



La France, l'Espagne et le cinéma d'horreur

Bastien Menon

► **To cite this version:**

Bastien Menon. La France, l'Espagne et le cinéma d'horreur. Sciences de l'ingénieur [physics]. 2017.
<dumas-01587761>

HAL Id: dumas-01587761

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01587761>

Submitted on 14 Sep 2017

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

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

MENON Bastien

**Mémoire de Master Professionnel :
La France, l'Espagne et le cinéma d'horreur**

Master 2 Ingénierie des métiers de la production audiovisuelle
Aix-Marseille Université
Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)

Mémoire de Master Professionnel

Travail réalisé sous la direction de : Mme Cyrulnik

2016/2017

4 Avril 2017

MENON Bastien

Master 2 Ingénierie des métiers de la production audiovisuelle
Aix-Marseille Université
Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son

Travail réalisé sous la direction de : Mme Cyrulnik

Avril 2017

Mémoire de Master Professionnel :
La France, l'Espagne et le cinéma d'horreur

Remerciements :

Natacha Cyrulnik

Yann Lebecque

Sergi Ramos Alquezar

Delphine Chambolle

Yannick Delhay

Aurélien Ferenczi

Bénédicte Brémard

Mathilde Douau

La France, l'Espagne et le cinéma d'horreur

Quelle est l'influence des cultures nationales sur la production de films d'horreur ?

Au cours du travail suivant, je propose de réfléchir sur le cinéma d'horreur français ainsi que sur le cinéma d'horreur espagnol. Mon idée, mon but est d'observer, de montrer l'influence des cultures nationales sur la production de films d'horreur. Il s'agit à la fois de relever les éléments issus des films de ce genre qui soulèvent des questions culturelles et historiques et également de se demander qu'est-ce qui dans l'histoire, la culture, la cinématographie d'un pays va permettre ou non l'émergence d'un cinéma d'horreur, son succès. Il y a là un long cheminement historique mais aussi beaucoup d'actualité, de questions philosophiques essentielles et intemporelles. Ma volonté est aussi d'esquisser, au regard du passé, du présent, les possibilités d'avenir pour ce genre cinématographique en pensant d'ailleurs audiovisuel de manière large. Si la base du travail est effectivement la recherche d'éléments nationaux, la transnationalité, la transversalité de cette réflexion me permet aussi d'observer le mouvement de globalisation culturelle à travers le 7ème Art.

Table des matières :

Introduction	<i>pages 9 à 13</i>
I. Une approche historique de ces cinémas d'horreur	<i>pages 13 à 32</i>
<i>I.I L'écho-cinéma</i>	<i>pages 13 à 19</i>
<i>I.II Le cinéma sous Franco, l'émergence d'une première vague fantastique</i>	<i>pages 19 à 21</i>
<i>I.III La tradition de l' « esperpento »</i>	<i>pages 21 à 23</i>
<i>I.IV La femme dans le cinéma d'horreur français</i>	<i>pages 24 à 27</i>
<i>I.V Les corps meurtris du cinéma d'horreur espagnol</i>	<i>pages 27 à 29</i>
<i>I.VI Le théâtre du « Grand-Guignol » et le cinéma d'horreur français</i>	<i>pages 29 à 30</i>
<i>I.VII Le clivage historique entre cinéma d'auteur et cinéma de genre en France</i>	<i>pages 30 à 32</i>
II. Deux cultures nationales complexes	<i>pages 32 à 43</i>
<i>II.I Définir les nations française et espagnole</i>	<i>pages 32 à 37</i>
<i>II.II Réflexions sur l'identité française à travers le cinéma d'horreur</i>	<i>pages 37 à 40</i>
<i>II.III Les cultures régionales fortes en Espagne, déclinaisons à travers le cinéma d'horreur : L'exemple de Las Brujas de Zugarramurdi (2013) d'Alex DE LA IGLESIA</i>	<i>pages 40 à 43</i>
III. Influences et relations avec les cinémas d'horreur étrangers	<i>pages 43 à 53</i>
<i>III.I L'influence du cinéma d'horreur italien sur les productions françaises et espagnoles, analogies et comparaisons avec ce cinéma</i>	<i>pages 43 à 46</i>
<i>III.II Le départ vers les Etats-Unis des cinéastes d'horreur français ou espagnols</i>	<i>pages 46 à 49</i>
<i>III.III Le cinéma d'horreur asiatique comme influence du cinéma fantastique espagnol des années 2000</i>	<i>pages 49 à 50</i>
<i>III.IV Le personnage de Guillermo DEL TORO</i>	<i>pages 51 à 53</i>
Conclusion	<i>pages 54 à 56</i>
Bibliographie	<i>page 57</i>
Filmographie	<i>pages 58 à 59</i>
Netographie	<i>page 60</i>
Les contacts	<i>page 61</i>
Extrait d'interview	<i>pages 62 à 63</i>

Introduction :

Il y a quelques années, je passai une nuit difficile, scrutant chaque ombre en mouvement autour de moi, analysant chaque bruit, chaque son, le cœur serré dans ma poitrine, angoissé. Je venais de voir sur un vieux tube cathodique, le film *Rec* (2008) de Paco PLAZA et Jaume BALAGUERO. Ce sentiment d'insécurité provoqué par le film mais aussi ce conflit dans mon esprit tentant de différencier absolument la réalité de la fiction pour se rassurer, je trouvais ces sensations extrêmement intéressantes.

Depuis, je n'ai pas compté combien de films d'horreur j'avais vu, mais je pense que compter en dizaines serait pertinent. Pourtant, ce film *Rec* reste pour moi l'un des plus mémorables, ayant aussi été très marqué, plus tard, par *El Orfanato* (2007) de Juan Antonio BAYONA, je ne pouvais pas m'empêcher d'établir un lien évident entre les deux films, ils sont tous deux issus de la péninsule ibérique. Il était clair pour moi qu'il s'agissait d'un point important, ces films ne venaient pas de l'autre bout du monde, d'un Hollywood capable d'injecter des millions de dollars dans des productions de tous genres. Ils venaient d'un pays tout proche, dans lequel j'ai eu l'occasion de me rendre à de multiples reprises, un pays dont on m'avait peu ou pas parlé dans des cours d'histoire du cinéma, un pays à la production et à la renommée inférieures aux nôtres, dont le cinéma semblait se résumer dans les bouches de beaucoup au prénom Pedro et au nom ALMODOVAR.

Je me demandais alors pourquoi je ne voyais que très peu de films d'horreur français alors que nous avons plus de moyen pour le cinéma en général et que nous demeurons par notre histoire l'un des pays majeurs du 7ème Art. Des films d'horreur français, il en existe bien malgré tout, certains attirant même des acteurs à la renommée importante, Vincent CASSEL dans *Sheitan* (2004), Béatrice DALLE dans *A l'intérieur* (2008), Maïwenn et Cécile DE FRANCE dans *Haute Tension* (2003)... Cependant, leur nombre reste faible, leur succès limité malgré les têtes d'affiches mentionnées et si j'avais apprécié *Haute Tension* d'Alexandre AJA et *Sheitan* de Kim CHAPIRON, je n'avais pas été transcendé comme ça avait été le cas de nombreux films espagnols comme *Rec* et *El Orfanato* bien-sûr mais aussi *Los ojos de Julia* (2010), *Las Brujas de Zugarramurdi* (2013), *Mama* (2013), *Insensibles* (2012)...

Plus encore, j'avais été plutôt même révolté par les films d'Alexandre BUSTILLO et Julien MAURY *A l'intérieur* et *Aux yeux des vivants* (2014), ayant du mal à supporter la propension outrancière au « gore » du duo de réalisateurs et ayant l'impression d'une certaine dimension « cheap » dans les films dont je n'arrivais pas à savoir si elle était volontaire ou non.

Honnêtement, si c'est mon ressenti personnel qui m'a amené dans un premier temps à me poser des questions sur la nationalité des films par rapport à l'horreur, je trouvais objectivement qu'il reflétait une réalité de nombre, de qualité, de style de productions. Ainsi, je trouvais des éléments récurrents dans plusieurs pays, que ce soit le Japon, la France, l'Italie, l'Espagne... J'arrivais également à faire émerger de véritables problématiques culturelles à travers le cinéma d'horreur, par exemple, l'influence de l'atmosphère post-11 Septembre aux Etats-Unis.

Mais j'ai fait le choix de m'intéresser seulement à deux pays. Je pense que mon goût particulier pour le cinéma fantastique espagnol fait parti de ce qui a justifié le choix de ce pays mais pas seulement. Il s'agit d'une volonté de ma part d'ancrer mon travail dans une forme d'actualité. A bien des égards, l'actualité politique, culturelle espagnole est absolument bouillonnante. En effet, ce qui a commencé avec le mouvement des « Indignados » s'est transformé aujourd'hui en un mouvement politique de premier plan sous le nom de « Podemos » . Ce parti, comme celui de « Ciudadanos », a semblé redéfinir l'idée même de la politique et de la démocratie dans le pays. Par ailleurs, l'Espagne fêtait fin 2015 les 40 ans de la mort du « Caudillo » , le Général Francisco Franco, décès qui amorçait la fin de presque 40 ans de dictature. Cet « anniversaire » remet dans les têtes un traumatisme évidemment, mais aussi une réflexion sur la mémoire, sur un devoir de transmission, sur le mutisme de certains parents à leurs enfants à propos de cette période sombre, sur les personnes responsables d'exactions qui n'ont pas été condamnées, sur le pardon, sur l'oubli... Pour moi c'est un sujet à la fois passionnant dans la réflexion historique et sociologique, avec ces nouvelles générations majoritaires dans la population qui n'ont pas ou peu connu le franquisme. Touchant également avec la souffrance jamais complètement estompée de ceux qui ont subi la violence du régime, mais aussi cette volonté de savoir de la part des jeunes, sur ce qu'ils n'ont pas connu, cette idée de transmission complexe... Aussi, dans cette période de mémoires à vif, un autre élément intéressant semble ressurgir, un sentiment d'hostilité envers la monarchie.

Les polémiques autour du safari de Juan Carlos ou encore des détournements de fonds de son gendre ont eu une dimension absolument inédite voire historique car cette monarchie espagnole apparaissait comme intouchable depuis la transition et le rôle positif de Juan Carlos en faveur de la démocratie. Avec ces polémiques, le drapeau de l'éphémère République espagnole de la période précédant la guerre civile a fait des apparitions de plus en plus nombreuses et cette idée de fin de la monarchie commence à envahir le pays peu à peu. En 2015, un autre événement a retenu mon attention et celle de beaucoup de personnes en France et dans le monde, la Catalogne a organisé un référendum sur son indépendance. Ce référendum a vu la victoire claire du « oui » à cette indépendance, un indice de plus menant à l'idée d'une crise de l'identité espagnole qui peinerait à exister par rapport à des cultures régionales qui elles semblent fortes. Enfin, un ultime événement très récent, auquel je ne m'attendais pas est venu rajouter encore de l'eau à mon moulin. Il aura lieu dans notre région au mois de Mai, il s'agit du Festival de Cannes, dont le jury sera présidé par un réalisateur aux multiples nominations pour La Palme d'Or sans jamais l'avoir gagnée, en l'occurrence, Pedro ALMODOVAR. Cette reconnaissance à travers le rôle qui lui est attribué me permet de mon côté de rappeler certains éléments de sa filmographie et notamment le film *Volver* (2006) dans lequel on retrouve l'idée de fantôme mais aussi de double temporalité qu'il partage avec de nombreux films d'horreur espagnols. Il conviendra aussi de se souvenir que ce même Pedro ALMODOVAR a produit en 2002 le film *El Espinazo del Diablo* (2001) du mexicain Guillermo DEL TORO, fait que je veux reprendre à mon compte pour montrer cette porosité entre cinéma de genre et cinéma d'auteur dans la péninsule ibérique.

Il m'est apparu de manière assez logique que dans la même perspective je devais aussi traiter du cinéma français. Tout d'abord, il s'agit d'une démarche liée aux aspects professionnels personnels, j'ai vocation dans mon avenir à travailler dans ou autour du cinéma français, ainsi, je pense qu'il est normal de vouloir connaître, poser des questions, réfléchir sur notre propre environnement. Il y a là aussi une volonté de changement qui m'anime, si je sais que ce n'est pas mon travail d'étudiant qui va faire bouger des lignes dans le cinéma français, j'ai envie de participer à mon niveau au mouvement des personnes qui sont des auteurs, des professionnels du cinéma, des critiques, qui n'arrivent pas à se satisfaire de la situation actuelle. Celle-ci n'est d'ailleurs pas nouvelle, déjà en 2004, le journaliste Anthony Sitruk dénonçait l'état très préoccupant du cinéma de genre en France dans un article « La France a mauvais genre »¹.

1. <http://archive.filmdeculte.com/coupdeprojo/mauvaisgenre.php>

Pour ma part, je prends le problème de manière plus précise, même si j'élargirais parfois à l'idée du genre en général, c'est l'horreur qui m'intéresse car finalement il s'agit peut-être d'un cinéma plutôt « extrême », parfois caricatural mais surtout souvent caricaturé. Pour ne pas créer de confusion, je définis pour ma part le genre de l'horreur à travers la volonté commune et systématique des films de « faire peur ». C'est à dire que j'intègre dans cette terminologie qui me paraissait plus générique et globalisante que « Epouvante » par exemple à la fois les films qui peuvent aussi être considérés comme fantastiques car mettant en scène l'apparition d'éléments surnaturels dans le réel mais aussi les films « réalistes » ne faisant jamais appel au surnaturel. Ce genre horrifique a une existence en France avec notamment les films que je mentionnais plus tôt, on parle même parfois d' « horreur à la française », de « French Frayeur », il est vrai que depuis les années 90, un véritable style de films d'horreur français semble émerger. Cependant, il émerge dans la difficulté, difficulté de financement impactant parfois la qualité du film, difficulté à rencontrer son public. Ces réalités difficiles en font un cinéma marginal dans notre pays, encore plus marginal que le genre ne le sous-entend en général. Ce qui pose question notamment, c'est la radicalité de la manière dont les cinéastes français font de l'horreur, est-ce le fait d'être à la marge qui les radicalise ? Ou bien est-ce leur radicalisation qui les marginalise finalement ? Ce qui est en tout cas clair, c'est que la France voit naître de talentueux cinéastes de l'horreur et du fantastique, ils s'appellent Alexandre AJA, Grégory LEVASSEUR, Pascal LAUGIER, Alexandre BUSTILLO, Julien MAURY... Or, sur toutes ces personnalités citées, aucune ne travaille actuellement en France. En effet, chacun d'entre eux, à un moment ou à un autre, a traversé l'Atlantique pour continuer sa carrière, Pascal LAUGIER au Canada, les autres aux Etats-Unis. Cette émigration récurrente a été l'une des raisons pour lesquelles il me fallait parler de l'hexagone à travers ma problématique, elle me faisait aussi me dire que l'espoir d'un cinéma d'horreur français dynamique n'était pas utopique, nous avons ici des talents que nous ne savons pas exploiter, plus encore nous avons aussi le public pour ce cinéma, pour preuve le récent succès dans nos salles en 2016 de *The Conjuring 2 : The Enfield Case* de James WAN avec plus de 1 300 000 entrées. Enfin, à l'instar de l'Espagne, je pense que la France est aussi dans un moment particulier de son histoire avec une société redéfinie. Si la vague politique qui semble déferler en France est plutôt à l'opposée de celle qui est à l'oeuvre en Espagne, avec de notre côté une résurgence d'un certain nationalisme, d'un certain conservatisme sociétal. Cette actualité donne aussi une force à mon travail dans lequel je vais tenter de réfléchir avec le plus de finesse possible sur ce qu'est la nation française et sur notre culture ou nos cultures.

Mon travail va se dérouler à travers trois perspectives différentes, dans un premier temps j'essaierai de mettre en lien l'histoire de l'Espagne et de la France avec leurs cinémas d'horreur respectifs, cette manière de travailler aura aussi bien attrait à l'histoire de manière générale qu'à l'histoire du cinéma. Dans un deuxième temps, je tenterai d'expliquer les particularités, les spécificités culturelles que l'on peut déceler dans ces deux pays et leurs manières de se décliner à travers le cinéma d'horreur. Enfin, dans un troisième et dernier temps, j'essaierai d'établir des liens entre ces cinémas et ceux d'autres pays comme l'Italie, les Etats-Unis, le Japon... Je reviendrai notamment sur l'émigration des cinéastes français vers l'outre-Atlantique, phénomène qui touche aussi des espagnols comme Jaume COLLET-SERRA ou Alejandro AMENABAR par exemple.

I. Une approche historique de ces cinémas d'horreur

I.1 L'écho-cinéma

Sylvie LINDEPERG a introduit un concept intéressant qui est celui de « L'écho-cinéma » c'est à dire un film qui se situe sur une double temporalité. Pietsie FEENSTRA, co-auteure de l'ouvrage *Le cinéma espagnol : histoire et culture* reprend cette terminologie à son compte pour parler du cinéma fantastique espagnol des années 2000 (2014:195). Il se trouve en effet que, d'une manière ou d'une autre, cette idée de double-temporalité se retrouve de façon véritablement récurrente dans cette galaxie de films fantastiques et horribles.

Cette démarche a souvent attrait à l'idée de la mémoire, de la transmission de celle-ci par rapport à la période de la dictature franquiste qui comme je le rappelais amorçait sa chute il y a aujourd'hui plus de 40 ans, mais aussi parfois de la période de la guerre civile violente et meurtrière qui eut lieu de 1936 à 1939 et qui conduit l'Espagne à la gouvernance franquiste. Un exemple clair pour illustrer cette idée est le film *Insensibles* de Juan Carlos MEDINA sorti en 2012. Le film se situe entre la période actuelle et un homme d'une quarantaine d'années qui apprend finalement, à travers son besoin d'une greffe, que ses parents l'ont adopté. Partant à la recherche de ses parents biologiques, nous plongeons alors dans un passé qui dure sur un laps de temps long, des prémices de la guerre civile espagnole aux années 1960. L'action se situe dans un hôpital des Pyrénées dans lequel sont internés des enfants insensibles à la douleur.

En fait, la démarche individuelle et intime du personnage sur les traces de son passé permet aussi à ses yeux, mais surtout aux yeux du spectateur, de lever le voile sur la dureté de l'histoire espagnole au XX^{ème} siècle. D'abord, la forte violence de la guerre civile, ensuite les accointances du régime franquiste avec l'armée allemande durant la seconde guerre mondiale. Comme avec le bombardement de Guernica, dans le film, les soldats nazis se permettent de tuer, de torturer, de faire preuve d'une violence inouïe à l'égard d'espagnols avec la totale complaisance voire l'approbation du régime franquiste. Enfin, on nous propose aussi une réflexion sur le mensonge, celui des parents du personnage, depuis plusieurs dizaines d'années, leur volonté en un sens d'écarter systématiquement le passé. Est-ce pour oublier ses souffrances ou ses violences ? Ou bien est-ce pour se dégager d'une forme de culpabilité ? Dans le cas des parents du personnage principal, c'est bien la deuxième option qui est privilégiée, le père ayant pris part dans une certaine mesure à la répression franquiste. C'est alors la question du pardon qui est posée. Comme avec les « Truth and Reconciliation Commission » en Afrique du Sud après l'Apartheid, il y a eu dans l'Espagne de l'après-Franco une forme d'idée de pardon à l'égard de personnes ayant pourtant commis des exactions parfois graves lors de la période dictatoriale. C'est ce que « Chato » interviewé par une chaîne de télévision française¹, souligne en parlant de « Billie el nino » personne qui l'a torturé, lui et de nombreux autres opposants au régime de Franco, et qui vit toujours paisiblement sans jamais avoir été condamné pour ses actes, bénéficiant d'une loi d'amnistie toujours en vigueur aujourd'hui.

Cette double-temporalité on la retrouve parfois peut-être plus anecdotiquement dans des films nombreux dans lesquels on ne trouve pas toujours le lien avec l'Espagne franquiste, c'est le cas par exemple de *Mama* d'Andrés MUSCHIETTI. L'histoire commence en 2008, au moment de la crise économique, un père désespéré, met fin aux jours de sa femme chez lui, et provoque volontairement un accident pour mettre fin aux siens et ceux de ses filles, tous survivent, il décide donc de tuer ses filles directement, il en est empêché par un force obscure, il finit par mourir. 5 ans plus tard, les deux petites filles sont toujours en vie ayant survécu de manière miraculeuse dans la nature pendant toutes ces années, elles vont être confiées à leur oncle. Ce qui là est intéressant, avec le fait que la première partie du récit se déroule en 2008, c'est l'idée de dire que la crise économique est un événement historique en Espagne.

1. France 24 : <https://www.youtube.com/watch?v=uIRQphHB6uA>

Elle constituerait donc un point de rupture et il est certain que son impact a été dévastateur pour l'économie espagnole avec l'effondrement de son marché immobilier, l'effet domino qui s'en est suivi avec les pertes énormes des personnes ayant investi dans ce secteur réputé « sûre » a mis une claque à une société espagnole qui pourtant semblait en essor continu justement depuis l'avènement de la Monarchie Constitutionnelle se substituant à la dictature.

On peut aussi évoquer *La Monja* de Luis DE LA MADRID, ce film sorti en 2005, se déroule au XXIème siècle autour d'un groupe de 6 amies d'enfance, désormais éloignées les unes des autres, la mort suspicieuse de deux d'entre-elles qui semblent s'expliquer par les apparitions d'une nonne les force à se replonger 17 ans auparavant à l'époque où elles vivaient toutes dans un pensionnat tenu par des nonnes dont l'une d'entre-elles était particulièrement sadique avec les jeunes filles. Ainsi, si le temps passé est quand même ultérieur à la fin de la dictature franquiste, on retrouve ici encore le schéma de l'écho-cinéma. On peut aussi, malgré tout lier le discours sous-jacent de ce film à la période dictatoriale. En effet, il met en scène une nonne sadique, violente, celle-ci par sa fonction, ce qu'elle représente, peut être vue comme l'incarnation en quelques sortes de l'Eglise catholique espagnole. Or, une accusation récurrente qui a cours encore aujourd'hui autour de la période franquiste, c'est la complaisance de l'Eglise à l'égard du pouvoir, c'est même lorsqu'on parle de la guerre civile, le soutien apporté par cette dernière au camp nationaliste, enfin, c'est aussi sa contribution au confinement du peuple espagnol dans une matrice idéologique conservatrice et réactionnaire avec notamment la légitimation de la violence envers les femmes qui semble pour le coup ressortir particulièrement de l'oeuvre de Luis DE LA MADRID.

Poussant plus loin sa réflexion, Pietsie FEENSTRA fait également émerger un autre concept de ce cinéma fantastique espagnol, celui de l' « enfant-fantôme »¹(2014:199). Si on peut retrouver cette figure à la fois dans *Fragiles* de Jaumé BALAGUERO ou *El Espinazo del Diablo* de Guillermo DEL TORO, elle s'arrête particulièrement sur le plus récent *El Orfanato* de Juan Antonio BAYONA. Le premier film de celui qui réalisera plus tard *The Impossible* (2012) se déroule de nos jours, une femme rachète une demeure qui autrefois était un orphelinat dans lequel elle a elle-même grandi.

1. FEENSTRA Pietsie et SANCHEZ-BIOSCA Vicente *Le cinéma espagnol : histoire et culture*, Ed Armand Colin, 2014, 224 p

Le récit va se situer à la fois autour de la disparition de son fils (adoptif) mais aussi des apparitions d'un enfant-fantôme au visage masqué dans sa maison, renvoyant à l'époque où elle était elle-même enfant dans cet orphelinat, précisément à l'année 1976, pas un hasard, un an après la mort de Franco. L'enfant mort est alors en quelques sortes, le témoin d'une histoire qu'il ne peut décrire, retransmettre, prisonnier de son mutisme. Il incarne à la fois la nécessité de transmission générationnelle entre ceux qui ont connu la dictature, et ceux forcément de plus en plus nombreux, qui ayant moins de 40 ans ne l'ont jamais connue, mais il incarne aussi la difficulté de cette transmission dans le sens où mettre des mots, avoir une parole sur des souvenirs aussi tristes, aussi violents que ceux que peuvent avoir les espagnols ayant vécu cette période est extrêmement périlleux. Malgré cela, on peut dire que la double-temporalité de ce film comme d'*Insensibles*, nous rappelle que le mutisme au sujet du passé peut parfois entraîner des problématiques dans le présent. Ainsi, on revient vers l'adage historique autour des différents pouvoirs autoritaires, être conscient du passé pour ne plus jamais reproduire ces mêmes erreurs. Par ailleurs, la thématique de l'enfance et le fait que l'action se situe dans un orphelinat peuvent constituer une référence à un phénomène particulier de la période franquiste. En effet, sous l'impulsion du psychiatre Vallejo Nareja, et de sa conception personnelle de la race, le régime va procéder à de nombreux enlèvements d'enfants issus selon eux d'une « mauvaise famille », pour que ceux-ci soient confiés à de « bonnes familles »(2014:201)¹. Ce phénomène qui nous rappelle évidemment les « Desaparecidos » de la dictature argentine semble aussi être traité de manière plus claire encore dans *Insensibles* qui montre à travers le personnage principal à la recherche de ses parents biologiques, la dimension actuelle que celui-ci peut avoir.

Dans *Le fantôme espagnol, un rapport conflictuel au temps*², Sergi RAMOS ALQUEZAR, sans se focaliser sur l'idée de l'enfant, tente de montrer comment le fantôme espagnol de manière plus générale s'inscrit dans l'idée d'un « dysfonctionnement mémoriel »(2011:101). Il prend notamment appui sur le film *Trece Campanadas* de Xavier VILLAVARDE dans lequel le personnage principal, Jacobo, d'abord hanté par le souvenir du meurtre de son père Mateo, va se retrouver hanté par le fantôme de Mateo lui-même.

1 FEENSTRA Pietsie et SANCHEZ-BIOSCA Vicente *Le cinéma espagnol : histoire et culture*, Ed Armand Colin, 2014, 224 p

2. SOLEDAD RODRIGUEZ Marie *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Ed Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 184 p

Ce qui va permettre à Jacobo de se libérer finalement de ce fantôme, c'est la récupération de son véritable souvenir de la mort de son père qui lui fait par ailleurs se rendre compte qu'il est lui-même le meurtrier. RAMOS ALQUEZAR fait alors appel au concept du souvenir-écran freudien :

« Tout cela nous oblige à admettre que ce qu'on trouve dans les soi-disant souvenirs de la première enfance, ce ne sont pas les vestiges d'événements réels, mais une élaboration ultérieure de ces vestiges, laquelle a dû s'effectuer sous l'influence de différentes forces psychiques intervenues par la suite. C'est ainsi que les « souvenirs d'enfance » acquièrent, d'une manière générale, la signification de « souvenirs-écrans » et trouvent, en même temps, une remarquable analogie avec les souvenirs d'enfance des peuples, tels qu'ils sont figurés dans les mythes et les légendes » (FREUD, 1963:60)³

Les derniers mots de cette citation de Sigmund FREUD revêtent un sens encore plus fort lorsque l'on parle de l'Espagne. En parlant de « mythes » et de « légendes » à propos des « souvenirs d'enfance des peuples », il nous rappelle l'idée de la propagande sous une dictature telle que celle de Franco. Cela nous renvoie à une génération d'espagnols dont beaucoup sont en vie aujourd'hui, ceux qui sont nés sous la dictature, qui ont été nourris et bercés par ses mensonges, et qui aujourd'hui peut-être, peuvent avoir du mal à voir la réalité historique telle qu'elle l'est vraiment à cause du prisme déformant dans lequel le régime a pu les enfermer depuis leur plus jeune âge.

Pour terminer sur l'« écho-cinéma », si nous avons pu observer qu'il s'agit d'un modèle de récit très souvent utilisé dans le cinéma d'horreur espagnol, on peut aussi en retrouver une analogie de notre côté des Pyrénées à travers un film en particulier, qui peut être considéré comme à part du cinéma d'horreur français, il s'agit de *Saint-Ange*, film réalisé par Pascal LAUGIER et produit par Christophe GANS. Pourquoi a-t-on du mal à intégrer *Saint-Ange*, film de 2004 dans la vague actuelle d'« horreur à la française » ? En fait, il s'agit d'un « film de fantômes » ce qui le met à l'écart de nombreux autres films qui se classeraient plutôt dans le sous-genre gore à l'instar de *Haute Tension*, *A l'intérieur* ou encore de *Martyrs* (2008) du même Pascal LAUGIER notamment. Si il reprend certains codes communs à ses paires, à l'image du personnage de la femme enceinte sur lequel nous reviendrons plus en profondeur, le phénomène de peur n'émerge pas ici d'éléments réalistes, humains, mais bien de ces personnages de fantômes qui font partie de la galaxie fantastique. Il n'accorde pas non plus de place très importante à l'horrification du spectateur via la monstration du sang, de l'attaque violente à l'intégrité physique d'une personne.

3. FREUD Sigmund, Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans, *Monatsschrift fur Psychiatrie und Neurologie*, 1899

Ainsi, l'action se déroule quelques temps après la seconde guerre mondiale, en 1958, le spectre de cette guerre, de ses horreurs plane toujours sur une France en reconstruction. Ici, le spectre en question trouve sa matérialisation ou plutôt sa représentation, le fantôme étant un être immatériel, dans les apparitions d'enfants morts. Anna, jeune femme qui attend un enfant fruit d'un viol, vient habiter dans un orphelinat qui ferme ses portes à cause de la mort brutale et mystérieuse d'un enfant dans ses murs. Dans cette très grande demeure, elle ne vit qu'avec Helenka, la gouvernante de Saint-Ange et Judith une orpheline plus ou moins adulte aux problèmes psychologiques nombreux et marqués. On retrouve ici, la thématique du non-dit, Anna cherche à éclaircir le secret de la mort de cet enfant dans le passé récent, autour de laquelle on lui cache forcément des éléments. On se rend compte au fur et à mesure du film qu'il n'y a pas qu'un enfant qui hante ces lieux, ces autres fantômes nous renvoient quant à eux à un passé plus antérieur. Si Helenka finit par révéler un élément qui pourrait expliquer ces nombreuses apparitions, évoquant l'arrivée à l'orphelinat en 1946 d'environ 300 enfants tziganes, sans doute de retour des camps de concentration et dans un état de santé abominable. Le spectateur comme Anna reste sceptique, celle-ci croit à une autre possibilité, qui renvoie encore peu plus loin dans le passé. Selon elle, les enfants auraient été maltraités pendant la guerre par les nazis, dans les murs mêmes de Saint-Ange. Derrière le mensonge probable d'Helenka, le réalisateur renvoie la France devant ses propres mensonges, ses propres dénis de réalité. Dans une période (1958), où l'on évoquait pas encore vraiment les camps de concentration, les français gardent à la fois le traumatisme de la guerre mais aussi la contradiction dans laquelle ils sont enfermés depuis la fin de celle-ci. Diplomatiquement, les actions du Général De Gaulle dans la période 1945/1946 ont donné l'impression aux français et au monde que la France faisait partie des vainqueurs de la guerre. Or, si les pertes matériels et humaines très importantes ne donnent pas l'image d'un vainqueur, c'est surtout la collaboration de nombreux français avec l'occupant nazi et surtout la soumission plus que totale du régime de Vichy à celui de Berlin qui remettent complètement en question l'idée d'une victoire française et de notre appartenance au « camp » des vainqueurs. Ce qu'on retrouve derrière le mensonge d'Helenka, c'est sans doute ce déni de la collaboration qui a eu une dimension presque totale dans notre pays, surtout sur les 15 années ayant suivies la guerre. Il est indéniable que depuis les années 1960, le travail sérieux des historiens et l'écoulement du temps nous ont sorti quand même en partie de cette perspective biaisée, la France a collaboré. Cependant, lorsque Pascal LAUGIER nous remet même aujourd'hui au XXIème siècle face à cette réalité, elle reste difficile à admettre et il s'agit à mon sens de toute la thématique du film, le déni.

A la fois le déni de la réalité crue et acerbe de l'histoire, le déni de nos propres fautes par la collaboration à des actions insupportables mais aussi par l'inaction. Quant au personnage d'Anna ce déni historique la renvoie à son propre déni personnel, le déni de grossesse, la difficulté d'admettre le fait d'avoir subi un viol qui a indéniablement créé en elle une névrose qui dans une certaine lecture du film l'aurait fait inventé totalement les enfant-fantômes qui seraient alors l'incarnation de sa souffrance individuelle.

I.II Le cinéma sous Francisco Franco, l'émergence d'une première vague fantastique

A l'instar d'autres grands despotes et dictateurs du XXème siècle, « El Caudillo » présente un fort intérêt pour le cinéma surtout évidemment dans une perspective de propagande. Comme le souligne un article de Nicolas BLAYO dans la revue *Questions de communication* (11 :2007), l'intérêt de Franco pour le cinéma est peut être encore plus grand que celui de ses paires. En effet, il nous rappelle un élément peu banal, Franco lui-même a écrit le scénario d'un film, il s'agit de *Raza* de José Luis SAENS DE HEREDIA qui date de 1941, ce film incarne d'ailleurs à la perfection le mythe franquiste, celui d'une croisade éternelle fondée sur trois piliers : la famille, l'Eglise, l'armée.

Dans les années 1960, le cinéma mondial connaît de nombreux mouvements et bouleversements notamment en direction d'un cinéma social par exemple en Grande Bretagne mais aussi en Italie avec le néo-réalisme, également en direction de ce que certains appelleront le « cinéma d'auteur » sous l'impulsion du mouvement français de « La Nouvelle Vague ». En Espagne, la volonté d'un cinéma critique envers le régime est forte, celle d'un cinéma plus artistique l'est aussi. Influencés par la Nouvelle Vague, les mouvements du « Nouveau cinéma espagnol » à Madrid et de l' « Escuela de Barcelona » font leur apparition. Cependant, pour eux, comme pour les cinéastes espagnols en général, il est très difficile de s'exprimer librement dans le 7ème Art face à la censure et la répression fortes d'un régime autoritaire. Malgré cela, la censure franquiste va laisser passer dans les salles obscures d'autres films qu'ils considèrent comme inoffensifs. Ces films appartiennent au genre fantastique, il serait quand même injuste de dire que ceux-ci avaient une liberté totale. En effet, la censure tolérait les films fantastiques à partir du moment où l'action du film ne se situait pas sur le sol espagnol, empêchant ainsi toute chronique sociale sous-jacente sur le pays mais aussi dans l'idée de ne pas laisser les « bêtes » et autres « monstres » de ce cinéma « salir » le sol de l'Espagne.

Dans *Le Fantastique espagnol, une approche historique du genre*¹, Sergi RAMOS ALQUEZAR utilise le terme de « Fantaterror » pour caractériser ces films (2011:36). Il souligne par là la propension à la violence et au « gore » de ce cinéma, faisant appel inlassablement à des figures monstrueuses récurrentes telles que « el hombre lobo »², le vampire ou encore le monstre de Frankenstein reprenant ainsi le flambeau de la « Hammer Films » boîte de production britannique spécialiste du genre et en perte claire de souffle au milieu des années 1960. Cette réappropriation de la littérature fantastique britannique en revisitant les œuvres de Bram STOKER, Mary SHELLEY ou encore *L'Etrange cas du docteur Jekyll et de M.Hyde* de Robert Louis STEVENSSON par exemple permettent finalement aux cinéastes espagnols de s'éloigner de leur pays comme de leur temps afin de passer facilement outre la censure. Passant entre les mailles du filet, un certain nombre de ces films tentent comme ils le peuvent de proposer un discours ayant une dimension politique. Nombre d'entre-eux donnent la part belle à une dimension érotique forte, il s'agit par là, pour les cinéastes, d'exprimer une contestation à propos de la « répression sexuelle » perpétrée par le régime bien aidé dans sa tâche par l'Eglise catholique espagnole. Cette érotisation pose aussi la question de la condition de la femme, renvoyée éternellement, dans le contexte sociétal franquiste, à son rôle de mère ou bien à un « objet sexuel » ce qui est souvent mis en valeur par les films de « fantaterror » avec une monstration hyperbolique de la bestialité, de la violence de la sexualité masculine.

Si cette vague à la très grande popularité dans les années 1960 de fantastique horrifique espagnol va lentement s'estomper dans les années 1970 faute peut-être de renouveau face notamment à un « revival » du genre outre-Atlantique et des films très inspirés à l'image de *Texas Chainsaw Massacre* (1974) de Tobe HOPPER ou *The Last House on the left* (1972) de Wes CRAVEN qui donnent un sacré coup de vieux aux vampires, loup-garous et autres mort-vivants du « Fantaterror ». C'est l'arrivée au pouvoir du Parti Socialiste en 1982 qui va finir d'achever le genre horrifique en Espagne via la promulgation de la « Loi Miro » sur le financement du cinéma encourageant un « Cinéma de qualité » entraînant la disparition des productions à faibles budgets, séries B. Cependant, un nom, celui de Narciso IBANEZ SERRADOR va traverser les époques pour devenir un réalisateur de référence pour l'ensemble de la nouvelle génération de jeunes cinéastes du fantastique espagnol qui sévissent depuis les années 1990 et 2000.

1. SOLEDAD RODRIGUEZ Marie *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Ed Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 184 p

2 Le « loup-garou » en espagnol.

Dans *Un inconnu dans la maison : l'enfant dans « Quién puede matar a un niño »* de Narciso Ibanez Serrador (1974)¹, l'universitaire Bénédicte BREMARD renchérit : « Alejandro Amenabar, Juan Antonio Bayona, Alex de la Iglesia, Guillermo del Toro, en un mot toute la nouvelle génération du cinéma fantastique hispanique s'accorde à reconnaître l'influence de Narciso Ibanez Serrador. » (2011:51) Elle ajoute même : « Aucun de ces admirateurs, d'ailleurs, n'a pour l'instant atteint un fantastique aussi « pur » que celui proposé dans *Quién puede matar a un niño ?* »(2011:51). Et pourtant, le cinéaste de 81 ans, né à Montevideo, à la double-nationalité espagnole et uruguayenne, n'a réalisé que deux films de cinéma. En réalité, ce qui a fait, sans doute, en grande partie la reconnaissance et l'influence d'IBANEZ n'est non pas un film mais une émission de télévision. A la manière d'un Alfred Hitchcock, le réalisateur introduisait lui-même ses films à travers le programme *Historias para no dormir* qui fût diffusé pour la première fois en 1966 pour ne s'achever que 16 ans plus tard en 1982. Lorsqu'on réfléchit à la longue période sur laquelle l'émission a été diffusée, à une époque où il n'y avait en plus qu'une ou deux chaînes de télévision, on comprend rapidement qu'une telle émission ait pu marquer profondément une génération. Et dans cette génération on retrouve forcément les enfants ou jeunes adolescents Jaume BALAGUERO, Alex DE LA IGLESIA, Alejandro AMENABAR... A ce moment-là je pense d'ailleurs à une phrase que m'a dite Yannick DELHAYE, réalisateur du documentaire *Le Giallo, une horreur érotique* (2011) : « Le Giallo, on tombe dedans enfant et c'est pour la vie ». A mon sens, cette phrase est l'expression, à travers un exemple particulier, d'une réalité plus générale, de l'influence sur les artistes de ce qu'ils aimaient dans leurs jeunes années. Ainsi, la fascination de ces nouveaux cinéastes pour l'émission va d'ailleurs être concrétisée 41 ans après le premier numéro, en 2007, à travers le projet *Películas para no dormir*. La série de films diffusés sur « Telecinco » entre 2005 et 2007 regroupe BALAGUERO, PLAZA, DE LA IGLESIA, GIL et URBIZU autour du fondateur du projet Narciso IBANEZ renforçant ainsi l'idée de figure tutélaire qu'il incarnait déjà sur cette nouvelle génération.

I.III La tradition de l' « esperpento »

« Mieux vaut en rire qu'en pleurer », ce petit adage pourrait très bien s'appliquer à une partie significative du cinéma fantastique espagnol. Son représentant actuel sans doute le plus revendiqué et le plus éminent est probablement le réalisateur Alex DE LA IGLESIA.

1. SOLEDAD RODRIGUEZ Marie *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Ed Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 184 p

Alors, qu'est-ce que l' « esperpento » ? Il s'agit d'un courant qui dépasse clairement le domaine purement cinématographique, il traverse l'art et la littérature espagnols. Le terme en lui-même renvoie dans la langue courante à ce qui est laid et absurde. Le courant trouve quant à lui sa source dans l'oeuvre de Ramon DEL VALLE-INCLAN *Luces de Bohemia* (1924). Dans *Le fantastique espagnol, une approche historique du genre*¹, Sergi RAMOS ALQUEZAR le définit ainsi : « La déformation conçue comme le seul mode de représentation capable de refléter une réalité espagnole marquée par la conscience malheureuse d'une décadence historique et morale »(2011:45). Cette idée nous rappelle inlassablement un concept que nous évoquions plus tôt, celui de « légende noire » espagnole. Ce concept n'est pas forcément lié à la culpabilité qu'ont pu engendrer la guerre civile et la dictature franquiste. Introduit par l'historien Julian JUDERIAS dans *La légende noire et la vérité historique* (1914), il renvoie avant tout à l'Espagne du XVIème siècle et particulièrement à la lutte, à travers l'Europe, de Philippe II contre le protestantisme. Il peut aussi ramener l'Espagne à son passé de colonisateur de l'Amérique du Sud et de l'Amérique centrale, les exactions perpétrées sur les peuples autochtones, l'ethnocentrisme et le fondamentalisme des prêtres-colons, qui ont par exemple mené à la destruction de nombreux éléments de la culture Maya qui manquent aujourd'hui cruellement aux historiens². On peut d'ailleurs voir dans l'oeuvre de GOYA³, les premiers balbutiements de la tradition « esperpento » avec dans ces travaux la stigmatisation de l'identité espagnole à travers le prisme déformant du laid et du grotesque. Pour en revenir à DE LA IGLESIA, l' « esperpento » semble marquer profondément son cinéma dans le sens où son oeuvre se situe éternellement dans l'idée de mélanger les genres et particulièrement dans le mélange avec la comédie. Pour ce qui est du mélange entre comédie et horreur, les meilleurs exemples de sa filmographie sont sans doute *El dia de la bestia* ainsi que *Las Brujas de Zugarramurdi*. Concernant le premier de ces deux films, qui date de 1995 et fût couronné de deux « Goyas » dont celui du « meilleur réalisateur », l'universitaire Delphine CHAMBOLLE s'y intéresse particulièrement avec *El dia de la bestia de Alex de la Iglesia, comédie esperpentica fantastique*⁴. Dans cet article, elle met notamment en lumière que ce sont les codes de base du fantastique qui sont utilisés dans le film pour faire surgir l'absurde et la comédie.

1. SOLEDAD RODRIGUEZ Marie *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Ed Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 184 p

2. Documentaire *Le déclin des Mayas*, Michael GREGOR, 2004

3. Séries de gravures comme les *Caprichos* et les *Disparates*.

4. SOLEDAD RODRIGUEZ Marie *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Ed Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 184 p

Par exemple, parmi les critères établis par Tzvetan TODOROV sur le fantastique en littérature¹, « la première condition du fantastique » est « l'hésitation du lecteur » (1975:35-36) (ici le spectateur). Ainsi, c'est parfaitement ce que nous propose DE LA IGLESIA, avec après la découverte par le prêtre Berriartua de l'arrivée imminente de l'antéchrist à travers le déchiffrement de *L'Apocalypse de Jean*, au moment où il veut révéler cet élément à son supérieur, l'effondrement de la gigantesque croix de l'Eglise qui conduit à la mort de ce dernier. Là, il y a bien cette « hésitation » pour le spectateur entre la thèse de l'accident et celle d'une force supérieure et/ou maline à l'oeuvre. Cependant, dans l'accumulation des éléments surnaturels tout au long du film, DE LA IGLESIA brise l'« hésitation » du spectateur qui, dès lors, voit lui apparaître les ficelles du cinéaste tant la situation paraît absurde. Le réalisateur basque aime en faire trop, c'est aussi le cas dans *Las Brujas de Zugarramurdi* (2013). Si le film tient bien un discours linéaire et cohérent sur la place de la femme dans la société, donne une forme de réalisme aux personnages de sorcières s'appuyant sur des événements historiques dans la région de Zugarramurdi², il se fourvoie lui-même en introduisant « la mère » « reine » des sorcières qui nous est montrée clairement et qui est un monstre immense et infâme aucunement crédible. Cette approche récurrente laisse donc à la fois entrevoir une réflexion sur le cinéma avec une volonté de rappeler la conscience du spectateur qu'il s'agit bien d'un film, d'une fiction. Mais aussi une critique assez acerbe, bien que pleine d'humour, de l'idée même de la croyance, que celle-ci ait attiré à la mythologie païenne basque dans *Las brujas de Zugarramurdi* ou à la religion catholique dans *El día de la bestia*. Dans ce second exemple, la manière de ridiculiser le personnage principal, le prêtre Berriartua, constitue un pied-de-nez cinglant à l'institution que représente l'Eglise catholique en Espagne, ce qui nous rappelle à la fois comme *La Monja*, son rôle sous la dictature franquiste et également son histoire antérieure que nous soulignons avec la référence à la « légende noire » espagnole. Nous pouvons tout de même nuancer l'idée d'un cinéma d'horreur tournant systématiquement en dérision l'Eglise. A contrario justement, le héros du second opus de la saga *Rec* (2009) est un prêtre et à l'opposé de *El día de la bestia* où le personnage et sa croyance sont tournés en dérision, il est vu de manière véritablement positive. A ce sujet, Bénédicte BREMARD m'évoque l'ambivalence du cinéma espagnol : « il me semble que le rapport de la culture et du cinéma espagnol à la religion catholique est beaucoup plus complexe -Buñuel se disait "athée, grâce à Dieu", cela résume bien le paradoxe fascination-rejet ».

1. TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed Le Seuil, 1970, 192 p

2. Nous y reviendrons dans la deuxième partie.

I.IV La femme dans le cinéma d'horreur français

Si la fameuse tendance de « l'horreur à la française » des années 2000 est souvent caractérisée par ses scènes sanguinolentes, sa violence, sa manière d'éprouver le regard du spectateur, un autre élément me semblait mériter d'être mis en lumière, celui de la récurrence, l'importance des personnages féminins, leur manière d'être traités dans ce cinéma.

Nous pouvons dans un premier temps prendre un appui significatif sur le premier film du réalisateur Alexandre AJA, le seul que le fils du cinéaste et producteur Alexandre ARCADY n'ait jamais tourné en France, il s'agit de *Haute Tension* sorti en 2004. Tout d'abord, il s'agit de dire que les deux personnages principaux du film, qui sont largement les plus présents, sont des femmes incarnées par Cécile DE FRANCE et Maïwenn. Si l'intrigue du film se situe autour de l'arrivée, au milieu de la nuit, dans la maison de campagne de la famille d'Alex (Maïwenn) d'un homme laid et étrange qui s'empresse de tuer tout le monde sans raison apparente, le twist final nous révèle que celui-ci n'a jamais existé et que l'ensemble des meurtres ont été perpétrés par le personnage de Marie (Cécile DE FRANCE). « Plus rien ne se mettra entre nous » la phrase répétée inlassablement par Marie à Alex au début et à la fin du film a valeur d'explication du mobile de ces meurtres. En fait, les meurtres de la famille d'Alex, comme celui de l'innocent vendeur de la station service, sont une manière pour Marie de détruire tous les éléments qui rendent son amour pour Alex impossible à accomplir : la famille, la société. Ainsi, à la fin du film, nous prenons conscience du véritable discours que celui-ci tient, même si nous aurions pu le détecter en partie à travers la séquence de masturbation de Marie au début du film. La mise en avant de la sexualité féminine comme l'introduction dure et violente de la thématique de l'homosexualité renvoient à des questions fondamentales et complexes sur notre société. On peut notamment pointer l'ambivalence française concernant la femme, si celle-ci est vue, très souvent à l'étranger, comme ayant une sexualité débridée, particulièrement par les anglo saxons¹, la réalité est différente, parler de la sexualité féminine demeure une forme de tabou. De plus, la réalité politique et historique de notre pays nous montre bien que à propos du droit des femmes et de leurs libertés notamment en matière de santé sexuelle, notre pays n'est pas forcément en avance.

1. Documentaire *French Bashing, les français selon les anglo-saxons*, Jean-Baptiste PERETIE, 2016

Si l'Interruption Volontaire de Grossesse a été promulguée en 1975, ce qui ne fait pas de nous de grands retardataires, son application demeure dans notre pays complexe, avec des groupuscules fondamentalistes religieux menant des actions plus que régulières encore aujourd'hui devant les centres IVG, tentant d'empêcher les femmes d'accéder à leur droit. Sur le plan législatif, nous pourrions également remarquer que ce n'est que le 11 Juillet 1975 que l'adultère féminin a été dépenalisé. Par ailleurs, concernant l'homosexualité, le film nous présente donc comme bloqueurs de l'amour homosexuel la famille et la société. Il s'agit par là de rappeler la difficulté de l'acceptation de l'orientation de certains adolescents par la cellule familiale mais aussi la critique du regard porté par la société sur ces personnes (peut-être encore plus dur pour les femmes). Politiquement, législativement, la France est aussi en retard dans ce domaine par rapport à d'autres pays occidentaux, en 2004, à la sortie du film d'AJA, les Pays-Bas, la Belgique, plusieurs provinces canadiennes ainsi que plusieurs états américains ont d'ores et déjà adopté des lois autorisant le mariage homosexuel, il faudra attendre 2013 en France¹. En outre, le dédoublement de Marie en un homme vieux, sale et laid lorsqu'elle commet ses meurtres et ses violences peut aussi être lu comme un élément discursif intéressant. Nous pouvons l'interpréter comme une manière de dire que la violence, en tout cas à ce niveau de radicalité et de perversité, ne peut être le fait que d'un homme, on nous interroge donc aussi sur la masculinité, la manière dont elle s'exprime, on peut surtout y lire une critique plus que légitime sur la violence des hommes en général, leur violence à l'égard des femmes en particulier.

Une autre manière de présenter des personnages féminins que nous ne retrouvons pas dans le film d'AJA, c'est la mise en avant à travers plusieurs films d'horreur de la femme enceinte. Celle-ci semblerait devenir un archétype de cette « horreur à la française ». On la retrouve notamment dans les films *Saint-Ange*, *Sheitan* et surtout évidemment *A l'intérieur* dans lequel elle constitue à la fois le personnage principal et l'intrigue du film. Dans *Saint-Ange*, l'utilisation de cette réalité biologique semble assez claire, elle renvoie à l'idée d'écho-cinéma que nous évoquions plus tôt au sujet de ce film. Le bébé qu'Anna porte en elle est profondément ce qui lie son présent à son passé, son passé pour le coup extrêmement douloureux et traumatisant, le bébé étant très probablement le fruit d'un viol. Ainsi, le film souligne de manière assez appuyée, pouvant se lier alors en un sens au discours sous-jacent de *Haute Tension*, ce traumatisme qu'est le viol qui n'est pas qu'une douleur, un mal à un instant T, mais bien un mal à longue durée qui peut conditionner le psychisme avenir de la victime.

1. C'est plus tard que l'Espagne, l'Argentine, l'Afrique du Sud par exemple.

Certaines interprétations veulent d'ailleurs que ce soit le psychisme d'Anna totalement altéré par cet événement qui la fait voir les enfants-fantômes de « Saint-Ange ». On se retrouve alors dans un discours fort sur les droits des femmes en matière de santé sexuelle et peut-être un questionnement sur la justice pas forcément par rapport à la condamnation des bourreaux mais plutôt au suivi de la victime sur le long-terme.

Finalement, nous pouvons trouver un style de traitement commun du personnage de la femme enceinte dans *A l'intérieur* et *Sheitan*. En effet, dans le film de MAURY et BUSTILLO comme dans celui de CHAPIRON, la femme enceinte devient un phénomène « gore » parfois à la limite du soutenable. Du côté de *Sheitan* lorsque la femme et sœur du personnage de Vincent CASSEL accouche d'un bébé qui est censé être le « Sheitan »¹, la caméra est postée derrière les jambes de celle-ci et voit bêtement tomber au sol un corps difforme accompagné d'un cordon ombilical bien plus large qu'un gros intestin qui ne semble en aucun cas réaliste. Cette manière d'aborder le phénomène de l'accouchement correspond bien à la façon dont CHAPIRON aborde l'horreur dans ce film, avec exagération et absurdité, participant à la satire du genre horrifique que semble dresser le réalisateur (non sans rappeler d'ailleurs *El dia de la Bestia*). Avec *A l'intérieur*, on n'est pas du tout dans cette dimension comique et/ou parodique. Le sang coule bien à flots quand le personnage de Béatrice DALLE commence à sectionner le ventre de Sarah (Alysson PARADIS), mais le travail de maquillage et d'effets spéciaux est ici extrêmement sérieux, la volonté est celle du réalisme, rendant évidemment les scènes d'autant plus insoutenables. Même si les deux films traitent dans des styles bien différents la femme enceinte et/ou l'accouchement, ils peuvent cependant nous inviter à une même réflexion. En effet, le fait de voir ces phénomènes, qui sont des réalités de la vie des femmes, présentés ainsi comme « écoeurants », « gores », « irregardables », nous amène à nous demander comment ceux-ci peuvent être supportés et a fortiori, au regard de la souffrance imaginée, à la remise en cause du rôle de « mère » de la femme dans notre société. Ainsi, ces films peuvent en un sens rejoindre certaines prises de position liées à la mouvance féministe notamment relayées par l'ouvrage d'Elisabeth BADINTER *Le conflit, la femme et la mère* (2010), qui revendiquent le fait qu'être une femme n'est pas forcément être une mère et tendent même vers la thèse contraire. Nous pouvons aussi lire ces éléments dans un sens presque opposé, bien que quand même dans une certaine bienveillance à l'égard des femmes.

1. « Satan » en langue arabe.

En effet, la mise en avant de la douleur, de l'horreur dans le fait d'être enceinte, d'accoucher, peut être lue comme une déification de la femme, celle-ci pourrait même être supérieure à l'homme par sa capacité de résistance à de telles douleurs...

I.V Les corps meurtris du cinéma d'horreur espagnol

Si je me permettais aisément de montrer la récurrence des personnages féminins et de celui de la femme enceinte dans le cinéma d'horreur français, celle-ci me semble presque négligeable en comparaison au phénomène que j'ai choisi de nommer des « corps meurtris » dans le cinéma d'horreur espagnol. Si cette altération du corps nous saute surtout aux yeux dans le film *Fragiles* (2005) de Jaume BALAGUERO dans lequel le fantôme de Charlotte, « la fille mécanique », atteinte de son vivant de la maladie d'ostéogénèse imparfaite qui fait que ses os se brisent inlassablement, est soupçonnée d'être à l'origine des blessures à répétition (bris d'os) des enfants actuellement présents dans cet hôpital de l'île de Wight en Angleterre. Elle est présente dans un nombre très important de films fantastiques espagnols des années 90/2000 dont beaucoup ont pu être mentionnés précédemment. On peut parler notamment de *El Orfanato* dont Laura, le personnage principal boîtie depuis son enfance, l'une des amies d'enfance que Julia retrouve dans *La Monja* souffre d'un problème assez similaire. Il ne faut pas non plus oublier *El espinazo del diablo* dont le titre¹ évoque une maladie génétique qui affecte la colonne vertébrale dont le professeur Casares montre un exemple sur des fœtus au jeune Carlos. Mais, la légitimité de ce film dans la problématique des « corps meurtris » est surtout liée au personnage de Carmen, directrice de l'orphelinat, qui marche à l'aide d'une jambe de bois qu'on la voit retirer à plusieurs reprises. Nous pouvons aussi évoquer Santi, l'enfant-fantôme qui hante les lieux, celui-ci est livide, ne nous apparaît qu'en nuances de gris, pourtant, il est toujours accompagné d'un nuage rougeoyant soulignant la blessure à la tête qui a provoqué sa mort dont nous apprendrons qu'elle a été causée par Jacinto, le « surveillant » de l'institution. Ce recours à ces blessures, ces handicaps, dans le cinéma fantastique et horrifique espagnol de ces 20 dernières années ne peut pas être dissocié de l'histoire du pays. Comme les « enfants-fantômes », les « corps meurtris » font appel à l'histoire de l'Espagne au XX^{ème} siècle.

1. L'échine du diable.

D'abord on peut penser à la guerre civile espagnole qui eut lieu entre 1936 et 1939, c'est d'ailleurs pendant cette période que se déroule l'action d'*El espinazo del diablo*, on se demande, sans avoir la réponse, si la perte de la jambe de Carmen n'est pas liée à la guerre, sa violence. A l'image des films de « Fantaterror » des années 1960, Jaume BALAGUERO déplace l'intrigue dans un cadre spatio-temporel totalement étranger à l'Espagne, à sa guerre civile, à ses 40 années de dictature. L'intrigue se situe de nos jours à Mercy Falls sur l'île de Wight en Grande-Bretagne avec pour seul petit élément rappel de la nationalité du réalisateur, le personnage d'une infirmière espagnole : Hélen Pérez incarnée par Elena ANAYA. Pourtant l'histoire ibérique reste présente, même dans un tel film, de manière effectivement sous-jacente. L'intrigue renvoie à travers le fantôme de Charlotte au passé et à l'année 1959, donc pendant la dictature en Espagne, même si il faut dire que la dictature franquiste a quand même duré 40 ans, on a du mal à voir des hasards chez des cinéastes du fantastique espagnol qui ont appris leur art à travers des films des années 1960 à l'inlassable et au nécessaire discours sous-jacent. L'intrigue se résout lorsque nous nous rendons compte que la Charlotte en question qui provoque les blessures à répétition des enfants ainsi que la mort de certains membres du personnel hospitalier n'est pas le fantôme d'un enfant malade¹ mais le fantôme d'une infirmière folle. Cette infirmière provoquait volontairement les blessures de Mandy « la fille mécanique », afin que celle-ci ne quitte jamais l'hôpital. C'est dans le même but que, sous sa forme fantomatique ultérieure, elle blessait les enfants qui risquaient de quitter l'hôpital de Mercy Falls. Là où nous pouvons voir le lien avec l'histoire espagnole, c'est dans la violence dont fait preuve cette Charlotte envers des enfants qu'elle prétend aimer. Cette violence est mise en exergue dans les « flash-backs » lorsqu'on la voit briser les os de Mandy, séquences difficiles à regarder pour le spectateur. Cela peut nous rappeler particulièrement les séances de tortures auxquelles a pu s'adonner le régime de Francisco Franco jusqu'à la fin du « règne » de ce dernier. Le film questionne également en se demandant comment le régime et les personnes qui le représentaient ont pu commettre de telles violences à l'égard de leur propre peuple qu'ils prétendaient aimer et glorifiaient notamment à travers le cinéma avec un film comme *Raza* que je mentionnais plus tôt. Enfin, comme l'« esperpento », ce cinéma fantastique des corps meurtris, altérés, déformés s'inscrit dans un mouvement artistique plus large: celui du « tremendismo ». Le « tremendismo » est une esthétique littéraire apparue au milieu du XXème dans la littérature espagnole (roman et poésie). Elle se caractérise par une crudité notable dans la présentation de la trame narratrice, associée à une récurrence de situations violentes et dramatiques.

1. Celle-ci est cependant bien réelle et s'appelle Mandy.

La description des personnages, habituellement des êtres marginaux, affectés de défauts physiques ou psychologiques, ou bien issus de milieux frustes et défavorisés est faite sur un mode hyper-réaliste et pessimiste. Cette idée de personnages aux affections physiques semble bien nous renvoyer aux personnages de cinéma décrits plus haut, de même, ces œuvres littéraires partagent avec les œuvres de cinéma horrifique en question la même idée de traduction culturelle des souffrances endurées par les espagnols, dans le cas du « tremendismo » particulièrement au moment de la guerre civile étant donné qu'un certain nombre de ses auteurs en furent eux-mêmes les victimes.

I.VI Le théâtre du « Grand-Guignol » et le cinéma d'horreur français

Dans l'article *Le Grand-Guignol dans l'air du temps* issu de la revue de philosophie et de sciences humaines « Le Portique » (2009), Agnès PIERRON remarque l'influence de ce « théâtre des peurs » sur différentes œuvres musicales et picturales du XXI^{ème} siècle. Il serait également pertinent de remarquer cette influence par rapport au cinéma d'horreur français, du moins à sa nouvelle vague des années 2000 d' « horreur à la française ». Si le terme de « grand-guignolesque » nous est coutumier, nous pouvons tout de même nous demander : Qu'est ce que le grand-guignol ? Le théâtre du grand-guignol usuellement surnommé « Le théâtre des peurs de La Belle Epoque », est avant tout une salle de spectacle qui était située 7 Cité Chaptal dans le 9^{ème} Arrondissement de Paris. Dans cette salle, entre 1896 et 1963, le public pouvait voir des pièces aux mises en scènes sanguinolentes et macabres dans lesquels aucun « happy ending » n'était admis. Il s'agit d'un théâtre il faut le dire, d'une certaine radicalité, il faut surtout se remettre dans le contexte de la fin du XIX^{ème} siècle, surtout en se rappelant que le premier meurtre sur scène en France ne date que du 3 Mai 1831 avec la première représentation de la pièce d'Alexandre DUMAS *Anthony*. Le cinéma d'horreur français actuel semble emprunter un nombre important de caractéristiques aux pièces qui avaient lieu chaque soir Cité Chaptal. Par exemple, le modèle du huis-clôt que nous retrouvons dans *A l'intérieur*, le lien entre comique et horreur que nous retrouvons dans *Sheitan* car il faut savoir qu'entre les drames horrifiques, se jouaient aussi au Grand-Guignol des saynètes comiques. Evidemment c'est surtout le « gore », le sang qui est partout dans de nombreux films d'horreur français comme *A l'intérieur*, *Sheitan*, *Haute Tension* mais aussi *Aux Yeux des vivants* qui lient intimement ce cinéma au théâtre du Grand-Guignol.

Si évidemment, il existe des productions « gore » dans d'autres cinémas du monde et que l'on pourrait peut être aussi situer l' « horreur à la française » dans un vague de suivi du mouvement américain du « Torture Porn »¹, c'est l'intérêt quasi-exclusif² de ces cinéastes français pour le sous-genre de l'horreur qu'est le « gore » qui nous amène à les relier à ce théâtre issu de l'Hexagone. En outre, ce « théâtre des peurs » a dans son histoire un rapport à la fois particulier et conflictuel avec le cinéma. Il voit le jour en 1896, alors que les frères Lumière sont encore dans leurs premières expériences de l'outil qu'ils ont créé seulement un an auparavant : le cinématographe. Surtout, il faut dire que c'est l'arrivée du cinéma parlant dans les années 30 et évidemment du cinéma d'horreur avec des films comme *Frankenstein* ou *Docteur X* qui va faire disparaître progressivement le théâtre du Grand-Guignol. Ainsi, il est intéressant de noter que ce cinéma d'horreur qui l'avait ringardisé, poussé vers le passé dans les années 30, vienne remettre « Le théâtre des peurs de la Belle Epoque » dans « l'air du temps » au XXIème siècle.

I.VII Le clivage historique entre cinéma d'auteur et cinéma de genre en France

Lorsque je demande à Aurélien FERENCZI, rédacteur en chef adjoint à « Télérama », si il existe un clivage entre cinéma d'auteur et cinéma de genre en France, il me répond en ces termes : « Le cinéma de genre peine à exister hors comédies. Le film d'auteur est devenu un genre - l'absurdité suprême... »

Dans deux enquêtes menées par le Département des Etudes et de la Prospective du Ministère de la Culture et de la Communication en 1997³, les « films d'auteur » apparaissaient comme un genre à part entière à côté des autres genres (comédie, fantastique, western...) Ainsi, dans son article *Pourquoi la catégorie « films d'auteur » s'impose-t-elle en France particulièrement ?* issu de la revue « L'Harmattan / Sociologie de l'art » (2008), Martine CHAUDRON s'interroge en ces termes : « le film d'auteur, une invention française ? Un avatar de l'exception culturelle ? »

Répondant à mes questions, Yann LEBECQUE, rédacteur à « L'Ecran Fantastique » relève quant à lui le « clivage évident » entre cinéma d'auteur et cinéma de genre en France.

1. Un film comme *Frontière(s)* de Xavier GENS par exemple nous rappelle *Hostel* (2005) d'Eli ROTH.

2. *Saint-Ange* est un des rares films à faire exception.

3. Enquêtes intitulées *Pratiques culturelles des français 1997* et *La culture cinématographique des français*.

Il soulève pour l'exemple (avec évidemment les genres fantastiques et horrifiques à l'esprit mais pas seulement) le fait qu'il n'existe pas dans la cérémonie des Césars de catégorie liée aux maquillage et effets spéciaux le mettant en opposition avec la présence « logique » aux Etats-Unis, d'une telle catégorie aux Oscars¹. Martine CHAUDRON, comme la plupart des analystes de l'histoire du cinéma français, associe l'émergence de la notion d' « auteur » avec le mouvement de la « Nouvelle Vague ». Elle relève cependant une évolution entre l'introduction de l'idée d' « auteur de film » et celle de « film d'auteur ». Un élément important qui est soulevé est le fait que la plupart des cinéastes de la Nouvelle Vague, à l'image de l'un de leurs chefs de file François TRUFFAUT, font leurs armes dans la critique cinématographique. Avec la création des « Cahiers du Cinéma » en 1951, ceux qui se surnomment les « Jeunes Turcs » vont renouveler radicalement les perspectives d'analyse de film de la critique française. En effet, plutôt que de se focaliser sur les thèmes des films, les producteurs, leurs acteurs, leurs vedettes, ils préfèrent s'intéresser aux genres et aux auteurs. Ceux qui pourfendent le cinéma de la « Qualité Française » sont particulièrement attentifs aux films issus des studios hollywoodiens. Il est important de dire que dans la pensée des « Jeunes Turcs » l'auteur n'est pas le scénariste mais le réalisateur/metteur en scène. Ainsi, ils analysent les différents films d'un même réalisateur et tentent d'en ressortir « des mises en scène spécifiques, une manière personnelle reconnue de film en film, une signature ». Nous pouvons penser que cette dernière citation extraite du travail de Martine CHAUDRON définit de façon pertinente la notion d' « auteur » proposée par la Nouvelle Vague et qui marque le cinéma français encore aujourd'hui. En outre, à ce moment là, on ne peut pas voir le clivage avec le genre se dessiner. Comme dit plus haut, il y a un intérêt, voire une passion sincère de ces jeunes critiques français pour le cinéma hollywoodien, or, celui-ci est marqué, imprégné par l'idée de genre imposée par les producteurs. Pourtant, c'est de ces films que les futurs réalisateurs de La Nouvelle Vague font émerger la notion d' « auteur ». C'est peut-être justement lorsqu'ils passent à la réalisation que les TRUFFAUT et autres GODARD vont participer à l'avènement de ce clivage. Lorsque nous regardons des films comme *Le mépris* (1963) de GODARD ou *La Nuit Américaine* (1973) de TRUFFAUT, il est difficile de leur attribuer un genre, ni même plusieurs genres, les seules associations que nous pouvons faire sont avec le mouvement de La Nouvelle Vague et avec leur « auteur ». Ainsi, c'est de cette indescriptibilité avec les termes de classification usuels du cinéma que semble naître la catégorie assez spécifiquement française de « film d'auteur ».

1. Je rajouterais pour ma part que cette catégorie existe aux « Goyas » espagnols.

De surcroît, Martine CHAUDRON rajoute que cette spécificité française est aussi intimement liée aux manières de financer le cinéma dans notre pays. L'existence de la « Taxe spéciale » sur la vente de billets fait l'ambivalence intéressante du modèle cinématographique français qui accepte allègrement dans ses salles les films étrangers et se réjouit de leurs succès dans le sens où ils contribuent à la création française par la redistribution de cet argent prélevé à travers un « fond de soutien » aux films. C'est sans doute grâce à ce modèle de financement, que le « cinéma d'auteur » héritier de la Nouvelle Vague a pu continuer d'exister jusqu'à aujourd'hui, dans un contexte de plus en plus libéralisé du cinéma où il est difficile de trouver des personnes qui donnent de l'argent pour un film en sachant qu'ils n'auront pas de retour sur investissement, ces films n'attirant, face à l'offre gigantesque actuelle, qu'un nombre restreint de spectateurs particuliers. Ce cinéma perdure également grâce à l'appui d'institutions majeures telles que la FEMIS¹ qui lui semblent « acquises ». C'est ce que dénonce justement Philippe PERSON dans une revue du « Monde Diplomatique » de 2009 : « Un candidat à la FEMIS avouant que Godard ne l'intéresse pas aurait-il une chance d'être reçu ? ». A côté de cela, le cinéma de genre quant à lui bénéficie rarement d'un soutien public. Il existe tout de même en France, financé par le privé à une échelle relativement considérable. Selon Yann LEBECQUE, les producteurs se concentrent surtout sur la comédie et la comédie dramatique, ils sont d'ailleurs capable d'injecter des sommes très importantes². Pour le critique, les films d'horreur quant à eux ont beaucoup plus de mal à être financés, ils pâtissent de la réussite en salle absolument nécessaire pour les producteurs mais aussi de la complexité de promotion qu'ils impliquent et enfin et surtout que n'étant jamais estampillés « tout public » ils ne peuvent entrer que très difficilement dans les grilles de programmation des chaînes de télévision qui sont les principaux financeurs du cinéma français à l'heure actuelle.

II. Deux cultures nationales complexes

II.I Définir les nations française et espagnole

Quand on essaie de parler comme je le fais de « culture nationale », particulièrement dans le contexte national actuel, on s'expose à une forme de risque.

1. Ex-IDHEC

2. A l'image par exemple du budget de 30 millions d'euros du film d'Alain CHABAT *Sur la piste du Marsupilami* (2012)

Le risque est situé dans le fait d'utiliser le concept de « nation », qui est évidemment un concept polémique en France mais pas seulement, il rappelle surtout le terme de « nationalisme », idéologie politique qu'on lie majoritairement à la période de la Seconde Guerre Mondiale et à des dirigeants despotiques de l'Europe occidentale comme Philippe Pétain, Francisco Franco, Adolf Hitler ou Benito Mussolini.

Ainsi, loin des caricatures, loin des idéologies radicales et extrémistes, je vais d'abord tenter d'esquisser la définition de la nation française. En fait, l'idée même de nation française renvoie à un clivage philosophique et politique important opposant deux conceptions de la nation en soi. La première conception est dite « conception allemande », elle est liée dans un premier temps à Johann Gottfried HERDER (1744-1803) qui propose de définir la nation comme étant fondée sur le sol et une langue commune. La conception allemande est surenchérie et finalement, en un sens, actée par la définition de la nation qui est faite par Johann Gottlieb FICHTE (1762-1814) dans *Discours à la nation allemande* (1808), reprenant HERDER il insiste sur l'importance de la langue mais aussi sur l'idée de peuple. Il convient de soulever le fait que « Volk » le peuple en allemand, n'équivaut pas forcément à sa traduction française car il suppose une dimension ethnique. La conception française s'oppose quant à elle radicalement à la conception allemande, elle est proposée par Ernest RENAN (1823-1892), philosophe, écrivain et historien français dans sa célèbre conférence de 1882 à La Sorbonne *Qu'est-ce qu'une nation ?* publiée dans *Discours et conférences* en 1887. RENAN définit la nation comme « le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis. » Selon lui, « l'existence d'une nation est un plébiscite de tous les jours. » La nation française, à l'opposé de la nation allemande ne serait donc pas fondée sur l'ethnie ni même sur la langue. Pour ma part, je rajoute à la définition de RENAN, celle du député Radical Paul BASTID (1892-1974) qu'il prononce dans un discours devant La Constituante de 1946. Pour lui, la nation est « la synthèse de la continuité historique, de la solidarité des générations et de la permanence des intérêts collectifs ». On remarquera donc qu'être français n'est pas une ethnie ni même une langue, ce qui à l'heure actuelle est renforcé par le fait que la langue française est partagée par de nombreux pays autres que le nôtre en tant que langue officielle (Canada, Sénégal...) La nation française peut par ailleurs être tout de même en partie liée à la conception de HERDER, le droit du sol étant historiquement ancré dans notre législation¹ au contraire justement de l'Allemagne historiquement (et toujours) attachée au droit du sang.

1. Malgré une remise en question sous le gouvernement Chirac (1986-1988).

Ce qui rend la situation particulière et nous éloigne quelque peu d'HERDER, c'est l'histoire colonisatrice de la France qui fait qu'aujourd'hui notre sol ne se limite pas à l'Hexagone mais comprend aussi des territoires éparpillés sur le globe comme la Guyane, les Antilles Françaises, Saint-Pierre-et-Miquelon, la Réunion, la Polynésie Française... Ces territoires, à l'instar de différentes communautés d'origines étrangères posent une autre question fondamentale et polémique autour de la culture française. La polémique oppose ceux qui considèrent que la France s'inscrit dans une tradition d'assimilation, c'est à dire que les personnes issues d'autres cultures s'en dépouillent en quelques sortes pour assimiler notre culture. A contrario, d'autres voient la France comme étant dans la même ligne que la tradition anglo-saxonne dite « multi-culturelle » acceptant donc les autres cultures mais conduisant parfois à une forme de communautarisme¹. Là, je me vois obligé de prendre parti afin de continuer mon travail qui nécessite un point de vue. Pour ma part, je vois le modèle français comme une forme de compromis entre assimilation et multi-culturalisme, c'est à dire que toute personne conserve sa culture d'origine (la culture de ses racines) tout en l'additionnant à une assimilation de la culture française, de son histoire, surtout en adhérant à ses principes fondateurs inscrits sur les frontons de nos mairies : « Liberté, Egalité, Fraternité ».

La réalité de la nation espagnole est tout aussi complexe, peut-être plus encore dans le sens où si les dates fondatrices de la nation française remontent à un passé plus ou moins récent avec la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1792 ainsi que la Constituante de 1946, la nation espagnole telle que nous la connaissons n'existe réellement que depuis La Constitution de 1978. Cette Constitution déclare « l'unité indissoluble de la Nation espagnole, patrie indivisible et commune à tous les Espagnols ». La quête d'une identité nationale est une problématique extrêmement présente en Espagne avec notamment la supposition d'une identité ethnique. Concernant cette question ethnique mais aussi à propos de la question culturelle, la pensée anthropologique espagnole depuis le XIXème siècle a souvent eu tendance à définir cette identité espagnole en l'opposant à celle(s) des nord-africains. Il y a là une forme de contradiction car justement, d'un point de vue extérieur, l'Espagne et les espagnols sont vus comme intimement liés à l'Afrique du Nord.

1. On peut penser à une ville comme Londres dans laquelle on trouve par exemple le quartier jamaïcain de Brixton ou le quartier musulman d'Edgware Road.

C'est ce que peut démontrer cette phrase de Victor HUGO dans *Les Orientales*¹ « L'Espagne c'est encore l'Orient ; L'Espagne est à demi-africaine » (4:1829). Dans *L'autre colonial : dérives du cinéma espagnol de la transition démocratique*², Alberto ELENA relève que le postulat d'HUGO « suscite la question problématique du rôle que jouent les Maures et les morisques dans la construction de l'identité nationale. » (126:2014) Tout cela est lié à l'histoire, il y a une volonté chez les espagnols de se mettre en opposition culturellement et ethniquement par rapport à l'Afrique du Nord et au monde arabo-musulman à cause du « spectre de la séculaire domination musulmane – débutée au VIII^e siècle et encore vive sous la menace ottomane jusqu'à la fin du XVII^e siècle » (126:2014) La question ethnique demeure donc bien qu'ambivalente, une notion importante dans l'idée de nation espagnole. Pourtant, la Seconde République, a semblé vouloir redéfinir cette nation en s'inspirant de « l'exemple français » comme le relève l'historien Benoît Pellistrandi dans son discours du 21 Mai 2014. Cet exemple est celui de la Révolution Française qui a proclamé comme fondateurs de la nation les principes « Liberté, Egalité, Fraternité » mais qui a également voulu, en un sens, écrire son histoire sur une page nouvelle. C'est ce qui paraît profondément ressortir du discours prononcé par Manuel AZANA, futur président du conseil³, le 7 Avril 1930 :

« Ce bouleversement que nous prédisons pour l'Espagne doit être lié, non seulement à la péripétie que nous venons de vivre, mais à l'histoire de tout un siècle (...). Il faut faire en Espagne une série de destructions définitives (...). Située sur un plan historique, notre lutte est claire : nous devons faire ce que nos aïeux ne firent ni en 1820, ni en 1823, ni en d'autres occasions. Entre le passé de l'Espagne et son avenir, il faut mettre un fait irréparable que nous ne pourrons pas oublier, que nos adversaires ne pourront pas nous pardonner et qui nous liera définitivement pour la vie et en conscience à l'œuvre commune républicaine qui est la liberté de notre patrie »

La nation espagnole pose aussi problème par rapport à l'histoire du franquisme. Effectivement, si la guerre civile a opposé deux camps : celui des nationalistes et celui des républicains, cette opposition, cette fracture n'a jamais été résorbée sous le régime du « Caudillo » : « Jamais, malgré ses presque quarante ans de gouvernement, Franco et les siens ne pourront prétendre, en dépit de leurs discours, rassembler l'Espagne. Ils étaient une Espagne à laquelle s'opposait l'anti-Espagne. »⁴

1. HUGO Victor, *Les Orientales*, Ed Paris J.Hetzel, 1829 , p.4

2. FEENSTRA Pietsie et SANCHEZ-BIOSCA Vicente *Le cinéma espagnol : histoire et culture*, Ed Armand Colin, 2014, 224 p

3. De 1931 à 1933 puis en 1936.

4. Benoît PELLISTRANDI, Discours du 21 Mai 2014

En outre, une autre difficulté pour l'avènement d'une unité autour de la nation espagnole se trouve dans l'existence de nationalismes régionaux ou « périphériques ». Aujourd'hui, cette thématique est extrêmement présente, dans *Discours d'altérité dans le cinéma catalan*¹, Angel QUINTANA note « l'exceptionnalité politique apparue en Catalogne pendant l'année 2012, où un million et demi d'habitants étaient descendus dans la rue pour manifester en faveur de l'indépendance »(151:2014). Ce qui peut, en partie, expliquer l'ampleur de ce phénomène de nos jours, c'est la répression assez farouche et autoritaire à l'encontre des identités et des cultures régionales à la fois sous Francisco Franco à l'évidence mais également sous la gouvernance du Général Miguel Primo de Rivera (1870-1930) au pouvoir entre 1923 et 1930 : « Le pouvoir défend par ailleurs une politique centralisatrice. En 1924, il interdit l'usage de la langue et du drapeau catalans dans les cérémonies officielles. En 1925, il met fin au régime de la *Mancomunidad*, cette institution catalane créée en 1914 qui esquissait un début d'autonomie régionale »². Du côté du Pays Basque, autre région à l'identité historiquement forte et à part, on se retrouve aussi face à une répression importante qui se caractérise notamment au cinéma ce que nous montre Joxean FERNANDEZ dans *Les voix de différenciation du cinéma basque*³: « La dictature annulera pendant plusieurs décennies toute forme d'expression culturelle « basquiste » dans le cinéma. » (140:2014) Comme nous le montrions dans la première partie, Franco a énormément recours au cinéma comme arme de propagande, l'auteur nous montre le mépris du régime à l'encontre de la culture basque à travers le médium du 7ème Art : « La présence du Pays basque dans le cinéma franquiste a été marquée par son caractère folklorique et plein de stéréotypes qui devraient faire l'objet d'une étude en profondeur : *Cancha vasca* (1955) d'Aselo Plaza et Alfredo Hurtado ou *La reina del Chantecler* (1963) de Rafael Gil en sont de bons exemples. » (140:2014) Finalement, un élément qui mérite aussi une réflexion concernant l'unité des espagnols est celui de la couronne. Celle-ci fait partie des piliers fondateurs de la nation espagnole qui, rappelons le, est institutionnellement une monarchie constitutionnelle, elle est présente comme un symbole sur le drapeau espagnol.

1. FEENSTRA Pietsie et SANCHEZ-BIOSCA Vicente *Le cinéma espagnol : histoire et culture*, Ed Armand Colin, 2014, 224 p

2. Benoît PELLISTRANDI, Discours du 21 Mai 2014

3. FEENSTRA Pietsie et SANCHEZ-BIOSCA Vicente *Le cinéma espagnol : histoire et culture*, Ed Armand Colin, 2014, 224 p

Dans la nuit du 23 au 24 Février 1981, le colonel Antonio Tejero conduit un coup d'état militaire, le rôle déterminant en faveur de la démocratie joué par le roi d'Espagne Juan Carlos de Borbon cette nuit-là va lui permettre de s'attirer les opinions positives de la majorité des espagnols, notamment républicains, et donc d'incarner, en un sens, cette unité si complexe à trouver dans le pays. Cependant, cette image restée longtemps intacte, a eu tendance ces dernières années à s'abîmer. Une affaire notamment, datant du mois d'avril 2012, a frappé comme un coup de tonnerre sur la monarchie. Le roi a fait un Safari au Bostwana, qui aurait coûté « au bas mot 30 000 € » selon le journal « El Mundo », l'affaire a profondément choqué dans un moment de crise pour l'Espagne. C'est ce qu'indique le même journal « Le spectacle d'un monarque chassant les éléphants en Afrique alors que la crise provoque tant de problèmes pour les Espagnols » qui renchérit en évoquant « une image d'indifférence et de frivolité que le roi ne devrait jamais donner ». Cette polémique sans précédent s'ajoute, comme le relève un article de « Le Nouvel Observateur »¹, à celle autour du gendre du roi « mis en cause dans une affaire de corruption ». Ainsi, malgré l'abdication qui a eu lieu depuis de Juan Carlos pour le prince Felipe, le symbole d'unité que représentait la couronne pourrait bien avoir tendance à disparaître. Nous nous demandons donc, au regard de l'ensemble des éléments soulevés, « qu'est-ce qui unie la nation espagnole ? » La question reste ouverte...

II.II Réflexions sur l'identité française à travers le cinéma d'horreur

Au XXIème siècle, l'identité française que je tentais de définir précédemment, vit une crise, des remises en question. Lorsqu'on met en lien de telles thématiques avec le 7ème Art, on pense bien-sûr d'emblée au cinéma social. Cependant, plusieurs des cinéastes de l'horreur française des années 2000 ont tenté d'esquisser, de proposer des réflexions sur ce sujet mais aussi et surtout d'exprimer des émotions, des sentiments par un cinéma violent et « gore » qui reflète la « rage » d'une partie de nos concitoyens.

Le film qui s'inscrit sans doute le mieux dans cette veine est *Frontière(s)* de Xavier GENS sorti en 2008. Le contexte de son intrigue n'est pas sans rappeler à la fois le 21 Avril 2002 mais aussi notre actualité de 2017. Le candidat d'extrême droite vient de se qualifier pour le second tour des élections présidentielles provoquant des émeutes, un chaos total dans les banlieues parisiennes.

1. <http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/20120416.OBS6260/espagne-le-safari-du-roi-juan-carlos-qui-fait-tache.html>

Un groupe de jeunes ayant récupéré une grosse somme d'argent après un cambriolage qui a mal tourné, décide de partir en Hollande. Peu avant la frontière luxembourgeoise, ils s'arrêtent dans une forme d'auberge. Les tenanciers de celle-ci qui constituent en fait une sorte de grande famille sous la houlette du « père » un ancien Waffen-SS¹, vont torturer, blesser, heurter et finalement tuer trois des membres du groupe (Alex, Tom et Farid) laissant la vie à Yasmina enceinte, afin de récupérer son futur enfant. Toute la trame décrite précédemment montre que ce film aborde en l'assumant des thèmes politiques et sociaux.

On peut y voir aussi des éléments plus particuliers qui soulèvent différentes questions. En effet, par exemple, vers le début du film alors que Tom et Farid sont en route à travers l'Est français, ce dernier déboussolé par les paysages, les habitations, demande : « On est en France ici ? » On peut voir par là l'idée de clivage qui existe de plus en plus aujourd'hui en France entre une culture urbaine et une culture rurale, clivage renforcé par la mise en minorité de plus en plus claire des habitants de zones rurales. 80% des français vivent effectivement en zone urbaine². L'autre aspect sous-jacent de la question posée par Farid se révèle plus clairement à nous dans la suite du dialogue, celui-ci avoue à Tom qu'il n'est parti qu'une fois de sa « cité » pour aller à Blida³ pour l'enterrement de sa mère. Le film interroge alors sur les phénomènes d'enclavement que semblent de plus en plus souvent produire les banlieues, les cités. Il s'agit là d'une dénonciation plutôt claire de la paupérisation⁴ dans les banlieues parisiennes notamment. D'autre part, le fait que le seul endroit en dehors de sa ville dans lequel Farid soit allé se situe en Algérie est une mise en exergue d'une certaine crise de l'identité française. Ainsi, le jeune homme se retrouve, sans doute, avec une meilleure connaissance, de son pays d' « origine », du pays de ses « racines », que de celui où il est né et a grandi. Il est un exemple de l'essoufflement d'un modèle français d'entre-deux de l'intégration que je décrivais plus tôt causée donc en grande partie par la paupérisation et le manque de mixité sociale de nombreuses zones urbaines françaises. Avec d'un côté l'arrivée possible et imminente au pouvoir de l'extrême droite et de l'autre la capture des jeunes par les néo-nazis, Xavier GENS paraît nous dresser un portrait de l'extrême droite française du XXIème siècle.

1. On le suppose par rapport à son âge, son accent allemand et sa pensée néo-nazie

2. Statistique 2015 ; Banque Mondiale : <http://donnees.banquemondiale.org/indicateur/SP.URB.TOTL.IN.ZS>

3. Algérie

4. Phénomène social par lequel des groupes sociaux se trouvent plongés dans une situation d'appauvrissement de plus en plus profonde ; Larousse

Lorsque Farid dit à Goetz (Samuel LE BIHAN), l'un des membres de la famille nazie, qu'il ne mange pas de porc par rapport à sa religion, ce dernier lui répond sèchement et haussant la voix : « T'es juif !? » Cette courte séquence peut en un sens résumer la mutation de la matrice idéologique d'extrême droite en France et en Europe au XXIème siècle. Alors que justement, « le juif » était le diable, l'ennemi plus que tout autre, des nationalistes des années 1930, ceux des années 2000 trouvent dans l'Islam, ses croyants et pratiquants, de nouvelles cibles. Enfin, on retrouve dans *Frontière(s)* et dans *A l'intérieur* des caractéristiques et un discours commun autour d'un point essentiel de la société actuelle : les médias. Dans le film du duo BUSTILLO/MAURY, l'intrigue se déroule avec en toile de fond les émeutes qui ont eu lieu dans les banlieues françaises à l'hiver 2005, Sarah, personnage principal, est d'ailleurs une journaliste (en congé maternité). Or, le spectateur ne voit ces émeutes dans le film qu'à travers la télévision. Même procédé dans le film de Xavier GENS, seules la télévision et la radio permettent au spectateur de prendre connaissance des émeutes et violences qui ont lieu. Ce que ces deux films d'horreur veulent souligner, c'est le conditionnement de notre vision de l'actualité, mais aussi du monde extérieur en général, par le prisme médiatique. Lorsque Farid éteint la radio en voiture avec Tom dans *Frontière(s)* avec un geste d'agacement, c'est une façon de contester le travail médiatique et particulièrement la couverture médiatique d'événements dans les banlieues à l'image de ceux de 2005. Ce discours de longue haleine du film se couple éventuellement avec le fait que l'on apprend à la fin du film la victoire du candidat d'extrême droite. Ainsi, les médias se retrouvent directement accusés de faire monter l'extrême droite, accusation souvent formulée dans la réalité notamment à travers la manière de traiter les émeutes, les agressions, les faits divers dans les cités françaises.

Concernant *Sheitan*, il est intéressant d'analyser ce film par rapport à la filmographie complète de son réalisateur. Contrairement aux AJA, BUSTILLO, MAURY, GENS, LAUGIER ; Kim CHAPIRON n'est pas un cinéaste exclusif des genres horribles et fantastiques. Au contraire, le réalisateur de seulement 36 ans, n'a réalisé qu'un seul film d'horreur. Par la suite, avec *Dog Pound* (2009), *La crème de la crème* (2014) et le projet en cours *Guyane*, ce dernier a plutôt tendance à se diriger vers un cinéma social. Il n'en demeure pas moins que *Sheitan* s'inscrit comme ses autres films dans une perspective de critique sociale et politique. A l'instar de *Frontière(s)*, il évoque l'opposition entre la France des villes et celle de la province, des campagnes. Un groupe de jeunes de banlieue est invité à séjourner dans la maison de campagne d'une fille rencontrée dans une boîte de nuit.

Parmi les habitants du village on retrouve notamment un Vincent CASSEL dont les relations sexuelles avec sa sœur évoquent un cliché sur la consanguinité dans les campagnes françaises. La mise en exergue de ce cliché pourrait refléter l'idée d'un effet miroir par rapport aux clichés qui circulent par les médias à propos des jeunes des banlieues, des cités. En outre, nous pourrions voir le « gore », le sang, la violence de *Sheitan* comme d'*A l'intérieur*, *Aux yeux des vivants* ou *Frontière(s)* comme une manière de catalyser, de transcender par le 7ème Art, les « pulsions d'agressivité » qui animent une certaine jeunesse française qui se sent rejetée, caricaturée par son propre pays.

II.III Les cultures régionales fortes en Espagne, déclinaisons à travers le cinéma d'horreur : L'exemple de *Las Brujas de Zugarramurdi (2013)* d'Alex DE LA IGLESIA

Alex DE LA IGLESIA est un réalisateur basque, il est né à Bilbao le 4 Décembre 1965. Avec son film *Las Brujas de Zugarramurdi*, il propose une véritable réflexion sur la culture et l'histoire de sa région natale. Dans le film, José accompagné de son fils Sergio commet aux côtés de Tony, le braquage d'une boutique d'or située Puerta del Sol à Madrid. « Kidnappant » Manuel, chauffeur de taxi, le groupe a l'ambition de fuir en France pour y profiter du butin amassé. Mais, en cours de route, juste avant la frontière, ils sont contraints de s'arrêter dans la ville de Navarre de Zugarramurdi où ils font la rencontre d'une famille de sorcières. Le long-métrage est d'abord inspiré de manière assumée de l'histoire. En effet, en 1610, eût lieu à Logrono, le procès d'une quarantaine d'habitants de Zugarramurdi, jugés pour sorcellerie. Ce procès eût notamment pour aboutissement la condamnation de douze personnes à être brûlées sur le bûcher. Ce qui peut nous permettre d'émettre une critique à propos de ce type de procès est l'absence de tradition de sorcellerie dans cette région ce que nous montre bien l'écrivain Jean-François CERQUAND dans *Légendes et récits populaires du Pays basque I* (1875) : « La sorcellerie, dont de Langle fait un si effroyable tableau au commencement du XVIème siècle était, chez les basques, une importation de l'étranger »(38:1875), l'auteur justifie cela en s'appuyant ainsi sur la langue basque : « Les termes qui la concernent sont en effet empruntés aux langues romanes. Sort, *sortea* ; sorcier, *sorghina* ; sorcellerie, *sorghinkeria* ; maléfice, *charma* ; sabbat, *sabato* [...] »(38:1875)

Cet événement est, en fait, ancré dans une dynamique d'actions menées de longue haleine par l'Eglise catholique en Pays Basque, le but est l'éradication des anciennes croyances dites « païennes » qui marquent profondément la région. Cette volonté passe à la fois par des procès violents, exemplaires comme celui de Logrono mais aussi par un travail de fond, de réinterprétation, de déformation de la mythologie basque. Un exemple pertinent est celui de « Mari », celle-ci, déesse la plus importante de cette mythologie, est une sorte de « mère nature », l'Eglise profite de son nom pour tenter de la faire assimiler, confondre, par les populations locales, à la Vierge Marie. Dans *Las Brujas de Zugarramurdi*, comme dans *El dia de la bestia*, DE LA IGLESIA tient un discours moqueur et ridiculisant à l'encontre de l'Eglise. Ici, effectivement, José fait son braquage déguisé en Jésus-Christ, on voit également Puerta del Sol, un duo de fanatiques chrétiens, qui nous apparaissent comme plutôt fous, prophétisant l'arrivée de l'antéchrist¹. Il pourrait y avoir dans cette démarche, une idée de revanche, par l'humour, par la caricature, des basques envers l'Eglise. L'idée, précédemment énoncée, de déformation de la culture basque par l'Eglise paraît exister également dans l'oeuvre de DE LA IGLESIA. Déjà, il s'inscrit, et certainement pas par méconnaissance, dans la confusion entre sorcellerie et légendes dites païennes. En ce sens, le personnage d'Eva, la fille de la puissante sorcière et chef de famille Graciana Barrenetxea, par sa jeunesse, sa beauté, nous rappelle les personnages de légendes appelées « lamignas » et décrites comme de « jolies jeunes femmes »². Ce qui nous permet de faire, encore mieux, ce rapprochement, est le fait que « ces créatures sont souvent déçues ou trompées » par les humains comme le montrent différents contes à leur propos retranscrits par Jean-François CERQUAND dans *Légendes et récits populaires du pays Basque II* (1876) (42-45:1876) Or, Eva, tombée follement amoureuse de José, rappelle inlassablement au cours du film, sa déception vis-à-vis de son comportement. Nous pouvons citer aussi, l'introduction du film, lors de laquelle les sorcières préparent une potion sous un dolmen, ce type d'édifice datant de la proto-histoire, époque à laquelle les « Jentilaks » peuplaient le territoire basque, il est d'ailleurs intéressant de savoir que le terme de « Gentils » désigne les païens dans la Bible³.

1. Ce qui rappelle *El dia de la bestia*.

2. http://www.lexpress.fr/tendances/voyage/pays-basque-mythes-et-legendes_1704693.html

3. http://www.lexpress.fr/tendances/voyage/pays-basque-mythes-et-legendes_1704693.html

De même, nous pouvons penser aux grottes, dans lesquelles les sorcières du film accomplissent leurs rites, ce qui peut à la fois nous faire penser aux rumeurs des rites de sorcellerie dans la grotte de Zugarramurdi mais aussi au personnage mythologique de Basa Jauna¹ (25-26 :1875) qui cachait d'immenses trésors dorés² dans une grotte. Prenant un peu de recul, nous pouvons, en tout cas, voir à travers de tels exemples, l'influence de la toponymie d'un territoire sur sa culture. Par ailleurs, l'un des propos essentiels portés par le film d'Alex DE LA IGLESIA a attiré à la question féminine. La couleur est annoncée très rapidement par le cinéaste, dans le générique du film, on retrouve les photographies de nombreux personnages féminins importants : Simone Veil, militante historique du féminisme et porteuse en France du droit à l'Interruption Volontaire de Grossesse, Angela Merkel, chancelière allemande ou encore Elisabeth II, Reine d'Angleterre. Toujours avec humour et dérision, DE LA IGLESIA s'appuie sur la mythologie basque qui avec sa déesse Mari semble aller à contre-courant de nombreuses cultures et religions, à l'instar du catholicisme, avec le matriarcat se substituant au patriarcat. Il s'agit d'ailleurs du modèle familial chez les sorcières du film, même si il semblerait que la grand-mère Maritxu ait un « mari » qu'elle traite cependant, en réalité, comme un esclave, un moins que rien. Le film lie avec intelligence et toujours un humour corrosif, les problématiques du passé, des sorcières, de la mythologie basque, de la religion catholique à la période de La Renaissance, à des thèmes actuels de société. A travers le personnage de Sergio, dont les parents José et Sylvia sont divorcés, il nous amène à réfléchir sur le divorce, la garde partagée, la monoparentalité, la pension alimentaire, le rôle de père dans notre société du XXIème siècle... Enfin, si le cinéaste semble pourfendre la religion catholique, il ne traite pas moins avec ironie la culture basque, ses croyances. Nous pouvons notamment formuler l'hypothèse que son recours essentiel à l'histoire soit une façon de se moquer des basques. Une phrase extraite de *Légendes et récits populaires du Pays basque I* nous amène à penser ainsi, introduisant une rubrique historique dans son ouvrage, l'auteur écrit : « Cette rubrique n'est guère que l'indication d'un desideratum, aucune race ne s'est moins soucée que la race³ basque, non seulement de l'histoire en général, mais même de sa propre histoire » (52 :1875).

1. CERQUAND Jean-François, *Légendes et Récits populaires du Pays Basque I*, Ed Léon Ribaut, 1875, 80 p

2. Qui nous font penser au butin de bagues en or volées par José et Tony.

3. Nous nous épargnerons tout débat autour du terme de « race » qui est intimement lié à l'époque de l'écriture de l'ouvrage, à la fin du XIXème siècle

Aussi, en exagérant, en hyperbolisant, tous les éléments fantastiques liés aux sorcières : on les voit sans cesse marcher au plafond, elles disposent d'une force extraordinaire, la « mère » est un monstre infâme et géant ; DE LA IGLESIA ridiculise les croyances dites « occultes », y compris donc celles du pays Basque, comme il le fait aussi ici et dans *El dia de la bestia* pour la religion catholique.

III. Influences et relations avec les cinémas d'horreur étrangers

III.I L'influence du cinéma d'horreur italien sur les productions françaises et espagnoles, analogies et comparaisons avec ce cinéma

Dans les années 1960, alors que le cinéma italien est déjà très reconnu internationalement grâce notamment au mouvement néo-réaliste mais aussi à des cinéastes plus particuliers tels que Michelangelo ANTONIONI ou Pier Paolo PASOLINI, se développe un nouveau « style » cinématographique emmené notamment par le réalisateur Mario BAVA. Ce cinéma sera surnommé le « giallo »¹ en référence aux romans policiers italiens des années 1920/1930 publiés par les éditions Mondadori dont les couvertures étaient jaunes.

Ce nouveau genre cinématographique se caractérise par une intrigue policière importante, une forme de « whodunit » mais également par des scènes de meurtres extrêmement sanglantes et surtout très théâtralisées. Effectivement, comme le souligne Jean-Baptiste THORET dans *Dario Argento Magicien de la peur* (2002), le crime est vu comme un « numéro » (2002:51). L'érotisme y joue aussi une part essentielle, on y retrouve des scènes sexuelles, des femmes nues à de multiples reprises dans un même film. Enfin, ils utilisent une musique souvent étrange, inhabituelle à l'instar des travaux d'Ennio MORRICONE ou du groupe Goblin pour les films de Dario ARGENTO. Ce dernier, avec Mario BAVA et son fils Lamberto BAVA constituent les figures de proue d'un genre qui prendra réellement son envol durant les années 1970 avec un succès qui dépassera largement les frontières italiennes et se maintiendra dans les années 1980.

1. Jaune en italien.

Dans l'idée de comparaison avec le cinéma d'horreur français actuel, une analogie faite par THORET peut nous proposer une première piste. En effet, pour décrire le cinéma d'ARGENTO, le critique français fait à de multiples reprises référence au « Grand-Guignol », par là il n'est pas simplement question du terme courant mais bien du théâtre français auquel nous consacrons précédemment une partie de ce travail. Non seulement l'oeuvre du réalisateur empreinte au « Théâtre des peurs de La Belle Epoque » cette propension au « gore », au sanguinolent, cette fascination pour le meurtre, cette volonté d'en faire le « clou du spectacle », accorder « autant d'importance à la mise en scène du meurtre qu'au meurtre lui-même » (2002:51). Mais, THORET remarque aussi ce qui pour lui est une référence claire et assumée au « Grand-Guignol » dans la séquence d'ouverture du film *Profondo rosso* (1975). La parapsychologue Helga Ulman, sur une scène théâtrale, se prête à une performance de voyance dans laquelle elle désigne un meurtrier parmi les spectateurs. Or, il s'agit d'une technique typique du « Grand-Guignol », théâtre pour lequel la participation du public est essentielle non seulement par ses réactions mais aussi avec le procédé récurrent de choix d'un individu « conduit sur scène où l'attend une fausse mise à mort sanglante ». Ainsi, grâce à l'argumentaire riche et détaillé de Jean-Baptiste THORET, nous pouvons établir un premier rapprochement entre les « gialli » ou « thrillers spaghettis » et la nouvelle vague de « l'horreur à la française ». Les uns comme les autres semblent avoir comme influence ce même théâtre du « Grand-Guignol » qui devrait évidemment être une influence plus logique du côté français mais qui se retrouve finalement de manière plus récurrente et assumée du côté italien. Nous pouvons voir ici une manière de nuancer le travail mené sur cette idée d'« influence des cultures nationales », étant donné que parfois, des éléments culturels d'un pays, comme ici le « Grand-Guignol » mais nous pourrions aussi évoquer les monstres de la littérature britannique dans le « Fantaterror » espagnol, se retrouvent dans la cinématographie d'un autre pays. Ce qui semble ressortir de ce type de réalités c'est à la fois l'idée de la « globalisation » des cultures sous l'impulsion de la mondialisation économique mais également un phénomène artistique assez classique de rejet, de critique de son propre pays et du coup d'une recherche de références dans des mouvements artistiques étrangers. On peut évoquer, pour l'exemple, en matière de cinéma, La Nouvelle Vague et sa critique féroce de « La Qualité Française » ainsi que l'influence sur le mouvement du cinéma américain de l'époque.

Dans l'idée d'une influence claire du « giallo » sur les cinémas d'horreur français et espagnols Yannick DELHAYE me fait plutôt part de l'influence du genre sur le cinéma américain pour lequel il y a « des dizaines d'exemples à citer », le modèle du « slasher » par exemple reprenant de nombreux codes des « gialli ». Il évoque cependant *Los ojos de Julia* (2010) qu'il considère comme « un Giallo espagnol » ainsi que *Amer* (2008) d'Hélène COTTET et Bruno FORZANI, film qui est un hommage assumé au « giallo » et particulièrement au cinéma de Dario ARGENTO. Cependant, on peut voir par exemple dans *Haute Tension*, cette idée essentielle et récurrente du « giallo » de mise en scène toujours plus inventive du meurtre que nous évoquions plus tôt. La séquence de l'assassinat par « le tueur » du père d'Alex montre bien cela. Ce dernier est effectivement décapité à l'aide d'un meuble et d'une rampe d'escalier. En outre, la femme est extrêmement présente dans les « gialli », souvent nue, toujours érotisée. Dans *Le Giallo, une horreur érotique* (2011), Jean-Baptiste THORET nous introduit d'ailleurs à la contradiction fondamentale du genre par rapport à la femme, il est « à la fois extrêmement mysogine et extrêmement féministe ». Yannick DELHAYE pense que la dimension érotique du « giallo » a notamment une finalité « commerciale » : « Comme ce genre est contemporain de la liberté sexuelle et de l'essor des films érotiques et pornos, il s'est tout simplement adapté à son époque pour rapporter de l'argent ». Justement, cette volonté commerciale, d'attraction du public par la façon de traiter la femme dans leur cinéma, est opposable au cinéma d'horreur français des années 2000. Comme nous tentions de le démontrer dans la première partie de ce travail, la femme n'est non pas un objet érotique dans ce cinéma, mais avec le personnage de la femme enceinte notamment, est plutôt un phénomène « gore ». Notamment dans ce sens, la « French Frayeur » se situe plutôt dans une logique « anti-commerciale ».

Nous pouvons également nous intéresser au phénomène du « giallo » dans une perspective historique. En effet, ce genre naît dans une période particulière de l'histoire contemporaine italienne. Alors que les premiers « gialli » voient le jour, l'Italie entre, à partir du 12 décembre 1969 et l'attentat dit de la Piazza Fontana à Milan¹, dans une décennie de violence, de peur. Toujours dans le documentaire de Yannick DELHAYE, Lamberto BAVA, réalisateur, qualifie cette période de « l'époque du terrorisme à l'italienne ». Cette violence de la société, on la retrouve dans les meurtres sanglants du « giallo » et c'est au cours de cette fameuse décennie que les films issus de ce genre vont connaître un succès continu et retentissant dans « La Botte ».

1. Dont le bilan est de 16 morts et 88 blessés.

Cette situation est, en partie, comparable à la situation actuelle dans de nombreux pays occidentaux. En particulier, l'Espagne avec les attentats de Madrid du 11 Mars 2004 et la France avec les événements du 7 Janvier 2015 à Paris, ceux du 13 Novembre de la même année toujours dans la capitale ainsi que ceux de Nice du 13 Juillet 2016. Alors qu'aujourd'hui, en Mars 2017, la France est toujours en « Etat d'urgence »¹ nous pouvons imaginer que cette situation pourrait favoriser le cinéma d'horreur comme me le confiait Yann LEBECQUE : « les peurs sont un terrain fertile pour le cinéma d'horreur, et l'incertitude et la crainte du lendemain expliquent bien sûr en partie le succès de ces productions ». Nous pouvons aussi remarquer que de manière, cependant, beaucoup plus minime que le cinéma espagnol, le « giallo » italien traite de la dictature fasciste mussolinienne. Par exemple, le tueur, dont l'accoutrement est très souvent le même et très important dans les « gialli », porte toujours une veste sombre qui « rappelle les uniformes des milices de Benito Mussolini »².

III.II Le départ vers les Etats-Unis des cinéastes d'horreur français ou espagnols

Un phénomène très important que nous évoquons dès l'introduction de ce travail et qui peut d'ailleurs avoir aussi une dimension préoccupante, inquiétante, est l'émigration des cinéastes d'horreur français vers l'outre-Atlantique.

Deux d'entre-eux, Alexandre AJA et Grégory LEVASSEUR font l'objet d'une interview par la chaîne Youtube « Filmsactu »³ en Mai 2015 autour du film *The Pyramid* (2014) dans laquelle ils reviennent particulièrement sur les difficultés de l'horreur française. Pour l'expliquer AJA revient sur leur propre expérience avec le film *Haute Tension*⁴. Il rappelle que ce film « n'est pas un succès public » et le compare avec d'autres œuvres qui font partie de ce qu'il appelle « La French Frayeur » (*A l'intérieur, Frontière(s)...*) qui connaissent un succès tout aussi mitigé (voire faible) dans nos salles. Tous pourtant semblent avoir un certain succès critique, de plus, ils « s'exportent bien », ils constituent donc un « modèle économique » assez particulier.

1. Qui vient d'ailleurs d'être prolongé.

2. Documentaire *Le Giallo, une horreur érotique*, Yannick DELHAYE, 2011

3. <https://www.youtube.com/watch?v=EB6T5MSK75Q>

4. Dont LEVASSEUR est co-scénariste.

Il met aussi en opposition la déception de ce film avec le succès dans les salles françaises des films sur lesquels le duo d'amis d'enfance a travaillé aux Etats-Unis dans le genre horrifique : *The Hills have eyes* (2006) et *Piranha 3-D* (2010). Cette réalité est très complexe, elle pose de nombreuses questions et laisse le duo plutôt songeur et dubitatif, ni l'un ni l'autre n'arrive réellement à se l'expliquer. « Finalement, les films de genre qui marchent en France sont des films qui ne sont pas en français et pas avec des acteurs français ». Alexandre AJA propose aussi une autre comparaison qui résonne assez bien avec le travail que nous tentons de proposer ici, il se demande pourquoi l'Espagne arrive à créer des films d'horreur¹ « tellement forts », « qui parviennent à toucher des millions de spectateurs [...] à gagner tous les Goyas et pourquoi en France on est pas capable de faire la même chose ? ». Avec les exemples d'AJA et LEVASSEUR mais aussi avec un film comme *The Secret* (2012) de Pascal LAUGIER entièrement produit et tourné au Canada qui a été son meilleur succès en France on pense au proverbe « Nul n'est prophète en son pays ». On se retrouve en effet ici avec une réinterprétation totalement incompréhensible et étrange de cette phrase, les cinéastes d'horreur français ont besoin de s'exiler pour rencontrer le succès en France. Il y aurait selon le réalisateur de *Horns* (2013), « quelque chose dans la culture française [...] qui fait que quand un film de genre est avec des acteurs français ou parle en français ce n'est pas crédible ». Là, je me retrouve obligé de revenir à un ressenti personnel que je tentais de décrire dans mon introduction. Effectivement, je voyais un côté « cheap » dans des films comme *A l'intérieur*, *Aux yeux des vivants* ou *Frontière(s)* particulièrement qui avait une dimension intrigante car je n'y trouvais pas de justification formelle. Je me sens donc intimement concerné par ce phénomène de masse sans pour autant être capable de me l'expliquer. Alors qu'AJA appelle à une « Révolution culturelle », nous pouvons nous dire que l'ambivalence française vis-à-vis du genre et particulièrement du genre horrifique peut s'expliquer par une idée de tradition cinématographique. Nous pouvons d'abord un instant revenir sur ce que nous avons déjà abordé en discutant de La Nouvelle Vague et de l'ancrage du concept d' « auteur » dans la conscience de nos concitoyens et la manière dont ils l'appréhendent. De ce point de vue, il convient d'évoquer la « petite » révolution qui semble en marche aux Etats-Unis où des films très récents tels que *It Follows* (2014) de David ROBERT MITCHELL ou *The Witch* (2015) de Robert EGGERS semblent appliquer des visions d' « auteur » au genre horrifique. Ce type de réalisations pourraient tendre à briser dans notre pays à la fois les clichés sur le cinéma d'horreur mais aussi à faire s'émailler le clivage entre cinéma de genre et cinéma d'auteur que nous évoquions longuement.

1. Citant *Rec* et *El Orfanato*.

Dans cette même idée de tradition, nous ne trouvons pas, dans le passé pourtant riche du cinéma français, une vraie vague, un vrai mouvement autour du cinéma d'horreur comme cela a pu être le cas en Espagne avec le « Fantaterror » dans les années 1960, en Grande-Bretagne avec la boîte de production de la « Hammer Films » ou encore en Allemagne avec le mouvement expressionniste des années 1920. Nous ne pouvons qu'admettre que les productions horribles françaises n'ont jamais été légion ne pouvant citer sur les périodes antérieures aux années 1970 que quelques œuvres (pourtant restées cultes) comme *Les diaboliques* (1955) de Henri-Georges CLOUZOT ou *Les yeux sans visage* (1960) de Georges FRANJU. A l'inverse, nous pouvons nous demander pourquoi les travaux de Georges MELIES qui sont pourtant reconnus comme fondateurs, inspireurs du cinéma fantastique et du cinéma d'horreur avec par exemple *Le Manoir du diable* (1896), n'ont pas engendré en France de vagues plus conséquentes de ce cinéma.

Alors qu'AJA opposait très justement la situation du cinéma d'horreur français à celle qui a cours en Espagne, il convient tout de même de remarquer qu'il y a aussi un phénomène d'émigration des cinéastes d'horreur espagnols vers les Etats-Unis. Cependant, le problème semble se poser de manière totalement différente en Espagne. Un bon exemple est celui d'Alejandro AMENABAR, celui qui est né à Santiago au Chili mais qui a grandi et étudié dans la capitale espagnole a sorti de nombreux films en langue anglaise. L'oeuvre qui reste son plus grand succès à ce jour avec notamment, au delà des entrées nombreuses à travers le monde, 7 Goyas à son actif, est le film *The Others* (2001). Mettant en scène l'actrice australienne Nicole KIDMAN et retrouvant à la production des américains comme Tom CRUISE ou les frères WEINSTEIN, ce film n'en demeure pas moins espagnol, avec la grande majorité de son équipe technique¹ issue de la péninsule ibérique. Nous pouvons aussi parler de l'oeuvre que Juan ANTONIO BAYONA a dirigée après *El Orfanato* qui n'est cependant pas un film d'horreur mais un « film catastrophe » inspiré de l'événement du tsunami du 26 Décembre 2004. *The Impossible* (2012) est aussi un film anglophone incluant dans son casting l'écosais Ewan MCGREGOR et l'australienne Naomi WATTS. Malgré ce casting international et les moyens très importants² ce film est 100% espagnol à la fois dans sa production et dans son équipe technique. La question qui se pose alors, reste proche de celle du cinéma français, elle a attiré à la langue et aux acteurs espagnols. Pour autant, la problématique est différente, elle ne concerne pas le public ibérique mais peut-être plutôt l'export des films à l'international.

1. De la direction de la photographie au montage en passant par les décors.

2. 45 000 000 \$

En effet, il y a peut-être une volonté de la part des cinéastes espagnols comme des producteurs du pays d'optimiser le succès de leurs films à l'étranger et particulièrement aux Etats-Unis où le public est peu habitué au cinéma en langue étrangère. Plus encore, l'anglais permet le recours à des têtes d'affiche¹ qui attirent le public dans n'importe quel pays. Jaume COLLET-SERRA présente, quant à lui, un profil et surtout un parcours bien différents. Né à Barcelone en 1974, il quitte l'Espagne pour Los Angeles et les Etats-Unis dès l'âge de 18 ans. Son premier film, l'horifique *House of Wax* (2005) est américain, il n'a tourné qu'un seul film en Espagne : *Goal II : Living the dream* (2006), récit autour d'un jeune mexicano-américain qui se retrouve joueur du Real Madrid qui n'a non seulement rien avoir avec le genre de l'horreur mais n'est pas non plus une production espagnole mais britanno-américaine. Depuis COLLET-SERRA œuvre dans le cinéma de genre, dans le thriller avec *Unknown* (2011), *Non-Stop* (2014) et *Run all night* (2015) et dans l'horreur avec *Orphan* (2009)² et *The Shallows* (2016). Ce parcours est donc très différent de celui des cinéastes d'horreur français qui, après des réalisations dans leur pays d'origine (et des difficultés de financement, des succès mitigés), quittent leur pays vers les Etats-Unis ou le Canada. L'histoire personnelle de COLLET-SERRA semble moins retranscrire l'idée de contestation du système de production espagnol qu'une fascination pour le cinéma de genre américain qu'on remarque bien avec *The Shallows*, hommage à *Jaws* (1975) de Steven SPIELBERG.

III.III Le cinéma d'horreur asiatique comme influence du cinéma fantastique espagnol des années 2000

Si le fantastique et l'horreur sont bien des genres ancrés dans la cinématographie et la culture espagnole. Nous le voyions plus haut à travers les évocations du mouvement du « fantaterror » dans les années 1960 mais aussi avec les traditions artistiques de l' « esperpento » et du « tremendismo ». La figure du fantôme, qui revient très régulièrement dans les œuvres horifiques et fantastiques de ces 20 dernières années et qui est analysée à la fois par Pietsie FEENSTRA et Sergi RAMOS ALQUEZAR, n'est quant à elle pas du tout présente dans les films des périodes antérieures, ne s'inscrit pas dans une tradition espagnole.

1. Nicole KIDMAN ou Ewan MCGREGOR en sont de bons exemples.

2. Film autour du personnage étrange d'une orpheline ce qui rappelle des films fantastiques-horifiques espagnols comme *El Orfanato*, *El Espinazo del diablo*, *Insensibles*...

RAMOS ALQUEZAR dans *Le fantôme espagnol, un rapport conflictuel au temps*¹ relève un possible « effet de mode (qui pourrait avoir été inspiré par le succès du film de fantômes dans le cinéma asiatique quelques années auparavant) »(2011:101). Il est clair que les films japonais *Ringu* (1998) d'Hideo NAKATA et *Ju-on* (1999) de Takashi SHIMIZU comme le coréen *Memento Mori* (1998) de Kim TAE-YOUNG et Min KYU-DONG ont connu un succès public et critique dépassant les frontières de leurs pays respectifs et assez inédits pour des films de genre asiatiques. Plus encore, les films de SHIMIZU et NAKATA ont même fait l'objet de remakes américains à succès avec l'avènement des franchises *The Grudge* et *The Ring*. Là où le rapport entre le fantôme espagnol et le fantôme asiatique peut s'établir de la manière la plus prégnante est dans le fait que dans des films comme *Ringu* et *Ju-On*, à l'instar des films espagnols² on retrouve des enfants-fantômes dans les œuvres de NAKATA et SHIMIZU. Néanmoins cette analogie peut être nuancée, Samara dans *Ringu* comme Toshio dans *Ju-On* sont des enfants malveillants et meurtriers ce qui n'est pas le cas des enfants-fantômes du cinéma espagnol. A l'image de Santi « el qué souspira » dans *El espinazo del diablo* qui fait peur dans un premier temps à Carlos mais qui ne veut de mal à personne si ce n'est à Jacinto, celui qui l'a tué, pour lequel le spectateur n'a aucune empathie. L'enfant-fantôme espagnol n'incarne jamais le mal mais plutôt une victime du mal dont la présence dans le présent est liée souvent à la non-condamnation de son ou ses bourreaux. Un élément de l'actualité très récente qui semble bien démontrer l'intérêt des cinéastes d'horreur espagnols pour leurs homologues et prédécesseurs asiatiques (surtout japonais) est la sortie de la dernière séquelle de la franchise *The Ring*. Sorti le 1er Février 2017 dans les salles françaises, la production américaine *Rings* a été réalisée par un espagnol néophyte : F. Javier GUTIERREZ.

1. SOLEDAD RODRIGUEZ Marie *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Ed Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 184 p

2. *El Orfanato, El espinazo del diablo, Fragile...*

III.IV Le personnage de Guillermo DEL TORO

Dans l'idée de montrer les liens entre le cinéma d'horreur espagnol et d'autres pays du monde, il n'y a sans doute pas de personnage plus pertinent que le réalisateur mexicain Guillermo DEL TORO. Ce dernier a non seulement tourné en Espagne deux films, qui restent aujourd'hui des références du fantastique et de l'horifique espagnols : *El espinazo del diablo* (2001) et *El laberinto del fauno* (2006) mais il est aussi le producteur d'oeuvres marquantes comme *El orfanato* (2007) de Juan Antonio BAYONA, *Los ojos de Julia* (2010) de Guillem MORALES ou *Mama* (2013) de Andres MUSCHIETTI. On peut alors se demander comment un mexicain peut avoir pris une telle importance dans la cinématographie espagnole et surtout adopté/défini ses codes s'impregnant de l'histoire, de la culture espagnole, ses problématiques, qu'il traite en l'assumant, à la fois dans *El espinazo del diablo* comme nous le décrivions dans la première partie et dans *El laberinto del fauno* conte fantastique dans lequel la petite Ofélia fuit le contexte rude et violent de l'Espagne post-guerre civile de 1944 vers un monde parallèle, imaginaire, qui rappelle les contes de fées. Pourtant, DEL TORO assume bien, dans son cinéma, sa nationalité mexicaine. C'est ce que relève Charlotte LARGERON dans *Guillermo del Toro, Des hommes, des dieux et des monstres* (2013). Effectivement, elle note que le premier film de DEL TORO, le court-métrage *Dona Lupe* « ménage une large place à la culture mexicaine. Il recourt à des airs traditionnels pour la musique, très présente [...] Dans la scène où résonne en flux de conscience de la voix du policier mourant, le réalisateur rend hommage à *Cadena perpetua* (1979), qu'il considère comme l'un des meilleurs films mexicains » (2013:37). Un élément de ce premier court-métrage qui peut être également intéressant dans notre réflexion est le personnage de l'héroïne éponyme du film. Celle-ci, préserve et honore la mémoire de son mari décédé depuis un certain temps qui était un révolutionnaire. La veuve prolongeant le combat révolutionnaire de son défunt mari n'est pas sans rappeler le personnage de Carmen dans *El espinazo del diablo*. Au delà, du concept de continuité dans la filmographie de DEL TORO, cela peut aussi invoquer l'importance que le cinéastes accorde aux femmes dans ses films mais aussi peut-être un intérêt voire une passion pour la révolution et ceux qui la mènent. Ceci expliquerait en partie la volonté chez DEL TORO de traiter de ces périodes troubles de l'histoire contemporaine espagnole. A mon sens, il y a un film qui met assez bien en valeur les ambivalences, les influences du réalisateur de *Hellboy* (2004) et que Charlotte LARGERON n'a malheureusement pas pu analyser, son ouvrage étant paru en 2013, il s'agit de *Crimson Peak* (2015).

Après sa super-production aux 200 000 000 de dollars de budget de *Pacific Rim* (2013) Guillermo DEL TORO va s'atteler à la réalisation d'un scénario commencé juste après la sortie de *El Laberinto del fauno* en 2006. Avec ce film, il semble se retourner vers ses fondamentaux que sont l'horifique et le fantastique. On retrouve ici, avec évidemment des moyens beaucoup plus conséquents¹ certains choix créatifs et esthétiques qui rappellent par exemple *El espinazo del diablo* avec un travail, une attention toute particulière sur le sang et la couleur rouge². Les fantômes aux aspects monstrueux qui hantent le manoir d'Alderdalle Halle, interprétés par l'espagnol Javier BOTET³ nous font inlassablement repenser à « l'homme-pâle » de *El laberinto del fauno*. *Crimson Peak* est avant tout une ode à la littérature fantastique britannique qui fascine DEL TORO depuis son enfance, son film à l'esthétique intrinsèquement gothique, aux personnages romantiques au sens du XIXème siècle pourrait ou même devrait être celui d'un anglais. Ainsi, au regard de ce film, comme de ses réalisations dans la péninsule ibérique, on ne peut qu'être impressionné et relever la capacité du cinéaste mexicain à reprendre à son compte dans ses oeuvres, les codes, la culture, les références issus d'un pays différent du sien. Cependant, son rapport à l'Espagne reste plus intime et plus particulier et *Crimson Peak* peut être vu aussi comme une référence, peut-être un hommage, au cinéma d'horreur espagnol des années 1960 que nous évoquions précédemment, les films du « Fantaterror » ayant souvent pour cadre spatial cette Grande-Bretagne qui, grâce à ses auteurs du XIXème siècle, mais aussi aux cinéastes de la « Hammer Films », demeure un pays fascinant pour tout amateur de fantastique en littérature ou au cinéma, Guillermo DEL TORO cumule quant à lui ces deux passions. Quant à la dimension historique que nous pouvions trouver très présente dans *El espinazo del diablo* et *El laberinto del fauno*, elle semble marquer plus généralement l'oeuvre du réalisateur. On la retrouve effectivement dans les deux films de sa saga *Hellboy* avec par exemple le premier opus qui commence sur une séquence de combat armé durant la seconde guerre mondiale tout comme dans le futur *The Shape of water*, qui s'inscrira comme un « spin-off » de cette même saga et dont l'intrigue se déroule en 1963 dans le contexte de la « Guerre Froide ». Tous ces éléments montrent bien la passion pour l'histoire de DEL TORO et sa volonté d'ancrer ses films dans des contextes historiques forts. Malgré tout, ses réalisations en Espagne restent celles dans lesquelles l'histoire prend la place la plus importante et où elle est traitée de la manière la plus sérieuse et « sincère »⁴.

1. 55 000 000 \$

2. « Crimson » signifie d'ailleurs « cramoisie » en anglais.

3. Qui joue notamment dans la saga *Rec* et dans *Mama*.

4. Je fais là référence à la distinction dans le cinéma fantastique espagnol proposée par Sergi RAMOS ALQUEZAR entre « fantastique esperpéntico » et « fantastique sincère »(2011:44) ; SOLEDAD RODRIGUEZ Marie *Le Fantastique*

Enfin, Bénédicte BREMARD me fait partager un extrait d'interview du cinéaste qui clarifie et explique très bien cet intérêt pour la culture espagnole et l'histoire de ce pays notamment sous la dictature :

« J'ai grandi dans le Mexique des années 1970. À cette époque, le courant culturel était largement alimenté par des écrivains, acteurs et cinéastes espagnols qui avaient fui le franquisme vingt ans plus tôt. Ce sont leurs films et leurs livres qui m'ont nourri. Plus tard, je suis devenu très ami avec Emilio García Riera, l'un des plus grands historiens du cinéma mexicain. Fils d'immigrant espagnol, il m'a beaucoup parlé de la dictature de Franco et de ses conséquences terribles. C'est grâce à lui que j'ai pris conscience du fléau qu'est le fascisme. »¹.

dans le cinéma espagnol contemporain, Ed Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 184 p

1. THEATE, Barbara, « Ofélia au pays des horreurs », *Le Journal du dimanche*, 29/10/2006

Conclusion :

Nous arrivons désormais à la fin de notre cheminement. Que pouvons-nous donc retenir ? Tout d'abord, le cinéma, à l'instar d'autres formes d'arts, a souvent et depuis longtemps, tenu un véritable discours par rapport à la politique, la société, l'histoire. Cette réflexion, cette volonté s'incarne par le cinéma social mais pas seulement. Il semblerait que le cinéma d'horreur, comme d'autres pans du cinéma de genre d'ailleurs, parfois par des détails, parfois de manière sous-jacente, parfois métaphoriquement, tente de proposer aussi de tels discours. Il ne faut pas oublier qu'il est un cinéma de l'émotion, d'une émotion : celle de la peur. La peur a attiré à notre personnalité, mais aussi, beaucoup, à notre environnement, notre société. Le cinéma d'horreur se retrouve ainsi dans une position complexe, il a presque le besoin que la société soit troublée, ses cinéastes pourraient alors se retrouver dans l'ambiguïté de vouloir le malheur des autres pour connaître le succès. L'horreur demeure aussi un genre à part, si elle est capable de plaire et bénéficie à l'heure actuelle d'une solide base d'aficionados à travers le monde, elle peut aussi révolter, être détestée par les individus comme aucun autre genre. Elle n'a pas vraiment la vocation de plaire à une majorité. L'horreur choque, l'horreur terrifie, insupporte, il est vrai qu'elle nous montre le meurtre, la maladie, la mort, toutes les choses que nous connotons négativement et c'est légitime. Mais le fait que des personnes soient choquées par les films d'horreur nous invite à une réflexion au regard d'éléments, d'événements historiques que nous avons évoqués. Tous ces films ne sont-ils pas de doux euphémismes par rapport à l'horreur de l'histoire ? Nous avons longuement parlé du régime franquiste notamment, et si nous pouvons, nous spectateurs, presque ressentir une douleur quand nous voyons dans *Insensibles* des enfants s'arracher les ongles. Cette douleur n'est d'aucune commune mesure avec celle de personnes qui furent torturées lors de ces années noires de l'histoire espagnole. Le cinéma fantastique et horrifique ibérique a su exorciser les fantômes, les souffrances de sa mémoire, de son histoire. Cela lui a permis d'être reconnu autrement qu'un divertissement pour adolescents, mais aussi, en soi, d'exister car il n'est pas sûr que des films comme *Fragiles*, *El espinazo del diablo* par exemple auraient reçu des soutiens financiers publics si ils n'avaient pas intégré de dimension historique à leur récit. Par cette démarche, ils ont permis de montrer la qualité que pouvait avoir le cinéma d'horreur lorsqu'on lui en donnait les moyens et ainsi par la suite que le soutien public des œuvres de ce genre devienne quelque chose de naturel.

Vraiment, pour en revenir à mon ressenti personnel, ces films d'horreur et fantastiques espagnols m'enthousiasment toujours autant que la première fois que j'ai vu *Rec* que j'évoquais au tout début de mon travail. Pourtant, Yann LEBECQUE me fait, un peu, redescendre de mon nuage, me parlant, à demi-mot d'un essoufflement du cinéma fantastique espagnol : « le phénomène tend à se raréfier aujourd'hui, Filmax produisant moins de films, et les réalisateurs se tournant vers des genres plus grand public ». Il est vrai que Juan Antonio BAYONA a quitté le genre pour aller vers le film catastrophe dans : *The Impossible* ou que Jaume BALAGUERO a réalisé le thriller *Mientras duermes* en 2011, que les deux derniers opus de la saga *Rec* ont beaucoup déçu... Mais, un exemple plus récent, peut rallumer une petite lueur d'espoir, le dernier film de BAYONA *A Monster calls* sorti en France au tout début de l'année 2017. Cette œuvre fantastique, entre conte et réalité, me rappelle *El laberinto del fauno* et peut être l'annonciatrice d'un retour aux sources vers ce cinéma fantastique aux aspects réalistes et dramatiques tellement marquant.

Concernant la France, j'ai été frappé par le pessimisme de Yann LEBECQUE et Aurélien FERENCZI à propos de l'avenir du cinéma d'horreur français. Mais cette semaine, le 15 Mars précisément, est sorti en salles un film : *Grave* de Julia DUCOURNEAU. Il s'agit d'un film d'horreur français qui a notamment remporté le Grand Prix du Festival International du film fantastique de Gérardmer 2017 et le Prix Fipresci à La Semaine de la Critique du Festival de Cannes 2016. Cette reconnaissance, nous permet d'imaginer une nouvelle dynamique, une nouvelle ère pour l'horreur en France. De plus, la réalisatrice de 33 ans est issue de la prestigieuse école française de cinéma que nous évoquions brièvement dans la deuxième partie : La FEMIS. Celle-ci d'ailleurs, interviewée par Aurélien FERENCZI¹, confie qu'elle suppose que c'est son goût pour le cinéma de genre qui lui a permis d'intégrer l'école. Le mouvement qui semble donc se dessiner dans cette institution pourrait renchérir notre idée d'une révolution en marche dans le cinéma français vis-à-vis de l'horreur. Cependant, le journaliste me met en garde à propos de ce film et de sa réalisatrice qui « insiste » particulièrement sur « la signification métaphorique de son film, ce que ne ferait pas un cinéaste de genre, qui laisserait le spectateur libre de son interprétation... ». Ainsi, un tel film mêlant pourtant « l'auteurisme » au cinéma de genre ne pourrait pas constituer ce tournant attendu pour le cinéma d'horreur en France.

1. <http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2016/cannes-2016-de-la-femis-a-grave-le-parcours-saignant-de-julia-ducourmau-revelation-cannoise,142453.php>

Les deux critiques que j'ai interviewés ne voient pas du tout l'avenir de l'horreur française au cinéma d'un bon œil, Yann LEBECQUE met notamment en cause le streaming et le téléchargement illégal en ces termes « Il ne faut pas oublier, cependant, l'importance du piratage, qui touche principalement ce type de films, très populaires, et en limite le financement de fait. Le téléchargement illégal risque à terme de porter un coup sérieux au genre qui était jusqu'alors porté par les ventes en vidéo (VHS dans les années 80, DVD dans les années 2000) ». Aurélien FERENCZI me rappelle, quant à lui, le modèle de financement français que nous évoquions précédemment : « Le problème du cinéma d'horreur français [...] c'est le financement par la télévision, qui n'a pas du tout envie de ce genre de films et donc n'est pas près de les financer... » L'un et l'autre m'évoquent comme « solutions » d'avenir possibles la Vidéo à la Demande et des plate-formes comme Netflix et OCS capables d'intervenir de la production à la diffusion des œuvres. Il est clair que la série, notamment, pourrait être l'avenir des genres horrifique et fantastique. Le succès planétaire assez impressionnant de la série de zombies : *The Walking dead*¹, et les réussites intéressantes des slashers/whodunnit *Scream*² et *Riverdale*³ en sont les preuves. De plus, comme le souligne Yann LEBECQUE, la série fantastique diffusée sur Canal + *Les Revenants*⁴, par son succès public et critique en France et à l'étranger, montre bien la capacité de notre pays à proposer des productions de genre de qualité.

Si nous pourrions, en effet, nous réjouir d'une arrivée tant attendue de l'Hexagone dans l'horreur par le petit écran. Il demeurera, tout de même, une frustration, une tristesse, pour les personnes qui, comme moi, sont à la fois des amoureux du Cinéma, comme art, comme lieu, comme loisir et de l'horreur qui, à mon sens, prend toute sa puissance dans les salles obscures.

1. Créée par Frank DARABONT & Joel KIRKMAN, 2010

2. Créée par Jill BLOTEVOGEL, Dan DWORKIN & Jay BEATTIE, 2014

3. Créée par Roberto AGUIRRE SACASA, 2017

4. Créée par Fabrice GOBBERT, 2012

Bibliographie :

- BADINTER Elisabeth, *Le conflit, la femme et la mère*, Ed Flammarion, 2010, 256 p
- BLAYO Nicolas, Pietsie FEENSTRA, Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). A corps perdus, *Questions de communication*, 2007, 11, pp. 1-4
- CERQUAND Jean-François, *Légendes et Récits populaires du Pays Basque I*, Ed Léon Ribaut, 1875, 80 p
- CERQUAND Jean-François, *Légendes et Récits populaires du Pays Basque II*, Ed Léon Ribaut, 1876, 110 p
- CHEVALIER-CHANDEIGNE Olivia *La philosophie du cinéma d'horreur : Effroi, éthique et beauté*, Ed Ellipse, 2014, 160 p
- CHAUDRON Martine, Pourquoi la catégorie « films d'auteur » s'impose-t-elle en France particulièrement ?, *L'Harmattan / Sociologie de l'art*, 2008, 1, pp. 101-138
- FEENSTRA Pietsie et SANCHEZ-BIOSCA Vicente *Le cinéma espagnol : histoire et culture*, Ed Armand Colin, 2014, 224 p
- FICHTE Johann Gottlieb, *Discours à la nation allemande*, 1808
- FREUD Sigmund, Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans, *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, 1899
- JUDERIAS Julian, *La légende noire et la vérité historique*, 1914
- LARGERON Charlotte *Guillermo Del Toro : Des hommes, des dieux et des monstres*, Ed Rouge Profond, 2013, 208 p
- PAQUET-DEYRIS Anne-Marie *Les cinémas de l'horreur : Les maléfiques*, Ed Charles Corlet, Cinémaction, 2010, 222 p
- PERSON Philippe, A-t-on le droit de critiquer la Nouvelle Vague, *Le Monde diplomatique*, Février 2009, pp. 27
- PIERRON Agnès, Le Grand-Guignol dans l'air du temps, *Le Portique*, 2009, 22, pp. 1-4
- RENAN Ernest, *Discours et conférences*, 1887
- SOLEDA RODRIGUEZ Marie *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Ed Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 184 p
- THORET Jean-Baptiste *Dario Argento : Magicien de la peur*, Ed Cahiers du Cinéma, 2002, 160 p
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed Le Seuil, 1970, 192 p

Filmographie :

- Cinéma d'horreur : Apocalypse, Virus, Zombies*, Luc LAGIER, 2010
- A l'intérieur*, Alexandre BUSTILLO et Julien MAURY, 2007
- Haute Tension*, Alexandre AJA, 2003
- Aux yeux des vivants*, Alexandre BUSTILLO et Julien MAURY, 2014
- Rec*, Paco PLAZA et Jaume BALAGUERO, 2007
- El Orfanato*, Juan Antonio BAYONA, 2007
- Mama*, Andres MUSCHIETTI, 2013
- Sheitan*, Kim CHAPIRON, 2007
- El espino del diablo*, Guillermo DEL TORO, 2001
- Volver*, Pedro ALMODOVAR, 2006
- Las brujas de Zugarramurdi*, Alex DE LA IGLESIA, 2013
- Insensibles*, Juan Carlos MEDINA, 2012
- Saint-Ange*, Pascal LAUGIER, 2003
- The Hills Have Eyes*, Alexandre AJA, 2006
- Martyrs*, Pascal LAUGIER, 2008
- Amer*, Hélène COTTET & Bruno FORZANI, 2009
- Los ojos de Julia*, Guillem MORALES, 2010
- The Conjuring 2 : The Enfield Case*, James WAN, 2016
- La Monja*, Luis DE LA MADRID, 2005
- The Impossible*, Juan Antonio BAYONA, 2012
- Trece Campanadas*, Xavier VILLAVARDE, 2002
- The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe HOPPER, 1974
- The Last house on the left*, Wes CRAVEN, 1972
- El día de la bestia*, Alex DE LA IGLESIA, 1995
- Le déclin des Mayas*, Michael GREGOR, 2004
- French Bashing, les français selon les anglo-saxons*, Jean-Baptiste PERETIE, 2016
- Fragile*, Jaume BALAGUERO, 2005
- Frontière(s)*, Xavier GENS, 2007
- Hostel*, Eli ROTH, 2004
- La nuit américaine*, François TRUFFAUT, 1973
- Le mépris*, Jean-Luc GODARD, 1963

-*Dog Pound*, Kim CHAPIRON, 2009
-*La crème de la crème*, Kim CHAPIRON, 2014
-*Profondo rosso*, Dario ARGENTO, 1975
-*Ringu*, Hideo NAKATA, 1998
-*Ju-on*, Takashi SHIMIZU, 1999
-*Memento Mori*, Kim TAE-YOUNG & Min KYU-DONG, 1998
-*Rings*, F. Javier GUTIERREZ, 2017
-*El laberinto del fauno*, Guillermo DEL TORO, 2006
-*Dona Lupe*, Guillermo DEL TORO, 1985
-*Hellboy*, Guillermo DEL TORO, 2004
-*Crimson Peak*, Guillermo DEL TORO, 2015
-*Pacific Rim*, Guillermo DEL TORO, 2013
-*A Monster calls*, Juan Antonio BAYONA, 2016
-*Grave*, Julia DUCOURNEAU, 2016
-*Piranha 3-D*, Alexandre AJA, 2010
-*The Pyramid*, Grégory LEVASSEUR, 2014
-*Horns*, Alexandre AJA, 2013
-*It Follows*, David ROBERT MITCHELL, 2014
-*The Witch*, Robert EGGERS, 2016
-*Les diaboliques*, Henri-Georges CLOUZOT, 1955
-*Les yeux sans visage*, Georges FRANJU, 1960
-*Le Manoir du diable*, Georges MELIES, 1896
-*The Secret*, Pascal LAUGIER, 2012
-*The Others*, Alejandro AMENABAR, 2001
-*House of Wax*, Jaume COLLET-SERRA, 2005
-*Orphan*, Jaume COLLET-SERRA, 2009
-*The Shallows*, Jaume COLLET-SERRA, 2016
-*Jaws*, Steven SPIELBERG, 1975
-*Giallo, une horreur érotique*, Yannick DELHAYE, 2011

Netographie :

<http://archive.filmdeculte.com/coupdeprojo/mauvaisgenre.php>

<https://www.youtube.com/watch?v=EB6T5MSK75Q>

<http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-96497/biographie/>

<http://www.telarama.fr/festival-de-cannes/2016/cannes-2016-de-la-femis-a-grave-le-parcours-saignant-de-julia-ducournau-revelation-cannoise.142453.php>

http://www.lexpress.fr/tendances/voyage/pays-basque-mythes-et-legendes_1704693.html

<http://donnees.banquemondiale.org/indicateur/SP.URB.TOTL.IN.ZS>

<http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/20120416.OBS6260/espagne-le-safari-du-roi-juan-carlos-qui-fait-tache.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=uIRQphHB6uA>

<http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20120404.RUE9010/pourquoi-le-cinema-d-horreur-espagnol-est-le-meilleur-au-monde.html>

Les contacts :

Yann LEBECQUE : Il est rédacteur et correcteur au magazine L'Ecran Fantastique, j'ai souhaité prendre contact avec lui après avoir lu un article publié en 2012 sur le site Rue89 au sujet du cinéma d'horreur espagnol auquel il avait collaboré.

Yannick DELHAYE : Il est réalisateur, j'ai discuté avec lui à propos du « giallo » car il a réalisé, en 2011, un documentaire intitulé : *Le Giallo, une horreur érotique*.

Aurélien FERENCZI : Il est journaliste, écrivain et critique de cinéma, il est notamment rédacteur en chef adjoint au magazine Télérama et intervient dans l'émission « Le Cercle » sur Canal +, il a interviewé en 2016 au Festival de Cannes, la réalisatrice Julia Ducourneau au sujet de son film *Grave* qui a été en grande partie l'objet de notre discussion.

Sergi RAMOS ALQUEZAR : Auteur d'une thèse intitulée *Fantômes, slashers et monstres dans le cinéma fantastique espagnol (1993-2005)* je l'ai contacté pour discuter de ses contributions à l'ouvrage de Marie SOLEDAD-RODRIGUEZ *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*.

Bénédicte BREMARD : Professeur à l'Université de Bourgogne, je l'ai contacté car elle a collaboré au même ouvrage que Sergi RAMOS ALQUEZAR, nous avons notamment discuté de Narciso IBANEZ SERRADOR et Guillermo DEL TORO.

Extrait de l'interview de Bénédicte BREMARD

Comment Narciso IBANEZ SERRADOR est devenu une figure de référence pour les cinéastes du fantastique espagnol des années 1990/2000?

D'abord, une précision : Ibáñez Serrador n'a pas réalisé 1 film mais 2 (il ne faut pas oublier le 1er, *La residencia*, dont je parle brièvement dans l'article et qui a connu un grand succès en Espagne). Pour en savoir plus sur ce film, vous pouvez vous reporter au chapitre que je lui consacre dans mon ouvrage *Enfances et adolescences dans le cinéma hispanique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, Collection Sociétés, 2016.

Vous devriez le trouver facilement en bibliothèque universitaire.

La réponse à votre question se trouve essentiellement dans les interviews des réalisateurs qui ont participé à *Películas para no dormir* (cf making off de l'édition en dvd). Vous trouverez aussi des éléments dans cette interview d'A. de la Iglesia:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/chicho-ibanez/3591503/>

Je pense que c'est au début à travers la télévision qu'ils l'ont connu. Il me semble avoir lu aussi qu'Amenábar s'était inspiré des décors de *La residencia* pour *Los otros*, mais je ne me souviens plus de la référence exacte.

Est-ce que Guillermo DEL TORO aurait tendance à reprendre ce rôle de figure tutélaire? (influence de ses œuvres, producteur de plusieurs films)

À mon sens, ce n'est pas tout à fait comparable. D'abord parce qu'Ibáñez Serrador a plutôt influencé, semble-t-il, la génération qui l'a suivi, et nous n'en sommes pas encore là pour G. Del Toro. Par ailleurs celui-ci réalise mais aussi produit des films de genres très différents : *Hellboy* par exemple, relève de l'adaptation du *comic*, ce qui n'est pas le cas d'autres films -même s'il y a une forte inspiration visuelle dans *El laberinto del fauno* (illustrations d'Arthur Rackham pour *Alice aux pays des merveilles* par ex) ou *El espinazo del diablo* (collaboration avec Carlos Giménez). En tant que producteur, il faudrait distinguer aussi ses participations seul de celles au sein de Cha Cha Cha Films fondée avec Alfonso Cuarón et Alejandro González Iñárritu. De fait, il serait intéressant de comparer les parcours des 3, du Mexique à Hollywood avec des incursions européennes, les 3 ayant d'ailleurs abordé le fantastique de façon très différente (je pense aux *Fils de l'homme* de Cuarón et à *Biutiful* d'Iñárritu).

Comment expliquer qu'un mexicain soit à ce point engagé dans le cinéma ibérique?

Il l'explique dans une interview : « J'ai grandi dans le Mexique des années 1970. À cette époque, le courant culturel était largement alimenté par des écrivains, acteurs et cinéastes espagnols qui avaient fui le franquisme vingt ans plus tôt. Ce sont leurs films et leurs livres qui m'ont nourri. Plus tard, je suis devenu très ami avec Emilio García Riera, l'un des plus grands historiens du cinéma mexicain. Fils d'immigrant espagnol, il m'a beaucoup parlé de la dictature de Franco et de ses conséquences terribles. C'est grâce à lui que j'ai pris conscience du fléau qu'est le fascisme. Encore aujourd'hui[1]

[1] THEATE, Barbara, « Ofelia au pays des horreurs », Le Journal du dimanche, 29/10/2006.

Comment expliquez-vous la porosité entre le cinéma d'auteur et le cinéma de genre en Espagne? (avec par exemple un Pedro ALMODOVAR producteur de El espinazo del diablo)

Almodóvar produit des films très différents, à mon avis sans critères de genres (qui vont par ex. de *El día de la bestia* à *Relatos salvajes*).

Cependant votre question me semble très intéressante. Je pense que c'est un phénomène relativement récent (plutôt postérieur au franquisme, sous lequel on avait plutôt d'un côté le cinéma intellectuel, engagé -Juan Antonio Bardem -y compris à travers la comédie noire -Luis García Berlanga, et de l'autre le cinéma de genre -Jesús Franco)

Il y a en fait un véritable retour du cinéma fantastique en Espagne à partir des années 90 (Álex de la Iglesia, Alejandro Amenábar) qui s'éloignent des modèles espagnols pour s'inspirer plutôt de schémas hollywoodiens -avec une véritable originalité cependant. La plupart sont réalisateurs et scénaristes, ce qui explique la création d'un véritable univers personnel d'auteur. Par ailleurs le film de genre est, comme vous l'expliquez dans votre mémoire, une autre façon (sous couvert du divertissement) de produire une oeuvre inscrite dans son temps, avec souvent une profonde réflexion politique (voir l'ouvrage de Gérard Lenne, *Le Cinéma "fantastique" et ses mythologies*). Pourquoi ressurgit-elle cependant à une époque où la censure n'est plus de mise et l'allégorie plus nécessaire.... voilà une vraie question. Mais la fin des années 90 et le début des années 2000 amorcent aussi une réflexion sur l'Histoire (Loi sur la Mémoire Historique de 2004) et ses fantômes. On pourrait y voir un début d'explication.

Le cinéma d'horreur espagnol tourne parfois l'Eglise catholique en dérision, la critique (La Monja, El dia de la bestia...), cette critique a-t-elle uniquement pour but de pointer le rôle de l'Eglise pendant la dictature franquiste ou fait-elle partie d'un mouvement anticlérical plus large?

Je ne parlerai pas de mouvement anticlérical, il me semble que le rapport de la culture et du cinéma espagnol à la religion catholique est beaucoup plus complexe -Buñuel se disait "athée, grâce à Dieu", cela résume bien le paradoxe fascination-rejet. La religion catholique est présente partout, y compris pour les non-croyants ou non-pratiquants (par ex à travers les processions de la Semaine Sainte qui ont inspiré *Nadie conoce a nadie* de Mateo Gil, ou à travers l'éducation pour toute la génération qui a grandi sous le franquisme -Almodóvar l'évoque dans *La mala educación*). Historiquement l'Espagne est aussi le pays de l'Inquisition.... C'est donc une source d'inspiration logique, très riche visuellement mais aussi thématiquement. On ne peut pas comparer avec le cinéma français car la France est une république laïque... même si la réalité de la société est bien plus complexe.

Le cinéma d'horreur italien des années 70 (en particulier le giallo) aurait-il selon vous une influence sur les cinéastes du fantastique espagnol des années 1990/2000?

Les cinéastes espagnols ne le citent guère comme source d'influence, il me semble. J'y verrais plutôt un phénomène concomitant au *fantaterror* espagnol des années 70, mais parallèle.

Résumé :

Un travail de réflexion sur le cinéma d'horreur à travers l'exemple de la France et celui de l'Espagne. Qu'est-ce qui fait qu'un pays va produire beaucoup ou peu de films d'horreur ? Comment la nationalité des cinéastes d'horreur s'exprime-t-elle dans leurs films ? Une approche historique, culturelle. L'état des lieux d'un genre « à part ». L'occasion de se demander ce qu'est la nation. L'observation de la globalisation culturelle. Un regard vers l'avenir du 7ème Art et du monde de l'audiovisuel.

Mots-clefs :

Horreur – Nation – Culture – Identité – Histoire -France – Espagne – Production – Genre – Auteur

Summary :

A reflection about horror cinema through the examples of France and Spain. Why does a country produce a lot or a few horror movies ? How horror filmmakers express their nationality through their films ? An historical and cultural approach. The current situation of a genre apart from the others. A right time to ask ourselves what's a nation. Watching the cultural globalisation. A look on cinema's and audiovisual's future.

Key words :

Horror – Nation – Culture – Identity – History – France – Spain – Production – Genre – Artist