à ces vieilles convictions abandonnées, le sentiment de l'inquiétante étrangeté nous envahit et c'est comme si nous nous disions : serait-il donc possible qu'on puisse faire mourir quelqu'un par la simple force d'un souhait, que les morts continuent à vivre et qu'ils réapparaissent aux lieux où ils ont vécu, et ainsi de suite ? Mais pour celui qui, au contraire, se trouve avoir absolument et définitivement abandonné ces convictions animistes, ce genre d'inquiétante étrangeté n'existe plus. La plus extraordinaire coïncidence entre un souhait et sa réalisation, la répétition la plus énigmatique d'événements analogues en un même endroit ou à la même date, les plus trompeuses perceptions visuelles et les bruits les plus suspects ne l'abuseront pas, n'éveilleront pas en lui une peur que l'on puisse qualifier d'étrangement inquiétante. Ainsi il s'agit simplement ici d'un cas d'épreuve de la réalité, d'une question de réalité matérielle ».



William Degouve de Nuncques, La Maison aveugle, 1892, huile sur toile, 63x43cm, Otterlo.



Edward Hopper, *Maison au bord de la voie ferrée*, 1925, 61x73cm, New-York MOMA



René Magritte, *L'Empire des lumières*, 1954, musées des Beaux-Arts de Belgique.



*Benoit-Marie Moriceau, Psycho, 2007, peinture pelable, dimensions variables.
Exposition Mettre en Scène, production 40m3, Rennes.*

Plus récemment, on doit à l'écrivain, essayiste et philosophe, Tzvetan Todorov (né en 1939), un essai concernant la littérature fantastique en 1970. Dans la continuité des pensées de Freud, Todorov sépare en deux catégories distinctes ce qui induit l'hésitation non résolue entre l'étrange et le merveilleux dans la littérature de type fantastique.

Ces catégories caractérisent les récits du roman noir. L'étrange décrit une situation d'apparence surnaturelle mais qui trouve une fin rationnelle, souvent liée aux lois naturelles. Soit cette fin surnaturelle est expliquée par l'auteur, soit elle est acceptée par le protagoniste.

Dans le cas du merveilleux, il n'y a aucune réaction de la part du personnage comme du lecteur face au surnaturel, les événements sont totalement acceptés. Les histoires se présentent comme rapidement invraisemblables ou exagérées, le fin ne s'intègre jamais dans une réalité, elle reste dans le domaine de l'imagination.

Todorov explique :

« Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité » telle qu'elle existe pour l'opinion commune. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou pour l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'oeuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux. »

Ce qu'on peut observer dans ces deux extraits, est l'importance du choix d'interprétation individuel. Il est très fort dans le sens où c'est lui qui décide ou non de poursuivre la scène dans une dimension psychologique. Quand le choix se tourne vers la réalité, il s'agit comme le souligne Freud, d'un « *abandon des convictions animistes* ». Il y a eu soupçon, mais qu'un seul instant. Or, quand on cède aux bruits douteux, aux légendes, aux perceptions faussées, on tombe dans une autre catégorie qui met à mal les émotions de la personne. Le stress, la panique font monter une pression fantomatique qui ne peut se résoudre alors que par l'arrivée du jour ou d'une présence rassurante.

Cette sensation qui bloque toute rationalité commence souvent dans la maison familiale. Les premiers cauchemars salissent les murs de la chambre enfantine et tout devient alors potentiellement dangereux ... Un couloir mal éclairé, un chien qui boit, des parents au sommeil trop silencieux, et tout se reformule en bête tapie dans l'ombre, monstre suçant du sang et parents décapités dans le lit.

Le problème peut persister et l'impossibilité de rester seul dans son propre lieu d'habitation, donne l'impression dérangeante de se faire (volontairement ?) prendre au piège par sa propre conscience.

Héritages au cinéma

La figure du vampire

« Il peut, avec pourtant certaines réserves, apparaître où et quand il veut et sous l'une ou l'autre forme de son choix ; il a même le pouvoir, dans une certaine mesure, de se rendre maître des éléments : la tempête, le brouillard, le tonnerre, et de se faire obéir de créatures inférieures, telles que le rat, le hibou, la chauve-souris, la phalène, le renard et le loup ; il peut se faire grand et se rapetisser et, à certains moments, il disparaît exactement comme s'il n'existait plus ». Abraham Van Helsing⁽¹⁰⁾

Cette description terrifiante fait état des capacités du plus célèbre vampire à jamais imaginé, à savoir Dracula, créé par l'écrivain anglais Bram Stoker en 1897. Ce roman typiquement gothique est rapidement devenu un « best seller », étant même considéré comme le livre le plus vendu du monde, juste après la Bible. Ce succès littéraire possède une caractéristique particulièrement cinématographique puisqu'il use de « hors champ », dans le sens où Dracula est décrit entouré de mystère et avec peu de précisions physiques. Image non-humaine propice à l'angoisse du lecteur. Comment alors ne pas être curieux de son adaptation sur grand écran, art alors encore émergent ? C'est en 1922 que Friedrich Murnau réalise *Nosferatu le Vampire*, film contesté par la femme de feu Bram Stoker pour une utilisation illégale de l'œuvre. Malgré ce problème judiciaire, et malgré l'écart de ressemblance physique entre Dracula et *Nosferatu*, *Nosferatu le Vampire* va poser les jalons du cinéma d'horreur et ouvrir le bal concernant les multiples adaptations des plus grands monstres de l'imaginaire.

(10) Personnage de fiction créé par Bram Stoker dans le roman *Dracula*, édition Archibald Constable and Company, Royaume-Uni, 1897



Dracula, film de Tod Browing, 1931

Là où le cinéma fut un renouveau, c'est par l'accès à un stade supérieur de la représentation des codes usuels du gothique et du romantisme noir, déjà établis dans la littérature et la peinture. On peut noter que l'architecture semi-abandonnée qui caractérise certains films évoque plus clairement ce que le roman gothique a toujours revendiqué pour symboliser le « Moi » perturbé des personnages. Ici, le cadre est (im)posé par les décors instables qui « prennent vie » pour mieux tourmenter la nôtre. Et la possibilité plus riche de jouer avec l'ombre et la lumière des éclairages ou d'avoir un rendu manichéen avec le bichromatisme du noir et blanc ne réalisent-ils pas un clair-obscur, si cher aux romantiques, encore plus intense et troublant ?

Apportant son propre langage esthétique, le cinéma se heurta tout de même à un sérieux problème de censure concernant plusieurs sujets, pourtant majeurs dans l'univers gothique. Les tortures, les décapitations, les viols ou autres scènes de cannibalisme sont admises dans les dessins de Goya mais qui serait prêt, à regarder via le médium réaliste qu'est le cinéma, ce type d'images ?

Principalement à travers la société anglaise Hammer Film Production, le cinéma fantastique et d'épouvante va connaître un « âge d'or » en Europe et aux Etats-Unis à partir du milieu du vingtième siècle. Frankenstein, Dr Jekyll et Mr Hyde ou des suites de Dracula vont y voir le jour et déclencher un réel engouement du public. Le déclin de la Hammer dans les années soixante-dix est entre autres expliqué par son manque d'originalité, les codes du gothique restent figés dans un passé qui marque trop de distance avec le spectateur, aucun élément contemporain n'y est ajouté. Face à de nouveaux monstres, tels que la petite fille possédée de *l'Exorciste*, les personnages de *Rosemary's Baby*, on est confronté à une forme du Mal beaucoup plus moderne, et davantage encore terrifiante. C'est le statut des victimes directement lié au hasard qui traumatise les consciences. Il n'y a plus de vadrouilles qui amènent symboliquement le personnage dans de sombres châteaux, où le contexte de l'horreur est entièrement détaché du réel.

A présent la figure du Mal est devenue potentiellement notre voisine, ou un propre membre de la famille, les victimes sont abattues par un sort inexplicable, injustifié et non conditionné. Au-delà de la peur que cela peut déclencher vis-à-vis de l'environnement social, ordinaire, quotidien, on se surprend aussi à se craindre soi-même. Le Diable ne pourrait-il pas aussi m'atteindre un jour ?

Cette nouvelle optique de terreur ou l'arrêt de la Hammer ne permettent pas pour autant de faire taire le mythe qu'est le vampire. L'imagerie gothique ne disparaît pas complètement des écrans et on assiste encore à de plus en plus d'adaptations littéraires, restant fidèles à leurs origines lointaines. C'est notamment le cas d' *Entretien avec un Vampire* du réalisateur américain Neil Jordan, s'appuyant sur un roman d'Ann Rice (1994). On y suit la vie de trois vampires à travers les multiples époques qu'ils traversent, prisonniers de leur immortalité.

Cette fresque historique qui s'étale sur plusieurs siècles fait état de l'incapacité d'être heureux en n'accédant pas, un jour ou l'autre, à la faculté libératrice que serait la mort. Les besoins inassouvis de sang se mélangent à l'apparence bourgeoise et soignées des personnages, comme une oxymore des plus tragiquement poétique qui séduit autant qu'elle révolte le spectateur.

Représentant de la cruauté, le vampire est pourtant devenu de plus en plus populaire, il est même aujourd'hui « au-delà du mythe ».

Les vampires ont évolué comme étant les négatifs de notre Humanité contemporaine, tel un miroir inversé. Il ne fait plus peur, il a passé un cap psychologique où la société prend conscience de tout ce qu'elle est, et de ce qu'elle n'est pas, à travers lui. Tel un marginal moderne, il est dans la perpétuelle recherche de son Humanité perdue.

C'est particulièrement notable via le traitement des thèmes de l'amour et de la sexualité. Le vampire avait auparavant un rapport au sexe très transgressif, dans une époque où le puritanisme dominait, alors qu'il est à présent montré, dans plusieurs films, à travers la recherche d'un amour éternel, sublimé par ce que serait l'union du mariage. « L'amour éternel » n'existe plus, d'où les multiples fantasmes que génère le vampire qui est lui, dans l'exact opposé de ce que nous pouvons atteindre à présent.

Autre exemple, autre manière d'insérer des dimensions sociales, *Morse* de Thomas Alfredson. Réalisé en 2008 mais dont l'histoire se déroule dans les années quatre-vingts, *Morse* narre l'enfance solitaire d'Oskar dont la vie se résume à pas grand chose, si ce n'est le divorce de ses parents et la tyrannie dont il est victime de la part d'un groupe d'adolescents. La morosité de son environnement sera bousculée à travers le personnage d'Eli, nouvelle voisine pas comme les autres puisqu'il s'agit d'une vampire. Une amitié étrange va s'imposer et susciter chez Oskar une confiance en lui, de par le fait qu'il ne se sente enfin plus seul, et par sa fascination envers la violence que possède Eli, qui lui permettra de prendre sa revanche sur ses tortionnaires.

Malgré des apparences salvatrices pour le personnage d'Oskar, *Morse* est un film tragique car il décrit l'abandon d'un jeune garçon auprès de sa mère, de son environnement, pour accompagner et servir jusqu'à sa mort une créature inhumaine. Le malaise naît du fait que l'engagement d'Oskar démontre une ultime échappatoire, la dernière alternative dans une société devenue pour lui encore plus inhumaine qu'un vampire.

Être esclave d'un vampire plutôt qu'esclave du système.



Morse, film de Tomas Alfredson, 2008

Lars von Trier et Michael Haneke

« En déplaçant l'objet on le reconditionne, il retrouve sa qualité d'objet. Je me souviens d'avoir été à la fois effrayé et ébloui un jour où , ouvrant une armoire à glace qui était restée dans une cave, j'ai vu dedans des champignons. J'avais l'habitude de voir des champignons dans la forêt de Fougères, mais jamais je n'en avais vu dans une armoire à glace, c'est beaucoup plus beau dans une armoire à glace, surtout les champignons vénéreux. Ça, c'est du fantastique. » Georges Franju.⁽¹¹⁾

« Je suis le meilleur réalisateur du monde ». Cette phrase prononcée par Lars von Trier en 2009 lors de la promotion du film *Antichrist*, mélange sûrement orgueil et ironie, mais nous vole aussi quelque peu les mots de la bouche. Comme si le réalisateur (né en 1956) ne nous avait pas déjà assez volé de choses, à travers un cinéma qui bafoue toutes nos certitudes en les remettant constamment en question.

(11) George Franju (1912-1987), réalisateur français. Interview réalisée en 1968 par Michel Perrot.



Antichrist, Lars von Trier, 2009

Actif depuis les années quatre-vingts, Lars von Trier prend rapidement position en créant un système de « dogmes » où dix règles précises tentent de créer un cinéma plus épuré et plus véridique, en réaction aux productions hollywoodiennes. S'éloignant de ces principes à l'aube des années 2000, il en garde cependant l'envie d'inventer quelque chose de singulier où la figuration est au centre de nouvelles réflexions et de nouvelles formes esthétiques. Porteuse d'idées complexes, sombres, et parfois provocantes, l'oeuvre de Lars von Trier est tout autant issue d'une tradition romantique qu'une incursion audacieuse dans le fantastique. Un champ de références précises est visible à travers les multiples hommages qui ponctuent les films, comme l'apparition de tableaux de Jérôme Bosch, une musique de Wagner ou des citations du cinéma de Bergman ou Tarkovski qui enrichissent encore davantage son univers. Notre réflexion se réalisera ici principalement à travers deux films récents ; *Antichrist* et *Melancholia* qui explorent la dimension dévastatrice de la Nature en faisant écho au gothique, avec ambition et subtilité.

Le risque d'accidents, tant domestiques qu'apocalyptiques, structure la trame narrative de ces deux films où se manifestent la dépression d'un personnage et ses répercussions dans l'intime. Dans *Antichrist*, la forêt prend la place expérimentale d'une rencontre entre la rationalité d'un homme et la culpabilité de sa femme suite à la mort de leur enfant. L'homme tente de trouver la source du Mal qui ronge sa partenaire en établissant une technique thérapeutique, mais au lieu d'améliorer son état, la violence ne fait qu'augmenter.

Comme si le Mal se nourrissait des tentatives de le combattre.

A ce dérèglement s'ajoute la représentation d'un monde en déperdition permanente. Tout est sujet au chaos, particulièrement dans la présence symbolique de trois animaux issus de la faune forestière (une biche accouche d'un mort-né, un corbeau mange un autre oiseau et un renard dévore son propre estomac). Le renard se met à parler ; « *le chaos règne* » d'une voix diabolique qui ne finit pas de nous hanter. Comment un animal peut-il se consumer lui-même ?

Décomposition aussi présente dans la discontinuité du récit, il ne s'agit que d'une succession d'actions différentes dont on ne connaît pas les origines. De même qu'il y a parfois une inconséquence de scènes, qui suggèrent sûrement la folie de la femme mais dont on est complètement dépendant en tant que spectateur. On ne connaît même pas les prénoms des deux protagonistes, comme s'ils étaient finalement réduits à des entités symboliques, celle d'un conflit psychologique mais non humain. Dans ce sens d'ailleurs, l'utilisation de la torture sera significative.

Dérèglement, déperdition, décomposition, la totalité du film est soumise aux lois des antonymes et se réalise en montrant un monde dans sa fracture.

La vie qui se réalise et prospère n'opère plus, le cinéma de Lars von Trier nous met face à une réalité qui se délite, un monde qui ne répond plus de rien.

En dehors des similitudes des prologues, du thème de la dépression, *Antichrist* et *Melancholia* se répondent dans la manière dont ils exploitent la catastrophe, la fin d'un cycle. Autant celle-ci est intime dans *Antichrist* de par l'auto-destruction psychologique et physique du couple, autant elle semble générale dans *Melancholia* avec la collision d'une autre planète avec la Terre. Ce qui est d'ailleurs intéressant de souligner, c'est qu'*Antichrist* a provoqué davantage de tabou que *Melancholia*, qui aborde pourtant le même sujet qu'est l'apocalypse. La sensation dérangement d'être introduit, avec perversité et voyeurisme, dans le quotidien d'un homme et d'une femme abattus par un malheur relativement banal, nous plonge dans un réel des plus viscéral, où leur destruction est le symbole d'un dysfonctionnement plus grand, qui concerne l'Humanité toute entière... mais ce désordre universel est suggéré, non l'idée centrale. Or, dans *Melancholia*, la fin est totale, cosmique, plus éloignée des individus, d'une proximité avec les personnages, donc beaucoup plus supportable. Cela reste une anticipation, à fort potentiel fictif.

« Dans un monde où dieu n'existe plus, il y a le désir d'un autre monde. Un monde mieux. L'art dramatique ne fut jamais en accord avec la société dans lequel il s'exerçait. On doit toujours se révolter contre le faux, le Mal, et dans le cinéma cela peut se traduire en le montrant et en donnant une envie d'alternative et non pas une idée consumée. » Michael Haneke⁽¹²⁾

Il existe un autre cinéma qui provoque le même genre de malaise, celui du réalisateur et scénariste autrichien Michael Haneke (né en 1942). La vision du quotidien comme source de catastrophe et de violence régit la majorité de ses films et amène une réflexion sur notre société, ainsi que sur nous-mêmes. Quel est le degré d'acceptation de la violence ?, comment nous est elle rendue ordinaire ?. Le cadre domestique porteur de regrets, de silences, et de culpabilité.

(12) Interview réalisée 2009 en par Serge Toubiana.

Les films d'Haneke se caractérisent par une certaine froideur esthétique, davantage que chez Lars von Trier, mais sont tout autant perturbants. De facture documentaire, les films s'appuient sur des faits réels dramatiques, avec peu d'émotions et de complaisance. C'est une ligne droite, implacable, qui annonce dès le début que cela ne peut se finir autrement.

Là où Lars von Trier et Haneke peuvent se rejoindre à nouveau, c'est dans la recherche approfondie de ce que peut être le cinéma en tant que tel. Haneke se pose le défi de représenter la réalité sociale sans tricher. A travers de nombreux plans séquences, il impose un regard, une respiration, un tempo qu'il considère juste par rapport au propos de la scène. Cela peut s'étirer sur plusieurs minutes, où l'on est traversé par différents états : la lassitude, l'impatience, la colère puis enfin la compréhension. « *C'est une question musicale* » précise-t-il, trouver la durée parfaite pour provoquer un intérêt particulier.

Fracture du monde dans *Antichrist*, fragmentation de la société dans *71 fragments d'une chronologie du hasard*, Lars von Trier et Haneke ne cherchent pas à modifier l'expérience de la vie. Elle nous est amenée quotidiennement par instants qui se suivent et qui ne nous donnent pas accès à une totalité. A cela Haneke précise : « *Je ne pense pas que le mystère se laisse montrer, il se laisse entrevoir entre les espaces de la réalité* ».



Le septième continent, Michael Haneke, 1993

Ces espaces manquants se jouent à nouveau dans son approche de la violence. Nombreux sont les hors-champs lors de scènes atroces, généralement on ne voit pas ou peu de sang. On sent la violence dans la mesure où on ne peut la voir car notre esprit a davantage la faculté d'imaginer ce que serait la scène, que si elle nous était clairement montrée.

A contrario de certains autres cinéastes, le public d'Haneke ne reste pas passif face à ses films, il ne digère pas la violence sans réfléchir et encore moins sans en être choqué. Toute scène est propice à questionner cela.

Cette participation induite des spectateurs rend le cinéma d'Haneke fort en expérience individuelle. Elle nous laisse seuls devant notre vision de l'horreur, et par conséquent subtile, de nous-mêmes. Rappelons qu'Haneke a grandi avec la culpabilité et la reconstruction d'après guerre, l'Autriche étant associée à l'Allemagne nazie dès 1938. Représentant, sans jugement, comment l'obscurantisme est arrivé au début du XXe siècle dans son pays à travers le *Ruban blanc*, Haneke souligne constamment que l'Homme n'est jamais à l'abri de rien, et encore moins de ses propres décisions nourries par la peur.



Le ruban blanc, Michael Haneke, 2009

Conclusion

Identifier la part d'ombre, l'inquiétude ou le néant que peut ressentir l'Homme concerne un vaste champ d'investigation qui ne peut se restreindre au mouvement gothique et aux idées du romantisme noir. Il ne s'agit ici que d'un survol de la complexité et richesse que peut offrir un mouvement artistique en général. Et tout les autres regards, scientifiques, historiques, sociologiques et politiques, seront là aussi pour éclaircir les temps anciens qui nous échappent.

En lisant les écrits des témoins du XIXème siècle, il est remarquable de constater que leurs maux sont considérablement similaires à ceux de notre société contemporaine. Les acteurs ne sont plus les mêmes, le monde a changé et évolué, mais une certaine fragilité reste intacte. La peur de la mort reste aussi très virulente, voire taboue. « Le royaume de l'Ennui » d'Horace Walpole ne ressusciterait-il pas de nos jours ? D'une manière involontaire ou conditionnée, le passé fait écho à nombre de nos émotions et réactions. Comme une espèce de cycle, où Lars von Trier répondrait directement au Marquis de Sade. Un jeu de questions réponses dans lequel personne n'a davantage de solutions mais reformule constamment le problème. D'ailleurs, tout réside dans l'étymologie même du mot « histoire », issu du grec ancien et signifiant « enquête », lui-même découlant de « témoin », « sagesse ». Il s'agirait alors de prospecter, avec recul et sans jugement ce qui nous entoure.

C'est aussi quelque part la conception d'un artiste. Déceler un point de vue, une scène, une ambiance et essayer de les reformuler avec un sens de l'observation différent des autres et sans autorité de sens ou de lecture. Qu'un fragment énigmatique fasse partie d'un tout réel, qu'une anecdote étrange fasse partie d'une histoire concrète, qu'un trucage fasse partie d'une vérité. Qu'intuition et inconscient dominant. Que flouter les certitudes nous apprennent de l'incertitude.

Avoir un processus de découverte et de prise de conscience personnelle.

BIBLIOGRAPHIE

Théorie/Monographie/Catalogue :

- ABENSOUR Liliane et CHARRAS Françoise (direction), 1978, *Romantisme noir*. Cahier n°34 de l'Herne, Paris.
- CAEN Michel et STANZICK Nicolas (direction), 2014, *Midi-Minuit Fantastique*. Intégrale volume 1 des numéros 1 à 6, édition Rouge Profond, 672 pages.
- CLAIR Jean, (conservateur), 2005, *Mélancolie génie et folie en Occident*. Catalogue d'exposition (13 Octobre 2005 - 16 Janvier 2006), Grand Palais, Paris.
- FABRE Côme et KRÄMER Felix (conservateurs), 2013, *L'ange du bizarre, le romantisme noir de Goya à Max Ernst*. Catalogue d'exposition (5 mars – 9 juin 2013), musée d'Orsay, Paris.
- FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, édition Imago, 1919, 39 pages.
- LAOUREUX Denis (direction scientifique), 2012, *William Degouve de Nuncques, maître du mystère*. Catalogue d'exposition (28 janvier - 6 mai 2012), musée Félicien Rops, Belgique.
- LE BRUN Annie, *Les châteaux de la subversion*, édition Folio essais, Paris Gallimard, 1986, 304 pages.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, édition du Seuil, Paris, 1976, 188 pages.

Littérature :

- MAUPASSANT Guy de, *Le Horla*, éditeur Gil Blas, Paris, 1886, 27 pages.
- POE Edgar Allan, *La chute de la maison Usher*, recueil des Nouvelles histoires extraordinaires, édition Gallimard, Paris, 1839.
- POE Edgar Allan, *Double assassinat dans la rue Morgue*, recueil des Nouvelles histoires extraordinaires, éditions Gallimard, Paris, 1841.
- STEVENSON Robert Louis, *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, édition Longmans, Green & co, Londres, 1886, 114 pages.
- ZOLA Emile, *La mort d'Olivier Bécaille*, éditeur G. Charpentier, Paris, 1884, 128 pages.

Films :

- ALFREDSON Tomas, *Morse*, 2008, Suède.
- ASTRUC Alexandre, *Le puits et le pendule*, 1964, France.
- BAVA Mario, *Le masque du démon*, 1960, Italie.
- BOORMAN John, *Délivrance*, 1972, Etats-Unis.
- CHRISTENSEN Benjamin, *Häxan : la sorcellerie à travers les âges*, 1922, Danemark/Suède.
- CRONENBERG David, *A History of violence*, 2005, Allemagne/Etat-Unis.
- HITCHCOCK Alfred, *Rebecca*, 1940, Etats-Unis.
- HITCHCOCK Alfred, *Sueurs froides*, 1958, Etats-Unis.
- HANEKE Michael, *le septième continent*, 1989, Autriche.
- HANEKE Michael, *Benny's video*, 1992, Autriche.
- HANEKE Michael, *71 fragments d'une chronologie du hasard*, 1994, Autriche.
- HANEKE Michael, *Le ruban blanc*, 2009, Autriche.
- JORDAN Neil, *Entretien avec un vampire*, 1994, Etats-Unis.
- KELLY Richard, *Donnie Darko*, 2001, Etats-Unis.
- KYROU Ado, *Barbara et ses fourrures*, 1967, France.
- LANG Fritz, *M le maudit*, 1931, Allemagne.
- LYNCH David, *Elephant man*, 1980, Angleterre/Etats-Unis.
- LYNCH David, *Lost highway*, 1997, France/Etats-Unis.
- MURNAU Friedrich Wilhelm, *Nosferatu le vampire*, 1922, Allemagne.
- ROEG Nicolas, *Ne vous retournez pas*, 1973, Angleterre.
- VON TRIER Lars, *Antichrist*, 2009, Danemark.
- VON TRIER Lars, *Melancholia*, 2011, Danemark.
- WEERASETHAKUL Apichatpong, *Oncle Boonmee (celui qui se souvient de ses vies antérieures)*, 2010, Thaïlande.

Podcasts/Interview :

- DOUCHET Jean, *Antichrist de Lars von Trier*, émission Ciné-Club, France culture, 2011.
- BOULLET Jean, *Les monstres*, émission Midi-Minuit Fantastique, 1969.

Sous la direction d'Alice Laguarda.
Remerciements à Pierre Tatu et Thierry Topic.
Ecole supérieure d'arts et médias de Caen/Cherbourg.
Année 2015