



HAL
open science

A ghost story for christmas, Lawrence Gordon Clark (1971-1978) : étude d'un environnement en crise

Etienne Rabiller

► To cite this version:

Etienne Rabiller. A ghost story for christmas, Lawrence Gordon Clark (1971-1978) : étude d'un environnement en crise. Sciences de l'Homme et Société. 2024. dumas-04658323

HAL Id: dumas-04658323

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04658323>

Submitted on 22 Jul 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE-NOUVELLE
Master Cinéma et Audiovisuel
Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles

Mémoire final de Master 2

Etienne RABILLER

***A GHOST STORY FOR CHRISTMAS*, LAWRENCE GORDON CLARK
(1971- 1978) : ÉTUDE D'UN ENVIRONNEMENT EN CRISE**



Extrait de “A Warning to the Curious”, *A Ghost Story For Christmas*,
Lawrence Gordon Clark, BBC, 1972, 50 min, UK

Sous la direction de Evgenia GIANNOURI

Soutenu à la session de juin 2024

Documents sous droits non diffusables



REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent tout particulièrement à ma directrice de mémoire, Evgenia Giannouri, pour son soutien précieux, ses conseils et l'attention qu'elle m'a apportée dans le cadre de l'élaboration de ce mémoire.

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. *A GHOST STORY FOR CHRISTMAS* : UNE SÉRIE SPÉCIFIQUEMENT ANGLAISE.....17

I/ *A Ghost Story For Christmas* : présentation d'une série horrifique à succès.....17

1.1.1. Genèse de *A Ghost Story For Christmas*.....17

1.1.2. Un foyer artistique et créatif.....21

II/ La Grande-Bretagne : stigmates d'un patrimoine culturel archaïque bouleversé.....25

1.2.1. Un territoire marqué par son passé.....25

1.2.2. M.R. James et l'héritage littéraire gothique.....29

III/ Le Folk-Horror : un genre poreux.....32

1.3.1. Le folk horror.....32

1.3.2. *A Ghost Story For Christmas* et le folk horror.....34

DEUXIÈME PARTIE. *A GHOST STORY FOR CHRISTMAS* : EXPLORATION D'UNE NATURE EN CRISE.....37

I/ Autour du gothique trouble de la réalité.....37

2.1.1. La nature dans le gothique : la rupture du tissu de la réalité.....37

2.1.2. L'inquiétante étrangeté d'une nature anxiogène.....40

II/ L'éco-gothique : la nature comme reflet horrifique des angoisses humaines.....43

2.2.1. L'éco-gothique dans *A Ghost Story For Christmas*.....43

2.2.2. Autour de la mise en scène des espaces naturels : le paysage.....45

2.2.3. La ruralité.....51

2.2.4. La forêt.....53

III/ L'éco-gothique : phénomènes d'une rencontre entre le passé et le présent.....58

2.3.1. Nature et saison : le passage du temps.....	58
2.3.2. L'excavation.....	61
2.3.3. La stratification du temps : une nature vengeresse et punitive.....	62
2.3.4. L'hantologie.....	65
TROISIÈME PARTIE. <i>A GHOST STORY FOR CHRISTMAS</i> : HISTOIRE(S) DE FANTÔMES.....	68
I/ Histoires de fantômes : panorama diachronique du cinéma et de la télévision fantastique britannique.....	68
3.1.1. Un fantastique cinématographique prospère et créatif.....	69
3.1.2. L'horreur sur le petit écran.....	71
II/ Les figures fantomatiques.....	74
3.2.1. Des corps fantomatiques : une réaction éco-phobe.....	74
3.2.2. Le visqueux : vers une déliquescence de la matière.....	77
III/ La télévision en tant que relais des peurs et des angoisses.....	79
3.3.1. Autour de l'ostension télévisuelle.....	80
3.3.2. La télévision gothique.....	83

INTRODUCTION

“*No diggin’ here... No diggin’ here...*”

Ager, personnage issu du film *A Warning To The Curious* (1972).

Postée au milieu d’une étendue déserte et silencieuse, la silhouette lointaine d’un antiquaire arrache la terre avec sa pelle. Le soleil derrière lui est blafard, légèrement effacé par une brume indistincte et vaporeuse. Alors que les coups de pelle s’étouffent dans le sable, un bref coup d’œil à cette forêt de pin maritime suffit à provoquer un frisson : les arbres menaçants appellent à la précipitation, les cris lointains des mouettes à l’affolement... Une silhouette sombre surgit soudainement des fougères et demande à l’homme d’arrêter de creuser. Celui-ci résiste, il se pense dans son droit, la terre n’appartient-elle pas à tout le monde ? L’ombre se répète, elle lui attrape le bras, cherche à lui retirer l’outil de ses mains, en vain. Projetée au sol, elle se saisit d’un couteau enfoncé dans une bûche. Le visage livide, elle se relève lentement avant de porter un coup fatal au chercheur de trésor. La caméra s’éloigne ensuite subitement : au loin, le spectre fait remplacer les coups de pelle par ceux du couteau. Muette et impassible, la forêt reprend le cours de son histoire.

Si les premières minutes de *A Warning To The Curious* sont aussi effrayantes, c’est principalement parce que l’épisode réalisé en 1972 de la série *A Ghost Story For Christmas* repose sur une mise en scène à la fois violente et silencieuse. En profanant la terre, l’antiquaire réveille un mal insoupçonné, enfoui au cœur du sable depuis des temps immémoriaux. La nature reste impassible face à cette altercation sanglante, comme si elle en était son origine, sa substance. Diffusé à la télévision britannique le soir de Noël, *A Warning To The Curious* s’inscrit dans une période où les préoccupations d’un passé refoulé refont surface sur les écrans. De nombreux films réalisés au Royaume-Uni voient en effet le jour à l’aube des années 70 et partagent tous sensiblement le même enjeu : un personnage métropolitain débarque dans une campagne britannique, région rurale et isolée où le passé, ses forces occultes et ses rituels anciens semblent encore régner en maître, et voit son séjour progressivement virer au cauchemar.

Au sein de cette constellation, le petit écran se dévoile comme un véritable pionnier. Ce genre naissant qui, nous le verrons plus tard porte aujourd'hui le nom de "folk horror", envahit la télévision britannique sous toutes ses formes : séries, téléfilms jusqu'aux programmes de prévention pour enfants... Encadré dans cette période, la série d'anthologie *A Ghost Story For Christmas* (1971-1978) réalisée par Lawrence Gordon Clark s'impose comme un éminent représentant du genre. Adaptant des nouvelles horrifiques du XIX^{ème} siècle pour la plupart écrites par l'auteur gothique Montague Rhodes James, *A Ghost Story For Christmas* s'insère dans une période de popularité florissante pour la télévision, et notamment du genre fantastique qui s'y installe assidûment. La série déploie ainsi à travers ses 8 épisodes indépendants des histoires de fantômes ayant toutes pour particularité d'être inscrites dans une campagne britannique énigmatique, imprégnée par un héritage culturel violent et occulte. Après avoir découvert les vestiges d'un temps ancien, ses personnages sont systématiquement soumis à la rencontre de manifestations surnaturelles qui, nous le verrons au fil de ce mémoire, sont sensiblement liées à une nature antagoniste.

Ce mémoire s'attache ainsi à questionner les représentations cinématographiques ; ses enjeux esthétiques mais aussi conceptuels, de cette nature horrifique à travers le prisme d'une série à succès, remarquable par ses contextes de production et culturel bien déterminés. Si la nature a toujours été soumise à des interprétations différentes selon les cultures, il s'agira ici de dégager sa spécificité au sein du territoire britannique. Pays de l'industrialisation au XIX^{ème} siècle, la région d'Outre-Manche entretient en effet un rapport singulier avec ses espaces naturels ruraux, ce que Adam Scovell désigne notamment par le terme "countryside" dans son ouvrage *Folk Horror : Hours Dreadful and Things Strange* publié en 2017¹. Plus riche que sa traduction française "campagne", le countryside britannique porte en lui les traces des traditions et du folklore du pays, aussi traumatique soit-il. En lui tournant le dos au cours de son évolution, le Royaume-Uni se voit rattraper par un passé qu'il refoule. La série de Lawrence Gordon Clark met ainsi en scène cette rencontre entre le moderne et l'archaïque sous un modèle horrifique et notamment à travers la figure du fantôme, protéiforme selon les épisodes.

L'objectif de cette recherche est d'établir, d'analyser mais aussi de saisir les implications de la représentation d'une nature vengeresse dans un contexte culturel

¹ Adam Scovell, *Folk Horror : Hours Dreadful and Things Strange*, Leighton Buzzard, Auteur Publishing, Liverpool University Press, 2017, p. 20.

spécifique. Créant des boucles et des cycles incessants, celle-ci inclut une attraction pour le passé, son folklore et ses superstitions mais nous verrons également sa propre émancipation. Les pages de ce mémoire s'attachent ainsi à questionner ses représentations au sein d'une série horrifique singulière pour son époque et sa production. Il s'agira donc de répondre aux interrogations suivantes : Comment la mise en scène de la nature dans la série britannique *A Ghost Story For Christmas*, articule-t-elle la représentation d'un environnement en crise, sensiblement déterminé par un passé traumatique ? Transformée en source horrifique et angoissante, en quoi projette-t-elle également les symptômes d'une peur environnementale ? À travers les épisodes de la série réalisée par Lawrence Gordon Clark, il sera question d'analyser l'influence de l'espace naturel, du décor de campagne et de la ruralité en tant que vecteurs dramaturgiques principaux, notamment pour dégager leur étrangeté menaçante. Si *A Ghost Story For Christmas* est un objet déjà particulièrement riche, d'autres films issus de la même décennie viendront compléter ces analyses, notamment pour dégager des tendances plus larges quant à la spécificité des territoires britanniques mais aussi des angoisses vis-à-vis de son countryside. Dans le même temps, nous nous intéresserons en filigrane à l'exploitation de ces phénomènes dans ce média spécifique qu'est la télévision et son rôle dans la diffusion du folklore, un médium capable d'affecter l'attention et les croyances et qui semble avoir tissé des liens sensibles avec les préoccupations horrifiques des années 70. Plus largement, ce projet de mémoire entend dégager les spécificités d'une nature archaïque profondément liée à la culture anglo-saxonne et qui, par son immanence notamment, parvient paradoxalement à s'en soustraire.

S'exprimant à travers des formes souvent libres et graphiques, le cinéma d'horreur, sous des étiquettes qui le classent tantôt du côté du spectacle populaire ou parfois du côté de la représentation abjecte, est absolument remarquable dans sa capacité à matérialiser l'innommable et lui donner une présence. Ainsi, c'est principalement parce qu'il prend la peur pour objet qu'il s'avère aussi fascinant. En faisant de cette émotion primitive le cœur de ses mécaniques, le cinéma d'horreur parvient précisément à lui dessiner un visage, notamment parce "qu'elle et l'horreur relèvent du visuel" selon Eric Dufour². C'est à travers ce rapport profondément viscéral aux images que j'ai souhaité orienter mon projet de mémoire. Si le but même du film d'horreur est de pénétrer insidieusement l'esprit du

² Eric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 50.

regardeur, la question de ce qui hante déborde l'expérience cinématographique elle-même en disant beaucoup sur la société et ses craintes. Le cinéma horrifique des années 70 cristallise ainsi les nombreuses transformations du XX^{ème} siècle tout en s'inscrivant dans une certaine forme de lucidité face à son époque. Le Royaume-Uni voit ainsi apparaître des films d'horreur particulièrement captivants au cours de cette période, comme *The Wicker Man*, réalisé par Robin Hardy en 1973. Ovni cinématographique, cette comédie-musicale horrifique inclassable pose les jalons d'une horreur folklorique trouble, bâtie sur la confrontation existentielle entre un passé archaïque et un monde contemporain qui s'en est détourné. De nombreux longs-métrages anglais réalisés à la même période viennent alors partager des signes similaires : une emphase sur des paysages ruraux vierges et imposants au sein desquels un personnage principal, souvent un scientifique ou un homme d'église, découvre des comportements ou des pratiques occultes qui transforment son voyage en épreuve horrifique. Genre identifié des années plus tard par Mark Gatiss et Piers Haggard³ notamment, le folk-horror gagne aujourd'hui ses lettres de noblesse, aussi bien du côté de la création cinématographique que du côté de la recherche universitaire anglo-saxonne.

Dans le cadre de cette recherche, il était intéressant d'aborder le genre sous un angle à la fois représentatif mais aussi suffisamment éloigné des concepts déjà traités par des travaux existants. Par ses formes et ses discours, le folk horror se dévoile ainsi comme un genre particulièrement évocateur, non seulement pour sa production éclair étonnante à l'aube des années 70 en Grande-Bretagne mais aussi pour son inscription dans la contre-culture notamment, fait remarquable dans l'histoire du cinéma d'horreur en général. Ses représentants les plus éminents, regroupés dans ce que Adam Scovell nomme "la trilogie impie"⁴, soit *Le Grand Inquisiteur* (1968), réalisé par Michael Reeves, *La Nuit des Maléfices* (1971) de Piers Haggard et *The Wicker Man* (1973) cité quelques lignes plus tôt, balisent les ressorts narratifs et esthétiques du genre. Aujourd'hui inexistantes dans la littérature universitaire en France, les recherches autour du folk-horror concernent principalement les études anglo-saxonnes et apparaissent finalement très récentes quant à l'âge de son corpus. Extrêmement riche, la production télévisuelle britannique est le foyer principal du genre. On trouve ainsi ses balbutiements dans les adaptations des nouvelles fantastiques de l'auteur M.R. James dès 1968 avec *Whistle and I Come to You*, réalisé par Jonathan Miller puis plus tard dans des épisodes de la série *A Play For Today* tels que *Robin Redbreast* (1970) de

³ Mark Gatiss, *A History of Horror : Home County Horrors*, BB4 Television, diffusé le 18 octobre 2010.

⁴ Adam Scovell, *op. cit.*, p. 13.

James MacTaggart ou *Penda's Fen* (1972) d'Alan Clarke. Avec ce sujet en pleine émulation théorique, il était ainsi intéressant de prolonger ses différentes thématiques ; les tensions entre le passé et le présent, les angoisses de l'homme contemporain face à la nature et les pratiques occultes, notamment pour y dégager une réflexion autour de l'environnement, enjeu central du XXI^{ème} siècle. Si quelques articles évoquent par exemple la question de l'identité anglo-saxonne dans le paysage⁵ ou l'étrangeté⁶ de celui-ci, la question de la nature y apparaît toujours en souterrain, sans être totalement identifiée. *A Ghost Story For Christmas*, à travers ses huit épisodes, cristallise toutes ces interrogations au sein du même objet. Symptomatique d'une période de grande créativité artistique à la télévision au début des années 70 pour son originalité plastique, la série de Lawrence Gordon Clark donne en effet à travers ses épisodes une place importante à la nature et au folklore, ce qui nous mènera notamment à nous demander si elle s'inscrit pleinement dans le genre. Diffusés à Noël de 1971 à 1978, les 8 épisodes de *A Ghost Story For Christmas* ont à leur grande majorité été pilotés par le même réalisateur avant qu'un arrêt progressif des adaptations au profit de récits horribles contemporains mène à l'annulation de la série.

Notre approche méthodologique consistera ainsi à comprendre plus largement les contextes de production et de diffusion de nos voisins britanniques tout en identifiant ses acteurs principaux. Avec des ressources essentiellement anglo-saxonnes, ce mémoire comprend de nombreuses sources documentaires, que ce soit des interviews de réalisateurs, des critiques et mais aussi des notes de réception des différents épisodes de *A Ghost Story For Christmas* par exemple. Encore peu diffusée en France, la littérature scientifique récente sur le folk horror demeure assez peu accessible, tout comme les ouvrages français traitant directement du genre ou même de l'éco-critique au cinéma, ce qui expliquera en partie l'asymétrie des sources anglo-saxonnes citées dans ce mémoire.

Si pour Adam Scovell, "le folk horror traite le passé comme un traumatisme paranoïaque⁷", la série de Lawrence Gordon se situe plutôt du côté d'une tension ontologique entre la nature et la culture. Par ses adaptations littéraires et sa sophistication, *A Ghost Story*

⁵ Derek Johnston, "Landscape, season and identity in Ghost Story for Christmas", dans *The Journal of Popular Television*, Queen's University Belfast, 2018, p. 105.

⁶ Robert MacFarlane, "The Eeriness of the English Countryside", dans *The Guardian*, 10 avril 2015, [consulté pour la dernière fois le 13/05/2024] :

<https://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eeriness-english-countryside-robert-macfarlane>

⁷ Adam Scovell, *op. cit.*, p.14.

For Christmas est en effet fragmenté : d'un côté la série s'inscrit dans la continuité d'un héritage horrifique gothique, et d'un autre elle soulève de nombreuses problématiques contemporaines autour de l'environnement. L'horreur dont il est question dans la série, c'est-à-dire précisément la rupture du quotidien, s'incarne dans la réalité menacée par la nature elle-même. Ainsi, ce mémoire consistera à dessiner, à travers des concepts issus de l'éco-critique, l'analyse d'une nature antagoniste et angoissante qui projette en elle les signes d'une peur environnementale. En parallèle, nous étudierons plus généralement les tenants et les aboutissants du genre horrifique. Comprenant en substance les phénomènes du fantastique, soit de la distanciation de la réalité aux effets de paranoïa en passant par le sentiment d'inquiétante étrangeté, l'horreur permet en effet de donner une présence à l'inexprimable à travers les outils cinématographiques.

Au-delà d'une étude sur une série horrifique au contexte de production original et d'une exploration du fantastique sur le territoire britannique, il sera avant tout question d'analyser les motifs de *A Ghost Story For Christmas* sous les angles conceptuels issus de l'éco-critique. Principalement implantée dans le monde anglo-saxon, l'éco-critique s'attache à étudier "les relations entre la littérature et l'environnement" selon la définition de Cheryll Glotfelty⁸. Ainsi, elle part du principe selon lequel la culture humaine est profondément liée au monde physique (nature, environnement) qu'elle l'affecte et qu'elle est affectée par lui en retour également. Pour Greg Garrard dans son ouvrage *Ecocriticism*⁹, cette étude des relations entre l'humain et le non-humain implique une analyse culturelle de l'histoire de l'homme lui-même, ce que nous verrons dans un premier temps en s'attachant à spécifier la relation du Royaume-Uni avec ses espaces naturels. Si l'écocritique émerge principalement à partir des années 70 et notamment sous le prisme de l'article de référence *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* de William Rueckert¹⁰, le courant trouve une place particulière dans la littérature habituelle sur la nature en refusant la dichotomie classique qui l'oppose à la culture. L'écocritique s'attarde en effet sur les rapports que l'homme entretient avec son environnement en offrant de nouvelles pistes méthodologiques et réflexives pour le considérer à un moment où les préoccupations écologiques deviennent de plus en plus sérieuses. À travers de nombreuses branches, de l'écoféminisme, qui s'attache à dénoncer un

⁸ Cheryll Glotfelty, *The Ecocriticism Reader : landmarks in literary ecology*, Athens Ga, London University of Georgia press, 1996, p. 8.

⁹ Greg Garrard, *Ecocriticism*, Florence : Taylor & Francis Group, 2011.

¹⁰ William Rueckert, "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism." dans *Iowa Review* 9, no., 1978, p.71-86.

système masculin hégémonique basé sur une interprétation de la nature, à l'éco-marxisme, qui pointe le système capitaliste comme seul responsable de l'exploitation de cette nature, le courant littéraire propose avant tout une approche épistémologique basée sur une reconceptualisation des représentations de cette nature au fil du temps, notamment pour dégager ses constructions. En décentrant la question d'un point de vue anthropomorphique sur l'environnement, l'éco-critique s'avère essentielle dans cette étude, notamment parce qu'elle permet de tisser des liens avec un environnement qui s'exprime dans toutes les couches du temps mais profile surtout une sensibilité quant aux phénomènes qui le composent nature tout en le considérant dans sa dimension mouvante, polymorphe et élastique.

En affirmant la nécessité de prendre en compte plusieurs mouvements, l'humain et le non-humain, le courant se dégage aujourd'hui dans une forte conception contemporaine, notamment avec la crise écologique actuelle et sa prise de conscience. Si l'écocritique se profile à travers plusieurs tendances, elle pousse aussi à la réflexion autour de ses propres méthodes. Son interdisciplinarité lui trouve aussi peut-être certaines limites, notamment dans une certaine forme d'opposition face à la rigueur scientifique. Pour Glen Love, dans son article "L'écocritique et la science : vers une consilience ?", l'écocritique nous oblige donc "à considérer le monde non humain avec le même sérieux que les autres méthodes critiques ont déployé dans l'étude de la société et de la culture humaines"¹¹. Même si l'éco-critique, dans cette tendance, tend au recul et à la réflexion sur ses limites, elle les trouve aussi précisément dans sa force. En affirmant la place des objets animés et non-animés dans un maillage non-hiérarchisé, elle dresse en filigrane des pistes quant à de nouvelles manières de cohabiter avec la nature.

L'éco-critique offre de nombreuses perspectives dans une situation climatique qui laisse aujourd'hui la place à une nature en état de destruction. Cette dernière devient dans le cinéma d'horreur un agent antagoniste profondément normé. Mais de quelle façon l'éco-critique pourrait-elle nous aider à étudier cette série ? Même si elle relève initialement de la littérature, on l'observe migrer depuis plusieurs années vers le cinéma et plus généralement vers le monde de l'image. Si le réalisateur de *A Ghost Story For Christmas*

¹¹ Glen Love, "L'écocritique et la science : vers une consilience ?", dans *New Literary History*, vol. 30, n° 3, été 1999, p.18.

adapte des nouvelles de M.R. James ancrées dans un contexte historique qui fait la part belle au gothique, il injecte par la même occasion l'influence conceptuelle d'un folk horror attaché à la question de la nature, et donc d'une certaine façon, à l'éco-critique. De l'atmosphère glaciale des récits aux espaces sombres et crépusculaires, c'est ainsi la mise en scène d'une nature étrange et souvent menaçante qui nous permet d'envisager la relation très forte entre le gothique et l'éco-critique. Si celle-ci n'est pas toujours centrale dans les différents épisodes de la série, elle vient cependant renforcer la narration et son cadre inquiétant.

Installé depuis une dizaine d'années dans les champs théoriques de l'éco-critique, l'éco-gothique s'impose ainsi comme l'outil le plus adapté pour appréhender *A Ghost Story For Christmas*. Défini en 2013 dans l'ouvrage *EcoGothic* d'Andrew Smith et William Hughes¹², le néologisme prend sa source dans l'étude des représentations de la nature dans la littérature gothique où celle-ci a une place souvent ambivalente et équivoque. Elle s'avère en effet essentielle au genre, non seulement parce qu'elle sert de décor mais également parce qu'elle fait corps avec la narration : loin d'être un pur cadre, elle influence la diégèse en tant que véritable personnage. Pour prendre exemple sur un épisode de la série de Lawrence Gordon Clark, les étendues brumeuses de la campagne du Yorkshire dans *Lost Hearts* déterminent et rendent possible le fantastique. Ainsi, les apparitions fantomatiques se font en relation avec l'espace naturel comme s'il les convoquait.

En plus d'incarner une atmosphère, la nature détermine la narration. Il est également intéressant de se pencher sur la racine du mot "éco-gothique" pour saisir encore plus précisément ses enjeux. S'il fait clairement référence à la culture contemporaine par le biais de l'écologie, qui tire son nom du grec "oikos" qui signifie généralement "la maison", l'éco-gothique trouve dans sa propre étymologie le mot "goth", qui signifie "le barbare" ou "chaos". Le néologisme permet ainsi d'entrevoir la nature dans *A Ghost Story For Christmas* comme une vaste maison hantée. À travers cette idée, l'éco-gothique offre pour Elizabeth Parker et Michelle Poland dans leur essai *Gothic Nature*, "une façon d'interroger et d'interpréter" à l'ère de l'anthropocène cette vision de plus en plus en trouble de la nature dans nos représentations¹³. Si *A Ghost Story For Christmas* s'insère pourtant dans un contexte des années 70 qui, nous le verrons, donne de plus en plus de place à un discours

¹² Andrew Smith, William Hughes, *EcoGothic*, Manchester University Press, 2013, 224 pages.

¹³ Elizabeth Parker, Michelle Poland, "Gothic Nature: An Introduction", *Gothic Nature*, 2019, p.11.

environnemental, les perspectives de l'éco-gothique permettent déjà d'envisager des pistes de réflexion quant à la crise écologique actuelle en créant justement "une nouvelle façon de penser les aspects les plus instables et les plus effrayants des relations humaines et non humaines¹⁴". Ainsi, il s'agira principalement d'analyser la série sous cet angle conceptuel tout en explorant les manifestations et les influences de cette nature à l'écran. Ce mémoire prolonge la migration du concept littéraire vers la télévision et le cinéma. L'étude de la nature dans *A Ghost Story For Christmas* permet également d'introduire des pistes de réflexion dans ce que Derek Johnston nomme "l'identité du paysage britannique¹⁵".

En nous intéressant à la dimension ontologique de la nature, nous nous attacherons ainsi à montrer qu'elle ne naît finalement pas à travers le médium cinématographique mais qu'elle le précède d'une certaine manière puisqu'elle injecte par définition les angoisses de l'homme dans la série. Chaque personnage semble en effet n'avoir aucune connexion avec les environnements qu'il traverse. Qu'ils soient scientifiques, universitaires ou simplement métropolitains, les protagonistes portent en eux un désintérêt voire un mépris certain pour les espaces naturels. Dans un article de l'essai *Material Ecocriticism*, Simon Estok parle d'éco-phobie, un sentiment de rejet à l'égard de la nature qui projette en quelque sorte "la façon dont nous réagissons émotionnellement et cognitivement à ce que nous percevons comme des dangers environnementaux et une étrangeté menaçante¹⁶". Et puisqu'il est précisément question des sens, il peut être important de souligner que l'éco-gothique trouve sa voie avec le genre horrifique, qui se fonde principalement sur la perception.

Si Adam Scovell rappelle bien que le folk horror relève d'une atmosphère paranoïaque vis-à-vis des territoires, ces derniers permettent dans un second temps d'amener les éléments du passé pour tordre l'équilibre du présent¹⁷. Ainsi, ce retour du caché, ce que Sigmund Freud nomme le "heimlich" dans *L'inquiétante étrangeté*¹⁸, repose manifestement sur une ambiguïté dans la perception de l'espace. Ce sentiment de terreur "qui nous ramène à

¹⁴ *Ibid*, p.17.

¹⁵ Derek Johnston, *op-cit.*, p. 110.

¹⁶ Simon Estok, "Painful Material Realities, Tragedy, Ecophobia", dans *Material Ecocriticism*, Bloomington, University of Indiana Press, 2014, p.131.

¹⁷ Adam Scovell, *op. cit.*, p.14 : "Folk Horror treats the past as a paranoid, skewed trauma ; a trauma reflecting on the everyday of when these films in particular were made, especially when bringing past elements to sit with uncomfortable ease within the then-present day".

¹⁸ Sigmund Freud, *L'inquiétant familier*, Payot, Paris, 2019, p. 32.

quelque chose que nous connaissons depuis longtemps et qui nous était autrefois très familier¹⁹”, est contenu au cœur de la nature de *A Ghost Story For Christmas*. Lawrence Gordon Clark se nourrit de son image pastorale pour la travestir. Chacune de ses apparitions porte en effet les signes avant coureurs de la mort, comme dans *The Stalls Of Barchester* où elle n’est évoquée que de façon sporadique avant qu’une courte séquence au sein d’une forêt fasse apparaître cet envers du monde, “ce trou dans le manteau de l’apparence” selon l’expression nietzschéenne²⁰. Le passage permet en effet de mettre en lumière l’origine du mal qui contamine l’archidiacre, à savoir la stalle de la cathédrale faite du bois de chêne d’un arbre connu sous le nom de “The Hanging Oak”. En faisant du moindre élément naturel une source de tension, la série pourrait bien illustrer le phénomène que décrit Mark Fisher dans *The Weird And The Eerie* (2016), à savoir la recombinaison de l’étrange dans le familier et l’identification du familier comme étrange²¹. En ce sens, et même s’il s’agit de films de fantômes, ce sentiment d’étrangeté (“eeriness”) que l’on pourrait également définir sous le terme d’inquiétude, ne réside pas spécifiquement dans les manifestations surnaturelles qui jonchent les épisodes de la série. Il s’incarne vraisemblablement dans la mise en scène du countryside, presque sous une forme souterraine. Dans son article “The Eeriness of the English Countryside”, Robert Macfarlane décrit ainsi cette sensation d’étrangeté comme une forme de peur qui est d’abord ressentie comme un malaise, puis comme un effroi²². Il s’agira alors d’ouvrir des pistes quant à la construction de cette peur, qui relèverait intrinsèquement d’une forme d’absence puisqu’elle n’est jamais physiquement matérialisée mais bel et bien seulement suggérée.

En plus d’analyser les films de *A Ghost Story For Christmas* sous ces angles théoriques, il s’agira finalement de constituer une réflexion plus globale autour de cette représentation de la nature dans et par l’image, notamment en voyant comment la télévision peut apparaître en tant que médium de diffusion capable d’affecter l’attention et les croyances en agissant elle-même comme une forme de folklore. Mimant la tradition orale du XIX^{ème} siècle, le petit écran permet en effet à cette nature protéiforme de dépasser ses propres représentations et de les réinventer continuellement en refusant toute forme de téléologie.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Friedrich Nietzsche, *Humain trop humain*, Mercure de France, 1906, p.201.

²¹ Mark Fisher, *The Weird and the Eerie*, London: Repeater Books, 2016, p.10 : “the strange within the familiar, the strangely familiar, the familiar as strange”.

²² Robert MacFarlane, *op. cit.*, [consulté pour la dernière fois le 13/05/2023] :

<https://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eeriness-english-countryside-robert-macfarlane>

Miroir machinique du monde, nous verrons ainsi comment elle peut elle aussi embrasser un certain sentiment d'extinction.

PREMIÈRE PARTIE. *A GHOST STORY FOR CHRISTMAS* : UNE SÉRIE SPÉCIFIQUEMENT ANGLAISE

1. *A GHOST STORY FOR CHRISTMAS* : PRÉSENTATION D'UNE SÉRIE HORRIFIQUE À SUCCÈS

En 2005, sous l'impulsion de l'écrivain et producteur Peter Harness, la BBC Four porte à l'écran *A View From Hill*, une nouvelle adaptation des récits de M.R. James. Relançant la tradition des histoires de fantômes à Noël, la reprise de la série des années 70 témoigne d'une véritable affection pour les adaptations littéraires fantastiques à la télévision britannique, le dernier épisode en date, *Lot No. 249*, ayant notamment été diffusé le 24 décembre 2023. Même si dans ce cas l'épisode réalisé par Mark Gatiss s'éloigne de nos problématiques principales en mettant en scène un groupe d'étudiants enquêtant sur des mystères de l'Égypte antique, ces nouveaux épisodes restent attachés à l'intérêt profond de l'auteur pour les figures spectrales et les territoires. Les épisodes de la série reprennent l'héritage cinématographique laissé par Lawrence Gordon Clark en articulant des personnages contemporains dans des espaces naturels archaïques et mystérieux. Ce second souffle affiche bien le goût du public anglais pour le genre fantastique à la télévision, le phénomène marquant également un véritable retour du refoulé, un attrait spécifique pour les histoires de fantômes et les secrets enfouis des espaces les plus reculés de la Grande-Bretagne.

1.1.1. Genèse de *A Ghost Story For Christmas*

Si les fantômes parcourent le cinéma à travers tous les genres, il s'agit manifestement du fantastique qui lui a donné le plus de corps. Visible ou invisible, celui-ci hérite principalement d'une tradition picturale qui lui offre des représentations vaporeuses, nébuleuses et souvent monstrueuses selon ses origines. Nous détaillerons par ailleurs bien plus tard sa figure mais il est néanmoins essentiel de noter qu'il suit le développement du cinéma dans toutes les cultures et qu'il n'est en aucun cas une exception anglo-saxonne. Si

les histoires de fantômes parcourent le cinéma, il faudra attendre l'installation de la télévision dans les foyers anglais pendant les années 50 pour que le médium s'y intéresse. Alors que la télévision d'Outre-Manche connaît par la suite une période inédite d'expérimentation et de liberté créative au cours des années 60 avec l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes talentueux, le genre fantastique va progressivement s'implanter dans le paysage audiovisuel, portés par des réalisateurs en quête de frissons.

Conscient du succès des *period dramas* à la BBC au cours des années 60, à savoir des fictions ancrées dans une période historique donnée, le documentariste Lawrence Gordon Clark approche à l'époque la première chaîne britannique pour y développer son intérêt pour la dramaturgie. Le cinéaste commence en effet "à incorporer de petits inserts dramatiques dans ses documentaires"²³. Passionné par les histoires de fantômes qui étaient "une tradition dans sa famille" et admiratif du travail d'Hitchcock, le jeune cinéaste rêve de voir les nouvelles qui lui étaient contées dans son enfance à l'écran. Il s'agit finalement de la rencontre avec Paul Fox, le directeur de la BBC de 1967 à 1973, qui va être décisive dans la naissance de la série *A Ghost Story For Christmas*. La Grande-Bretagne hérite alors à ce moment d'un passé télévisuel particulièrement sensible à l'adaptation de nouvelles fantastiques sur le petit écran, encouragée par un public étonnamment friand. Dans une interview donnée au magazine *Sight & Sound*²⁴, Lawrence Gordon Clark explique ainsi s'être simplement déplacé avec une copie de la nouvelle de M.R. James *The Stalls of Barchester* pour que la chaîne produise le film :

"The reply I got was simply 'Okay, how much money do you need?' It was an extraordinary time. He allowed me a budget of £9,000 to make the film, so off I went!"²⁵

Cette réponse favorable conduit ainsi à l'apparition de la série d'anthologie, composée de huit courts métrages télévisés qui sont diffusés de 1971 à 1978. Réalisés pour la grande majorité par Lawrence Gordon Clark, ils adaptent des histoires littéraires de fantômes ayant toutes pour particularité d'être installées dans une campagne britannique mystérieuse, porteuse d'un héritage culturel sombre et violent.

²³ Simon Farquhar, "Ghosts of Christmas past: M.R. James, Lawrence Gordon Clark and *A Ghost Story for Christmas*", *Sight & Sound*, 30 juin 2015, [consulté pour la dernière fois le 13/05/2024] : <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/ghosts-christmas-past-mr-james-lawrence-gordon-clark>

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

Adaptée et réalisée par le cinéaste lui-même, la nouvelle *The Stalls Of Barchester*, écrite en 1911, devient le tout premier épisode de la série. Reconstituant les circonstances d'un décès tragique, le film diffusé en 1971 suit l'enquête du docteur Black, un spécialiste religieux, qui recompose à l'aide d'un journal intime les mystérieux événements qui ont conduit à la mort de son propriétaire, le docteur Haynes, un ancien archidiacre d'une cathédrale. Tourné dans le Norfolk avec une équipe relativement réduite et en un temps plutôt court (une dizaine de jours), le premier épisode présente les jalons de ce qui deviendra par la suite les standards techniques, narratifs mais aussi esthétiques de la série.

Si *The Stalls Of Barchester* est particulièrement bien reçu par le public lors de sa diffusion le soir du 24 décembre 1971²⁶, il s'agit de la seconde adaptation du travail de M.R. James, *A Warning to the Curious* (1972), qui va faire exploser la popularité de la série. Tourné en dix jours dans la même campagne brumeuse du Norfolk, l'épisode, véritablement effrayant, réunit près de neuf millions de spectateurs devant leur téléviseur la veille de Noël. La télévision est alors le médium dominant dans la société britannique et son succès lors de sa diffusion en deuxième partie de soirée témoigne d'un intérêt certain pour le genre. Dans sa critique de l'épisode, l'écrivain David Kerekes affirme ainsi que l'épisode "prend une place légitime comme l'une des adaptations d'histoires de fantômes les plus durables de la BBC, sans parler d'être un véritable classique du fantastique télévisuel²⁷". Ce succès marque un tournant majeur dans le développement de *A Ghost Story for Christmas*, les producteurs ayant à présent saisi l'intérêt du public pour ces adaptations de nouvelles fantastiques. Conscient de cette réussite, Lawrence Gordon Clark voit sa série subir de profonds bouleversements en terme de production :

*"That one was very well received again, but what happened was the series had now drawn attention to itself. By the following year this was a traditional part of Christmas television, and so predictably, the BBC woke up to this. [...] This did mean I didn't have total freedom anymore, but it also meant the films got a little more money! They also became tighter, because they were now scripted by well established writers and then put before a script editor."*²⁸

²⁶ *Ibid*, p.13.

²⁷ David Kerekes, "A Warning To The Curious", dans *Creeping Flesh: The Horror Fantasy Film Book*, Manchester, Headpress, 2003, p.18.

²⁸ Simon Farquhar, *op. cit.*, [consulté pour la dernière fois le 13/05/2023] : <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/ghosts-christmas-past-mr-james-lawrence-gordon-clark>

Lawrence Gordon Clark délaisse alors l'écriture du scénario pour se consacrer exclusivement à la réalisation. Bien plus littéraire, *Lost Hearts* (1973) marque un point de rupture dans l'histoire de *A Ghost Story For Christmas*. Avec un style bien plus littéraire que ses prédécesseurs, *Lost Hearts* s'impose comme un épisode superbement produit et visuellement irréprochable, apportant des costumes travaillés et des maquillages soignés. Ce bouleversement dans l'équipe de production impacte également la longueur des épisodes. *Lost Hearts*, d'une durée d'à peine 35 minutes, fait ainsi pâle figure aux côtés des précédents (environ une heure). Après la diffusion de *The Treasure of Abbot Thomas* (1974) et *The Ash Tree* (1975), *A Ghost Story For Christmas* est enrichie en 1976 par la réalisation de *The Signalman*, second tournant majeur de l'histoire de la série. Délaissant l'horreur âpre et sauvage des nouvelles de M.R. James, Lawrence Gordon Clark adapte ici pour la première fois un récit de Charles Dickens. Bien plus psychologique, le film mêle les histoires de fantômes et les craintes liées au développement du monde industriel au XIX^{ème} siècle. Acclamé par la critique et les spectateurs lors de sa diffusion, *The Signalman* est probablement l'épisode le plus célèbre de la série, les critiques louant notamment la claustrophobie et l'ambiguïté réussies de la narration quand d'autres appellent au chef d'oeuvre, "l'épisode devenant meilleur que le livre"²⁹.

Malgré le succès de l'adaptation de Charles Dickens, la production de *A Ghost Story for Christmas* va par la suite profondément modifier sa recette en excluant les adaptations littéraires de ses scénarios pour proposer des histoires originales et ancrées dans le monde contemporain. À cause de nombreuses restrictions budgétaires³⁰ Lawrence Gordon Clarke voit ainsi ses souhaits d'adaptation refusés. Diffusé en décembre 1977, *Stigma* documente les troubles d'une mère de famille, assaillie de saignements incontrôlables après avoir fait retirer une pierre tombale de son jardin. Tourné avec une esthétique proche du documentaire, *Stigma* délaisse la sophistication stylistique des précédents films pour une réalisation nerveuse et brute, soulignant d'une certaine manière la nouvelle rencontre avec une horreur contemporaine. L'épisode exploite en effet des thématiques liées à la sorcellerie et à l'influence New Edge des années 70 tout en adoptant un point de vue alternatif sur son installation dans la société contemporaine. Malgré cet ancrage et l'emphase sur ces territoires

²⁹ Simon Farquhar, "Review: The Signalman", BBC Online, 2009.

³⁰ John D'Amico, *op. cit.*, [consulté pour la dernière fois le 13/05/2023] : <http://smugfilm.com/an-interview-with-lawrence-gordon-clark/>

énigmatiques qui participaient au succès de la série, l'épisode connaît une réception mitigée, Phil Tongue déclarant par exemple qu'il ne s'agit pas d'une "ghost story" tandis que le Daily Mail affirme au contraire que *Stigma* stimule autant l'imagination que les sens du spectateur³¹.

Après avoir développé la série pendant près de sept ans, Lawrence Gordon Clark quitte la BBC pour la chaîne ITV suite à cette mauvaise expérience, où il continuera à réaliser des films d'épouvante pendant plusieurs années. Le 25 décembre 1978 est ainsi diffusé *The Ice House*, le dernier épisode de *A Ghost Story for Christmas*. Réalisé par Derek Lister, qui se fait connaître quelques années plus tard pour la réalisation de deux épisodes de *A Play For Today*, *The Ice House* est sans aucun doute l'épisode le plus étonnant de la série. Offrant pour la deuxième fois un récit contemporain, *The Ice House* suit les disparitions mystérieuses des clients d'une vieille maison de campagne transformée en spa. Délaissant définitivement les fantômes qui traversaient auparavant la série toute entière, *The Ice House* a été particulièrement mal accueilli, le public lui reprochant son atmosphère hallucinée et son approche trop expérimentale. Le film ouvre en effet la porte à une mise en scène renouvelée des espaces, déployant une certaine sensorialité et une ambiguïté insondable dans son rapport à la nature et à l'horreur. Robin Davies note ainsi que l'épisode "résiste facilement à toute interprétation surnaturelle ou psychologique et qu'il est parfois même à la frontière du surréalisme³²". Sa réception extrêmement mitigée mène à l'abandon définitif de la production de la série.

1.1.2. Un foyer artistique et créatif

Au-delà de ses histoires effrayantes, le succès de *A Ghost Story For Christmas* repose sur les performances habitées de ses interprètes. Lawrence Gordon Clarke a ainsi fait appel à de nombreux comédiens intrinsèquement liés à la réussite de la série. *The Stalls Of Barchester* et *A Warning To The Curious* mettent par exemple en scène Clive Swift et Robert Hardy dans les premiers rôles, ce dernier étant un comédien habitué à être dirigé dans des films d'horreur. Friand d'histoires de fantômes, l'acteur propose une performance habitée, lui qui deviendra quelques années plus tard une figure reconnue du cinéma fantastique. *A Ghost*

³¹ Phil Tongue, "Stigma", dans *Creeping Flesh: The Horror Fantasy Film Book*, p.36.

³² Robin Davies, "The Ice House", dans *Creeping Flesh: The Horror Fantasy Film Book*, p.40.

Story For Christmas fait ainsi appel à de nombreuses figures connues de la télévision britannique pour endosser ses personnages, sans engager pour autant des acteurs trop installés. Denholm Elliott, qui interprète le signaleur de train au destin tragique dans *The Signalman*, trouvera ainsi ses rôles les plus emblématiques dans les années 80. Michael Bryant, qui joue le révérend Somerton dans *The Treasure of Abbot Thomas*, est quant à lui particulièrement célèbre pour avoir incarné le personnage principal dans la série culte *The Stone Tapes* en 1972, une série horrifique qui mêle cette fois-ci les fantômes à la science-fiction.

La réussite de la série de Lawrence Gordon Clark doit également beaucoup au travail d'adaptation réalisé par les nombreux scénaristes qui se sont succédés année après année. Si Clark développe les deux premiers épisodes, l'écriture est par la suite confiée à des auteurs habitués du petit écran. Le scénario de *The Treasure of Abbot Thomas* est ainsi rédigé par John Bowen, un scénariste ayant généreusement diffusé le folk horror à la télévision dans des oeuvres telles que *Robin Redbreast* (1971) racontant la découverte de pratiques païennes dans un village de campagne, mais aussi *A Photograph* (1977), également focalisé sur des phénomènes inquiétants du monde rural. En 1975, l'écriture de *The Ash Tree* est confiée à une autre figure connue des années 70, David Rudkin. Auteur d'une oeuvre phare de la tendance folk horror sur le petit écran, à savoir *Penda's Fen*, réalisé par Alan Clarke en 1974, David Rudkin glisse encore plus profondément l'influence du passé dans l'espace cinématographique, apportant pour la première fois dans la série la figure de la sorcière. Lawrence Gordon Clark estime pourtant que "le scénario ne rendait pas tout à fait justice à l'histoire originale³³", puisqu'il regrette notamment l'absence de subtilité dans le traitement de cette figure, là où la nouvelle de M.R. James la décrivait comme un personnage envoûtant et bien moins manichéen. Clark salue ainsi le travail de ses scénaristes face au succès de la série, notamment pour *The Signalman*. Le cinéaste a estimé que les performances des acteurs et que le "dialogue victorien raide et merveilleusement cartonné" ont été une véritable réussite dans l'expression de cette époque, bien mieux "que n'importe quel décor ou costume authentique³⁴".

³³ John D'Amico, *op. cit.*, [consulté pour la dernière fois le 13/05/2024] : <http://smugfilm.com/an-interview-with-lawrence-gordon-clark/>

³⁴ Lawrence Gordon Clark, *Lawrence Gordon Clark's Ghost Stories for Christmas*, "Introduction to *The Signal-man*", Avalard Publishing, 2011.

En dehors de son écriture soignée, *A Ghost Story For Christmas* doit enfin énormément à la réalisation habitée et implacable de Clark. Refusant de tourner en studio, le réalisateur investit les campagnes au cœur des nouvelles de M.R. James pour mettre en scène ses histoires de fantômes. Du Norfolk au Lincolnshire en passant par le site néolithique de Avebury, la série donne une importance particulière au tournage dans des espaces extérieurs. Ces choix de production, qui entraînent par la même occasion une soumission aux phénomènes météorologiques, ont énormément influencé le développement esthétique de la série. À titre d'exemple, elle détonne en effet au début des années 70 pour son utilisation du 16mm à la place de la vidéo et notamment du standard PAL très utilisé à la télévision anglaise durant cette période. Pourtant bien plus chère pour la BBC, la sensibilité offerte par la pellicule offre une précision importante dans le cadre des tournages extérieurs sous la brume ou dans la forêt, d'autant plus quand ils sont nocturnes. Lawrence Gordon Clark justifie en effet l'usage plastique de la pellicule en prenant un certain plaisir à tourner dans des espaces obscurs pour construire sa tension horrifique. Dans une de ses critiques, Phil Tongue loue ainsi le travail du chef-opérateur John McGlashan sur "l'excellente utilisation des décors" et plus particulièrement un plan nocturne "spectaculaire où un personnage traverse une passerelle en pleine nuit³⁵". Cette ambiguïté visuelle est au cœur du travail graphique de la série, Clark n'hésitant pas à jouer sur la lumière en profitant du soleil crépusculaire de l'automne dans *The Signalman* ou des ambiances glaciales des édifices religieux dans *The Treasure Of Abbot Thomas* par exemple. Le réalisateur construit ainsi la technique de ses films autour de ces environnements, comme dans *A Warning To The Curious* où il confie notamment avoir voulu faire "un film muet, où la tension monte lentement au fil des images³⁶".

Devenue culte au Royaume-Uni, *A Ghost Story For Christmas* a profondément marqué l'univers du genre horrifique à la télévision, que ce soit à travers son élégance stylistique, son atmosphère terrifiante et ses paysages uniques. La série retrouve aujourd'hui ses lettres de noblesse avec la réalisation de nouveaux épisodes par la BBC 4 et l'engouement d'une génération de producteurs tels que Mark Gatiss, hantés par ses fantômes depuis l'enfance. Preuve de la postérité culturelle de l'œuvre, le BFI a également ressorti il y a

³⁵ Phil Tongue, "The Stalls of Barchester", dans *Creeping Flesh: The Horror Fantasy Film Book*, p.15.

³⁶ John D'Amico, "An Interview with Lawrence Gordon Clark, Master of Ghostly Horror", *Smug Horror*, 12 février 2014, [consulté pour la dernière fois le 13/05/2024] : <http://smugfilm.com/an-interview-with-lawrence-gordon-clark/>

quelques années des éditions Blu-Ray en deux volumes, enrichies par de nombreux commentaires audios et des bonus sur son univers et sa fabrication.

2. LA GRANDE-BRETAGNE : STIGMATES D'UN PATRIMOINE CULTUREL ARCHAÏQUE BOULEVERSÉ

Nous avons vu que *A Ghost Story For Christmas* est apparu dans un contexte audiovisuel particulièrement favorable au développement du fantastique sur le petit écran. Nous verrons dans ce second temps les spécificités de la culture anglo-saxonne, son rapport à la nature mais aussi les tensions que le présent entretient avec son passé, notamment pour voir comment la série peut s'y immiscer. Le Royaume-Uni s'impose en effet comme une terre composée de plusieurs couches. Foyer de la révolution industrielle au cours du XIX^{ème} siècle et pendant plusieurs décennies, le pays jouit alors d'une influence internationale et d'une croissance exponentielle. Pourtant, cette quête aveugle de développement ne permet pas d'effacer les stigmates de son évolution. Le pays tourne à ce moment brusquement le dos à ses campagnes au profit des métropoles en expansion, fragmentant d'autant plus le monde urbain et le monde rural, considéré comme arriéré. Le développement du gothique et du Romantisme à cette période apparaît en réaction à ce progrès sans limite qui délaisse son rapport à la nature et l'ancien pour uniquement les exploiter, ce que M.R. James a particulièrement relevé dans son travail.

1.2.1. Un territoire marqué par son passé

L'œuvre de M.R. James, et plus tard celle de Lawrence Gordon Clark, est la réaction à une véritable angoisse contemporaine, celle d'un monde moderne terrorisé par l'archaïsme de son histoire. En effet, le gothique fait résonner l'écho du passé dans la brutalité du moderne, poursuivant l'idée que les stigmates du pays restent toujours derrière et peuvent ressurgir à tout moment. Dans son ouvrage analysant les tendances culturelles de la Grande-Bretagne paru en 1997 *Culture et société en Angleterre*, Bertrand Lemonnier démontre en effet que "les strates du passé affleurent régulièrement et sont bien difficilement recouvertes par les limons plus fragiles de la modernité³⁷". Ainsi, les schèmes narratifs des nouvelles de M.R. James traduisent le retour d'un refoulé presque antérieur aux civilisations humaines en inscrivant des personnages de chercheur dans les territoires oubliés de l'industrialisation. La peur s'incarne dans le quotidien et l'ordinaire au moment même où la découverte d'un objet

³⁷ Bertrand Lemonnier, *Culture et société en Angleterre*, Paris, Belin, 1997, p. 11.

antique réveille la présence maléfique de ce passé. Il s'agit du décalage entre le fantastique et l'approche scientifique qui crée la tension horrifique. On retrouve plus largement cette relation au temps dans les écrits de Charles Dickens et notamment dans *The Signalman*, adapté par Lawrence Gordon Clark en 1976. La nouvelle raconte justement le traumatisme d'un signaleur, chargé de s'occuper des passages de train dans un tunnel, emblème de cette industrialisation, avant d'être hanté par un accident qu'il n'a pas pu empêcher. La nouvelle de Dickens joue ainsi sur la discordance entre la contemporanéité suggérée par le train et le décor lugubre de la vallée enveloppée par un brouillard absolu où se déroule l'histoire. Dans une de ses interviews, Lawrence Gordon Clark justifie son choix d'adapter le travail de l'auteur, atteint par la même angoisse que les écrits de M.R. James :

“Dickens’s Victorian scare story warns that however fast society moves, the past is always just one step behind and the unknown always one step ahead”³⁸.

Ainsi, c'est bien la friction entre le passé et le présent qui caractérise les tensions que nous étudions. Mais comment expliquer son développement spécifique sur ce territoire ? En effet, la France présente par exemple bien moins d'attraits pour ce fantastique allégorique que nos voisins britanniques. Dans l'article “The pattern under the plough : The Films Of Old, Weird Britain” publié dans un numéro spécial du magazine *Sight & Sound*³⁹, son auteur, Rob Young, met en exergue l'insularité du Royaume-Uni, favorisant par essence le développement des croyances plus minoritaires sur son sol. La Grande-Bretagne étant bien de culture judéo-chrétienne, sa géographie expliquerait par ailleurs la survivance de vieilles croyances qui auraient littéralement contaminé sa terre. Pour Bertrand Lemonnier, il est clair que même après le déclin de sa puissance industrielle au début du XX^{ème} siècle, le pays a connu “des transformations accélérées dans les domaines aussi variés que l'urbanisme et les transports, le logement, la médecine, les technologies audiovisuelles qui contrastent avec des traits de civilisation qui paraissent immuables, ou du moins solidement ancrés dans les siècles passés⁴⁰”. L'auteur fait en effet référence à une société à deux visages, celle du mouvement et celle de l'immobilisme, d'une identité qui prend sa source dans une mosaïque de traditions.

³⁸ Simon Farquhar, *op. cit.*, [consulté pour la dernière fois le 13/05/2024] :

<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/ghosts-christmas-past-mr-james-lawrence-gordon-clark>

³⁹ Rob Young, « The pattern under the plough : The Films Of Old, Weird Britain », dans *British Film Institute – Sight&Sound*, BFI Publishing, 2010, [consulté pour la dernière fois le 13/05/2024] : <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/pattern-under-plough-old-weird-britain-film>

⁴⁰ Bertrand Lemonnier, *op. cit.*, p. 10.

Si l'histoire religieuse du Royaume-Uni est connue dans ses tendances depuis des dizaines de siècles, de l'arrivée du christianisme au développement du protestantisme, le folklore anglo-saxon prend aussi sa source dans une pluralité de cultures différentes, aux influences aussi bien chrétiennes, celtiques que germaniques. Il est pourtant difficile de dresser une généalogie détaillée de l'ère pré-chrétienne qui nous intéresse, celle qui semble précisément être au centre de ces phénomènes de survivance d'un passé sombre et obscur. Le Royaume-Uni est pourtant habité par une multitude de cultures et croyances aux dimensions mystiques, que ce soit à travers ses campagnes jonchées de menhirs et monolithes ou ses nombreuses légendes mystérieuses. Le géographe John Rennie Short souligne que son folklore est peuplé "de démons et de dangers qui habitent la forêt"⁴¹. En effet, le pays est gouverné par un imaginaire et un folklore surnaturel étoffé, prenant essentiellement sa source dans une nature aux conditions climatiques difficiles et cycliques avec laquelle la cohabitation est nécessaire. Les rituels, la construction de temples mais aussi les sacrifices font ainsi partie des pratiques communes des populations pré-chrétiennes. Pour Sarah Semple, qui étudie les différentes peurs liées au passé de l'Angleterre dans son article "A Fear of the Past: The Place of the Prehistoric Burial Mound in the Ideology of Middle and Later Anglo-Saxon England", les rituels des premiers Anglo-Saxons impliquent tout le répertoire pré-chrétien : "dépôts votifs, enterrements meublés, tumulus monumentaux, phénomènes naturels sacrés et éventuellement piliers, sanctuaires et temples construits"⁴². Si ces croyances païennes et souvent polythéistes sont tournées vers la nature et ses manifestations, le traumatisme anglo-saxon est principalement lié à la diffusion du christianisme par les romains à partir du premier siècle après Jésus Christ. Rejetant le païen et ses pratiques, le christianisme s'installe dans un mouvement de rupture en souhaitant effacer l'influence des cultures précédentes. Les connaissances autour de l'Angleterre païenne restant résolument nébuleuses, les premières informations proviennent surtout du côté chrétien, notamment des lettres du pape Grégoire 1er, qui encourage alors la propagation de la foi par la destruction des croyances : "fils glorieux [...] hâte-toi d'étendre la chrétienté parmi les races qui te sont soumises, redouble ton juste enthousiasme pour leur conversion, pourchasse le culte des idoles, et renverse les temples, en encourageant la moralité de tes sujets par ta pureté de vie, en les terrifiant, en les flattant, en les corrigeant et en leur montrant l'exemple des bonnes

⁴¹ John Rennie Short, *Imagined Country*, London: Routledge, 1991, p.8.

⁴² Sarah Semple, "A Fear of the Past: The Place of the Prehistoric Burial Mound in the Ideology of Middle and Later Anglo-Saxon England", dans *World Archaeology*. 30 (1), 1998, p.109–126.

actions⁴³”. En effet, les païens sont alors vu comme des “animaux sauvages⁴⁴” et la suppression des différents temples ou idoles religieuses s’inscrit dans un contexte de profond rejet. Si pour l’historien britannique Ernest Gellner⁴⁵ l’idée de nation prend parfois sa source dans des cultures préexistantes, l’arrivée du christianisme s’affirme surtout dans un effacement des précédentes. Cependant, et c’est le cœur des résurgences de ce passé obscur qui nous intéresse, le rejet du païen, des légendes et de ses croyances semblent avoir résisté de manière souterraine au fil des siècles, ce qui les a sans doute rendu d’autant plus effrayantes pour la société anglo-saxonne chrétienne.

La région d’Outre-Manche devient alors particulièrement sensible à la contre-culture qui se développe dans la deuxième moitié des années 60. Inspirée en partie par les américains et leur influence rock et psychédélique, le retour en force de l’occultisme dans la société anglaise porte pour autant les traces de sa propre histoire. Témoinnant d’une anxiété généralisée face à la ville qui prend encore plus le pas sur le countryside depuis l’après-guerre, une partie des efforts économiques vont être investis dans la reconstruction et l’expansion d’une partie du monde rural, que ce soit à travers la propagande de nouveaux logements sociaux en campagne mais aussi le développement d’un courant écologique de défense de l’environnement avec les premières lois sur les parcs naturels. Mais c’est aussi précisément à cette période que le pays connaît l’érosion de la plupart de ses préceptes. Les croyances et les pratiques religieuses diminuent drastiquement tandis que la banalisation des moyens de contraception et l’érotisation de la culture de masse se généralisent. C’est précisément à cette période qu’une partie de la population s’intéresse au mysticisme et renoue avec son passé, dans un calme relatif avant l’inflation et la crise du climat social du milieu des années 70. Dans son article “Hippies and the counterculture : origins, beliefs and legacy”⁴⁶, Adam Richards analyse le retour en force du folklore dans la société britannique. En réaction aux idées politiques conservatrices, un pan de la population va soudainement adopter les pratiques de l’astrologie, du transcendantalisme mais aussi de la magie. Dans ce même contexte, une pléthore d’études ethnologiques et folkloriques sur la culture du pays

⁴³ B. Colgrave and R. A. B. Myn, *Bede, Ecclesiastical History of the English People*, ed. (1969), S. Gregorii *Magni registrum epistularum*, ed. D. Norbe (2 vols., Turnhout, 1982) et traduit *The Letters of Gregory the Great*, éd., J. (3 vols., Toronto, 2004), pp.45-47.

⁴⁴ *Ibid*, p.166.

⁴⁵ Ernest Gellner et John Breuilly, *Nations and Nationalism*. 2e édition, Malden, Oxford, Cornell University Press, 2009, 208 pages.

⁴⁶ Adam Richards, « Hippies and the counterculture : origins, beliefs and legacy », [consulté pour la dernière fois le 13/05/2024] : <https://study.com/academy/lesson/hippies-and-the-counterculture-origins-beliefs-and-legacy.html>

voit le jour en Angleterre, dont l'ouvrage de référence *Folklore, Myths and Legends of Britain*⁴⁷ qui couvre les légendes régionales de la Grande-Bretagne. La popularisation de ces références folkloriques s'accompagne aussi parallèlement d'un profond malaise social et générationnel, qui va s'installer sous de nombreuses formes au cours des années 70 (la culture hippie, l'apparition de la contre-culture punk). Malgré ce retour aux sources, la pratique de certaines de ces coutumes demeure essentiellement marginale et ne permet pas de dresser un portrait exhaustif de la société britannique. Dans une émission diffusée sur la BBC en 2015, Matthew Sweet se demande pourtant dans un reportage sur ce sujet si cette passion d'après-guerre britannique pour l'occultisme n'est qu'une "soif de couleurs couleurs psychédéliques, l'équivalent spirituel de l'achat d'une lampe à lave" ou si elle plutôt symptomatique de quelque chose de plus sur "les gens que nous étions autrefois, et sur ceux que nous sommes devenus"⁴⁸.

1.2.2. M.R. James et l'héritage littéraire gothique

C'est dans ce contexte culturel que *A Ghost Story For Christmas* s'inscrit, à la lisière du retour en force de la nature dans les préoccupations collectives et du développement des problématiques écologiques dans la société occidentale. Pour concevoir les enjeux qui nous intéressent, il est ainsi central de comprendre que le Royaume-Uni entretient une relation particulière avec ses espaces naturels. Depuis la fin du XVIII^{ème} siècle, l'idéal Romantique a en effet énormément forgé sa perception, développant l'image d'une nature capable d'embrasser les émotions de l'homme à travers sa puissance évocatrice. Le Romantisme apparaît en réponse à la révolution industrielle du pays selon Greg Garrard dans son ouvrage *Ecocriticism*⁴⁹, puisqu'il présente à travers ses différentes formes d'expression une nature bucolique et idyllique qui occulte ce siècle de transformations. Celle-ci n'est pas définie comme une menace mais bel et bien un absolu : elle synthétise une rencontre de l'âme humaine et des espaces qui l'entourent. Cachant les conditions difficiles de ceux-ci, le Romantisme trouve dans le mouvement gothique son némésis.

⁴⁷ Russel Ash, *Folklore, Myths and Legends of Britain*, Londres, Readers Digest, 1973, 552 pages.

⁴⁸ Matthew Sweet, *Black Aquarius*, BBC Radio 4, émission diffusée le 25 avril 2015.

⁴⁹ Greg Garrard, *op. cit.*, p. 44.

Poursuivant son évolution au XIX^{ème} siècle, le gothique s'attache quant à lui à rendre compte d'une nature sombre, menaçante et paranoïaque, son "côté obscur" pour reprendre les mots de Tom J. Hillard⁵⁰. Ce goût pour le macabre trouve un écho particulier avec la concomitance de l'apparition de l'ère industrielle, qui exploite justement cette nature. Ainsi, pour la chercheuse Aleksandra Bogusławska, "l'époque moderne a apporté à l'homme de nouvelles craintes qu'il ne ressentait pas auparavant ; parmi celles-ci se trouvent les angoisses liées à la mauvaise condition de l'environnement naturel de la Terre⁵¹". Il s'agit justement de ces peurs qu'une partie de la littérature gothique retransmet, la nature prenant régulièrement sa vengeance sur l'homme qui l'a exploité. La caractérisation des personnages de *A Ghost Story For Christmas* apparaît alors comme être loin d'un hasard. Scientifiques, religieux ou cartésiens, les protagonistes de la série présentent tous un rapport suffisant avec celle-ci et, par lien de causalité, les forces qu'elle renferme. On comprend en ce sens que l'ancrage gothique dans l'œuvre de M.R. James devient bien plus que narratif mais prédominant aux images que les espaces naturels suscitent. Pour H. P. Lovecraft, grand admirateur de l'oeuvre du britannique, l'auteur est ainsi "conscient des relations très serrées qui s'établissent entre le mystérieux contemporain et le patrimoine fantastique traditionnel⁵²", comme si celui-ci se nourrissait du passé de cette nature. Même si l'œuvre littéraire de l'écrivain britannique n'est pas le cœur de notre étude, il est intéressant de voir la façon dont la nature y est déjà traitée.

Ainsi, selon Robert MacFarlane, elle n'est jamais chez James "une surface lisse ou un simple décor, là pour offrir des consolations pittoresques. Il s'agit plutôt d'un domaine qui accroche, qui mord et qui dérange. Il invoque sans cesse la pastorale - ce rêve vert de tranquillité naturelle et d'ordre social - pour mieux la traumatiser⁵³". L'incipit de *The Ash Tree* dans *Ghost Stories of an Antiquary*⁵⁴ appuie par exemple le cadre idyllique de cette nature :

"Everyone who has traveled over Eastern England knows the smaller country-houses with which it is studded—the rather dank little buildings, usually in the Italian style, surrounded with parks of some eighty to a hundred acres. For me they have always had a

⁵⁰ Tom J. Hillard, (2009) "Deep Into that Darkness Peering": An Essay on Gothic Nature, dans *Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment*, Oxford University Press, 2009, p.692.

⁵¹ Aleksandra Bogusławska, *L'espace dans le roman néogothique d'expression française de la seconde moitié du XXe siècle*, Université de Silésie, Katowice, p. 47.

⁵² Howard Phillips Lovecraft, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris Union générale d'éditions, 1971, p.157.

⁵³ Robert MacFarlane, *op. cit.*, [consulté pour la dernière fois le 13/05/2024] : <https://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eeriness-english-countryside-robert-macfarlane>

⁵⁴ Montague Rhodes James, *Ghost Stories of an Antiquary*, William Collins, 2017, 304 pages.

*very strong attraction, with the grey paling of split oak, the noble trees, the meres with their reed-beds, and the line of distant woods.*⁵⁵”

L’auteur met progressivement en place un processus de dissociation, laissant cette nature bucolique se transformer lentement en angoisse, comme si celle-ci pouvait, derrière son apparence plutôt lisse, abriter des démons et des fantômes de temps anciens qui trouvent par la force des choses le moyen de s’en extraire. Par la suite, James insère dans ce cadre le premier contact entre l’espace et l’homme à travers la figure d’un arbre :

*“As you looked at it from the park, you saw on the right a great old ash-tree growing within half a dozen yards of the wall, and almost or quite touching the building with its branches.*⁵⁶”

Ainsi, le schéma narratif commun à l’œuvre de M.R. James repose sur la rencontre entre l’homme et l’environnement qu’il a ou qu’il souhaite modifier. Après l’avoir retourné, exploité ou simplement touché, l’homme se voit attaqué par le milieu naturel (directement ou indirectement) qui prend sa revanche pour les dégâts que celui-ci a causés ou alors qu’il comptait causer. Après l’attaque de créatures mystérieuses qui entraîne la mort du protagoniste dans *The Ash Tree*, M.R. James fait ainsi découvrir à ses lecteurs l’origine de cette violence, ancrée de manière organique dans la terre elle-même :

*“They found below it a rounded hollow place in the earth, [...] the anatomy or skeleton of a human being, with the skin dried upon the bones, having some remains of black hair, [...] clearly dead for a period of fifty years.*⁵⁷”

Si en dehors de cet exemple précis, l’horreur n’est pas toujours strictement liée à la nature chez M.R. James, les adaptations de Lawrence Gordon Clark troublent bien plus cette relation, notamment parce que le genre dans lequel elles s’insèrent au sein du médium cinématographique donne non seulement un corps mais aussi une présence aux mots.

⁵⁵ *Ibid*, p.27.

⁵⁶ *Ibid*.

⁵⁷ *Ibid*, p. 35.

3. LE FOLK HORROR : UN GENRE POREUX

1.3.1. Le folk horror

Ainsi, cette influence du passé anglo-saxon est identifiable dans de nombreuses couches de la culture britannique. Même si son cinéma horrifique devient au fil du XX^{ème} siècle bien plus réaliste et tangible, brouillant sans cesse la frontière entre la raison et l'irréel, un genre va venir dégager les problématiques esquissées au fil des dernières lignes. À l'aube des années 70, une série de films apparaît alors Outre-Manche, portant tous un attrait pour une campagne et une nature britannique inquiétante et mystérieuse. En 1968, *Le Grand Inquisiteur*, réalisé par Michael Reeves, prend ainsi à revers le gothique prestigieux des films de la Hammer au profit d'une horreur viscérale et violente. On y suit les meurtres du chasseur de sorcières Matthew Hopkins qui fait régner le chaos et l'anarchie à travers les villages qu'il traverse. En 1971, il s'agit du film de Piers Hasgaard, *La Nuit des Maléfices*, qui détonne dans le paysage horrifique. Il conte la découverte d'un cadavre diabolique qui réveille de vieilles forces surnaturelles dans un village du XVIII^{ème} siècle. Violent et politiquement incorrect, il joue notamment sur la subversion religieuse et sexuelle. En 1973, on retrouve ensuite *The Wicker Man*, réalisé par Robin Hardy, suivant cette fois l'enquête vaine d'un policier à la recherche d'une jeune fille disparue sur l'île isolée de Summerisle. Alors qu'il pénètre la communauté, le protagoniste découvre une société archaïque où les habitants s'adonnent à de curieuses coutumes anachroniques : chants folkloriques, défilés païens en costumes mais aussi sacrifices. Malgré des scénarios différents, ces trois longs-métrages apparus au cours de la même période partagent de curieuses similitudes en dehors de leur production en Angleterre. Quittant les studios étriqués habituellement utilisés dans le cinéma d'horreur, les films sont tournés en extérieur, les réalisateurs prenant sans cesse le soin d'embrasser l'espace naturel qui les entoure. À des degrés différents, ils traitent tous d'un retour du passé dans le présent, d'une friction des esprits qui devient nécessairement violente avec le contemporain.

Mais pourquoi citer ces trois films dans la perspective de ce mémoire sur *A Ghost Story For Christmas* ? En plus de partager la même période de production, ils guident les thématiques principales de l'œuvre de Lawrence Gordon Clark. Ainsi, que ce soit du point de

vue de l'importance donnée aux croyances et à la nature, de l'ancrage dans un milieu rural et isolé mais surtout d'une menace latente et mystérieuse gravitant autour des protagonistes, ces trois films dessinent les ressorts narratifs et esthétiques d'un genre nouveau, identifié bien plus tard en 2010. Dans son documentaire pour la BBC, *A History of Horror : Home County Horrors*⁵⁸, le producteur Mark Gatiss revient ainsi sur cette trilogie impie⁵⁹ en identifiant une obsession narrative et esthétique unique du cinéma dans les années 70 pour "la campagne britannique, son folklore et ses superstitions". Reprenant le terme folk horror pour définir le genre dont la première occurrence remonte en 1936 lorsque Oscar James Campbell, un professeur de littérature, réfère à des vestiges des superstitions bulgares et allemandes dans ses écrits, Mark Gatiss donne une identité à une série de films horrifiques souples et inclassables. En effet, le folk horror prend aussi bien sa source dans la littérature gothique du XIX^{ème} siècle que dans la culture hippie de la fin des années 60 et son goût pour les croyances païennes. Dans son ouvrage *Folk Horror : Hours Dreadful and Things Strange*, Adam Scovell cherche ainsi à déterminer les origines cinématographiques du genre. Même si le cinéma a toujours été fasciné par le passé dès ses balbutiements, Scovell désigne comme premier exemple le long-métrage finlandais *Le Renne Blanc*, réalisé par Erik Blomberg en 1952⁶⁰. Mettant en scène une sorcière capable de se métamorphoser en renne sanguinaire, le film explore le folklore du pays, en l'occurrence une légende populaire, pour le transformer en source horrifique.

Mais c'est principalement en Angleterre que le genre se développe, aussi bien au cinéma que sur le petit écran. On trouve ainsi les balbutiements du genre dans les adaptations des nouvelles fantastiques de M.R. James dès 1968 avec *Whistle and I Come to You*, réalisé par Jonathan Miller, dont l'esthétique a manifestement influencé celles de Lawrence Gordon Clark quelques années plus tard. Sans être défini comme tel, le folk horror explose à la télévision dans des productions modestes et ayant toutes pour point commun cette emphase sur un espace britannique inquiétant, hanté par les fantômes d'un passé archaïque. Sous le spectre de la trilogie impie, la télévision exacerbe cette paranoïa rurale à travers des épisodes de la série *A Play For Today* tels que *Robin Redbreast* (1970) de James MacTaggart ou *Penda's Fen* (1972) d'Alan Clarke qui présentent l'altérité du countryside britannique comme une source d'angoisse. Encore plus largement, l'attrait pour cette horreur folklorique et rurale

⁵⁸ Mark Gatiss, *op. cit.*

⁵⁹ Adam Scovell, *op. cit.*, p. 11 : l'auteur définit *Le Grand Inquisiteur*, *La Nuit des Maléfices* et *The Wicker Man* comme les représentants les plus éminents du genre en les regroupant sous ce terme.

⁶⁰ Adam Scovell, *op. cit.*, p. 106.

a particulièrement influencé l'élaboration des courts-métrages de propagande gouvernementale, la Public Information Film, destinée à la prévention chez les enfants. Traitant de sujets étonnamment violents pour son public ; la dangerosité de la noyade dans les lacs, les risques de la ferme ou encore ceux des chemins de fer, ces films présentent à l'écran de nombreuses situations violentes qui s'inspirent de l'esthétique horrifique. Ils étaient ainsi aussi bien diffusés entre les programmes, lors des plages horaires destinées à la publicité, que dans les écoles. Situés dans l'Angleterre rurale, les films prennent appui sur des territoires naturels (la campagne, un étang) pour exacerber une atmosphère paranoïaque. *Apaches*, réalisé par John Mackenzie en 1977, suit par exemple sur plusieurs saynètes un groupe de préadolescents s'amusant innocemment dans une ferme, chaque segment mettant en scène de manière particulièrement graphique la mort d'un enfant par accident. S'ils ne sont pas directement désignés comme des représentants du folk horror, les films produits par la Public Information Film lui empruntent de nombreuses caractéristiques, la première étant la rencontre intrinsèquement violente entre l'individu et l'espace rural.

1.3.2. *A Ghost Story For Christmas* et le folk horror

On comprend qu'il s'agit principalement de la friction entre le passé et le présent qui caractérise les tensions du genre. Et même si ce dernier s'avère extrêmement poreux, l'élégance horrifique de *A Ghost Story For Christmas* fait-elle pour autant entièrement partie de cette tendance ? En effet, on sait que les histoires de fantômes à la télévision sont bel et bien antérieures à l'apparition du folk horror. De plus, celles-ci n'impliquent pas spécifiquement une articulation avec l'environnement et la nature, les fantômes étant principalement liés à des traumatismes individuels ou familiaux pour citer les tropes les plus communs. À la différence de *The Wicker Man* ou *La Nuit des Maléfices* qui ouvrent largement la question de la sexualité par exemple, la série de Lawrence Gordon Clark ne s'inscrit pas non plus dans la subversivité toute relative du genre. Pourtant, en plus de son développement concomitant à celui-ci du folk horror, *A Ghost Story For Christmas* lui emprunte de nombreuses caractéristiques, à des degrés bien entendu différents selon les épisodes. Élaborée par Adam Scovell dans son livre⁶¹, la théorie de la Folk Horror Chain, qui définit l'articulation des phénomènes narratifs du genre, pourrait nous aider à déterminer

⁶¹ *Ibid*, p. 15.

l'élasticité de la série avec le folk horror. L'auteur définit ainsi plusieurs tendances permettant d'identifier un film comme un membre potentiel du genre.

Nous trouvons en premier lieu la notion de paysage, "landscape" en anglais. Personnage à part entière, il caractérise à la fois le milieu naturel et les populations qui l'habitent. Par exemple, le plan d'ouverture de *A Warning to the Curious* de Lawrence Gordon Clark épouse la lande avec un panoramique qui balaye entièrement l'espace. Le mouvement de caméra donne corps au paysage mais le souligne surtout en tant qu'entité. Dans un second temps, Scovell développe l'argument de l'isolement de ces territoires, nécessaire pour conduire à des pratiques et des comportements en marge de la contemporanéité urbaine. Que ce soit dans *Lost Hearts* ou *The Signalman*, l'isolement des personnages a toujours des répercussions sur leur attitude. Dans le premier, la réclusion d'Abney caractérise ses agissements envers les enfants et son attrait pour l'occultisme. Dans le second, les remords du signaleur face à l'accident qu'il n'a pas pu empêcher se développe à travers sa solitude et sa retraite du monde, son lieu de vie prenant symboliquement place dans un espace liminal, sous le niveau de la terre. La troisième tendance découle de cette dernière, c'est-à-dire que l'isolement provoqué par l'espace amène intrinsèquement à une déformation du système moral et de ses croyances. Par exemple, le comportement inhabituel des propriétaires inquiétants de la maison de repos dans *The Ice House* devient effrayant dans la mesure où il naît du décalage avec les pratiques contemporaines. Dans *The Ash Tree*, il s'agit dans une autre mesure de la figure éminemment corrompue de la sorcière qui est utilisée pour provoquer le déséquilibre du château de Sir Matthew. Enfin, le quatrième élément de la Folk Horror Chain réside dans ce que Scovell appelle "l'événement"⁶², happening en anglais, c'est-à-dire la confrontation essentiellement violente entre les individus et leur nouvel espace, qu'il soit naturel ou simplement archaïque. L'exhumation d'un corps dans *The Treasure of Abbot Thomas* a par exemple pour conséquences le réveil d'une entité qui conduira à la mort du protagoniste. Dans *Stigma*, l'événement prend appui sur la rencontre entre le passé de la sorcière découverte et le présent d'une mère de famille au foyer. La violence s'exprime alors graphiquement sous la forme d'un mal qui contamine le personnage et lui inflige des plaies sanglantes sur son corps, répétant les supplices subis par la sorcière exécutée des siècles plus tôt. Ces quatre clés peuvent justifier dans une certaine mesure l'inscription de la série dans le genre sans qu'il ne vienne pour autant la définir.

⁶² Adam Scovell, *op. cit.*, p.18.

Perméable, le folk horror jouit en effet d'un statut élastique qui ne le soustrait pas selon Adam Scovell à une période ou à un territoire donné.

Même si le genre apparaît à cette époque géographiquement limité au Royaume-Uni, on trouve aussi des similitudes avec le slasher ou le Southern Gothic apparus à la même époque avec des films tels que *Massacre à la tronçonneuse* (1974) de Tobe Hooper ou *Délivrance* (1972) de John Boorman par exemple, où la diégèse prend place dans les territoires reculés de certains états américains. Les personnages y sont confrontés à une violence primitive, sanguinaire et non surnaturelle. L'horreur naît simplement dans le décalage des protagonistes avec ce nouvel environnement hostile. Après une disparition du genre, le folk horror connaît une résurgence importante depuis maintenant plus d'une dizaine d'années. Non seulement la production de nouveaux épisodes de la série *A Ghost Story For Christmas* témoigne d'un goût prononcé pour l'imaginaire fantastique anglais mais c'est aussi toute une génération de cinéastes ayant grandi dans les années 70 qui s'intéresse au genre. Ainsi, le travail de Ben Wheatley avec *Kill List* (2011) ou *A Field In England* (2013) s'amuse du folklore britannique en donnant une place centrale à la ruralité et aux pratiques païennes. Rempportant aujourd'hui ses lettres de noblesse avec des cinéastes américains tels que Robert Eggers ou Ari Aster qui imprègnent leur films de ses codes, le folk horror se voit évoluer. *The Witch* (2015), réalisé par le premier, ou *Midsommar* (2019), réalisé par le second, sont ainsi devenus de véritables succès populaires et prouvent par la même occasion que le genre n'est pas limité au Royaume-Uni. En tant que phénomène propre, il est également intéressant de voir dans cette résurgence cinématographique les signes d'une nostalgie du passé qui gouverne elle-même la diégèse des films qui la compose.

En préambule des arguments qui vont être discutés dans ce deuxième chapitre, il est essentiel de comprendre que, même si *A Ghost Story For Christmas* s'inscrit dans un héritage littéraire et cinématographique gothique, la série relève avant tout du genre horrifique. En effet, elle met la peur et l'angoisse au centre de ses préoccupations, la mise en scène accentuant des situations de tension tout en jouant sur des climax narratifs glaçants. Il conviendra donc dans un premier temps d'argumenter l'inscription de la série dans le genre fantastique avant de voir comment ses motifs sont précisément transformés en véritable angoisse environnementale.

DEUXIÈME PARTIE. *A GHOST STORY FOR CHRISTMAS* : EXPLORATION D'UNE NATURE EN CRISE

1. LE TROUBLE DE LA RÉALITÉ

2.1.1. La nature dans le gothique : la rupture du tissu de la réalité

Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov annonce ainsi la subtilité du genre : “dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons [...] se produit un événement qui ne peut s’expliquer par les lois de ce même monde familier⁶³”. Assez concise, cette définition permet pourtant de désigner la friction ontologique du fantastique, c’est-à-dire le déséquilibre de l’ordre naturel et du quotidien. Dans la série de Lawrence Gordon Clark, ce trouble est sans cesse convoqué par une “rupture de l’ordre reconnu” pour reprendre les mots de Roger Caillois⁶⁴, soit généralement l’apparition d’un fantôme ou d’une présence antique et surnaturelle qui produit “l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne”. Dans *Lost Hearts* par exemple, cette dissolution de la réalité est mise en place dès les premières minutes de l’épisode. Alors que Lawrence Gordon Clark présente la traversée de son personnage dans une lande mystérieuse enveloppée de brouillard, un bref contre-champ hors de la caravane où se trouve le protagoniste dévoile la présence de corps fantomatiques, à la frontière entre la route et le champ. En jouant sur l’apparition surnaturelle dans un espace liminal, le cinéaste convoque immédiatement l’éclatement du monde sensible au profit du royaume de l’ambiguïté.

Pour autant, le fantastique n’est pas toujours utilisé dans la fiction comme un analogon de la peur. On dénombre ainsi une multitude d’œuvres où la rupture du tissu de la réalité par un phénomène inexplicable mène à une rencontre bienfaisante ou tout simplement positive. Pour Lovecraft en revanche⁶⁵, un phénomène spectral reste en général bien plus maléfique que bénéfique ; ce que la série a bien compris. Chez Lawrence Gordon Clark, la rencontre avec le monde des morts mène inévitablement au trépas, le plus souvent mis en scène de manière violente et graphique : le protagoniste de *The Signalman* se voit être

⁶³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 29.

⁶⁴ Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

⁶⁵ Howard Phillips Lovecraft, *op. cit.*, p. 156.

renversé par un train, celui de *A Warning To The Curious* est assassiné à coup de machette tandis que Sir Richard est dévoré par des créatures monstrueuses dans *The Ash Tree*. Même si ces séquences représentent pour la plupart le climax narratif des épisodes de la série, elles ne deviennent pas pour autant le cœur horrifique de l'œuvre de Clark. En effet, le réalisateur se penche plutôt sur l'enchaînement de circonstances qui succède à cette faille de la réalité. Selon Eric Dufour⁶⁶, pour qui l'horreur représente un état des choses, la peur est de son côté tournée vers l'avenir, elle se fonde dans l'appréhension de ce qui peut arriver. En ce sens, on peut dire que *A Ghost Story For Christmas* joue de ces deux états : l'horreur y apparaît à la fois de manière succincte et éphémère (la mort d'un protagoniste comme évoqué il y a quelques lignes) tout en produisant un effet de terreur inébranlable et pérenne, inscrit au cœur de l'environnement et des espaces mis en scène.

H. P. Lovecraft affirme dans *Épouvante et surnaturel en littérature* que l'atmosphère est "la qualité la plus importante du récit fantastique [...] et qu'elle a le pouvoir de créer une réelle sensation". Si nous nous attacherons dans cette deuxième partie à explorer la nature de l'horreur dans la série, il est important de mettre en contexte la série de Lawrence Gordon Clark en regard avec le gothique, genre qui exprime précisément un état d'angoisse, sous des formes bien souvent archaïques mais polymorphes. Pour le spécialiste de la culture gothique David Punter, le gothique met ainsi l'accent sur "la représentation du terrifiant, l'insistance commune sur les décors archaïques, l'utilisation importante du surnaturel, la présence de personnages fortement stéréotypés et la tentative de déployer et de perfectionner les techniques de suspense⁶⁷". Dans son ensemble, *A Ghost Story For Christmas* semble alors parfaitement rentrer dans cette définition : l'économie des décors tend à réduire l'action à quelques espaces, les protagonistes sont pour la plupart conventionnels et porteurs d'une fonction strictement narrative et l'horreur est souvent l'intention privilégiée par l'écriture et la réalisation. Même si le genre semble aujourd'hui figé dans un XIX^{ème} siècle littéraire dont les adaptations cinématographiques restent d'ailleurs plutôt formelles, la série installe cette atmosphère gothique, relative selon ses épisodes, pour mettre en lumière les différents déséquilibres provoqués par le fantastique. En ce sens, *A Ghost Story For Christmas* reprend les topos habituels du genre : sensations de déjà-vu, prémonitions, fantômes, objets inanimés hantés et références à la mort parcourent les épisodes de la série dans ce que Andrew Smith

⁶⁶ Eric Dufour, *op. cit.*, p. 200.

⁶⁷ David Punter, *The Literature of Terror.- A History of Gothic Fiction From 1765 to the present day*, London & New York: Longman, 1980, p.1.

nomme le “langage de la monstruosité⁶⁸”. Ainsi, en dehors de leur contexte spatio-temporel correspondant pour la plupart à l’époque de l’écriture des nouvelles de M.R. James, ils jouent par exemple sur l’austérité des espaces en illustrant des lieux particulièrement communs au genre. Lawrence Gordon Clark appuie ainsi la matière religieuse dans *The Stalls of Barchester* ou *The Treasure of Abbot Thomas* en multipliant les angles de prises de vues sur les églises pour leur conférer une dimension inquiétante. Dans *Lost Hearts* ou *The Ash Tree*, c’est cette fois-ci la représentation de châteaux isolés qui s’inscrit dans cet héritage gothique. En insérant ces influences dans sa mise en scène, le réalisateur reprend aussi les attendus traditionnels du genre avec une caméra souvent rigide, insistant dans ses découpages sur la matière par exemple (inserts sur des matières telles que la pierre) ou sur des objets récurrents et inquiétants (gargouilles, statuettes et livres anciens).

Si la nature est au cœur du gothique anglais, celui-ci est également fortement influencé par une certaine tradition picturale. Si nous reviendrons dans quelques lignes sur l’influence victorienne dans la représentation des paysages, on trouve dans les balbutiements du gothique les motifs qui parcourent la série de Lawrence Gordon Clark. On pense ainsi au peintre britannique John Atkinson Grimshaw qui, même s’il n’a jamais revendiqué une appartenance au mouvement, dévoile dans son œuvre la vision d’une nature crépusculaire, presque surnaturelle. Si ses sujets sont pour la plupart ancrés dans des décors réalistes, Grimshaw mêle l’urbain et la nature dans le même espace dans des scènes aux accents souvent nocturnes. *A Moonlit Lane* (1874) joue par exemple sur la dimension écrasante d’arbres dans un décor de campagne où les silhouettes humaines apparaissent littéralement dévorées par les ombres. Si ces décors horribles sont centraux dans cet héritage gothique pictural, il est plus largement amplifié dans des sujets qui mettent directement cette angoisse à l’œuvre. Chez Henry Fuseli par exemple, le peintre élimine les décors pour mettre en scène ses sujets dans la pénombre. Ses corps souvent mortifères s’amuse d’une tension entre la réalité et le rêve, porte d’entrée vers le fantastique et évoque les visions nocturnes dans la série, par exemple dans son tableau *Lady Macbeth saisissant les poignards* (1812). Chez William Blake, qui porte lui aussi une forte idée du monstrueux dans son œuvre, les sujets y apparaissent avec une très forte dimension mystique, notamment parce qu’il peint directement l’abominable avec des tableaux qui représentent des scènes hallucinées. *Le*

⁶⁸ Andrew Smith, *The Ghost Story 1840-1920 : A Cultural History*, Manchester University Press, 2010, p.11.

Grand Dragon Rouge et la Femme vêtue de Soleil (1802-1805) s’amuse ainsi des lignes de fuite pour représenter le monstre, en les liant notamment dans un vaste chaos.

A Ghost Story For Christmas remplit ainsi indéniablement les critères esthétiques et narratifs du gothique. Pour autant, la série parvient aussi paradoxalement à laisser transpirer ces matières horribles et organiques en les mettant en lien avec la question des angoisses humaines. Dans *The Literature of Terror - A History of Gothic Fiction From 1765 to the present day*, David Punter arrive ainsi à la réflexion que “la fiction gothique est un processus d’auto-analyse culturelle”, et que “les images qu’elle produit deviennent les figures de rêve d’un groupe social troublé⁶⁹”. En effet, le gothique devient le genre idéal quand il s’agit de traduire les peurs humaines. Mais qu’expriment-elles précisément ? Helen Wheatley distingue deux cas de figure⁷⁰ : d’un côté les angoisses collectives et communes qui semblent davantage liées à des questions de pouvoir dans la société et d’un autre les angoisses individuelles, plutôt propres à l’inconscient, et qui touchent à un état psychologique plus profond voire évanoui. C’est ainsi le cœur de cette recherche de déterminer les formes plurielles de cette angoisse, non seulement du point de vue formel de la série mais aussi dans un contexte disciplinaire plus systémique. Pour Leslie Fiedler, critique littéraire, le gothique s’inscrit avant tout dans un temps donné, et profondément dominé par les relations de classe d’une culture qui détermine elle-même les formes de ses préoccupations les plus profondes⁷¹.

2.1.2. L’inquiétante étrangeté d’une nature anxieuse

Bien que profondément ancré dans un héritage gothique, nous avons vu que les épisodes de la série prennent comme sujet les peurs les plus primitives de l’être humain. Si celles-ci se confondent dans le poids du passé ou dans la représentation du fantastique, elles laissent également planer un profond malaise dans le rapport de ces personnages citadins face à leur environnement, et plus particulièrement celui de la terre, de la nature. Dans son essai *L’Inquiétante étrangeté*, publié en 1919, Sigmund Freud fait le lien entre la fiction gothique et la sensation de trouble et d’étrange diffusée chez le lecteur dans son implication narrative. Si cette forme d’affectivité pour le genre est indéniable, elle trouve aussi une attraction

⁶⁹ David Punter, *op-cit.*, p.425.

⁷⁰ Helen Wheatley, *op-cit.*, p.40.

⁷¹ Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, London : JonathanCap, 1960, p.14.

curieuse pour les émotions désagréables et dérangeantes mises en scène dans le rapport de l'homme et de la nature. Les espaces naturels de la série transmettent un effet d'angoisse immuable pour les personnages et le spectateur lui-même. Omnisciente et silencieuse, la nature jouit pour ainsi dire de sa propre essence, définie par une combinaison d'éléments qui l'unifie. Par exemple, le long panoramique d'ouverture de *A Warning To The Curious* saisit dans un plan d'ensemble l'immensité d'un paysage côtier, les lignes de fuite perdues dans le cœur de l'image. Arrivant lentement sur une forêt dense de pins, la caméra renverse d'une certaine manière la perspective anthropocentriste du cinéma en s'affranchissant du point de vue humain. L'insistance du plan, par sa profondeur de champ et une composition stratifiée de la forêt qu'il parcourt, nous fait comprendre que l'homme n'a alors tout simplement plus sa place dans ce cadre. Lorsqu'une silhouette humaine apparaît quelques secondes plus tard dans un plan succinct, la mise en scène en plan large fait entendre que ce corps est entièrement étouffé par l'environnement forestier, puisqu'il le conduira, quelques minutes plus tard, à la mort.

Au-delà de cet exemple précis, les épisodes de *A Ghost Story For Christmas* partagent tous un attrait important pour cette figure de nature antagoniste qui semble paradoxalement échapper à une conception purement manichéenne. Ambivalente et équivoque, elle communique une esthétique, un état des choses qui dépasse le cadre de la fiction. Dans son article *The Eeriness of the English Countryside*⁷², Robert MacFarlane caractérise l'étrangeté de l'espace rural anglo-saxon en la définissant comme une forme de peur d'abord ressentie comme un malaise, puis comme une crainte. L'étrangeté n'est alors pas vécue comme une terreur ou un renversement brutal de l'ordre établi mais plutôt comme une incertitude intellectuelle. Selon Sigmund Freud dans *L'Inquiétante Étrangeté*, "l'inquiétant est ce type d'effroi que suscite ce qui est bien connu, ce qui nous est familier depuis longtemps"⁷³. Antérieur à l'homme, l'espace naturel, précisément celui qui l'entoure et l'accompagne, devient alors le plus équivoque pour produire le trouble. En effet, pour le psychanalyste autrichien, cette forme d'angoisse est constituée de deux mouvements principaux : d'un côté l'inquiétant représente notre incapacité à échapper au passé, d'un autre il se caractérise également par la façon dont ce qui nous semble familier peut devenir progressivement sinistre et inconfortable⁷⁴. La nature apparaît ainsi comme la manifestation la plus concrète de

⁷² Robert MacFarlane, *op. cit.*, [consulté pour la dernière fois le 13/05/2024] :

<https://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eeriness-english-countryside-robert-macfarlane>

⁷³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁴ Sigmund Freud, *op-cit*, p. 170.

cette double dynamique. À la fois porteuse d'un passé et indéniablement inscrite dans un quotidien connu et fréquenté, elle permet la naissance d'une brèche dans la réalité.

Aux premiers abords inoffensive dans la série, c'est-à-dire qu'on ne voit jamais la nature à l'œuvre, son immanence parvient justement à devenir le cœur du malaise qu'elle suscite. Qu'elle soit saisie en plans larges ou qu'elle soit au contraire simplement évoquée, la nature enveloppe *A Ghost Story For Christmas* à tous les niveaux. Le son devient alors un des moyens les plus efficaces pour transformer le cadre bucolique en phénomène inquiétant : Lawrence Gordon Clark joue en effet sur la perception sensorielle de la nature pour la caractériser. Le son est l'un des marqueurs principaux du dispositif sensible du cinéaste, notamment parce qu'il exacerbe les phénomènes : le vent, les chants des oiseaux mais aussi la composition musicale minimaliste présente dans une grande partie des épisodes de la série créent une atmosphère dérangement, aussi bien pour les personnages que pour le spectateur. Le montage y participe également, notamment par sa capacité à recomposer l'espace naturel au sein de l'espace cinématographique. Dans *The Signalman* par exemple, il perturbe la géographie des lieux en la morcelant d'une manière particulièrement rigide. Celle-ci est en effet découpée en deux zones opaques l'une envers l'autre, exceptée au début lorsque les deux protagonistes se rencontrent. Ainsi, le signaleur est identifié dans un espace industriel et minéral sous le niveau du sol tandis que le voyageur est associé à la lande juste au-dessus, impénétrable et énigmatique. Sans aucune précision topographique, le montage permet de brouiller la réalité de cette nature en l'éclatant. Si pour Freud "est inquiétant tout ce qui devait rester secret, tout ce qui devait continuer à être dissimulé et qui est sorti au grand jour"⁷⁵, la nature permet de faire le lien avec des présences disparues ou absentes, identifiées dans un espace d'autant plus effrayant puisqu'il n'est justement rien censé se produire.

⁷⁵ Sigmund Freud, *op-cit*, p. 40.

2. L'ÉCO-GOTHIQUE : LA NATURE COMME REFLET HORRIFIQUE DES ANGOISSES HUMAINES

2.2.1. L'éco-gothique dans *A Ghost Story For Christmas*

Sous quel angle peut-on pour autant analyser cette nature horrifique et angoissante, semblant reproduire sur l'homme les stigmates qu'il lui a fait subir ? Comme évoqué précédemment, l'inscription d'une grande majorité des épisodes de la série à la fin du XIX^{ème} n'est pas qu'une simple attitude pittoresque. Décisive vis-à-vis de l'exploitation de l'environnement, la période industrielle en Grande-Bretagne a en effet marqué de profonds changements dans le rapport du pays avec son espace. Plus largement, la démocratisation des écrits autour de l'environnement et de ses problématiques au cours du XX^{ème} siècle a mis en relief une nouvelle littérature, soit l'écocritique, qui analyse notamment "les relations entre la littérature et l'environnement" pour reprendre la définition de Cheryll Glotfelty⁷⁶. Proche des développements philosophiques et politiques de l'environnement, l'écocritique s'attache à étudier la manière dont "la nature est toujours culturellement construite", tout en avançant des arguments "sur le fait que la nature existe réellement, qu'elle est à la fois l'objet et [...] l'origine du discours" pour reprendre les mots de Greg Garrard dans son ouvrage *Ecocriticism*⁷⁷. Il est également intéressant pour notre étude de prendre en compte la dimension évolutive de l'écocritique, c'est-à-dire qu'elle est loin de porter un regard statique sur l'environnement mais qu'elle prend bel et bien en compte les mouvements relatifs au temps.

Pour Ursula Heise, l'écocritique analyse ainsi "la manière dont la littérature représente le rapport entre les humains et la nature à des moments particuliers de l'histoire, dont les valeurs sont accordées à la nature et les raisons pour lesquelles elles y sont accordées, dont les perceptions du naturel sont formées par les tropes et genres littéraires⁷⁸". Par ailleurs, elle montre aussi la manière dont ces figures littéraires peuvent être cruciales dans la compréhension des attitudes culturelles et sociales envers l'environnement. Si l'écocritique souhaite prendre à revers l'idée commune selon laquelle l'homme est supérieur à la nature, elle s'inscrit aussi dans l'héritage d'une vision profondément dualiste des rapports

⁷⁶ Cheryll Glotfelty, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁷ Greg Garrard, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁸ Ursula Heise, sur le forum *Publication of the Modern Languages Association* (1999 : 1097).

de l'être humain avec celle-ci. Les premières réflexions autour de l'écologie remontent ainsi au XIX^{ème} siècle lorsque Ernst Haeckel la définit en 1870 comme "l'économie de la nature"⁷⁹, c'est-à-dire le savoir de toutes les relations entre l'organique et l'inorganique dans un environnement. Ces interactions présupposant l'étude de tous les contacts directs et indirects entre les organismes, l'économie de la nature peut immédiatement être mise en opposition avec l'économie humaine, considérée comme plus importante. Comme le rappelle l'universitaire Jonathan Bate dans son ouvrage *Romantic Ecology*⁸⁰, l'homme, dans la culture occidentale contemporaine, considère la nature comme un autre, une entité antithétique dont la cohabitation harmonieuse serait impossible. C'est précisément cette vision aveugle, idéalisée ou méprisée, qui a empêché de voir les véritables changements exercés par l'homme par son exploitation. Pour Bate, "la condition de l'homme moderne, avec sa mobilité et son savoir déplacé, est de ne jamais pouvoir partager ce sentiment d'appartenance". L'universitaire poursuit en déclarant qu'il en sera ainsi toujours un étranger, "son retour à la nature restera toujours partiel, touristique et semi-détaché"⁸¹. Pour autant, l'écocritique permet de prendre de la distance quant à cette hétérogénéité avec l'environnement.

En ce sens, il est pertinent pour notre recherche de voir dans cette économie de la nature une essence liée aux différents concepts évoqués plus tôt, ceux du gothique, du fantastique ou encore du passé. *A Ghost Story For Christmas* joue ainsi sur ces images habituelles de la nature dans la fiction gothique tout en élargissant sa perception. Elle rappelle en effet intrinsèquement ses liens avec la nature en imbriquant dans ce même espace toutes les couches du temps, le passé étant contenu dans le présent. Si l'écocritique porte pour objet la nature elle-même, elle peut aussi trouver sa définition dans une branche d'un courant littéraire encore trop peu développé, à savoir l'éco-gothique. Popularisé en 2013 par l'ouvrage éponyme de Andrew Smith et William Hughes⁸², l'éco-gothique s'attache à étudier les représentations de la nature dans le gothique, genre de l'ambivalence par excellence où l'environnement est vraisemblablement présenté comme un problème sémiotique. Il montre ainsi comment les peurs récentes liées à la crise de l'environnement sont liées à un éloignement fondamental du monde naturel. Pour David Del Principe l'écologie se retrouve alors forcément engagée avec le gothique "puisque'elle remet en question un sujet gothique

⁷⁹ Traduit et cité par Robert P. McIntosh dans *The Background of Ecology: Concept and Theory*, Cambridge, 1985, pp. 7-8.

⁸⁰ Jonathan Bate, *Romantic Ecology*, Abingdon, Oxon, 2013, 144 pages.

⁸¹ Jonathan Bate, "Culture and Environment: From Austen to Hardy", dans *New Literary History* 30.3, Baltimore, 1999, p.554.

⁸² Andrew Smith, William Hughes, *op. cit.*, p.2.

familier - la nature - en adoptant une position non anthropocentrique pour reconsidérer le rôle que l'environnement, les espèces et les non-humains jouent dans la construction de la monstruosité et de la peur⁸³”. Dans le genre, la nature est en effet présentée comme un espace de crise et, alors que le XXI^{ème} siècle entame le plus grand défi climatique de son histoire, le gothique s’affirme paradoxalement comme une des formes les plus actuelles pour saisir l’angoisse environnementale. Dans *A Ghost Story For Christmas*, Lawrence Gordon Clark fait en effet apparaître une nature sauvage et vengeresse envers des personnages, contemporains à l’œuvre de M.R. James, et qui pour la plupart sont inscrits dans la période du progrès industriel et scientifique, au moment où cette dernière tourne le dos à son passé. Pour donner quelques exemples concrets, c’est l’idée même de couper un arbre dans *The Ash Tree* qui provoque le réveil d’un mal enfermé à ses pieds. Dans *The Ice House*, il s’agit du parfum enivrant d’une fleur qui tourmente le personnage principal, présenté comme un métropolitain actif et déconnecté de la nature. Même quand celle-ci est reléguée au second plan comme dans *The Stalls of Barchester* (une seule séquence dans la forêt), le trouble de la réalité y est provoqué par une stalle, fabriquée à partir du bois arraché d’un chêne. Chaque fantôme de la série porte ainsi à sa manière les marques de la nature, qu’elle soit végétale, animale ou minérale et tous ces phénomènes surnaturels permettent de mettre en exergue cet inexplicable comme une qualité intérieure, essentielle et intrinsèque à la nature.

2.2.2. Autour de la mise en scène des espaces naturels : le paysage

À bien des égards, la mise en scène de Lawrence Gordon Clark dans *A Ghost Story For Christmas* transforme la nature comme un espace angoissant et antagoniste pour les protagonistes. Sans être totalement hostile, elle joue plutôt sur des signes et des effets pour se rendre effrayante. La série refuse ainsi toutes les marques du sensationnel au profit d’images directement hantées par la nature. La campagne idyllique anglaise présente dans les épisodes se retrouve alors par exemple envahie par du brouillard, dévoile des espaces cachés et transforme simplement la moindre manifestation en frisson. Si la nature permet de représenter l’irreprésentable, la première couche de cette vision horrifique dans la série se découvre ainsi être celle de cette campagne britannique, intimement liée à la notion du

⁸³ David Del Principe, “Introduction: The EcoGothic in the Long Nineteenth Century”, dans *Gothic Studies* 16.1, Montclair State University, Mai 2014, p.1–8.

paysage que l'on retrouve dans la Folk Horror Chain⁸⁴ et qui ouvre la porte à ce sentiment d'inquiétante étrangeté sinistre et inconfortable. Dans *A Ghost Story For Christmas*, le paysage communique en effet toujours une certaine esthétique, une saison qui finit par influencer elle-même les personnages et l'audience. Si la définition du paysage reste encore débattue, que ce soit en géographie ou en histoire de l'art, nous l'entendons ici comme une "projection imaginative⁸⁵" pour reprendre les mots de l'historien anglais Simon Schama. Nous retiendrons ici la notion de paysage au sens d'un regard bien entendu, mais plutôt celui de la caméra de Lawrence Gordon Clark sur une nature au sens d'une unité spatiale et visuelle dans le champ de l'image. Pour Stephen Daniels et Denis Cosgrove, un paysage est en effet "une image culturelle, une manière picturale de représenter, de structurer ou de symboliser les alentours d'un espace⁸⁶". La nature peut alors prendre une place importante dans cet espace à priori anthropomorphe, puisqu'elle est en quelque sorte ses propres fondations. Pour l'historien de l'art Richard Mabey les paysages se trouvent donc dans un interstice, "un pont entre deux ensembles opposés de besoins humains : une certaine forme de continuité d'une part, et la vitalité de la nature d'autre part, un environnement familier, façonné par la main de l'homme, et à nouveau quelque chose qui transcende le fait de l'homme et l'artificiel⁸⁷". En effet, même si un paysage de nature peut parfois sembler naturel, il reste toujours le produit de plusieurs milliers d'années d'exploitation humaine.

Que ce soit dans *The Ash Tree*, tourné dans les zones côtières du Cornwall, ou *A Warning To The Curious*, filmé dans le nord du Norfolk, les paysages de *A Ghost Story For Christmas* s'affirment par leur caractère spécifiquement anglais. Pour David Lowenthal, l'espace est formellement connecté à la notion de nation, au sens d'une combinaison physique, sociale mais aussi géographique : "L'une des icônes du patrimoine est typiquement anglaise. Il s'agit du paysage. Nulle part ailleurs, le paysage n'est à ce point considéré comme un héritage. Nulle part ailleurs, le terme même ne suggère non seulement des paysages et des genres de vie, mais aussi la quintessence des vertus nationales⁸⁸". Les Britanniques entretiennent en effet une relation particulière avec le countryside. L'idéal Romantique a

⁸⁴ Adam Scovell, *op-cit.*, p.15.

⁸⁵ Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York : Vintage, 1996, p. 61.

⁸⁶ Stephen Daniels and Denis Cosgrove, "Introduction: iconography and landscape", dans *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge : Cambridge University Press, 1988, p.1.

⁸⁷ Richard Mabey, "Landscape: terra firma?", dans *Towards a New Landscape*, Londres : Bernard Jacobson, 1993, pp. 63-64.

⁸⁸ David Lowenthal, "British national identity and the English landscape", dans *Rural History*, 2:2, Cambridge University Press, 1991, p.213.

énormément forgé sa perception, du paysage capable d’embrasser les émotions à sa force évocatrice de puissance face à l’homme. Dans *The Signalman* par exemple, le paysage escarpé d’un tunnel ferroviaire est la toile de fond narrative de l’épisode. Sans agir proprement dans l’intrigue, il joue un rôle central dans la contamination d’une atmosphère paranoïaque chez les deux personnages principaux. Si géographiquement, les protagonistes sont déjà séparés par une conception verticale de l’espace (l’un habite près d’un tunnel au fond d’une vallée, l’autre loge en surface), la réalisation s’attarde sur l’inscription des personnages dans l’espace. Ainsi, celui incarné par Bernard Lloyd se voit à de nombreuses reprises traverser à l’aube des paysages de campagne, porteurs d’une dimension énigmatique renforcée par la lumière et une musique extra-diégétique envoûtante, mimant le souffle du vent. Plus qu’un décor d’intrigue, le paysage rend ici tangible le caractère éminemment liminal de l’histoire de fantôme racontée. En effet, en mettant en scène un tunnel responsable de visions surnaturelles, *The Signalman* se sert de son décor pour justifier son dépouillement et brouiller sa véritable position géographique, offrant alors cette voie d’accès vers le fantastique.

Le paysage dans la série, voire dans l’inconscient esthétique anglo-saxon en général, est fortement influencé par une certaine tradition réaliste et romantique propre au XIX^{ème} siècle. On pense à l’œuvre de John Constable par exemple qui, en grand observateur, glisse dans ses tableaux les phénomènes naturels en mettant en exergue le temps dans ses compositions. Dans *La Cathédrale de Salisbury vue des prés* (1831), c’est ainsi le ciel qui est au cœur de la peinture, les nuages chargés et massifs enveloppant l’édifice religieux sous tous ses angles. Si l’imagerie religieuse s’affirme aussi dans le gothique, elle donne ici un caractère éminemment métaphysique à l’espace. Pour le peintre, la peinture est ainsi une science en “constante recherche des lois de la nature⁸⁹”. Si elle est centrale, la nature dans son œuvre devient plutôt une forme de déplacement affranchie de ses lois strictes pour qu’elle confère ses sensations. Il est également évidemment impossible de ne pas mentionner William Turner, l’œuvre de l’artiste ayant aussi profondément modelé la vision du paysage anglo-saxon avec son sfumato hypnotique et la vision d’un territoire éminemment spirituel, imprégné par les notions de sublime et par des motifs lyriques. Dans *Landscape with a river and a bay in the background* (1835), Turner produit une véritable dissolution des sens en mêlant les couleurs dans une vision particulièrement sensorielle de l’espace. Il recompose en

⁸⁹ John Constable, cité par E. Gombrich, *L’Art et l’illusion* [1960], trad. G. Durand, Paris, Gallimard, 1996, p. 29.

effet ses visions dans un paysage quasi-imaginaire ou les lignes de fuites se font avaler par la couleur.

Dans une autre mesure, l'esthétique picturale anglaise est imprégnée par les tendances des peintres préraphaélites. Si dans le cadre de cette étude sur *A Ghost Story For Christmas* ces références ne sont pas forcément revendiquées, elles agissent comme des échos ayant profondément forgé l'inconscient culturel des territoires britanniques. Inspirés par les peintres italiens du XV^{ème} siècle, les membres de ce mouvement décroissent l'académisme pictural pour retrouver l'influence de la Renaissance. Plaçant la morale au centre de leur travail, les peintres accentuent le réalisme des corps et des décors en affirmant leur usage de la couleur par exemple. On trouve par exemple dans le tableau *Ophélie* (1851-1852) de John Everett Millais un mélange d'influences, de William Shakespeare pour le motif mortifère, au gothique pour la vision d'une nature profondément symbolique. Mimant la noyade d'Ophélie dans *Hamlet*, la peinture présente le corps féminin et fantomatique du personnage dans un décor plaçant la nature comme un véritable personnage. Les fleurs qui l'entourent sont chargées en significations et donnent au sujet une profondeur tragique, le paysage agissant comme une sorte de projection. Chez John William Waterhouse, autre peintre préraphaélite, la représentation picturale s'affirme dans un certain héritage littéraire tout en diluant son onirisme à travers les motifs qui la compose. *The Lady of Shalott* (1888) par exemple, mettant en scène une femme assise dans une embarcation prête à lâcher la corde qui la maintient au rivage, reprend les aspects fantomatiques propres à son origine littéraire pour les convoquer dans l'espace. La chevelure rousse du personnage, contrastant avec le blanc éclatant de sa robe, agissent en écho avec le décor d'une nature automnale dont la liminalité caractérise le récit, soit le passage de la vie à la mort.

En s'inscrivant dans cette continuité, le paysage dans la série peut ainsi devenir définitivement bien plus qu'un décor, et faire plus largement corps avec les individus qui le traversent. À la fois temporel et physique, l'espace est caractérisé dans une certaine mesure par un renversement de la perspective anthropocentriste du cinéma. En ce sens Paul affirme dans son ouvrage *British rural on films* que les paysages peuvent ainsi être considérés comme des espaces "qui s'expérimentent, se travaillent et se vivent"⁹⁰. Par exemple, le plan d'ouverture de *The Ash Tree* saisit dans un plan d'ensemble l'immensité d'un paysage côtier,

⁹⁰ Paul Newland, *British rural on films*, Manchester University Press, 2016, p.6.

les lignes de fuite se perdant dans le cœur de l'image. Apparaissant lentement dans le champ, la silhouette du personnage sur son cheval traverse l'espace, happée par son immensité. En présence de la lande, les protagonistes sont étouffés, ce qui nous amène à nous demander si le paysage, en tant qu'objet, ne possède pas lui aussi son propre état. Le cas d'une séquence de *A Warning to The Curious* s'avère particulièrement intéressant. Alors qu'un des personnages secondaires, Black, a pour habitude de s'installer près d'un paysage côtier pour le peindre, celui-ci voit progressivement son calme et son unité être perturbés par l'arrivée d'une silhouette dans l'espace. Alors qu'il doute de pouvoir restituer ces "excellents paysages" un jour, comme si la terre était justement insaisissable, Black affirme avoir imaginé et peint une silhouette dans son tableau en guise d'échelle pour se repérer. Mais celle-ci surgit alors mystérieusement de la lande, à l'endroit même où il l'avait placée. Un contre-champ dévoile ensuite en plan d'ensemble une figure humaine postée au milieu du paysage, comme s'il l'avait convoqué. Si dans une réplique succincte Black affirme fièrement que "la nature se conforme à l'art", un nouveau contre-champ vient cette fois faire disparaître la silhouette du champ, comme si le paysage contrôlait la perception du personnage lui-même.

Dans un chapitre de *La Tragédie de la culture et autres essais*, Georg Simmel, qui se penche sur la philosophie du paysage, développe les termes qui permettraient de définir son unité. Il la cristallise ainsi à travers le mot allemand "Stimmung", c'est-à-dire l'équilibre entre l'atmosphère et l'état d'âme d'un paysage : "le paysage, naît à partir du moment où des phénomènes naturels juxtaposés sur le sol terrestre sont regroupés par un mode particulier d'unité [...]. Le support majeur de cette unité est sans doute ce qu'on appelle la Stimmung du paysage⁹¹". Le paysage jouit ainsi de sa propre nature, de son essence, dans une combinaison d'éléments qui le définit. Son application dans le champ de l'éco-gothique est particulièrement intéressante, non seulement parce que la Stimmung permet de donner corps à une nature insaisissable mais aussi parce qu'il saisit sa singularité dans tous ses détails sensibles. Le cas du septième épisode de la série, *Stigma*, est particulièrement intéressant, le film se situant à la lisière entre le documentaire et l'esthétique rurale propre au folk horror. Parcourant un site néolithique, la caméra du réalisateur saisit la ruralité avec une subjectivité totale. La cadence d'image erratique et l'usage de la pellicule donnent au paysage néolithique un caractère étonnamment surnaturel tandis que la texture et la spatialisation de l'environnement est exacerbée par l'utilisation d'une focale très longue. On peut alors dire

⁹¹ Georg Simmel, *La Tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988, p.369-375.

que la présence des pierres préhistoriques à l'image contribuent à la Stimmung de l'espace, le regard cinématographique le transformant en phénomène psychique. Pour David Lowenthal l'aspect d'un paysage révèle ainsi toujours la société qui l'habite⁹². Nous nous retrouvons alors avec une dialectique particulièrement schématique : d'un côté un paysage cultivé semblerait indiquer les marqueurs d'une civilisation, de l'autre, un paysage sauvage connoterait plutôt avec les marqueurs d'une population plus primitive, celle dont il est justement question dans l'héritage des espaces naturels anglais. Selon Richard Hayman⁹³, spécialiste de l'histoire du paysage anglais, la création de paysages anthropomorphes par l'introduction de l'agriculture et la construction de villages a été un des processus clés de l'histoire de l'humanité puisqu'elle a entièrement modifié le regard de l'homme sur la nature des lieux sauvages.

Afin de caractériser cette Stimmung qui lorgne du côté de l'étrange et de l'horifique, il est important de considérer le patrimoine culturel britannique évoqué en première partie comme source d'influence principale. Peter Hutchings parle ainsi de "patrimoine sombre"⁹⁴ dans son article "Uncanny landscapes in British film and television" pour caractériser les paysages pittoresques de la campagne anglaise qui évoquent par leur seule présence des traditions culturelles anciennes. L'écrivain interroge en effet la façon dont certains films génèrent des tensions par la simple beauté picturale et conventionnelle de paysages ruraux. Dans la série Lawrence Gordon Clark, c'est en effet cette beauté trouble de la campagne qui sert de support aux événements horribles qui jonchent ses épisodes. En détournant le paysage de campagne souvent vu comme idyllique, le cinéaste s'approprie l'imaginaire folklorique de la campagne anglaise sans le dévoiler totalement, préférant jouer sur toutes ces images indirectes citées plus tôt pour le suggérer dans son potentiel monstrueux.

En ce sens, Derek Johnston trouve peut-être le point de rupture sémiologique entre la notion de paysage et la nature que l'on pourrait appliquer dans *A Ghost Story For Christmas*. Selon lui, le paysage peut être modifié par l'activité humaine mais la nature, elle, lui échappe en quelque sorte : "en fin de compte, la terre perdurera pendant que la matière de l'anthropocène vieillira ; tout ce que nous faisons en tant qu'humains sera absorbé par la nature. En d'autres termes, la nature met l'accent sur le caractère éphémère non seulement de l'existence humaine individuelle, mais aussi de la nature éphémère de l'ensemble des activités

⁹² David Lowenthal, *op-cit.*, p.213.

⁹³ Richard Hayman, *Trees: Woodlands and Western Civilization*, Palgrave Macmillan, Londres, 2003, p.8.

⁹⁴ Peter Hutchings, "Uncanny landscapes in British film and television", dans *Visual Culture in Britain*, 5: 2, Manchester University Press, 2004, pp. 27-40.

humaines⁹⁵”. À travers ses images de nature hantée, la série de Lawrence Gordon Clark affirme bien cette idée dans ses épilogues notamment. Si la plupart des protagonistes finissent en effet par mourir à la fin de chaque histoire, les épisodes se concluent presque tous par des plans très larges de ces paysages de campagne (parfois filmés en plongée depuis un hélicoptère), comme si la nature leur survivait justement. Énigmatiques et lents, ces plans distillent inconsciemment ce que Peter Hutchings relève dans son article, un sentiment “d’anxiété profonde et parfois apocalyptique⁹⁶” à la vue d’un paysage impossible à totalement maîtriser.

2.2.3. La ruralité

On citait plus haut le terme de countryside pour définir ces espaces de campagne et c’est précisément la mise en image de la frontière, de la rencontre entre deux régimes de croyances, l’urbain et le rural, qui anime *A Ghost Story For Christmas*. Le monde rural est ainsi présenté avec ses habitudes spécifiques mais surtout différentes du monde urbain. Cette campagne, c’est aussi celle du monde de la ruralité, des territoires isolés et marginalisés, qu’il est important de contextualiser dans ces quelques lignes. Éloignée des règles sociales et de la morale établie dans les espaces urbains, la ruralité met en exergue l’hostilité des habitants face aux protagonistes urbains. Dans *Le Rameau d’Or*, étude comparative des religions, l’anthropologue Frazer souligne cet écart, en insistant notamment sur le caractère beaucoup plus primitif des croyances rurales : “les grandes forces intellectuelles et morales qui ont révolutionné le monde civilisé n’ont guère eu d’action sur le paysan. Il est, dans ses croyances intimes, ce qu’étaient ses ancêtres, au temps où les arbres des forêts poussaient et les écureuils folâtraient, sur l’emplacement où se dresse aujourd’hui Rome et Londres⁹⁷”. Même si la vision de Frazer est profondément ancrée dans la pensée du XIX^{ème} siècle, elle met en exergue l’écart profond entre le monde métropolitain et celui des campagnes, comme si ses résidents étaient atteints d’un atavisme indéfectible.

À des degrés souvent différents, chaque épisode de la série joue ainsi sur l’arrivée d’un métropolitain dans ces espaces ruraux. Paul Newland rappelle que dans le cinéma britannique le countryside fait souvent office de “refuge temporaire à la vie urbaine et les

⁹⁵ Derek Johnston, *op-cit.*, p.112.

⁹⁶ Peter Hutchings, *op-cit.*, p.90.

⁹⁷ James Frazer, *Le Rameau d’Or*, Bouquins Editions, Paris, Robert Laffont, 1998, p.5.

problèmes quotidiens qui lui sont associés⁹⁸”. Que ce soit dans *A Warning to the Curious* ou *The Stall of Barchester* la réalisation de Lawrence Gordon Clark souligne la distance entre ce qu’Adam Scovell nomme l’outsider, issu de la ville, et les insiders, les locaux⁹⁹. Pour Scovell, l’horreur rurale n’apparaît donc pas tant comme un sentiment de terreur mais plutôt comme ce qu’il appelle “une frustration pressante face aux anciennes méthodes qui sont détruites au bulldozer et transformées en chemins de traverse¹⁰⁰”. La ruralité dans la série est alors précisément utilisée pour accentuer ce sentiment d’inquiétante étrangeté dans une volonté d’anachronisme en quelque sorte. Dans le premier cas, Lawrence Gordon Clark appuie l’hermétisme du citadin en multipliant les effets de distance avec les locaux : surcadrages entre deux espaces, champ contre-champs qui renforcent la dialectique entre les personnages ou encore jeux de lumières contrastées qui confèrent aux antagonistes des regards inquiétants. C’est par exemple le cas dans *A Warning to the Curious* lorsque le personnage principal, habitant à Londres, se met à rencontrer les premiers paysans du village. La méfiance se lit alors sur des visages fermés tandis que notre protagoniste perçoit la moindre stimulation sensorielle comme une agression : un chien qui aboie et attaque, un promeneur portant son fusil à l’épaule, etc. La mise en scène insiste alors sur la distance sociale qui les sépare en appuyant la matérialisation de la frontière. C’est notamment le cas lorsque Paxton demande des informations à une habitante sur la localisation de la couronne. Lawrence Gordon Clark installe dans son champ contre-champ un muret en pierre qui dessine cette barrière tandis que le jeu antipathique de la comédienne la renforce. C’est aussi la rencontre de Paxton avec un autre métropolitain en vacances, M. Black, qui met en exergue ce sentiment d’altérité à travers leurs discussions, les deux personnages faisant plusieurs fois référence à un véritable contraste avec la métropole de Londres. Cette entrée dans la ruralité est d’ailleurs soulignée dès le début de l’épisode avec l’arrivée en gare d’un train en provenance de la capitale. Sans jamais être creusée, la dimension sociale reste en surface dans l’épisode, le spectateur pouvant notamment comprendre que la quête de la couronne est principalement dûe à une motivation financière, notre protagoniste étant au chômage. Cette contextualisation rurale permet de mettre en exergue le profond sentiment d’étrangeté lié au gothique et qui, en présence de la nature, se retrouve doublement exacerbé.

⁹⁸ Paul Newland, *op-cit.*, p.15.

⁹⁹ Adam Scovell, *op-cit.*, p.85.

¹⁰⁰ Adam Scovell, *op-cit.*, p.83.

Le dernier épisode de la série, *The Ice House*, réalisé par Derek Lister, appuie lui aussi ce sentiment d'altérité entre les citadins et les locaux. Suivant donc le personnage de Paul, en retraite spirituelle après une rupture, dans un spa en pleine campagne, les tensions avec le monde rural sont appuyées à plusieurs reprises dans le film. Ainsi, Paul fait plusieurs fois dans l'épisode la remarque que "la campagne britannique s'est énormément isolée", comme s'il ne mesurait pas que cette distance était surtout le fait du monde métropolitain. La mise en scène de Lister s'amuse alors de cette distance en prenant le revers de *A Warning To The Curious*. Le jardin de ce manoir de campagne est ainsi présenté comme idyllique, la caméra jouant sur une certaine symétrie des espaces dans ses cadres. Les buissons et autres arbustes y sont soigneusement taillés dans des formes rondes et cubiques tandis que plusieurs séquences s'amuse ironiquement du charme superficiel du jardin anglais. En effet, il est toujours associé aux deux propriétaires du domaine qui, même s'ils sont caractérisés socialement comme des bourgeois, cachent en vérité des attitudes sanguinaires et violentes envers leurs clients. Ce caractère champêtre et idyllique dissimule en fait une terrible réalité, une horreur diurne qui détourne le manteau de l'apparence. C'est ainsi durant les séquences nocturnes, le jardin plongé dans la pénombre, que les agissements du couple prennent forme.

Si dans l'horreur la ruralité est souvent dépeinte comme violente et immorale, elle est un moyen pour *A Ghost Story For Christmas* de révéler cet isolement tout en soulevant ses différences. Agissant à la fois comme un décor tout en restant consciemment ou non politique, le monde rural est dans tous les cas éloigné d'une représentation plus strictement agricole par exemple. L'horreur rurale n'est donc pas seulement guidée par le paranormal ou l'occultisme, elle se sert aussi et surtout dans la série d'une forme de méconnaissance de cet espace. Figure parabolique par excellence, le fantastique aurait ainsi tendance à éloigner les problématiques ethnologiques réelles de ces espaces ruraux.

2.2.4. La forêt

C'est par exemple le cas dans une autre mesure avec le traitement dans la série d'un motif naturel qui gouverne la nature dans son caractère le plus essentiel, celui de la forêt. Au centre de plusieurs épisodes de *A Ghost Story For Christmas*, la forêt est le foyer des manifestations surnaturelles, le cœur horrifique de l'angoisse et de l'étrange pour les protagonistes. D'un point de vue spécifiquement anglo-saxon, la forêt s'affirme dans une

forme singulière qui côtoie les légendes, les mythes mais aussi les contes. Sans nécessairement les citer, ces derniers mettent notamment l'accent sur la force de la forêt, lieu de mort ou de vie capable de répandre un pouvoir à la fois destructeur ou protecteur. Lieu excessivement dense, posant au cinéma aussi bien la question du champ que du hors-champ, la forêt cristallise les peurs les plus primitives de l'être humain. Cachant à la fois le danger et la solitude, elle agit dans l'imaginaire gothique comme un miroir déformé de la réalité, un espace profondément sauvage impossible à déchiffrer. Pour Richard Hayman la forêt est ainsi un type de lieu sauvage où la frontière entre le monde naturel et le monde surnaturel peut être franchie, comme elle peut l'être dans les grottes ou les sources : "la nature des forêts, avec leurs voûtes vertes, avait clairement des connotations différentes de celles des montagnes ouvertes sur le ciel. Elles constituaient en effet une passerelle entre les mondes profane et surnaturel et, dans la littérature classique, vers le monde souterrain¹⁰¹". Si la forêt s'affirme comme un espace profondément liminal, elle permet donc de faire levier avec le fantastique pour le convoquer.

Dans la série de Lawrence Gordon Clark, son exploitation est toujours mêlée à la découverte d'un rite, d'une coutume ou plus simplement d'un objet. Dans *A Warning To The Curious*, c'est dans la forêt que notre personnage d'archéologue amateur va déterrer une couronne disparue depuis des siècles avant même qu'elle ne devienne le théâtre de sa disparition. Le réalisateur s'amuse alors de la densité de la forêt pour construire sa mise en scène. Dévorant la profondeur de champ, les arbres permettent de traduire la tension des protagonistes mais aussi du spectateur. En effet, la forêt travaille la notion de hors-cadre au cœur même de l'image, les figures cachées pouvant être innombrables en son sein. Si pour Gilles Deleuze tout cadrage détermine un hors-champ¹⁰², la cinégénie de l'espace forestier rend la notion d'inquiétante étrangeté tangible dans toutes les parties du cadre de cet épisode. On pense par exemple à une séquence du film où Paxton, après avoir découvert les tourments que la couronne lui cause, décide de l'enterrer pour s'en débarrasser une bonne fois pour toute. Se rendant sur les lieux en pleine forêt de nuit, le personnage se retrouve alors complètement englouti dans une mise en scène particulièrement oppressante de la forêt. Disparaissant entièrement dans la pénombre, les arbres parviennent paradoxalement à transmettre leur densité, que ce soit à travers les lignes formées par les branches aux accents expressionnistes ou les contrastes avec la lumière des lampes torches balayant l'espace.

¹⁰¹ Richard Hayman, *op-cit.*, p.20.

¹⁰² Gilles Deleuze. *Cinéma .I, L'image-mouvement*, Critique. Paris: les Éditions de Minuit, 1983, 296 pages.

Accentué par un travail autour des angles et notamment des contre-plongées, la forêt prend une dimension menaçante pour le protagoniste tandis que le contexte nocturne exacerbe le moindre bruit dans sa perception. La séquence se construit alors dans une gradation étonnante de la tension : alors même que Paxton enfouit rapidement la couronne dans la terre, la forêt semble curieusement se réveiller, que ce soit à travers le son ou un montage de plus en plus paranoïaque, comme si la nature commençait à réaliser sa profanation dans une forme de conscience écologique.

Dans un article consacré au poète et écrivain Thomas Hardy, Peggy Blin-Gordon évoque ainsi le terme de “supernature¹⁰³”, étroitement lié aux recherches sur l'éco-gothique, et qui fait de la forêt un espace typique de manifestations surnaturelles et d'horreur, et inexorablement incontrôlable par l'être humain. Elizabeth Parker poursuit cette réflexion dans *The Forest and the EcoGothic: The Deep Dark Woods in the Popular Imagination* paru en 2020, affirmant que la force de la forêt réside dans sa dimension insaisissable : “nous pouvons théoriser intellectuellement autant que nous le voulons sur les raisons de nos peurs des bois, et même penser que nous les comprenons, mais cela ne les diminue pas. Nos histoires nous rappellent que nous pouvons encore nous perdre dans les bois - et cette connaissance, qui sape notre orgueil anthropocentrique, est à la fois effrayante, importante et excitante. Dans la forêt gothique, le mythos triomphera toujours du logos¹⁰⁴”. Si la forêt s'expérimente donc de manière surnaturelle dans cet épisode de *A Ghost Story For Christmas*, elle montre aussi sa puissance à travers les arbres qui la composent, restant profondément spectraux et insondables. *A Warning To The Curious* encourage cette idée avec la figure fantomatique d'Ager qui poursuit le protagoniste pendant tout le film. Alors que dans une séquence la forêt est plongée dans l'obscurité et que l'atmosphère paranoïaque devient de plus en plus effrayante, un panoramique horizontal balaye lentement l'espace avant de rencontrer le corps fantomatique d'Ager, caché derrière un arbre, comme si le spectral faisait entièrement corps avec la forêt. Elle peut ainsi être vue dans l'épisode comme un vaste organisme vivant, définissant et perpétuant ses propres règles.

Pour Elizabeth Parker, notre perception humaine de la forêt et de la nature est donc avant tout une construction fictionnelle : “nous présentons la forêt comme gothique dans nos histoires parce que nous pensons qu'elle est gothique, parce qu'elle nous effraie, mais elle

¹⁰³ Peggy Blin-Cordon, “An Ecocritical Reading of Hardy's *The Woodlanders*: Supernature and EcoGothic”, dans *FATHOM. a French e-Journal of Thomas Hardy Studies*, n° 7, Paris, 4 décembre 2022, 13 pages.

¹⁰⁴ Elizabeth Parker, *The Forest and the EcoGothic: The Deep Dark Woods in the Popular Imagination*, Cham, Springer Nature Switzerland AG, 2020, p.277.

nous effraie aussi à cause des manières effrayantes dont nous l'avons dépeinte dans ces histoires¹⁰⁵”. *A Ghost Story For Christmas* prolonge en quelque sorte cette imagerie binaire tout en la renforçant.

Même si la forêt apparaît comme un motif particulièrement commun dans la tradition du cinéma d'horreur, nous pouvons noter que chez d'autres cinéastes comme John Boorman par exemple, elle peut aussi être directement le théâtre de la violence tout en la nuancant. Sorti en 1972, *Délivrance* suit ainsi les mésaventures de 4 hommes d'affaires réunis un week-end pour descendre une rivière avant qu'elle ne soit recouverte par la construction d'un barrage. Précisément dans le contrôle de leur environnement, les personnages masculins américains y subissent les pires préjudices physiques (viol, assassinat) par un groupe de locaux. Ici la violence dans la forêt est plutôt liée à un effondrement des valeurs morales, à un mal indissociable voire inaliénable des rapports qui lient les humains entre eux. Plus tard, le cinéaste anglais fait de la forêt une fable écologique avec *La Forêt d'Émeraude*, sorti en 1985. La caméra du cinéaste pénètre alors littéralement la forêt, sans faire totalement corps avec elle, elle l'explore plutôt à travers sa dimension mystique et mystérieuse. Tourné en pleine forêt amazonienne, le film suit l'enlèvement d'un jeune garçon par une tribu d'indigènes qui vont alors l'assimiler à leur culture. Cette expérience sensorielle de la forêt tropicale nuance son opacité commune pour l'envisager comme un vaste être vivant, un espace dépossédé de tout contact avec l'être humain et qui trouve ses propres relations avec les entités qui la composent comme les arbres par exemple.

La forêt au cinéma peut aussi bien sûr échapper à cette vision binaire et très souvent occidentalisée. Chez Apichatpong Weerasethakul, dans *Tropical Malady* par exemple, elle est envisagée comme un espace cyclique et vertical où son exploration par le protagoniste principal est guidée par un héritage culturel propre à la Thaïlande. Espace onirique et labyrinthique, la forêt dans le cinéma de Weerasethakul est construite comme un personnage avec sa propre psychologie, elle est le point de contact entre plusieurs réalités possibles, le pont cérébral entre différentes couches du temps. Selon Marcos Uzal dans un ouvrage collaboratif sur les motifs au cinéma, la dimension surnaturelle d'un arbre par exemple est ainsi toujours liée à cette image du temps, pouvant être considéré comme “un refuge pour les morts, un sas entre leur monde et celui des vivants¹⁰⁶”.

¹⁰⁵ *Ibid*, p.13

¹⁰⁶ Marcos Uzal, “L'arbre”, *Les motifs au cinéma, sous la direction de Jordi Balló et Alain Bergala*. PUR-cinéma. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2019, pp.332-333.

Pour Elizabeth Parker, la forêt est finalement au centre des préoccupations éco-gothiques. En effet, les considérations de la forêt en tant que “chose” inanimée ou comme une “entité” vivante a des conséquences profondes. Si la forêt est considérée comme une ressource passive, méprisable ou strictement économique, Parker pense que non seulement cela perpétue une vision anthropocentrique et strictement hiérarchique du monde, mais que la nature est aussi “un objet mort qui n'a besoin ni de notre révérence ni de notre protection¹⁰⁷”. Si l’atmosphère de la nature naît bien dans le regard de celui qui la découvre et dans la mise en scène, nous pouvons également nous demander comment celle-ci peut bien être capable d’invoquer les fantômes du passé.

¹⁰⁷ *Ibid*, p.73.

3. L'ÉCO-GOTHIQUE : PHÉNOMÈNES D'UNE RENCONTRE ENTRE LE PASSÉ ET LE PRÉSENT

2.3.1. Nature et saison : le passage du temps

Nous avons vu que le traitement de la nature dans la série de Lawrence Gordon Clark est étroitement liée à une perception effrayante et met l'accent sur son étrangeté, la réalité devenant suspendue dans un espace difficilement tangible mais surtout paranoïaque. Si le cinéaste reprend bien les topos du gothique pour mettre en exergue l'inquiétante étrangeté de la nature, il sera intéressant de discuter de la perception non pas individuelle et subjective de la nature mais plutôt de son rapport au collectif et à la mémoire dans ce segment. La singularité de notre perspective éco-gothique permet de mettre en rapport l'analogie la plus déterminante entre le gothique et la nature, soit l'idée que cette dernière porte nécessairement en elle ses traces. En effet, les lieux qui parcourent *A Ghost Story For Christmas* sont façonnés par une présence à la fois humaine et non-humaine, développant en filigrane le sentiment d'une imbrication du passé dans le présent. Les apparitions de fantômes, le malaise inconscient suscité par un paysage de campagne ou le simple rapport au passé dans les épisodes de la série laissent penser que les vivants et les morts peuvent faire corps dans le même espace. Dans son ouvrage *Haunted Landscapes: Super-Nature and the Environment*, Ruth Heholt questionne ainsi les dimensions psychologiques de l'espace en affirmant que les couches de mémoire et d'action sont ancrées dans le paysage, "comme les couches de l'histoire de la terre dans la pierre", signifiant que "le paysage est marqué de manière indélébile et donc hanté par le passé¹⁰⁸".

On comprend donc que cette nature fait en quelque sorte office de relais, elle communique et transmet des phénomènes qui la placent dans l'expression de ce passé. En ce sens, l'écologie nous force à repenser la question du temps, à cette stratification en couches qui rassemblent à la fois le passé, le présent et le futur perceptibles dans l'environnement. La nature se retrouve impliquée dans toutes ces strates, dans une forme de "maillage" pour reprendre l'expression du britannique Timothy Morton¹⁰⁹. Le philosophe a notamment montré que les humains et les non-humains sont profondément liés, aussi bien biologiquement que

¹⁰⁸ Ruth Heholt, *Haunted Landscapes: Super-Nature and the Environment*, University of Georgia Athens, 1 janvier 2014, p.2.

¹⁰⁹ Timothy Morton, *La pensée écologique / Timothy Morton ; traduit de l'anglais par Cécile Wajsbrot*, Zulma essais tout un monde d'idées. Paris: Zulma, 2019, 272 pages.

socialement, mais également dans leur propre structure. Cette dernière s'exprime dans l'œuvre de Lawrence Gordon Clark dans une forme d'atavisme du passé, comme si celui-ci était condamné à resurgir et à se répéter. On trouve ainsi dans *A Ghost Story For Christmas* une emphase particulière sur l'influence des saisons dans la narration et la contextualisation de l'anxiété. Tournés pour la plupart en automne ou pendant l'hiver, les épisodes de la série reposent inconsciemment sur le caractère cyclique et climatique de la météo pour construire leur atmosphère horrifique, comme pouvaient le faire les peintres britanniques du XIX^{ème} siècle dans une certaine mesure. Dans *The Stall of Barchester* c'est ainsi l'image d'une nature hivernale, dénudée et mortifère qui parcourt l'épisode, le réalisateur jouant sur le caractère expressionniste des arbres sans feuille ou d'une nuit omniprésente renforçant les ombres pour la construire. Dans *The Signalman*, la vision de la nature y est aussi une nouvelle fois gouvernée par le temps : le vent, le froid de l'automne ou encore le soleil bas et sa lumière diffuse renforcent une ambiance paranoïaque qui mimerait presque un enlèvement du temps. Lawrence Gordon Clark a ainsi souhaité montrer que la météo influence par la même occasion la performance de ses acteurs avec un jeu plus discret, comme si le froid pouvait l'altérer. Dans son article "Spectacular landscape television" Helen Wheatley revient ainsi sur la façon dont certains programmes télévisuels portent un détail attentif au passage des saisons et, intrinsèquement, les interactions de l'homme avec son environnement : "le paysage fonctionne [...] comme un lieu physique signifiant le réalisme par son actualité, ou comme une métaphore de l'état émotionnel du personnage, ou comme un spectacle en soi, et combine très probablement deux ou plusieurs de ces caractéristiques¹¹⁰".

En ce sens, *A Ghost Story For Christmas* n'offre pas la vision d'une nature totalement sauvage et dépourvue de contact avec l'être humain. Loin de désigner un espace vierge et pur comme l'est peut être plus communément représentée l'Amérique, le countryside britannique porte en son sein les douleurs et les stigmates refoulées de son histoire. L'espace naturel n'occupe ainsi pas tout à fait un rôle antagoniste. Même s'il agit d'une certaine manière contre les personnages, il semble s'en indifférer et rester silencieux. La série s'attache plutôt à dévoiler un traumatisme lié à un passé littéralement connecté aux espaces naturels qu'elle met en scène. Dans *Stigma* par exemple, le montage détaille dans un rapport dialectique le paysage hypnotique de la lande et l'horreur physique en train de se produire dans la maison. Si l'on découvre à la fin de l'épisode que cette perturbation de la réalité coïncide à

¹¹⁰ Helen Wheatley, "Beautiful Images in Spectacular Clarity: Spectacular Television, Landscape Programming and the Question of (Tele)Visual Pleasure", dans *Screen (London)* 52, n° 2, 2011, p.248.

l'exhumation d'une sorcière sacrifiée plusieurs siècles auparavant sous une pierre du jardin, la mise en scène de Lawrence Gordon arrache du cadre rural de son histoire, à savoir un site néolithique, la douleur d'un passé vraisemblablement très lointain. Comme le rappelle ainsi l'anthropologiste James Frazer dans son étude comparative des religions *Le Rameau d'Or*¹¹¹, ce n'est pas tant l'espace naturel qui convoque le mal mais plutôt la violence qui a été commise sur ses lieux. L'auteur fait ainsi référence à un tableau de Turner qui donne son titre au livre. Représentant un passage violent de l'Énéide, l'huile sur toile dessine une nature absolument monumentale où les figures humaines se font aspirer par le sfumato propre au peintre anglais. Frazer pointe alors "le lien subtil entre la beauté naturelle du lieu et les crimes odieux que, sous le masque de la religion, on y perpétrait souvent"¹¹². Il argumente ainsi en substance le fait que les traumatismes de l'histoire humaine ; la violence, la sauvagerie, restent enfouies au cœur de la terre et peuvent réapparaître lorsque celle-ci est retournée. Plus qu'une métaphore de la nature des hommes, ce refoulé est précisément condamné à ressurgir parce qu'il les définit.

Dans un premier temps, il est intéressant de remarquer que la série travaille à de multiples reprises le flashback pour montrer l'infusion de ce refoulé au sein de plusieurs époques. Dans *The Stalls of Barchester* par exemple, la narration se construit autour du journal intime du défunt docteur Haynes, que le docteur Black épluche cinquante ans plus tard pour comprendre les circonstances de son décès. Mêlant les séquences du passé et du présent narratif, le travail de l'analepse indique la dimension inéluctable de la tragédie et du mal qui a été réveillé en utilisant le bois d'un arbre hanté pour construire des décorations religieuses. Dans *The Ash Tree*, le flashback est de son côté utilisé au montage pour montrer comment deux personnages, à deux périodes différentes, décèdent eux aussi de façon tragique en souhaitant effacer les tortures qu'ils ont fait subir à une présumée sorcière. Héritant du château de son oncle Sir Matthew, Sir Richard est ainsi déterminé à agrandir sa demeure, quitte à abattre un arbre. Assailli de visions nocturnes terrifiantes, le personnage entre peu à peu dans une psychose. Les flashbacks de Sir Matthew, condamnant une femme à mort pour sorcellerie, font ainsi progressivement comprendre l'imbrication du temps jusqu'à la mort de Sir Richard et la découverte du corps de la dite sorcière au pied de l'arbre qu'il souhaitait retirer.

¹¹¹ James Frazer, *op-cit.*, p.180.

¹¹² *Ibid*, p. 15.

2.3.2. L'excavation

Plus précisément, nous pouvons même travailler la question de l'excavation, c'est-à-dire l'action physique de déterrer le sol pour en découvrir quelque chose d'enfoui. Certains épisodes de *A Ghost Story For Christmas* jouent ainsi sur ce geste de découverte, comme si son action entraînait la métaphore d'un contact avec un passé caché. En effet, les drames de la série surviennent lorsque les personnages viennent chercher ou remontent à la surface un artefact ou un corps destiné à rester caché. Avant d'entrer dans un certain nombre d'exemples concrets, il est pertinent de noter le rapport de l'excavation avec l'antiquité. Ainsi, dans *Lost Hearts*, sans que le geste n'apparaisse clairement dans l'épisode, il est intimement lié à un rapport à l'ancien et à l'archaïque, le personnage d'Abney faisant par exemple référence à une tapisserie très vieille de son manoir, "conçue bien avant les sciences mécaniques". Dans *The Treasure of Abbot Thomas*, avant la profanation d'une tombe, les personnages trouvent les indices de son emplacement en nettoyant le vitrail d'une vieille église, la simple action de gratter pour enlever une couche annonçant déjà la future excavation. C'est finalement dans *A Warning To The Curious* qu'apparaît le plus le geste. Dès la première séquence du film, agissant comme un prologue, un personnage à la recherche de la couronne est interrompu par Ager, ce personnage fantomatique et inquiétant qui protège le lieu des archéologues curieux. La mise en scène, en plus de transformer la forêt comme un endroit inquiétant via de nombreux jeux de champ contre-champ, insiste aussi sur la répétition du geste d'excavation en misant sur de nombreux inserts sur la pelle plantée dans la terre. La séquence se construit alors dans une tension ascendante, le montage rapide mêlant les plans sur la terre et les contre-champ sur la forêt, comme si les coups de pelle la réveillaient. Alors qu'Ager intervient pour demander à l'individu de cesser de creuser, le personnage répète inlassablement les mots "no digging here" en laissant supposer que le passé ne doit pas être réveillé, celui-ci n'engendrant que de la violence.

Stigma fait aussi du motif de l'excavation un sujet narratif déterminant. En effet, le film débute avec l'aménagement d'une famille en pleine campagne anglaise, tout près d'un site néolithique. Alors que des ouvriers défrichent le jardin, une pierre est découverte. La famille s'arrange alors pour la retirer, libérant une malédiction qui condamne la mère à des saignements incontrôlés, curieusement sans plaie. Ici encore, l'excavation est un motif qui mène à un retour du passé, le geste étant d'ailleurs particulièrement souligné dans la mise en scène. Lorsque la pierre est retirée au début de l'épisode, le cadre se focalise ainsi sur le

visage de la mère en gros plan tandis qu'un vent puissant se réveille et qu'une musique extra-diégétique hypnotique et dissonante débute à la même occasion. Dans un temps suspendu, le corps absent et les yeux dans le vide, le regard du personnage se pose alors sur la pierre, filmé à ras de sol en insert, comme si la caméra prenait subitement le point de vue de la nature. On découvre alors à la fin de l'épisode qu'il s'agissait de la tombe d'une sorcière exécutée des siècles plus tôt. Du côté de la narration, il est intéressant de noter la différence entre le personnage de la mère, trouvant que la pierre "gâche le décor" et Verity, la fille, qui dit innocemment de la laisser en place, comme si chaque chose devait conserver son emplacement au risque de perturber la réalité.

2.3.3. La stratification du temps : une nature vengeresse et punitive

Pour poursuivre notre argumentation, il est également central de voir que le thème de cette nature vengeresse qui parcourt la série est possible parce qu'elle est justement britannique et intimement liée à son histoire. Le célèbre historien et géographe David Lowenthal affirme ainsi que la "landscape", soit l'environnement rural anglais de manière générale que nous avons étudié plus tôt, est l'un des plus chargés en héritage d'Europe : "Nulle part ailleurs, le terme même ne suggère pas seulement des paysages et des modes de vie, mais aussi la quintessence des vertus nationales¹¹³". *A Ghost Story For Christmas*, par son ancrage dans des territoires spécifiquement anglo-saxons (les régions du Norfolk et du Suffolk notamment), prolonge l'idée d'un espace formellement connecté à la notion de nation, au sens d'une combinaison organique, sociale mais aussi géographique. La voix-off au début de *A Warning To The Curious* précise par exemple que la vieille légende de la couronne convoitée par le chercheur de trésor remonte à des temps sombres où le christianisme était justement absent des zones rurales. Cette référence fait le lien avec le discours de la première partie de cette étude, notamment sur l'idée que la nature et ses espaces ont été colonisés successivement par le passé. Tout espace naturel, même s'il semble être vierge, a été occupé par l'homme à un moment donné. Dans son ouvrage *The Ghost Story 1840-1920 : A Culture History*, Andrew Smith montre ainsi comment le passé détermine le présent et suggère "la présence d'une barbarie qui peut être enregistrée et comprise, mais qui ne peut être vaincue¹¹⁴". En évoquant le travail de M.R. James, l'auteur

¹¹³ David Lowenthal, *op-cit.*, p. 213.

¹¹⁴ Andrew Smith, *op-cit.*, p.169.

montre en effet à quel point le passé peut être vu comme un lieu dangereux et menaçant dans ses nouvelles (et indéniablement dans les adaptations de Lawrence Gordon Clark). *A Ghost Story For Christmas* s'inscrit ainsi dans la tradition des "heritage drama", des programmes mettant l'accent sur l'histoire à travers des reconstitutions et des décors soignés, tout en refusant de considérer ce passé comme idyllique. En ce sens, la question de la mise en scène du passé est étroitement liée à la sémantique de la nostalgie, que l'on retrouve dans énormément d'études éco-critiques. Elle forge à la fois la diégèse des films mais aussi le geste cinématographique en lui-même. En effet, la nostalgie survient précisément parce que l'ordre du présent est déséquilibré, ce qui apparaît en soit comme un paradoxe : dans sa série Lawrence Gordon Clark suggère l'inéluctabilité du passé alors même que celui-ci permet de dramatiser le présent. Pour Andrew Higson, dont l'objet d'étude tourne autour de l'héritage du cinéma anglais, la nostalgie est en effet toujours une critique indirecte du présent, qui est justement perçue comme "manquant de quelque chose de désirable situé hors de portée dans le passé"¹¹⁵. Elle implique toujours que quelque chose ne va pas dans le présent, ce qui nous intéresse justement dans notre perspective éco-critique, à l'heure où le XXI^{ème} siècle connaît un déséquilibre environnemental sans précédent. Là réside alors précisément l'ambiguïté du genre, le passé est craint et désiré à la fois.

Cette stratification du temps dévoile par la même occasion une compartimentation culturelle des espaces. Sans cesse colonisés dans leur histoire, ils sont porteurs de couches différentes qui peuvent parfois être hermétiques entre elles. Cette conception présuppose qu'il y a des choses cachées et occultées (le motif de l'excavation par exemple) et c'est leur découverte qui mène à l'horreur, faisant court-circuiter dans leur coexistence deux couches temporelles à priori hermétiques. Cette idée est notamment illustrée par la présence d'un oignon dans *Stigma*. Comme raconté précédemment, le film suit une famille moderne installée dans un ancien site néolithique. Alors que la figure maternelle est attaquée par un mal insondable, la découverte du corps de la sorcière dans le jardin est soulignée par le geste d'épluchure d'un oignon. En effet, lors du climax final, nous pouvons observer le personnage de Verity, la jeune adolescente de la famille, commencer à retirer les couches de l'aliment. Soutenu par un zoom avant, l'insert sur l'oignon insiste sur le mouvement des doigts qui retirent sa première couche pour dévoiler celle qui se trouve en dessous. Symbolique, le geste mime la stratification du temps, comme si la découverte de ce cadavre d'un autre âge chevauchait le présent. Même si la métaphore est profondément appuyée, elle souligne par la

¹¹⁵ Andrew Higson, *The heritage film and British cinema*, Cassell, Oxford New York, 1996, p.238.

même occasion l'interprétation d'un territoire au fil du temps et l'action que l'homme a ou a pu avoir sur celui-ci. Si la connexion entre le passé et le présent apparaît nécessairement violente, *Stigma*, qui est d'ailleurs le dernier épisode réalisé par Lawrence Gordon Clark, ajoute une couche supplémentaire dans l'interprétation de la série. Se déroulant non seulement dans une diégèse contemporaine à son tournage, l'épisode fait subtilement référence, dans une séquence où la mère écoute la radio, à la sonde Voyager, lancée dans l'espace en 1977 dans le but d'étudier les planètes externes au système solaire. Signifiant l'influence du passé sur le présent lorsque ce premier est dévoilé, l'allusion à la sonde spatiale propulse ce discours jusque dans les couches du futur, suggérant par la même occasion l'inéluctabilité de cette influence, y compris dans l'avenir.

La rencontre avec l'horreur dans la série se fait finalement parce que les personnages se montrent trop curieux, refusent de voir et de respecter ce passé qui demande à rester enfoui. En effet, *A Ghost Story For Christmas* insiste sur la contemporanéité de ses protagonistes, pour la plupart vivant en métropole ou étant des hommes de science et d'église. Nous pouvons nous demander si la nature n'apparaît pas vengeresse et punitive parce qu'ils lui ont précisément tourné le dos. La dialectique entre la raison et la superstition est au centre du fantastique, surtout dans la série de Lawrence Gordon Clark, qui montre justement très bien comment cette première peut se heurter à des pouvoirs qui la dépassent. On pense ainsi au cas de *The Signalman*, qui interroge cette dualité à travers ses deux personnages. Le signaleur, commençant à douter de la réalité après avoir été victime de plusieurs hallucinations, est pourtant présenté comme un homme ayant étudié les mathématiques et la philosophie, expliquant au début de l'épisode que "chaque action à son motif, rien n'échappe à la raison". Après être devenu progressivement paranoïaque, le signaleur se voit être rassuré par le voyageur qui l'accompagne et qui tente d'expliquer ces apparitions fantomatiques de manière rationnelle, déclarant à l'occasion : "nous devons concevoir le monde avec rationalité". Pourtant, il s'agit bien d'un paroissien local dans *A Warning to the Curious* qui affirme que la raison ne peut pas tout expliquer, affirmant à propos du folklore local que "ces traditions valent plus que n'importe quelle religion". La série montre alors comment cette absence de respect pour le passé et la nature peut mener à la tragédie. Andrew Smith revient sur cette dimension punitive dans son ouvrage *The Ghost Story 1840-1920 : A Cultural History* en affirmant qu'elle est principalement liée à "une

réponse au modernisme qui relocalise son amoralité apparente dans les voix urbaines des narrateurs¹¹⁶”.

2.3.4. L’hantologie

Au fil de ces chapitres, nous avons vu qu’il ne faut pas comprendre la nature mise en scène dans la série comme un espace vierge. Même s’il semble l’être, l’espace naturel anglais a donc été occupé par l’homme à plusieurs moments de son histoire. Dans *Les Spectres de Marx*¹¹⁷, le philosophe déconstructionniste Jacques Derrida définit le terme d’hantologie. Si le concept prend sa source dans un contexte politique, en l’occurrence le spectre du communisme, sa définition en tant que phénomène propre peut aussi s’appliquer aux différentes couches de l’Histoire. Et puisqu’il est précisément question de fantômes dans *A Ghost Story For Christmas*, le néologisme de Derrida peut nous aider à envisager l’hantologie comme la conception d’un passé qui se manifeste dans le présent. Elle porte les traces d’un visible et d’un invisible, c’est-à-dire à la fois “répétition et première fois mais aussi répétition et dernière fois¹¹⁸”. Pour reprendre un exemple concret dans la série de Lawrence Gordon Clark, à chaque fois qu’un personnage convoque le passé, celui-ci ressurgit de manière à la fois cyclique et singulière. Ainsi, le premier chasseur de trésor à vouloir récupérer la couronne dans *A Warning To The Curious* est sauvagement assassiné par Ager, un paysan cherchant à protéger le passé. Des années plus tard, lorsque Paxton trouve la couronne avant de s’aviser, il est lui aussi mis à mort, mais cette fois-ci en hors-champ, par ce que Clark laisse supposer être le fantôme d’Ager. Dans la forme de la série elle-même, il est intéressant de noter que cette circularité dépasse la diégèse, chaque épisode terminant sur un plan large et souvent aérien de l’espace diégétique qu’il a mis en scène. Que ce soit dans *The Stalls of Barchester*, *Lost Hearts* ou *The Treasure of Abbot Thomas*, le générique ne défile pas au noir mais bien au-dessus de l’image qui poursuit son mouvement (souvent un travelling), comme si le temps poursuivait son influence au delà de l’espace narratif et était condamné à se répéter inlassablement.

¹¹⁶ Andrew Smith, *op-cit.*, p.169.

¹¹⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, 257 pages : L’hantologie désigne des œuvres qui se construisent à partir d’une trace en provenance du passé. Celle-ci peut-être à la fois matérielle ou immatérielle.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

L'hantologie se retrouve alors impliquée dans les objets notamment, avec cette idée marxiste selon laquelle l'objet contient en sa substance le labeur, et donc la vie, de celui qui l'a produit, justifiant sa spectralité¹¹⁹. Adam Scovell fait ainsi référence dans son ouvrage *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange* au travail du philosophe iranien Reza Negarestani dans *Cyclonopedia* qui développe le concept du “démon inorganique¹²⁰”. Il s'agit d'un mal transcendant, contenu dans un objet qui fonctionne comme un relais pour le délivrer. Que ce soit dans *A Warning to the Curious*, *The Stalls of Barchester* ou *The Ice House*, la rencontre avec le mal passe inévitablement par la découverte d'un objet (une couronne pour le premier, des décors en bois pour le second) qui le délivre dans le présent. Chaque épisode porte en effet un lieu, un objet, qui a une connexion avec une période particulière (ruines, site néolithique, etc) et qui a surtout un lien avec une certaine forme de la nature. Comme expliqué plus tôt, *The Stalls of Barchester* suit la malédiction réveillée par l'utilisation d'un vieil arbre pour construire des décorations dans une église. Avant cette découverte, l'épisode insiste déjà sur la matière en appuyant le contraste entre la dureté austère de l'édifice religieux et une courte séquence dans la forêt à l'emplacement de l'arbre rasé. La réalisation rend déjà présent ce sentiment d'inquiétante étrangeté en créant une véritable économie de la nature : arbres enveloppants et denses, sons d'oiseaux et de craquements, etc. Cette construction est ensuite rappelée dans l'épisode lorsque le personnage principal fait le lien avec la stalle de l'archidiacre, sa simple vue convoquant des sons et des hallucinations visuelles terrifiantes. Il découvre alors que la malédiction vient d'un sculpteur qui a construit l'édifice à partir d'un chêne ayant fréquemment servi à des individus pour se donner la mort. Dans son essai, Reza Negarestani indique que le démon inorganique ne peut être détruit complètement, ce qui le soumet inexorablement à l'épreuve du futur. C'est ainsi le cas de la couronne découverte dans *A Warning To The Curious* qui a succombé “au mode d'hibernation”. Reza Negarestani indique ainsi que le réveil de l'objet démoniaque se fait nécessairement avec la montée d'une “nouvelle civilisation ou l'arrivée d'un autre hôte humain qui trouve l'occasion de s'en emparer¹²¹”. Les différentes couches de temps se trouvent ainsi mêlées et condamne l'horreur à se répéter inlassablement selon les époques.

Cette notion nous permet de désigner plus largement les relations possibles avec la culture britannique des années 70. Le travail rétrospectif de l'hantologie ouvre la possibilité

¹¹⁹ Karl Marx et la théorie de la Fetishism of Commodities dans *Le Capital* (1867)

¹²⁰ Reza Negarestani, *Cyclonopedia: Complicity With Anonymous Materials*. Seddon London: re.press, 2008, 268 pages.

¹²¹ Reza Negarestani, *op-cit.*, p.226.

d’entrevoir des phénomènes comme des reflets des problématiques sociales mais aussi culturelles. Mark Fisher distingue deux formes d’expression de l’hantologie dans son ouvrage *Ghosts of my Life : writings on depression, hauntology and lost futures*¹²². D’un côté une hantologie qui fait référence à une absence, qui n’existe plus mais qui peut donc venir se manifester virtuellement, ce qu’il nomme une “compulsion traumatique de répétition”. De l’autre un schéma inverse, c’est-à-dire une hantologie qui fait référence à quelque chose qui ne s’est pas encore produit mais qui existe déjà de manière attractionnelle et qui la pousse à se manifester. En ce sens, le genre du folk horror peut se mesurer comme une forme d’hantologie dans ses préoccupations pour la mise en scène du passé, presque au même titre que ce mémoire.

Au final, et c’est là où l’angle éco-gothique s’avère particulièrement original dans l’approche analytique de cette série, nous comprenons par bien des aspects que les espaces naturels britanniques sont composés de plusieurs couches modifiées par l’activité humaine et qu’ils peuvent, lorsqu’on les retourne, ressurgir violemment. Nous avons vu que cette nature représente à la fois un passé et un présent puisqu’elle reporte ses stigmates à tous les niveaux temporels. Même si elle est intrinsèquement reliée à une histoire, ne nous fait-elle pas plutôt comprendre qu’elle traverse ces couches librement, c’est-à-dire qu’elle dépasse l’anthropocène ? En effet, même si cette nature subit l’activité humaine, que ce soit celle des temps antérieurs au christianisme ou industriels, son ubiquité dépasse les âges et absorbe l’homme. C’est précisément en ce sens que l’éco-gothique horrifique de la série ouvre des pistes : en transformant des espaces naturels chargés d’un passé terrifiant, l’horreur de *A Ghost Story For Christmas* devient l’angoisse de l’être humain face à la nature, une angoisse qui trahit précisément son éphémérité.

¹²² Mark Fisher, *Ghosts of my Life : writings on depression, hauntology and lost futures*, Zero Books, Winchester, 2014, 290 pages.

TROISIÈME PARTIE. *A GHOST STORY FOR CHRISTMAS* : HISTOIRE(S) DE FANTÔMES

1. HISTOIRES DE FANTÔMES : PANORAMA DIACHRONIQUE DU CINÉMA ET DE LA TÉLÉVISION FANTASTIQUE BRITANNIQUE JUSQU'ÀUX ANNÉES 70

Si nous avons pu voir dans cette seconde partie la place de la nature dans la série *A Ghost Story For Christmas*, ce dernier segment prolonge notre réflexion autour de cette projection du passé en étudiant la place des figures fantomatiques qui la traversent au cœur de la télévision. À quelques exceptions près, nous avons pu voir que l'œuvre de Lawrence Gordon Clark présente les mêmes enjeux : un personnage contemporain, souvent porteur de savoir, se retrouve projeté dans une région britannique rurale et isolée et vient par la force des choses réveiller des forces occultes et traumatiques, parasitant progressivement son séjour. Ce schéma narratif ayant bel et bien été popularisé à la fin du XIX^{ème} siècle par les nouvelles de M.R. James, elles-mêmes influencées par le gothique, sa migration vers le cinéma et la télévision prend place bien plus tardivement. Cette dernière partie offre donc l'occasion d'identifier l'utilisation des fantômes dans la série, notamment pour dégager leur spécificité dans le médium télévisuel et plus largement, la place qu'ils prennent dans notre perspective éco-critique.

Si les histoires terrifiantes contées à Noël ne sont évidemment pas propres au Royaume-Uni, les mythes et légendes du folklore britannique trouvent aussi une résonance toute particulière au moment du solstice d'hiver. Contées depuis l'ère pré-chrétienne, ces histoires faisaient de la fête religieuse la rencontre spirituelle entre les morts et les vivants. À l'époque où la littérature n'était alors même pas démocratisée, l'omniprésence de la nuit à cette période poussait les populations à se conter des histoires pour faire fuir les esprits. Rencontrant leur apogée au cours de l'époque victorienne, les histoires de fantômes se multiplient dans la littérature, non seulement influencée par la tradition gothique mais aussi par une période Romantique à son apogée. Des romans d'Henry James aux nouvelles de Charles Dickens, les histoires de fantômes se nourrissent de cette fascination pour le folklore mystérieux du pays et d'un attrait plus récent pour la psychologie. Si elles ont connu leur

période de gloire à la fin du XIX^{ème} siècle, le genre a également dépassé la littérature pour atteindre le cinéma dès son apparition. Du cinéma de Méliès à l'expressionnisme allemand, la figure fantomatique trouve son essence dans le médium lui-même. En recomposant l'image en mouvement d'une figure passée, la pellicule ne montre pas la vie mais bien "son double spectral" pour reprendre les mots de Clélia et Erik Zernik¹²³ dans leur ouvrage *L'attrait des fantômes*. Le présent de la projection devient la reconfiguration du passé.

3.1.1. Un fantastique cinématographique prospère et créatif

L'attrait pour la campagne, ses espaces, son folklore mais aussi ses légendes n'est donc pas nouveau dans le cinéma britannique. Partagé entre une tradition littéraire (Dickens, Shakespeare) et documentaire (John Grison, Ken Loach)¹²⁴, le 7^{ème} art au Royaume-Uni a toujours entretenu une relation poreuse avec ses genres. On trouve ainsi les premiers films avant-coureurs de cette obsession dès les années 30 avec par exemple *The Farm* (1938), un documentaire réalisé par Humphrey Jennings qui montre avec détail les modes de vie ruraux. Porté par une mise en scène précise et travaillée, le cinéaste dévoile un countryside solaire et accueillant où les gestes quotidiens des paysans côtoient ceux des espaces bucoliques. Si cette image idyllique tient à l'époque plus d'une forme de propagande du monde rural que d'une vision pastorale, il faudra attendre l'installation du genre horrifique au cinéma et à la télévision pour voir cet espace devenir une véritable source d'angoisse et de terreur. Le cinéma d'horreur commence ainsi à fleurir en Outre-Manche dès les années 50, notamment grâce aux studios de la Hammer dirigés par James Carreras. S'inspirant des succès américains d'Universal et de la RKO, le studio installé dans l'Essex réalise une série de films inspirés par la tradition du roman gothique du XIX^{ème} siècle, et portés par des figures telles que Dracula ou Frankenstein. Avec ses tournages en studio et l'appui de vedettes telles que Christopher Lee ou Peter Cushing, la Hammer fait du sol britannique la terre du fantastique pendant plusieurs décennies. Partageant une esthétique gothique commune, ces films donnent une importance toute particulière à l'image d'une nature abandonnée, peuplée de châteaux austères et effrayants, mais aussi à une utilisation exacerbée de la couleur (le sang notamment). Une recette qui selon Raymond Durnat joue sur "des atrocités physiques en

¹²³ Clélia et Eric Zernik, *L'attrait des fantômes*, Crisnée, Yellow Now, 2019, p. 9.

¹²⁴ Philippe Pilard, *Histoire du cinéma britannique*, publié sous la direction de Francis Vanoye, Paris Nathan, 1996, 128 pages.

interaction avec une morale ironique, la froideur du dandysme, la sensualité, les nostalgies et le matérialisme victoriens¹²⁵”. Pour citer quelques titres, *Le Cauchemar de Dracula* (1958), *Le Fantôme de l’Opéra* (1962) ou encore *La Nuit du Loup-Garou* (1961) sont de véritables succès commerciaux et font rayonner le genre sur le territoire européen et aux Etats-Unis. Réalisés pour la plupart par Terence Fisher, les films profitent de cette forte exportation pour rembourser des budgets souvent modestes. En produisant plus d’une centaine de films entre les années 50 et les années 70, la Hammer s’impose comme le studio majeur de la production fantastique en Grande-Bretagne avant de connaître une chute importante au début des années 70 suite à un certain essoufflement du genre et l’influence grandissante de la télévision.

Parallèlement, la démocratisation du poste de télévision dans les foyers britanniques précipite donc la migration du genre sur le petit écran. Si l’on pouvait compter sur une fréquentation hebdomadaire de 27.5 millions de spectateurs dans les salles obscures en 1949, le chiffre passe à près de 10 millions en 1960¹²⁶. En 1963, c’est alors près de 80% des foyers qui se retrouvent équipés d’un téléviseur (en tête des grands pays industriels d’Europe)¹²⁷. Dans ce contexte, il est également important de comprendre que l’audiovisuel britannique est régi par un système de contrôle de l’information très intense jusqu’en 1959. D’abord une radio à sa création en 1922 puis une chaîne de télévision en 1936, la BBC porte en effet une attention particulière à ses programmes, conservant notamment une forte prudence politique. La contrepartie de cette vigilance permet paradoxalement une grande liberté dans la création audiovisuelle. Développant des programmes forts et inventifs, une génération de cinéastes apparaît alors sous l’aile de la BBC, dont l’influence est partagée entre le cinéma américain et le cinéma avant-gardiste européen. La télévision devient une véritable bulle de divertissement et de création artistique, où de nombreux cinéastes aujourd’hui reconnus font leurs armes en expérimentant leur formes d’expression. Pour citer quelques-uns d’entre eux, Alan Clarke, Mike Leigh, Ken Russel, Peter Watkins, Ken Loach ou encore John Mackenzie débudent par exemple sur le petit écran. Ainsi, “la vitalité, l’innovation, la créativité qui, en France, furent surtout le fait du cinéma, trouvèrent, pour l’essentiel, leur expression à la télévision” selon Martin Harrison¹²⁸. Le scénariste Arthur Hopcraft ajoute également à propos de cette période

¹²⁵ Raymond Durnat, *A Mirror for England: British Movies from Austerity to Affluence*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, British Film Institute, 2011, 336 pages.

¹²⁶ Bertrand Lemonnier, *op-cit.*, p. 28.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Martin Harrison, “Les médias audiovisuels à la croisée des chemins”, dans *Pouvoirs* n°37, Seuil Editions, Paris, 1986, p.125.

des années 70 : “Il fut un temps où la télévision n'essayait pas d'imiter les autres médias. C'était un média à part entière et elle l'a compris, parfaitement équilibrée entre le théâtre et le cinéma¹²⁹”.

C'est dans ce contexte que l'horreur et le fantastique se sont largement développés sur le téléviseur anglais. La première trace du genre à la télévision remonte en 1939 avec l'adaptation de la nouvelle d'Edgar Allan Poe *The Tell-Tale Heart* par Frank Wisbar. Diffusé en direct et sans doute dans un cadre restreint au regard des balbutiements du média à cette époque, le film est aujourd'hui introuvable. Il faudra attendre l'après-guerre et la production en 1950 de *The Strange Case Of Dr Jekyll and Mr Hyde* pour que l'horreur s'installe plus durablement au sein de la production britannique. En 1953, le succès de *The Quatermass Experiment* sur la BBC, une série en 6 épisodes créée par Nigel Kneale suivant les aventures spatiales du personnage éponyme, a ouvert la voie à la diffusion de nombreuses séries fantastiques aux heures de grande audience. Preuve du succès du genre sur le poste de télévision, on retrouve dans le classement des émissions cultes anglaises des années 60 deux séries fantastiques sur le podium, *The Prisoner* d'un côté et *Star Trek* de l'autre. Le public anglais plébiscite alors les “Cult TV”, ces programmes audiovisuels qui font aujourd'hui partie de la mémoire collective, avec des séries telles que *Doctor Who* par exemple. Si ces œuvres font la part belle à la science-fiction et au fantastique, on est loin de retrouver la subtilité et l'horreur diffuse de *A Ghost Story For Christmas*. En effet, Kneale admettra que les éléments horribles présents dans *The Quatermass Experiment* représentaient un pourcentage très faible de ses épisodes mais qu'il s'agit vraisemblablement de cet aspect dont le public se rappelle le plus¹³⁰.

3.1.2. L'horreur sur le petit écran

Aussi, la figure du monstre, de Dracula à la créature de Frankenstein, vient progressivement s'effacer au profit d'une horreur plus réaliste, ancrée dans le contemporain et le quotidien. Concomitant à la perte de vitesse de la Hammer et à un essoufflement de ce genre gothique flamboyant, l'horreur à la télévision mais aussi au cinéma change de visage.

¹²⁹ Simon Farquhar, *op. cit.*, [consulté pour la dernière fois le 13/05/2024] : <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/ghosts-christmas-past-mr-james-lawrence-gordon-clark>

¹³⁰ David Kerekes, *op-cit.*, p.7.

Le monstre n'a plus besoin de dents pointues ou de pouvoir surnaturels, il devient peu à peu plus commun, presque quotidien, comme s'il pouvait être présent en chacun d'entre nous. Il est ainsi intéressant de noter que la télévision a largement participé à l'ancrage de cette nouvelle forme horrifique. Plus intime que le cinéma, elle permet une pénétration directe de l'horreur dans les foyers, ce qui pourrait expliquer d'une certaine manière le succès de la figure du fantôme. Celui-ci y trouve en effet un compagnon discret et officieux, adapté pour raconter des histoires de secrets et de mystères.

Les années 60 connaissent ainsi un développement fulgurant du genre avec la multiplication d'histoires de fantômes. Nigel Kneale écrit ainsi *The Road* en 1963, aujourd'hui introuvable, qui met en scène un village rural hanté par des fantômes à la fin du XVIII^{ème} siècle. Plus tard, la réalisation de *Horror Of Darkness* et de la série *Witch-Hunt*, diffusée sur la BBC2 en 1967 amèneront à l'une des premières adaptations de la nouvelle de M.R. James *A Whistle And I Come To You*, connu aujourd'hui pour être le film le plus terrifiant jamais diffusé sur les ondes anglaises. Réalisé par Jonathan Miller, *A Whistle And I Come To You* porte en lui les germes de *A Ghost Story For Christmas*, que ce soit du côté de la mise en scène des espaces naturels ou dans l'utilisation précise et incarnée du son. Sa bizarrerie est soulignée par la presse dès 1969 :

"It is remarkable, both for its uncanny sense of period and atmosphere, and for the quality of the actors' performance."¹³¹

Le film narre les expériences paranormales d'un professeur d'université en vacances sur la côte Est anglaise. Découvrant un vieux sifflet lors de l'exploration d'un cimetière abandonné, le professeur voit ainsi son séjour virer au cauchemar suite à des manifestations surnaturelles de plus en plus inquiétantes. Réalisé en noir et blanc, *A Whistle And I Come To You* met en évidence le style visuel que l'on retrouvera quelques années plus tard dans l'oeuvre de Clark, notamment dans le choix de privilégier la mise en scène des espaces naturels plutôt que la monstration comme vecteur horrifique. Dans son ouvrage *Gothic Television*, Helen Wheatley souligne les images paradoxalement magnifiques et obsédantes des côtes désertiques du Norfolk dans le film et qui donnent une matière à l'écriture de M.R. James :

¹³¹ Helen Wheatley. *Gothic Television*, Manchester, UK New York New York: Manchester University Press Distributed in the USA by Palgrave, 2006, p.95.

“the sheer emptiness of these shots suggesting that the sinister or supernatural may lurk invisibly either within or outside of the frame, and which translates the Jamesian sense of restraint to the screen successfully¹³²”.

Cette horreur insondable au cœur du film guide le fantastique. Au delà du travail sur les décors, son atmosphère doit énormément à l'utilisation du son, que ce soit à travers une nappe sourde et enveloppante qui transforme par exemple le vent en une source d'angoisse omnisciente ou encore le choix de restreindre certains dialogues à de simples répétitions dépouillées, comme si la folie irriguait toutes les couches cinématographiques, diégétiques ou extra-diégétiques. Cette ambiguïté horrifique, qui joue sur les différentes perceptions des expressions du réel, trouve ses correspondances dans les codes de mise en scène de la télévision, les restrictions budgétaires par rapport au cinéma impliquant une économie de l'exhibition au profit de la suggestion. Dans son ouvrage *The Gothic Terror Film*, S. S. Prawer affirme ainsi que “l'horreur à la télévision a évolué avec ses propres variations¹³³”, prenant en compte toutes ces contraintes de budget, de conditions de tournage mais aussi de temps dans la conception de la peur sur le petit écran.

¹³² Helen Wheatley, *Ibid.*, p. 98.

¹³³ S. S. Prawer, *Caligari's Children. - The Film as Tale of Terror*, Oxford, University Press, 1980, p.20.

2. LES FIGURES FANTOMATIQUES

En se situant entre le gothique et le présent, *A Ghost Story For Christmas* nous permet de poser un regard évolutif sur la mise en scène des représentations horribles de la nature. Cette dernière partie est donc l'occasion de dépasser une stricte dualité afin d'envisager la place de la télévision elle-même dans cette médiation des angoisses et de ses représentations. Si nous avons vu que la nature dans la série est un espace partagé par les morts et les vivants (et les fantômes prennent alors tout leur sens) qui s'encouragent, les uns étant indissociables des autres. Contrairement au Romantisme par exemple qui transforme de son côté la nature en quelque chose d'intouchable voire de transcendant, l'éco-gothique prend tout son sens par la médiatisation d'un folklore ancien réinjecté dans un monde contemporain qui lui trouve de nouvelles significations.

En effet, les histoires de fantômes mises en scène, leur folklore, ne demandent pas nécessairement la suspension d'incrédulité à son spectateur mais plutôt son sens du possible. Pour le folkloriste américain Richard Mercer Dorson, qui le distingue de la mythologie notamment, "le folklore représente les superstitions contemporaines [...] des peuples civilisés. La mythologie conservait l'explication sous forme d'histoire que tous les peuples, des plus primitifs aux plus développés, avaient élaborée pour expliquer leurs origines surnaturelles. Le folklore n'appartient qu'au dernier et plus haut stade de la progression culturelle et incarne des survivances des stades antérieurs¹³⁴". *A Ghost Story For Christmas* se situe alors précisément dans l'interstice des relations entre le folklore traditionnel et la culture populaire, celle de la télévision dans ce cas précis. Si les deux reflètent les angoisses de leur temps, le passé et le monde contemporain peuvent donc réciproquement refléter des peurs communes.

3.2.1. Des corps fantomatiques : une réaction éco-phobe

Ainsi, comme nous l'avons étudié précédemment, l'éco-gothique offre la possibilité d'explorer une forme d'éco-phobie croissante, c'est-à-dire la peur de l'homme envers l'autre et notamment ce qui n'est pas strictement humain, en l'occurrence la nature. Pour Alex K. Rayson, le terme nature peut être utilisé à la fois de manière anthropocentrique ou non

¹³⁴ Richard Mercer Dorson, *The British Folklorists: A history*, Chicago : University of Chicago press, 1968, p.187.

anthropocentrique¹³⁵. Si cette utilisation reste flottante et ambiguë, son élasticité nous permet cependant de la mettre rapidement en relation avec la matière ectoplasmique des fantômes présents dans la série de Lawrence Gordon Clark. En effet, que ce soit le corps pétrifié d’Ager dans *A Warning to the Curious*, la fleur maléfique dans *The Ice House* ou les créatures protéiformes de *The Treasure of Abbot Thomas*, les fantômes de *A Ghost Story For Christmas* prennent des formes plurielles.

En ce sens, le réalisateur s’éloigne considérablement de la tradition gothique. À mi-chemin entre la plante, la bête et l’homme, les fantômes apparaissent aux personnages de la série à travers leur matérialité avant même que ces derniers ne se rendent compte de leur présence. Leur perception passe ainsi par le toucher, cette dimension matérielle qui rend tangible l’angoisse et la menace qu’elle représente. Dans *The Ice House* par exemple, la menace grandissante qui pèse sur le personnage principal passe initialement par la découverte d’une plante enivrante et magnétique, notamment à travers son contact physique souligné dans la mise en scène par des inserts et des très gros plans. Ce caractère haptique est également au cœur de *The Treasure Of Abbot Thomas*. Le clergyman, après avoir pénétré dans la crypte de Thomas, fait ainsi la découverte du fantôme en insérant sa main dans un mur, découvrant alors progressivement le corps gluant du cadavre d’Abbot Thomas à l’intérieur.

Dans son appel à contribution “The Ecogothic as a catalyst of climate energy: the impact of monstrosity”, l’auteure Marie-Lucie Bougon précise que bien que l’éco-gothique traite surtout de l’alter-humain, c’est-à-dire “représenté principalement en termes de monstruosité dans une perspective anthropocentrique”, ces créatures liminales habitent surtout des espaces menaçants tels que “les forêts, les océans, les marais, les maisons hantées ou les paysages dévastés¹³⁶”. Si nous avons bien compris notre étude que cette perspective menaçante est une réaction à la domination de l’homme sur la nature avec les stigmates qu’il lui a fait subir, l’éco-gothique laisse la possibilité de penser la question du corps et de son rapport de pouvoir. Les corps féminins, monstrueux ou encore fantomatiques traversent la série de Lawrence Gordon Clark à plusieurs niveaux. Dans son article “Corporeality, hyper-consciousness, and the Anthropocene ecoGothic: slime and ecophobia”, Simon C.

¹³⁵ Alex K. Rayson, *Culture and Media: Ecocritical Explorations*, Cambridge Scholars Publishing, 2014, 290 pages.

¹³⁶ Marie-Lucie Bougon, “The Ecogothic as a catalyst of climate energy: the impact of monstrosity”, dans *Hypothèses*, 2 octobre 2023 : <https://lpcm.hypotheses.org/29163>

Estok affirme ainsi que c'est précisément notre propre perception du corps qui donne à l'homme "le sens de la particularité et, en fait, de l'exceptionnalité¹³⁷". En effet, "la conscience des différences réelles avec tous les autres êtres vivants de la planète enhardit notre intellect et nourrit notre esprit¹³⁸", ce qui se traduit naturellement dans *A Ghost Story For Christmas* par un traitement des corps non seulement anthropocentrique mais aussi profondément masculin. Ainsi, même s'il s'agit des fantômes qui viennent perturber cet ordre établi, leur présence est intimement liée à une modification de celui-ci par les forces qui le contrôlent. Pour prendre un exemple précis, le quatrième épisode de la série, *The Ash Tree*, joue sur ce que Dawn Keetley et Matthew Sivils perçoivent dans leur ouvrage *Ecogothic in Nineteenth-Century American Literature*, c'est-à-dire une forme "d'inévitabilité de l'imbrication des humains dans leur environnement naturel¹³⁹". Pour les universitaires, l'éco-gothique passe donc par "un non-humain doté d'une force agissante qui remet en question la capacité qu'ont les humains de façonner leur monde".

Dans *The Ash Tree*, cet ordre se retrouve incarné sur deux temporalités par deux personnages : Sir Richard et Sir Matthew. Ce dernier fait ainsi face à des événements paranormaux après avoir récupéré le château de Sir Richard, son aïeul. Suivant un travail subtil de montage alternant flashback et présent, l'épisode nous dévoile les raisons de cette perturbation de l'ordre en vigueur. La question du corps passe principalement à travers le personnage féminin de la sorcière, Anne Mothersole, dénoncée puis mise à mort par Sir Richard. Présentée dans plusieurs séquences en symbiose avec la nature (forêt bucolique, branches d'arbres en amorce ou encore son d'eau qui coule), Anne est découverte en antinomie totale avec Sir Richard, non seulement supérieur par sa classe sociale mais aussi caractérisé par les murs froids de son château austère. Ce dernier la surprend ainsi une nuit grimant les branches d'un frêne afin de récolter ses feuilles, avant de prendre la décision de la pourchasser. Si l'on est conscient que le féminin est intimement lié à la question de nature dans notre démarche éco-critique, la réalisation de Lawrence Gordon Clark insiste d'autant plus sur cet aspect en mettant en scène la chasse avec des plans parallèles d'un lièvre en fuite. Capturée puis interrogée dans une salle de torture, Anne perd immédiatement ce qui la liait à l'extérieur dans un environnement froid et où sa nudité est exacerbée par les contre-champs

¹³⁷ Simon C. Estok, "Corporeality, Hyper-Consciousness, and the Anthropocene ecoGothic: Slime and Ecophobia", dans *Neohelicon Vol 47, n° 1*, Budapest, Juin 2020, p.27.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Dawn Keetley et Matthew Sivils, *Ecogothic in Nineteenth-Century American Literature*. New York : Routledge, 2017, p.7.

de Sir Richard répétant inlassablement pour se justifier “what I’ve seen, I’ve seen”. Cette question de regard propulse une nouvelle fois la question d’un rapport de pouvoir, ici entre les sexes, mais plus subtilement avec la nature. Pour Kettleby et Sivils, l’éco-gothique croise ainsi inévitablement l’éco-phobie, “non seulement parce que les représentations écophobes de la nature seront imprégnées, comme le gothique, de peur et d’effroi, mais aussi parce que l’éco-phobie naît de l’incapacité des humains à contrôler leur vie et leur monde¹⁴⁰”. *The Ash Tree* apparaît ainsi comme un bon exemple, les personnages masculins principaux s’inscrivant dans un rejet de la nature (l’arbre coupé, etc) car elle s’avère précisément incontrôlable malgré leur pouvoir social et patriarcal.

3.2.2. Le visqueux : vers une déliquescence de la matière

Plus largement, la question du corps dans la série de Lawrence Gordon Clark est à mettre en relation avec ce que Keetley et Sivils décrivent comme “les aspects les plus troublants et les plus dérangeants de nos interactions avec les écologies non humaines¹⁴¹”. Le visqueux, ou slime en anglais, apparaît comme une matière des plus particulières et étonnantes à étudier. Situé entre deux états, le solide et le liquide, le visqueux dérange par sa liminalité. Pas entièrement naturel et ni totalement artificiel, il provoque nécessairement un inconfort quant à sa présence. *The Treasure of Abbot Thomas* s’appuie ainsi sur cette matière dans plusieurs séquences horribles, notamment pour mettre en exergue le réveil d’un fantôme après la profanation de son tombeau. Mark Gatiss, qui admire les qualités de l’épisode et qui est aussi à l’initiative du reboot de la série sur la BBC, déclare ainsi que sa réplique préférée concerne justement le visqueux. Alors que le clergyman pénètre dans la crypte sombre et inquiétante de Abbot Thomas, des inserts sur des limaces accompagnent les mots tremblants du personnage : “It is a thing of slime, darkness and slime”. Le visqueux s’avère alors essentiel dans l’horreur de l’épisode. Il dégoûte parce qu’il est précisément incertain et représente ce que Robert Wilson nomme “une phase dans la dissolution de l’existence¹⁴²”. En effet, sa présence dans *The Treasure of Abbot Thomas* est annonciatrice du chaos qui va tourmenter puis détruire le personnage principal. Après avoir découvert le cadavre gluant et organique de Thomas renfermé au cœur de la terre et récupéré son trésor, le

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.3

¹⁴¹ *Ibid.*, p.1

¹⁴² R. R. Wilson, *The hydra’s tale: Imagining disgust*. Alberta: University of Alberta Press, 2002, p.64.

clergyman regagne son appartement le corps recouvert de matière visqueuse avant de se voir assailli par des manifestations paranormales. Tandis que des voix accompagnent la bande sonore dans une perception presque psychique, le contre-champ du clergyman découvre le bas de sa porte être lentement envahi par une matière gluante et visqueuse, comme si le désordre qu'il avait commis dépassait le simple fantasme et venait pénétrer sa réalité. Jean-Paul Sartre, qui a écrit sur le visqueux, précise dans *L'Être et le Néant* qu'il apparaît comme une "désintégration intime de l'être"¹⁴³, c'est-à-dire que son impermanence, son ambiguïté entre deux états, le place dans une position de menace. Dans son article "Corporeality, hyper-consciousness, and the Anthropocene eco Gothic: slime and ecophobia", Simon C. Estok précise que le visqueux a donc un rôle particulier dans la construction des rapports de domination : "Il ne peut être ni possédé ni contrôlé, et il n'est pas surprenant que les craintes liées à la bave soient liées au sexisme et à la misogynie - tous deux, à des degrés divers, obsédés par le pouvoir et le contrôle. En effet, la myxophobie (c'est-à-dire la peur de la bave) est profondément liée à la peur du corps et de la sexualité des femmes et aux fantasmes de violence"¹⁴⁴.

Le visqueux rejoint ainsi la question du corps, des fantômes et des rapports de pouvoir entre ceux-ci et leur environnement. L'exploitation de la figure de la sorcière dans la série par exemple n'est alors pas anodine et permet de mettre en exergue les déséquilibres de l'homme non seulement dans ses interactions avec la nature mais plus largement dans tout ce qu'il n'est pas en état de contrôler. Cette frontière fine est subtilement visible dans la série *A Ghost Story For Christmas* et il est intéressant de voir que plus globalement la question du corps et de la nature trouve dans le fantôme des liens avec le monde contemporain. Sans être à charge, la série de Lawrence Gordon Clark agit comme le miroir d'une époque où la télévision pénètre massivement les foyers anglais. La matière du fantôme trouve alors des formes de résonance avec la télévision elle-même, avec son écran qui recompose, et anime des figures figées dans un ballet fantomatique machinique où la question de la matière est précisément interrogée voire disséquée.

¹⁴³ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, repris en 2001 dans la coll. "Tel", éd. Arlette Elkaïm-Sartre, p. 105.

¹⁴⁴ Simon C. Estok, *op-cit.*, p.31.

3. LA TÉLÉVISION EN TANT QUE RELAIS DES PEURS ET DES ANGOISSES

Cette dernière partie est l'occasion de revenir sur la portée de la télévision elle-même dans la médiatisation de nos problématiques éco-gothiques. Dans *A Ghost Story For Christmas*, la légende ne demande pas la suspension d'incrédulité à son lecteur mais plutôt son sens du possible. En se basant sur des histoires à tendances folkloriques, la série de Lawrence Gordon Clark examine aussi les relations entre le folklore traditionnel et la culture populaire. Si *A Ghost Story For Christmas* s'inspire de nouvelles gothiques du XIX^{ème} siècle, celles-ci trouvent une grande résonance avec les problématiques contemporaines. Le passé et le monde contemporain peuvent refléter en miroir des peurs et des angoisses qui sont les mêmes. Comme le rappelle David Lowenthal dans son compte rendu de l'ouvrage d'Hewison *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*¹⁴⁵, «le passé folklorique est souvent banalisé, ses misères passées sous silence, ses luttes ignorées ; un passé heureux et paisible répond à une nostalgie anodine¹⁴⁶». C'est alors précisément ce passé traumatique qui se trouve réinjecté dans la télévision et qui permet d'interroger celui-ci dans nos représentations contemporaines.

Notre travail autour de l'éco-gothique a donc été central pour déterminer les figures qui traversent la série et les discours qui peuvent en être tirés aujourd'hui. Dans son ouvrage *Theatres of Memory : Past and Present in Contemporary Culture*¹⁴⁷, Raphael Samuel revient sur l'influence du passé dans la culture moderne sous plusieurs aspects. En consacrant un chapitre à l'oeuvre de Charles Dickens (lui-même adapté par Lawrence Gordon Clark dans la série *A Ghost Story For Christmas*), l'auteur affirme que «le passé ne peut jamais être transcrit, mais doit toujours être réinventé¹⁴⁸». En effet, même si tous les effets mis en oeuvre participent à l'authenticité d'un récit, l'histoire reste toujours «réécrite et reconceptualisée à la suite de changements dans l'environnement, d'innovations dans les technologies de recherche et de démocratisation de la production et de la diffusion des connaissances¹⁴⁹».

¹⁴⁵ Robert Hewison, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. Methuen London, 1987, 168 pages.

¹⁴⁶ David Lowenthal, « "False" Heritage/ "True" History: Art History », dans *Art History* 11, n° 3, Londres, septembre 1988, p.467.

¹⁴⁷ Samuel Raphael, *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, Londres: Verso Books, 2012, 479 pages.

¹⁴⁸ *Ibid*, p.411

¹⁴⁹ *Ibid*, pp.xxiii-xxiv.

3.3.1. Autour de l'ostension télévisuelle

Ainsi, *A Ghost Story For Christmas*, tout en s'inscrivant dans l'héritage des *period dramas*, trouve à travers la télévision un médium qui renforce l'historicité des épisodes et la fétichisation de ses effets d'époque. Pour Mark Gatiss, les nouvelles de M.R. James trouvent un espace d'adaptation total dans le petit écran : « Les histoires de James se prêtent très bien à la réalisation de courts métrages pour la télévision. Ce sont des histoires courtes très intelligentes et, à l'exception de *Casting the Runes*, elles ne sont pas épiques. Elles sont très limitées, ce qui est très pratique car on peut en faire beaucoup avec un petit budget¹⁵⁰ ». Si nous avons déjà relevé en première partie les spécificités techniques de la série et son économie de moyen qui participent elles-même à la construction de la tension horrifique, nous nous concentrerons dans ce dernier segment sur l'influence du médium dans la construction des croyances populaires. En effet, pour la série de Lawrence Gordon Clark et sa renaissance à travers le travail de Mark Gatiss depuis 2007, la télévision prend un rôle de relais dans la modélisation de la vision du monde extérieur en plus de nous informer sur notre socialisation à l'intérieur de celui-ci. Il est donc intéressant de voir le petit écran comme une source d'influence au moins aussi puissante que le cinéma. Pour Ben Wheatley, un cinéaste contemporain particulièrement influencé par la question du folk horror dans son film *Kill List* par exemple, les années de diffusion de la série étaient « vraiment marquantes, d'une manière qui ne semble plus l'être aujourd'hui. On sentait son esprit marqué et on n'était plus jamais le même par la suite¹⁵¹ ».

La télévision permet en effet de mettre en relief ce que Lynne Spigel appelle « le miroir de la vie de famille¹⁵² ». Les années 70 apparaissent ainsi comme une période charnière pour le développement des problématiques écologiques dans le débat public et social. Si le petit écran diffuse alors en mouvement les angoisses et l'anxiété du monde dans l'espace familial, les conjectures environnementales trouvent un espace de développement et d'influence en son sein, aussi bien conscient qu'inconscient. En effet, ses conditions de réception domestiques, intimes et familiales offrent un excellent support de diffusion

¹⁵⁰ Mark Gatiss dans un entretien avec Adam Scovell pour le BFI. « Ghost Stories for Christmas: Mark Gatiss on the Enduring Appeal of the BBC's Ghostly Festive Tradition ». Consulté le 13 mai 2024. <https://www.bfi.org.uk/interviews/ghost-stories-christmas-mark-gatiss>.

¹⁵¹ Ben Wheatley dans un entretien avec Michael Bonner (2013). « The blood in the earth: an interview with *A Field in England* director Ben Wheatley », dans *Uncut*, 3 Juillet 2013.

¹⁵² Lynn Spigel, *Make Room for TV [Texte Imprimé]: Television and the Family Ideal in Postwar America / Lynn Spigel*. Chicago London: University of Chicago Press, 1992, p.10.

d’histoires et de légendes (le genre fantastique connaît alors sa période dorée). La télévision agit alors elle-même comme une forme importante de folklore, un médium capable d’affecter l’attention et les croyances. Comme il l’a été précisé en introduction de ce mémoire, une génération entière de cinéaste née dans les années 70 a été influencée par les problématiques du folk-horror, aussi bien Ben Wheatley ou Mark Gatiss cités précédemment, qu’Alex Garland dans *Men* ou Ari Aster dans *Midsommar*, et qui mettent tous en exergue un déséquilibre dans le rapport de l’homme avec son environnement. Mais comment expliquer cette influence ? Comme le note le folkloriste Ronald Hutton, “les années 1960 et 1970 ont connu la deuxième grande vague d’intérêt pour le folklore et la culture populaire de la période moderne¹⁵³”, ce qui a amené de nombreux réalisateurs à se tourner vers les textes folkloriques pour y puiser leur inspiration.

Contrairement à la littérature par exemple, la télévision possède des codes spécifiques de narration, reposant par exemple dans *A Ghost Story For Christmas* sur la suggestion, intrinsèquement liée à une question d’économie de moyens. L’horreur de la série fonctionne alors à travers un certain degré de croyance que les folkloristes nomment “action ostensive”. Hérité de Linda Dégh et Andrew Vazsonyi, le terme d’ostension dans les études folkloristes suggère la perpétuation d’une croyance, notamment pour des actions qui entraînent des conséquences. Issu du latin *ostendere* (qui signifie littéralement “montrer”), l’ostension évoque une monstration qui n’est pas forcément liée aux outils du langage. Pour Dégh et Vazsonyi, elle est donc définie comme une “présentation par opposition à la représentation (montrer la réalité elle-même au lieu d'utiliser une quelconque forme de signification)¹⁵⁴”. Dans les études folkloriques, le terme est utilisé pour indiquer des événements réels qui correspondent à des faits racontés dans des légendes ou des traditions préexistantes et anciennes. Dans leur article “Does the Word “Dog” Bite? Ostensive Action: A Means of Legend-Telling”, les deux auteurs développent l’ostension autour d’exemples de crimes occultes commis dans le présent et qui rappellent, par le mode opératoire, des crimes décrits ou racontés dans des légendes.

C’est finalement cette idée qui est précisément mise en scène dans la série de Lawrence Gordon Clark. Par des concours de circonstances, ses personnages découvrent

¹⁵³ Ronald Hutton, *The Triumph of the Moon: A History of Modern Pagan Witchcraft*, Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 283.

¹⁵⁴ Linda Dégh et Andrew Vázsonyi, “Does the word “dog” bite? Ostensive action: A means of legend telling”, dans *Journal of Folklore Research*, Bloomington, Ind, Vol 20 n°1, 1983, p.6.

eux-mêmes des histoires et légendes locales puis les voient littéralement se matérialiser : dans *The Stall of Barchester*, c'est le mystère entourant un arbre maléfique qui invoque le mal dans le présent narratif, dans *A Warning To The Curious*, il s'agit de la légende des trois couronnes qui surgit de manière cyclique quand quelqu'un tente de s'en emparer, etc. Pour ce dernier exemple, il est d'ailleurs intéressant de noter que les détails de l'histoire sont tellement plausibles que de nombreux lecteurs supposent aujourd'hui que la légende inventée des trois couronnes d'East Anglia, inventée par M. R. James dans sa nouvelle originale, est issue d'un folklore authentique¹⁵⁵.

Ici, l'ostension est directement à mettre en lien avec la forme qu'elle prend à travers le format télévisuel. Le médium prolonge en effet ce dispositif de répétition qui, pour les folkloristes contemporains, est à prendre en compte dans l'héritage de la transmission du folklore traditionnel. Pour Catherine Tosenberger, qui étudie cette question dans la série de fantasy canadienne *Supernatural* (2005-2020), la vraisemblance fait par exemple partie des points nécessaires dans cette survivance. Selon l'auteur, si "l'exécution d'actes ostensifs est destinée à produire des résultats dans le monde réel, il est logique que les récits choisis pour l'exécution prétendent généralement à une certaine vérité dans le monde réel¹⁵⁶". C'est parfaitement le cas dans les épisodes de *A Ghost Story For Christmas*, où chacune des histoires fantastiques mises en place joue sur leur existence poreuse mais plausible tandis que la narration transforme les récits en faits.

Si l'ostension entre souvent en lien avec les légendes et engage leur véracité à l'écran, sa forme la plus commune est ce que Carl Lindahl nomme le "jeu ostensif¹⁵⁷", c'est-à-dire la recherche d'une expérience paranormale et effrayante lors de la visite d'un lieu réputé comme hanté ou surnaturel. Cette idée s'applique très bien au plaisir spectatorial recherché lors du visionnage d'un film d'horreur ou d'épouvante, le médium servant ici de vecteurs aux frissons. Dans cette perpétuation des croyances, la télévision apparaît non pas comme un simple relais mais bien en tant que véritable vecteur. Mikel Koven nomme ce phénomène "l'ostension à médiation de masse¹⁵⁸" pour désigner une situation où un média, à forte

¹⁵⁵ Argument développé par Jacqueline Simpson dans *Green Men and White Swans: The Folklore of British Pub Names*, London: Arrow Books, 2011, p.286.

¹⁵⁶ Catherine Tosenberger, "Kinda like the folklore of its day: Supernatural, fairy tales and ostension", dans *Transformative Works and Cultures*, University of Winnipeg, 2010, p.4.

¹⁵⁷ Carl Lindahl, "Ostensive healing: Pilgrimage to the San Antonio ghost tracks", dans *Journal of American Folklore* 118, Duke University Press, Durham, 2005, p.164.

¹⁵⁸ Mikel J. Koven, *Film, Folklore and Urban Legends*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2007, 216 pages.

diffusion ou non, qui présente un récit mystérieux de légende, encourage justement le débat autour de sa véracité. Pour l’auteur, qui travaille principalement sur le folklore au cinéma, la télévision fonctionne donc comme “un conteur de légendes traditionnel, créant une relation complexe et matricielle entre les traditions de croyances surnaturelles, l’émission de télévision et ceux qui la regardent¹⁵⁹”. Ainsi, la télévision crée un nouvel espace de développement et de recontextualisation pour les motifs folkloriques. Cela est principalement lié au dispositif fictionnel dans la série *A Ghost Story For Christmas*. En effet pour Koven, lorsqu’un programme télévisé “nous présente le récit (le public) comme une récréation dramatique et lorsque nous sommes suturés à la diégèse (et aux mécanismes de cette suture)¹⁶⁰” le spectateur en fait directement l’expérience, contrairement au moment où l’on raconte oralement une histoire. Comme les éléments folkloriques sont clairement exposés et même expliqués dans la narration (et cela les rend par conséquent ostensifs) une série comme celle de Lawrence Gordon Clark peut avoir un impact sur la croyance du spectateur quant au folklore mis en scène. Selon Diane Rodgers, la télévision s’impose donc comme un laboratoire de création total possédant ses façons propres de “raconter ces légendes¹⁶¹” tout en les perpétuant dans un même mouvement. Cela s’avère particulièrement central dans la télévision des années 70 où “l’utilisation de récits folkloriques récurrents continue de s’étendre aux médias actuels, les artistes cherchant explicitement à capturer la nostalgie en employant des techniques esthétiques similaires¹⁶²”. La profusion de programmes horrifiques au cours de cette période a ainsi montré qu’il suffisait d’examiner, toujours selon Diane Rodgers, “notre propre histoire folklorique, nos mythes et nos légendes pour nous faire peur¹⁶³”.

3.3.2. La télévision gothique

Même si l’ostension prend tout son sens avec le folklore, notre perspective éco-gothique montre à quel point cette reconfiguration de légendes et d’histoires fantastiques dévoile en filigrane des angoisses mouvantes, dans ce mémoire en lien avec la question de la nature. Pour Mikel Koven, les films et le cinéma reflètent en effet les angoisses

¹⁵⁹ *Ibid*, p.153.

¹⁶⁰ Diane Rodgers, issu d’un entretien privé avec Mikel J. Koven dans l’article “Folk-Horror, Ostension and Robin Redbreast”, Sheffield Hallam University, 2018, p.62.

¹⁶¹ Diane Rodgers, “Folklore: the eerie underbelly of British 1970s folk-horror television?”, dans *At Home With Horror? Terror on the Small Screen*, University of Kent, 2017, p.4.

¹⁶² *Ibid*.

¹⁶³ *Ibid*.

contemporaines “autant que les légendes urbaines¹⁶⁴”. *A Ghost Story For Christmas* ne met ainsi pas seulement en scène des éléments folkloriques à vocation horrifique, la série performe ses histoires en leur donnant un sens et une crédibilité autour de son propre dispositif. En effet, la représentation d'un folklore ou d'une légende à l'écran soulève “la possibilité que le phénomène ait été réel, même si cela n'a été que momentanément¹⁶⁵”. L'importance de l'atmosphère, de la lumière et de ses jeux sur le clair-obscur et les ombres, tout le travail de mise en scène de Lawrence Gordon Clark trouve alors dans la télévision un compagnon qui exacerbe l'étrangeté de la série. Comme nous l'avons étudié plus tôt, l'arrivée de l'horreur à la télévision correspond aussi curieusement à son passage à la couleur. La télévision est un médium central. Il n'est alors pas inutile de souligner le lien entre la figure du monstre et la technologie. Aux balbutiements de l'image projetée par exemple, les premières lanternes magiques mettaient en scène des figures monstrueuses. Chaque forme de nouveauté permet en effet de dépasser une forme de réalité, de la franchir, ici sous les traits du fantastique. L'ostension exercée à travers *A Ghost Story For Christmas* prend le parti de considérer l'attente et l'appréhension plus puissantes que la révélation elle-même. Pour Denis Thomas dans le Daily Mail, la télévision étant un média strictement littéral, une façon de faire face à des effets parfois grossiers est de “montrer moins et de suggérer plus¹⁶⁶”.

En 1995, Rhys Williams propose l'explication suivante tout en louant le talent de M.R. James : selon lui, la télévision écarte les représentations graphiques dans l'objectif de privilégier “le frisson plutôt que de choquer¹⁶⁷”. Si cette tendance est principalement liée à des raisons économiques, ces décisions artistiques montrent plutôt que les réalisateurs “veulent rester fidèles à la notion d'histoire de fantômes dans sa tradition littéraire plutôt que cinématographique¹⁶⁸”. Même si Lawrence Gordon Clark reprend cet héritage, l'ostension télévisuelle crée une reconfiguration de l'étrange à l'intérieur d'un médium qui lui échappe. Pour Lenora Lewdon, qui étudie la série *Twin Peaks* d'un point de vue gothique dans son article “*Twin Peaks and the Television Gothic*”, la télévision est littéralement “l'étrange freudien contenu dans le familier de la maison¹⁶⁹”. Ces deux derniers étant inséparables,

¹⁶⁴ Mikel J. Koven, *op-cit.*, p.95.

¹⁶⁵ *Ibid*, p.194.

¹⁶⁶ Denis Thomas dans le Daily Mail, cité par Helen Wheatley dans *Gothic Television*, Manchester University Press, 2006, p.85.

¹⁶⁷ Rhys Williams, “Schedulers' tales of the unexpected”, dans *The Independent* [Metro section], 3 March 1995, p.17.

¹⁶⁸ *Ibid*.

¹⁶⁹ Lenora Lewdon, “*Twin Peaks and the Television Gothic*”, dans *Literature Film Quarterly*, Salisbury, Vol.21 n°4 1993, p.263.

l'auteur poursuit l'idée que l'objet lui-même devient l'extension de l'étrangeté présente dans le programme télévisuel. Selon Lewdon il s'agit en effet "d'une boîte mystérieuse qui est à la fois habitée par des images spirituelles de nous-mêmes et qui habite nos salons¹⁷⁰". Cette proximité entre le familier l'inconnu, ou, pour reprendre les expressions de l'auteure du domestique (celui de l'espace de visionnage) et du film gothique, est majoritairement destinée à donner au téléspectateur un sentiment horrifique.

La télévision s'affirme ainsi précisément comme l'injection de l'étrange dans le quotidien, un prolongement freudien qui semble avoir développé ses propres préoccupations autour du gothique. Elle offre précisément la possibilité d'une transcendance surnaturelle et monstrueuse de l'ordinaire. Pour Prawer la réception de la terreur du gothique sur ce support est donc "considérablement conditionnée par le cadre domestique dans lequel ils [le public] regardent de telles œuvres¹⁷¹". Cette friction entre le sujet domestique du téléfilm d'horreur et l'espace de visionnage domestique se retrouve alors portée par un très grand développement du personnel et de l'intime qui sont pour Waller "particulièrement favorables aux récits qui mettent en scène une victime isolée, une jeune épouse en danger, ou une famille de classe moyenne menacée...¹⁷²". C'est précisément le cas dans *A Ghost Story For Christmas* où certains des personnages principaux correspondent à une typologie sociale bien définie (un orphelin, un divorcé, un homme au chômage, etc). C'est cette proximité entre le familier et l'inconnu, ou, pour reprendre les expressions de l'auteure, du domestique (celui de l'espace de visionnage) et du film gothique, qui se retrouve majoritairement destinée à donner au téléspectateur un sentiment de peur et d'étrangeté. Il n'est alors pas inutile de rappeler que cette lecture du gothique comme un genre imprégné d'images domestiques se retrouve intensément en relation avec la question de la nature, celle qui fait précisément office de maison, l'*oikos* grec au cœur de notre problématique éco-gothique.

Dans ces récits qui mettent l'accent sur le caractère quotidien de l'horreur télévisuelle, les hantises, les possessions et la présence de monstruosité sont pour la plupart contenues dans le cadre domestique, une forme de "tradition mimétique¹⁷³" pour reprendre les mots d'Helen Wheatley. L'épisode *Stigma* en est peut-être l'exemple le plus concret de cette

¹⁷⁰ *Ibid*, p.260.

¹⁷¹ S. S. Prawer, *op-cit.*, p.20.

¹⁷² Gregory. A. Waller, *American Horrors: Essays on the Modern Horror Film*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1987, p.145.

¹⁷³ Helen Wheatley, *op-cit.*, p.141.

certainne proximité entre l'espace dramatique et l'espace de visionnage avec l'emménagement de cette famille contemporaine aux apparences modèles à la campagne. Le film met ainsi l'emphase sur les tâches domestiques et quotidiennes (radio, cuisine, douche, repas familial, etc) avant qu'elles se trouvent bouleversées par la malédiction réveillée dans le jardin. À travers cet épisode, nous pouvons nous demander si ce n'est peut-être finalement cette forme de domesticité, encore actuelle aujourd'hui, qui est la plus menacée par l'éco-gothique. À moins qu'il s'agisse précisément de son contraire, un modèle occidental jamais remis en question qui méprise complètement cette nature ?

En évoquant le lancement de la série fantastique *Mystery and Imagination* en 1966, Terence Feely de TV Times Interview analyse cette reconfiguration en relevant un paradoxe particulièrement intéressant. Alors que les Victoriens, à l'heure même où régnait l'œuvre de M.R. James, prenaient un certain plaisir dans le plaisir masochiste de l'écoute de récits horribles, ces histoires étaient justement écrites pour "protester contre la domination croissante de la machine¹⁷⁴". Si la période industrielle est d'ailleurs un premier tournant sémantique dans rapport de l'homme avec la nature, c'est ironiquement "la machine - sous la forme de la télévision - qui a redonné à ces contes leur magie et leur puissance d'origine¹⁷⁵", l'objet audiovisuel étant transformé en véritable objet de consommation. Le développement du gothique à la télévision semble également corrélér avec la diffusion des technologies de production innovantes d'où notre nécessité de prendre en compte la spécificité du support. Le gothique à l'écran négocie en effet la visualisation des tropes centraux du gothique littéraire. Dans son livre *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*¹⁷⁶ Laurent Mannoni soulève les relations entre l'innovation dans les technologies de l'image et le genre gothique, de la lanterne magique citée plus tôt, au cinéma et en passant par la télévision. Pour Helen Wheatley les fictions surnaturelles du genre gothique encouragent donc l'expérimentation formelle, en permettant notamment "la présentation des nouvelles technologies médiatiques¹⁷⁷". En transférant la tradition orale de l'histoire d'horreur de Noël vers la télévision, *A Ghost Story For Christmas* reconfigure en quelque sorte les habitudes du XIX^{ème} siècle. Selon les mots d'Angela Carter, qui évoque la série lors de la diffusion de *The Ash Tree* en 1975, "l'adaptation annuelle de M. R. James est désormais une tradition

¹⁷⁴ Terence Feely, "My Search for the Supernatural", dans *TV Times*. 29 Janvier 1966, p.4.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Laurent Mannoni, *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*, Exeter : Exeter University Press, 2000, 512 pages.

¹⁷⁷ Helen Wheatley, *op-cit.*, p.27.

télévisuelle : elle remplace de manière plus que satisfaisante les contes murmurés au coin du feu¹⁷⁸. Cette diffusion à Noël permet ainsi d’entretenir une audience nombreuse (les familles sont régulièrement rassemblées devant le poste de télévision à cette période) et peut expliquer les audiences très fortes de *A Warning To The Curious* par exemple, qui a compté près de neuf millions de spectateurs lors de sa diffusion le 24 décembre 1972 à 23 heures.

En ce sens, la télévision est un outil particulièrement efficace pour créer une situation de réception ostensive aussi bien collective qu’individuelle. Même si la série change son contexte, elle permet une focalisation inédite sur les nouvelles de M.R. James. Derek Johnston, qui a notamment travaillé la question du gothique dans l’œuvre de l’auteur¹⁷⁹, relève dans le travail d’adaptation de Lawrence Gordon Clark une nouvelle manière de comprendre et d’interpréter les migrations de cette tradition orale vers les programmes télévisés qui transforment ces derniers en véritable tradition. Le passage à la télévision s’est également accompagné d’une plus grande importance accordée à l’aspect visuel plutôt qu’à l’aspect oral, ouvrant non seulement sur des mécaniques d’horreur différentes mais aussi sur une emphase plus précise sur les territoires de campagne et la nature dont il a été question en seconde partie. À titre d’exemple, la première séquence de *Lost Hearts* est révélatrice de cette ostension nouvelle liée au petit écran. En jouant au montage sur un plan d’ensemble d’une lande au moment où notre personnage orphelin se rend chez l’abject Abney, Lawrence Gordon Clark s’amuse de l’image pour créer un point de vue disloqué sur un même espace. Alors qu’un premier plan laisse découvrir des figures fantomatiques dans la campagne, sa deuxième récurrence au montage la laisse au contraire vide de toute présence. Le réalisateur s’amuse ainsi de cette impermanence en faisant éclater ce qui pouvait être un plan familier vers le régime du doute et de l’angoisse.

Si avant d’être à nouveau relancée à la télévision en 2005 par Mark Gatiss, *A Ghost Story For Christmas* a connu une longue période sans connaître une seule adaptation, il est peut être intéressant de noter la création en 2000 de la minisérie en quatre épisodes *Christopher Lee's Ghost Stories for Christmas* qui adapte à nouveau des nouvelles de M.R. James pour le petit écran. Cette version s’inscrit alors précisément dans l’héritage audiovisuel

¹⁷⁸ Angela Carter, “And things that go bump in the night”, dans *Radio Times*, 20 December 1975, pp.111- 112.

¹⁷⁹ Derek Johnston, “Migrating M.R. James’ Christmas Ghost Stories to Television”, dans *Gothic Migrations: International Gothic Association Biennial Conference Vancouver, Canada*, 30 July 2015.

et littéraire de l'œuvre de M.R. James en excluant la mise en image de la fiction au profit d'un dispositif beaucoup plus intimiste. Elle reconfigure en effet le contexte de transmission orale des histoires d'horreur anglo-saxonnes en mettant en scène Christopher Lee dans le King's college de Londres entouré d'un public qui l'écoute attentivement narrer les récits de l'auteur anglais à la lumière de dizaines de bougies. Si les épisodes travaillent surtout un dispositif frontal, le personnage est cadré en plan rapproché face caméra et délivre son histoire, de nombreux plans de coupe illustratifs viennent figurer des moments narratifs clés des diégèses qu'il expose. Cryptiques et mystérieux, ces plans explorent les nombreux lieux communs de l'œuvre de James tout en jouant sur une distorsion particulière du temps, les images étant ralenties en saccades très brutes. Cette dilatation renforce l'étrangeté des espaces explorés par la caméra tout en accentuant la bizarrerie convoquée par le dispositif en lui-même.

Cette mini-série s'inscrit ainsi à l'interstice de la tradition orale du XIX^{ème} siècle et de l'œuvre de Lawrence Gordon Clark tout en jouant avec l'imaginaire propre à la série des années 70. Les plans d'illustration présentent ainsi de nombreux points communs, que ce soit des inserts sur la matière ou de nombreux gros plans sur une nature envoûtante et dangereuse, et montrent à quel point les images Clark ont structuré l'héritage dans la mise en scène de l'horreur en Angleterre. Les différentes productions de *A Ghost Story for Christmas*, avec ses nombreuses variations, font ainsi parti de ce que Sarah Cardwell appelle "le développement étendu d'un méta-texte singulier et infini"¹⁸⁰. Pour l'auteur, membre de la "Film and Television Studies" à l'université de Kent à Canterbury, les histoires de *A Ghost Story For Christmas* font parties "d'un mythe précieux qui grandit et se développe constamment, qui est raconté, réinterprété et évalué"¹⁸¹. Cela apparaît ainsi comme le comble de l'ostension télévisuelle qui non seulement se sert du folklore et ses codes pour le raconter, mais qui, par son utilisation, le transforme et le perpétue. Est-ce que ce n'est pas finalement la télévision qui devient une forme contemporaine de folklore ? Ses représentations à l'écran, passant dans le cas de la série par une appropriation des codes du gothique et de l'horreur, ouvrent non seulement sur des questions autour du passé anglo-saxon et sur leur rapport à l'environnement, mais soulèvent aussi des problématiques quant à la crédibilité des événements mis en scène, permettant par ce biais à la télévision d'être un acteur central dans l'évolution du folklore, du gothique et des préoccupations environnementales.

¹⁸⁰ Sarah Cardwell *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester : Manchester University Press, 2002, p.25.

¹⁸¹ *Ibid.*

CONCLUSION

Ce mémoire a été guidé par la volonté d'étudier la série *A Ghost Story For Christmas* sous un angle singulier dans les études cinématographiques et encore peu appliqué aux régimes des images, celui de l'éco-critique. Si l'œuvre de Lawrence Gordon Clark s'est avérée aussi dense c'est précisément parce qu'elle met en exergue un rapport malade entre ses protagonistes et les environnements qu'ils parcourent. S'exprimant sous des traits horribles et inquiétants, les différents motifs de la série dévoilent avant tout une tension dans l'héritage d'un passé archaïque, parfois surnaturel, qui trouve les moyens de s'exprimer à travers un présent qui lui tourne naïvement le dos en pensant s'en être défait.

La nature s'impose ainsi comme un relais dans la rencontre instable de ces couches du temps. Parfois antagoniste ou vengeresse, elle fait vivre aux personnages les stigmates qu'elle semble elle-même avoir subie depuis son exploitation. En ce sens, l'adaptation des nouvelles de M.R. James situées en grande majorité au XIX^{ème} siècle glisse l'influence de l'industrialisation dans les relations souvent ascendantes de l'homme avec son environnement. *A Ghost Story For Christmas* reprend ainsi les représentations communes de la nature dans la fiction gothique tout en élargissant sa perception. À travers les apports théoriques de l'éco-gothique, nous avons ainsi pu sonder les différentes manifestations horribles de la série, qu'elles soient liées à des motifs fantastiques dans *Stigma* par exemple ou gothiques dans *The Stalls of Barchester*, tout en élargissant notre perception vis-à-vis des images communes de nature dans la fiction. Liant entre des présences absentes et disparues, la nature fait vivre à travers tous les épisodes de *A Ghost Story For Christmas* une incertitude intellectuelle quant à la crédibilité des espaces de campagne anglo-saxons et leur potentiel horribles. Nous avons compris par bien des aspects que ce que nous appelons nature, et donc son imaginaire vierge voire hermétique à toute activité humaine, comprend finalement l'entièreté des rapports anthropologiques exercés au cours de l'histoire. Si elle est donc avant tout une construction et un regard, elle prend en compte toutes les couches de l'activité humaine en son sein. En ce sens, la série de Lawrence Gordon Clark éclairée sous le prisme de l'écocritique rappelle que toutes ces manipulations traversent le temps, que le passé et le présent peuvent s'interchanger.

Dans un premier temps, nous avons pu déployer au cours de notre étude le contexte de production remarquable dans lequel s'est inséré la série britannique, aussi bien dans la liberté créative fournie par la BBC dans un environnement télévisuel en ébullition (scénaristes, technique de réalisation, etc.) mais aussi dans une combinaison de facteurs qui ont rendu favorable l'apparition du fantastique et de l'horreur à la télévision. Tout en gardant notre série en matrice tout au long de ces premières lignes, une exploration du rapport spécifique de la Grande-Bretagne avec son passé et son histoire a été nécessaire, notamment pour comprendre les tensions mais aussi la fragmentation de ses territoires. En étudiant une littérature plus précise sur l'histoire culturelle anglaise notamment, nous avons pu voir que l'histoire religieuse du Royaume-Uni est intrinsèquement liée à l'influence d'une mosaïque de croyances païennes elles-mêmes refoulées au cours du temps. Le retour de l'occultisme au XX^{ème} siècle en parallèle du développement des études folkloriques et l'émergence d'une contre-culture hippie dans les années 60 et 70 ont ainsi pu expliquer les conditions favorables dans laquelle la série de Lawrence Gordon Clark est apparue, au même moment qu'une constellation de films propres à ce genre du folk horror. Défini et précisé par Adam Scovell dans son ouvrage *Folk Horror : Hours Dreadful and Things Strange*, le folk horror dégage la profusion de motifs horribles apparus à l'aube des années 70 d'une constellation de films anglais prenant pour matrice narrative l'arrivée de protagonistes dans un territoire marqué par un passé violent et occulte. Nous avons vu que la porosité du folk horror permet à *A Ghost Story For Christmas* de s'inscrire dans sa continuité malgré son héritage littéraire gothique fortement assumé. Posant la question des territoires ruraux marginalisés par l'industrialisation et les métropoles en expansion, le folk horror diffuse aussi un malaise certain dans les rapports du pays avec un environnement naturel maltraité qui, à l'heure de la crise environnementale, interroge quant à l'ère de l'anthropocène.

Notre deuxième partie quant à elle a permis de véritablement développer la place de cette nature dans la série en tant que vecteur horrifique principal. Si nous avons pu appuyer l'inscription de *A Ghost Story For Christmas* dans l'héritage d'une tradition gothique datant du XVIII^{ème} siècle qui joue sur les représentations du terrifiant dans des décors surnaturels et austères, ce deuxième axe nous a offert la possibilité de traduire les angoisses humaines qui traversent le genre. En mettant en exergue le malaise ressenti dans le traitement audiovisuel des espaces dans la série, nous nous sommes aussi penchés sur la définition de cette inquiétante étrangeté freudienne qui détermine la relation antagoniste des personnages avec les espaces naturels qu'ils traversent. Lawrence Gordon Clark joue ainsi sur une mise en

scène qui donne à la nature une dimension intensément immanente. On pense ainsi à la première séquence du deuxième épisode de la série, *A Warning To The Curious* qui, pendant plusieurs minutes s'affranchit de tout point de vue anthropomorphique pour dévoiler un paysage côtier sans silhouette humaine. Dès son apparition, le basculement de la caméra et du montage construit une atmosphère horrifique qui conduira à la mort d'un personnage.

Dans la série nous avons observé que la nature permet ainsi de faire le lien avec des présences disparues qui, quand on les convoque, surgissent à travers elle. Grâce aux problématiques développées par l'éco-critique nous avons pu voir les ponts qui se dressent avec l'éco-gothique où la question de la nature dans le genre est centrale. Souvent vengeresse ou sauvage, elle conduit à la mort des personnages dans chacun des récits de la série. Si nous avons gardé pour moteur principal l'inquiétante étrangeté développée par Sigmund Freud, l'éco-gothique nous a permis d'aborder la profusion de motifs dans la série, que ce soit les paysages, le monde rural ou encore la forêt. En filigrane, l'éco-gothique nous montre aussi comment les peurs récentes liées à la crise de l'environnement sont liées à un profond éloignement du monde avec la nature. C'est ce dont nous nous sommes intéressés dans un dernier temps en étudiant la nature en tant que relais, communiquant des phénomènes qui la placent dans l'expression de ce passé violent dont il a été question tout au long de notre étude. Ainsi, *A Ghost Story For Christmas* montre que la violence humaine, aussi cachée et enfouie qu'elle peut l'être au cœur de la terre, caractérise le rapport entre les hommes et peut resurgir lorsque celle-ci est retournée. À travers différents concepts tels que l'hantologie définie par Derrida ou le démon inorganique de Negarestani, nous avons exploré les formes cinématographiques développées par Lawrence Gordon Clark pour construire ses récits tout en interrogeant les codes du fantastique et leur utilisation dans la série. Si la nature y apparaît aussi hostile c'est aussi parce qu'elle cristallise l'ensemble des stigmates temporels en son sein. À la fois passé, présent et futur, nous avons vu qu'elle traduit surtout la précarité de l'homme face au temps.

Enfin, notre dernière partie s'est attardée sur la place que peut prendre la télévision dans cette médiatisation de la nature et du folklore. Tout en contextualisant la place de *A Ghost Story For Christmas* dans le macrocosme audiovisuel anglais, nous avons pu voir à quel point ses écrans sont fascinés par une tradition littéraire gothique tout en possédant une autonomie certaine dans la création. Après avoir dressé un panorama non-exhaustif des

histoires de fantômes sur le petit écran, nous avons pu voir comment l’horreur anglo-saxon s’est développée dans un contexte de réception favorable alors même que ses moyens techniques limités offraient la possibilité de redoubler d’inventivité dans la construction de l’angoisse par exemple. Série à la frontière de la culture populaire et de la tradition littéraire gothique, *A Ghost Story For Christmas* interroge aussi les représentations conventionnelles de cette nature antagoniste en jouant sur les formes monstrueuses qu’elle peut prendre à travers ses fantômes. Parfois entre la plante, la bête ou l’homme, les fantômes qui parcourent la série sont profondément tangibles, leur présence étant sans cesse mise en relief par une emphase sur la matière. Nous avons étudié la question du corps dans l’épisode *The Ash Tree* par exemple, qui repose sur une hégémonie essentiellement masculine. En effet, les fantômes dans *A Ghost Story For Christmas* viennent avant tout perturber les rapports de pouvoir que ceux-ci construisent avec leur environnement, une relation profondément éco-phobe et basée sur son utilisation voire son exploitation. À travers une focalisation sur les typologies de la matière et plus précisément du visqueux, nous avons aussi analysé ses propriétés impermanentes et ambiguës utilisées dans l’horreur de la série pour déstabiliser cet ordre patriarcal.

Notre étude s’est enfin terminée autour des réflexions sur le médium de diffusion de l’œuvre de Lawrence Gordon Clark, à savoir la télévision. L’adaptation de nouvelles littéraires vieilles d’un siècle, réinjectées sur le petit écran, trouve en effet un second souffle via ses images et interroge les représentations plus contemporaines. Même si à l’écriture de ces lignes la série a dépassé ses cinquante années d’existence, elle a exercé une influence certaine sur la modélisation du monde. Miroir social, la télévision joue ainsi un rôle dans ce que des folkloristes tels que Linda Dégh et Andrew Vazsonyi appellent l’action ostensive. En comptant des histoires fantastiques jouant sur la crédulité de ses spectateurs, *A Ghost Story For Christmas* interroge notre propre rapport aux légendes et montre à quel point elle est en capacité de modeler des imaginaires. L’ostension télévisuelle utilise le folklore et ses codes non seulement pour le conter, mais par sa propre reconfiguration, l’explore et l’injecte à travers le temps.

Nombreuses sont les œuvres inspirées par le travail de Lawrence Gordon Clark, de la télévision britannique avec le travail de Mark Gatiss sur les nouveaux épisodes de la série, au plus récent retour du folk-horror sur le grand écran avec les films de Robert Eggers ou Ari Aster. En 2016, l’épisode “The Devil of Christmas” de la série anglaise *Inside No. 9* va plus

loin en proposant une histoire autour de personnages créant en 1977 une série télévisée basée sur un récit horrifique lui-même folklorique. Filmée avec les mêmes préoccupations esthétiques, le film reprend les conditions techniques de cette période en utilisant des caméras et des dispositifs lumineux de l'époque.

Pour finir, ce mémoire a eu pour volonté de montrer, à travers une série créative et représentative de son époque, le traitement de la nature dans une ère où les préoccupations écologiques ont pris une ampleur nouvelle. Si nous ne pouvons pas affirmer qu'elle a une influence quelconque sur des prises de conscience aussi minces soient-elles, notre regard rétrospectif, aidé par les recherches autour de l'éco-gothique, permet néanmoins de mesurer son rôle dans la médiatisation du folklore et les angoisses écologiques qu'elle met en scène. L'action ostensive offre précisément la possibilité d'engager des discussions sur cette influence et de trouver des échos avec des situations contemporaines. Dans l'édition DVD sortie en 2012 de *The Treasure of Abbot Thomas*, Lawrence Gordon Clark affirme ainsi en interview qu'il adorerait entrer aujourd'hui dans son film avec "un ordinateur et y ajouter quelques méchancetés supplémentaires¹⁸²". Ses mots sont particulièrement intéressants dans notre rapport à l'évolution des médiums et interrogent la fabrication même des images.

À l'heure où le Royaume-Uni prend une position de plus en plus distante avec l'Europe en affirmant son insularité et son indépendance économique, le folk horror et l'éco-gothique qui ont guidé cette étude trouvent finalement des échos bien plus tangibles que la fiction. Aaron Jolly est un des premiers à avoir dressé des parallèles entre le folk horror et le monde politico-social, comparant notamment le retour de la crise économique dans les années 2010 à celle des années 1970 mais aussi le retour des conservateurs à la tête du gouvernement¹⁸³. Pour le journaliste James Cooray Smith, écrivant un article en 2016 au moment du Brexit, cet isolationnisme convoque le sens le plus littéral du folk-horror, c'est-à-dire la peur de l'autre¹⁸⁴. En creusant ces inégalités, jamais la nature rurale n'a été vécue avec une telle impression de malaise, creusant d'autant plus cette tension entre le passé

¹⁸² Lawrence Gordon Clark, "The Treasure of Abbot Thomas", dans *Lawrence Gordon Clark Introduction*, BFI, 2012

¹⁸³ Aaron Jolly, "Kill Lists : The occult, paganism and sacrifice in cinema as an analogy for political upheaval in the 1970s and the 2010s", dans *Folk Horror Revival : Field Studies*, Wyrd Harvest Press: Durham, 2015.

¹⁸⁴ James Cooray Smith, "The fear of other people: these Folk Horror ghost stories are perfect for Brexit Christmas", dans *The New Statesman*, 22 décembre 2016 : <https://www.newstatesman.com/culture/2016/12/fear-other-people-these-folk-horror-ghost-stories-are-perfect-br-exit-christmas>

et le présent, un passé qui souhaite précisément le détruire. Pour reprendre les mots du scénariste de *La Nuit Des Maléfices* Robert Wynne Simmons quand on lui pose la question de la fascination autour du genre¹⁸⁵, le folklore ne semble pas parti pour s'éteindre et l'horreur en restera manifestement sa clé de voûte.

¹⁸⁵ Robert Wynne Simmons, cité dans l'article de Diane A. Rodgers, "Folk Horror, Ostension and Robin Redbreast", Sheffield Hallam University, 2019 pp.57-58.

FILMOGRAPHIE

Les films du corpus :

A Ghost Story For Christmas (1971-1978) :

- *The Stalls of Barchester*, Lawrence Gordon Clark, BBC, 1971, 45min, UK.

Après avoir catalogué la bibliothèque de la cathédrale de Barchester, le docteur Black fait la découverte du journal du docteur Haynes, retrouvé mort 50 ans plus tôt dans des circonstances nébuleuses. Retraçant les circonstances de son décès, Black va progressivement découvrir que son malheur prend sa source dans l'utilisation d'un chêne maudit pour construire la stalle de l'archidiacre de l'édifice religieux.

- *A Warning To The Curious*, Lawrence Gordon Clark, BBC, 1972, 50 min, UK.

Frappé par la crise du chômage des années 30, Paxton décide de se rendre dans une ville côtière isolée du Norfolk à la recherche de l'une des trois couronnes perdues d'East Anglia. Archéologue amateur à ses heures perdues, le personnage déterre l'objet avant de voir son existence basculer dans une succession d'agressions paranormales et terrifiantes.

- *Lost Hearts*, Lawrence Gordon Clark, BBC, 1973, 35min, UK.

Stephen, un jeune orphelin d'une dizaine d'années, est envoyé chez son cousin très âgé Abney dans un manoir isolé en pleine campagne anglaise. Le garçon voit son séjour progressivement tourner au cauchemar en découvrant deux fantômes d'enfants l'avertissant du danger qu'il encourt dans cette maison. Alchimiste érudit, Abney se montre de son côté de plus en plus inquiétant pour Stephen.

- *The Treasure of Abbot Thomas*, Lawrence Gordon Clark, BBC, 1974, 40 min, UK.

Le révérend Justin Somerton, spécialiste de l'histoire médiévale, et son protégé Lord Peter Dattering visitent la bibliothèque d'une abbaye. En étudiant un vitrail, ils découvrent des indices menant à un trésor caché par l'abbé Thomas, ancien ecclésiastique et alchimiste en disgrâce qui, selon la légende, aurait été emporté par le diable en 1429. Malgré cette mise en garde, Somerton décide de le déterrer, réveillant un horrible secret.

- *The Ash Tree*, Lawrence Gordon Clark, BBC, 1975, 35 min, UK.

Héritant d'un manoir et de toutes les terres qui l'entourent, Sir Richard reprend le domaine familial de son oncle récemment décédé. Décidé à résoudre rapidement toutes les démarches juridiques de sa propriété, Sir Richard se retrouve perturbé par d'étranges bruits provenant d'un frêne situé à la fenêtre de sa chambre et se voit assailli de visions de son ancêtre, organisant un procès de sorcières sur ces terres près d'un siècle auparavant.

- *The Signalman*, Lawrence Gordon Clark, BBC, 1976, 38 min, UK.

Un voyageur rencontre un aiguilleur posté à la sortie d'un tunnel ferroviaire dans une profonde tranchée au beau milieu d'une campagne anglaise. Développant une certaine amitié, le voyageur se familiarise avec le signaleur et découvre qu'il est troublé par des apparitions inquiétantes près du tunnel.

- *Stigma*, Lawrence Gordon Clark, BBC, 1977, 30 min, UK.

Après avoir déménagé en campagne près d'un site néolithique, une famille en pleine appropriation de son nouvel espace décide de retirer un menhir envahissant dans le jardin. Libérant une malédiction vieille de plusieurs siècles, la mère de famille se retrouve assailli par des saignements incontrôlables et sans plaie apparente tandis que le menhir laisse découvrir un squelette de sorcière exécutée au Moyen-Age.

- *The Ice House*, Derek Lister, BBC, 1978, 35 min, UK.

Paul, récemment divorcé, décide de s'installer dans une station thermale située dans une vieille maison de campagne pour se rétablir. Alors que des disparitions étranges se font de plus en plus nombreuses, Paul commence à soupçonner l'influence d'une fleur étrange

poussant près d'une ancienne glacière tandis que le comportement de ses deux hôtes se montre de plus en plus inquiétant.

Autres films mentionnés :

- *Whistle And I'll Come To You*, Jonathan Miller, British Broadcasting Corporation (BBC), 1968, 42 min.
- *Le Grand Inquisiteur (Witchfinder General)*, Michael Reeves, Tigon British Film Productions, 1968, 86 min.
- *La Nuit des Maléfices (The Blood on Satan's Claw)*, Piers Haggard, Tigon British Film Productions, Chilton Film and Television Enterprises, 1971, 93 min.
- *The Wicker Man*, Robin Hardy, British Lion Film Corporation, 1973, 94 min.
- *Robin Redbreast*, James MacTaggart, British Broadcasting Corporation (BBC), 1970, 77 min.
- *Penda's Fen*, Alan Clarke, British Broadcasting Corporation (BBC), 1974, 90 min.
- *Kill List*, Ben Wheatley, Warp X et Rook Films, 2011, 95 min.
- *The Farm*, Humphrey Jennings, 1938, 13 min.
- *A Field In England*, Ben Wheatley, PictureHouse Entertainment, 2013.
- *Midsommar*, Ari Aster, B-Reel Films, Parts & Labor et A24, 2019, 147 min.
- *Délivrance*, John Boorman, Warner Bros, Elmer Entreprises, 1972, 109 min.
- *La Forêt d'Émeraude*, John Boorman, Christel Films, 1985, 110 min.
-
- *Tropical Malady*, Apichatpong Weerasethakul, 2004, 120 min.

BIBLIOGRAPHIE

1. LE CINÉMA D'HORREUR ET LE FOLK HORROR

➤ D'AMICO, John, "An Interview with Lawrence Gordon Clark, Master of Ghostly Horror", *Smug Horror*, 12 février 2014, [consulté pour la dernière fois le 13/05/2024] : <http://smugfilm.com/an-interview-with-lawrence-gordon-clark/>

CARTER, Angela, "And things that go bump in the night", *Radio Times*, 20 Décembre 1975, pp.111- 112.

DUFOUR, Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, 224 pages.

FARQUHAR, Simon, "Ghosts of Christmas past: M.R. James, Lawrence Gordon Clark and A Ghost Story for Christmas", *Sight & Sound*, 30 juin 2015, [consulté pour la dernière fois le 13/05/2024] : <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/ghosts-christmas-past-mr-james-lawrence-gordon-clark>

FARQUHAR, Simon, "Review: The Signalman", BBC Online, 2009.

FISHER, Mark, *The Weird and the Eerie*, London : Repeater Books, 2017, 144 pages.

GATISS, Mark, *A History of Horror : Home County Horrors*, BB4 Television, diffusé le 18 octobre 2010, 60 minutes.

JOHNSTON, Derek, "Landscape, season and identity in Ghost Story for Christmas", *Journal of Popular Television*, Volume 6, Queen's University Belfast, 2018, pp. 105-108.

JOLLY, Aaron, "Kill Lists : The occult, paganism and sacrifice in cinema as an analogy for political upheaval in the 1970s and the 2010s", *Folk Horror Revival : Field Studies*, Wyrd Harvest Press : Durham, 2015.

KEREKES, David, *Creeping Flesh: The Horror Fantasy Film Book*, Headpress, 2003, 160 pages.

KOVEN, Mikel J., *Film, Folklore and Urban Legends*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2007, 216 pages.

PRAWER, S. S., *Caligari's Children. - The Film as Tale of Terror*, Oxford, University Press, 1980, 330 pages.

RODGERS, Diane, "Folklore: the eerie underbelly of British 1970s folk-horror television?", *At Home With Horror?*, Terror on the Small Screen, University of Kent, 2017, 7 pages.

RODGERS, Diane, "Folk Horror, Ostension and Robin Redbreast", Sheffield Hallam University, 2019, pp.57-58.

SCOVELL, Adam, *Folk Horror : Hours Dreadful and Things Strange*, Auteur Publishing - Liverpool University Press, 2017, 220 pages.

SIMPSON, Jacqueline, *Green Men and White Swans: The Folklore of British Pub Names*, London : Arrow Books, 2011, p.286.

SMITH, Andrew, *The Ghost Story 1840-1920 : A Cultural History*, Manchester University Press, 2010.

SMITH, James Cooray, "The fear of other people: these Folk Horror ghost stories are perfect for Brexit Christmas", *The New Statesman*, 22 décembre 2016 : <https://www.newstatesman.com/culture/2016/12/fear-other-people-these-folk-horror-ghost-stories-are-perfect-brexit-christmas>

TOSENBERGER, Catherine, "Kinda like the folklore of its day: Supernatural, fairy tales and ostension". *Transformative Works and Cultures*, University of Winnipeg, 2010.

<https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/174/156>

WALLER, Gregory. A., *American Horrors: Essays on the Modern Horror Film*, Urbana & Chicago : University of Illinois Press, 1987, 248 pages.

WILLIAMS, Rhys, "Schedulers' tales of the unexpected", *The Independent* [Metro section], 3 March 1995, p.17.

ZERNIK, Clélia et Eric, *L'attrait des fantômes*, Yellow Now, Crisnée, 2019, 110 pages.

2. AUTOUR DE LA TÉLÉVISION ET DU CINÉMA BRITANNIQUE

CARDWELL, Sarah, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester : Manchester University Press, 2002, 240 pages.

DURGNAT, Raymond, *A Mirror for England: British Movies from Austerity to Affluence*, Macmillan Education, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, British Film Institute, 2011, 336 pages.

FEELY, Terence, "My Search for the Supernatural", *TV Times*. 29 Janvier 1966, p.4.

HARRISSON, Martin, "Les médias audiovisuels à la croisée des chemins", *Pouvoirs* n°37 1986 p. 115-130.

HIGSON, Andrew, "The heritage film and British cinema", *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, Cassell, Oxford New York, 1996, p.223-248.

LEMONNIER, Bertrand, *Culture et société en Angleterre*, Paris, Belin, 1997, 284 pages.

PILARD, Philippe, *Histoire du cinéma britannique*, publié sous la direction de Francis Vanoye, Paris, Nathan, 1996, 128 pages.

NEWLAND, Paul, *British rural on films*, Manchester University Press, 2016, 224 pages.

SEMPLE, Sarah, "A Fear of the Past: The Place of the Prehistoric Burial Mound in the Ideology of Middle and Later Anglo-Saxon England". *World Archaeology*. 30 (1), 1998, p.109–126.

SHORT, John Rennie, *Imagined Country*, London : Routledge, 1991, p.08.

SPIGEL, Lynn, *Make Room for TV : Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago London : University of Chicago Press, 1992, 246 pages.

WHEATLEY, Helen, "Beautiful Images in Spectacular Clarity: Spectacular Television, Landscape Programming and the Question of (Tele)Visual Pleasure". *Screen (London)* 52, n° 2, 2011, p.248.

3. AUTOUR DE L'ÉCO-CRITIQUE

BATE, Jonathan, *Romantic Ecology*, Abingdon, Oxon, 2013, 144 pages.

BATE, Jonathan, "Culture and Environment: From Austen to Hardy", *New Literary History* Vol 30 n°3, Baltimore, 1999, p.541-560.

BLIN-CORDON, Peggy, "An Ecocritical Reading of Hardy's *The Woodlanders*: Supernature and EcoGothic", *FATHOM. a French e-Journal of Thomas Hardy Studies*, n° 7, 4 décembre 2022, 13 pages.

BOUGON, Marie-Lucie, "The Ecogothic as a catalyst of climate energy: the impact of monstrosity", *Hypothèses*, 2 octobre 2023 : <https://lpcm.hypotheses.org/29163>

DEL PRINCIPE, David, "Introduction: The EcoGothic in the Long Nineteenth Century", *Gothic Studies Vol 16 n°1*, Montclair State University, Mai 2014, p.1–8.

ESTOK, Simon, "Painful Material Realities, Tragedy, Ecophobia", dans *Material Ecocriticism* de OPPERMANN, Serpil et IOVINO Serenella, University of Indiana Press, 2014, p. 131.

ESTOK, Simon C., "Corporeality, Hyper-Consciousness, and the Anthropocene ecoGothic : Slime and Ecophobia", *Neohelicon Vol 47, n° 1*, Budapest, Juin 2020, p.27-39.

GARRARD Greg, *Ecocriticism*, Florence : Taylor & Francis Group, 2011, 240 pages.

GLOTFELTY, Cheryll, FROMM, Harold, *The Ecocriticism Reader : landmarks in literary ecology*, Athens Ga. London University of Georgia press, 1996, 456 pages.

HAYMAN, Richard, *Trees : Woodlands and Western Civilization*, London : Hambledon Continuum, 2003, 256 pages.

HEHOLT, Ruth, *Haunted Landscapes: Super-Nature and the Environment*, University of Georgia Athens, Rowman & Littlefield International, 2016, 256 pages.

HUGHES, William, SMITH, Andrew, *EcoGothic*, Manchester University Press, 2013, 224 pages.

HUTCHINGS, Peter, "Uncanny Landscapes In British Film", *Visual Culture in Britain*, Vol 5, n°2, Manchester University Press, 2004, p.27-40.

KEETLEY, Dawn, SIVILS, Matthew, *Ecogothic in Nineteenth-Century American Literature*. New York : Routledge, 2017, 238 pages.

LOVE, Glen, "L'écocritique et la science : vers une consilience ?", dans *New Literary History*, vol. 30, n° 3, été 1999, p.17-36.

LOWENTHAL, David, "British national identity and the English landscape", *Rural History Vol 2*, Cambridge University Press, 1991, p.205-230.

MABEY, Richard, "Landscape: terra firma?", *Towards a New Landscape*, London : Bernard Jacobson, 1993, pp. 3-64.

MCINTOSH, Robert P., *The Background of Ecology: Concept and Theory*, Cambridge, 1985, pp. 7-8.

MORTON, Timothy. *La pensée écologique*, Zulma essais tout un monde d'idées. Paris : Zulma, 2019, 272 pages.

PARKER, Elizabeth, POLAND, Michelle, "Gothic Nature: An Introduction", *Gothic Nature I*, 2019, p.1-20.

<https://gothicnaturejournal.com/>

PARKER, Elizabeth, *The Forest and the EcoGothic: The Deep Dark Woods in the Popular Imagination*, Springer Nature Switzerland AG, 2020, 308 pages.

RAYSON, Alex K., *Culture and Media: Ecocritical Explorations*, Cambridge Scholars Publishing, 2014, 290 pages.

RUECKERT, William, "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism." dans *Iowa Review* 9, no.1, 1978, p.71-86.

4. AUTOUR DU GOTHIQUE ET DU FANTASTIQUE

BOGUSŁAWSKA, Aleksandra, *L'espace dans le roman néogothique d'expression française de la seconde moitié du XXe siècle*, sous la direction de Katarzyna Gadomska, Université de Silésie, Katowice, 249 pages.

CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, 183 pages.

FIEDLER, Leslie A. 1960. *Love and Death in the American Novel*, London : JonathanCap, p.14.

HILLARD, Tom J., (2009) "Deep Into that Darkness Peering": An Essay on Gothic Nature, *Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment*, Oxford University Press, 2009, p. 692.

JOHNSTON, Derek, "Migrating M.R. James' Christmas Ghost Stories to Television", Gothic Migrations : International Gothic Association Biennial Conference Vancouver, Canada, 30 Juillet 2015, 5 pages.

LEWDON, Lenora, "Twin Peaks and the Television Gothic", *Literature Film Quarterly, Salisbury*, Vol.21 n°4, Salisbury, 1993, p.260-270.

LOVECRAFT, Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris Union Générale d'éditions, 1971, 169 pages.

MACFARLANE, Robert, "The Eeriness of the English Countryside", *The Guardian*, 10 avril 2015, [consulté pour la dernière fois le 13/05/2024] :

<https://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eeriness-english-countryside-robert-macfarlane>

NEGARESTANI, Reza, *Cyclonopedia : Complicity with Anonymous Materials*, Re-Press, 2008, 268 pages.

PUNTER, David, *The Literature of Terror.- A History of Gothic Fiction From 1765 to the present day*, London & New York : Longman, 1980, 449 pages.

SMITH, Andrew, *The Ghost Story 1840-1920 : A Culture History*, Manchester University Press, 2010, 216 pages.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 188 pages.

WHEATLEY, Helen. *Gothic Television*, Manchester, UK New York, New York : Manchester University Press, 2006, 256 pages.

YOUNG, Rob, « The pattern under the plough : The Films Of Old, Weird Britain », *British Film Institute – Sight&Sound*, BFI Publishing, 2010, [consulté pour la dernière fois le 15/01/2023] :

<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/pattern-under-plough-old-weird-britain-film>

5. RÉFÉRENCES PLUS GÉNÉRALES

ASH, Russel, *Folklore, Myths and Legends of Britain*, Readers Digest, Londres, 1973, 552 pages.

COLGRAVE, Bertram, MYN, Roger A. B., *Bede, Ecclesiastical History of the English People*, ed. (1969), *S. Gregorii Magni registrum epistularum*, ed. D. Norbe (2 vols., Turnhout, 1982) et traduit *The Letters of Gregory the Great*, éd., J. (3 vols., Toronto, 2004), pp.45-47.

CONSTABLE, John, cité par E. Gombrich, *L'Art et l'illusion*, 1960, trad. G. Durand, Paris, Gallimard, 1996, p. 29.

DANIELS, Stephenand, COSGROVE, Denis, “Introduction: iconography and landscape”, *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge : Cambridge University Press, 1988, p.1-10.

DÉGH, Linda, VÁZSONYI, Andrew, “Does the word “dog” bite? Ostensive action: A means of legend telling”, *Journal of Folklore Research*, Bloomington, Ind, Vol 20 n°1, 1983, p.5-34.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Collection Critique, Paris : les Éditions de Minuit, 1983, 296 pages.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, 257 pages.

FISHER, Mark, *Ghosts of my Life : writings on depression, hauntology and lost futures*, Zero Books, Londres, 2014, 290 pages.

FRAZER, James, *Le Rameau d'Or*, Bouquins Editions, Paris, 1998, 1080 pages.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétant familial*, Payot, Paris, 2019, 160 pages.

GELLNER, Ernest, BREUILLY, John, *Nations and Nationalism*. 2e édition. Cornell University Press, 2009, 208 pages.

HEWISON, Robert, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, Methuen London, 1987, 168 pages.

HUTTON, Ronald, *The Triumph of the Moon: A History of Modern Pagan Witchcraft*, Oxford : Oxford University Press, 1999, 512 pages.

JAMES, Montague Rhodes, *Ghost Stories of an Antiquary*, William Collins, 2017, 304 pages.

LINDAHL, Carl, "Ostensive healing: Pilgrimage to the San Antonio ghost tracks". *Journal of American Folklore* 118, Duke University Press, Durham, Mars 2005, p.164-185.

LOWENTHAL, David, "'False' Heritage/ 'True' History: Art History", *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, Art History Vol 11, Londres, n° 3, septembre 1988, p.467-468.

MANNONI, Laurent, *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*, Exeter : Exeter University Press, 2000, 512 pages.

RAPHAEL, Samuel, *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, London : Verso Books, 2012, 479 pages.

RICHARDS, Adam, « Hippies and the counterulture : origins, beliefs and legacy », [consulté pour la dernière fois le 15/01/2023] : <https://study.com/academy/lesson/hippies-and-the-counterulture-origins-beliefs-and-legacy.html>

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, repris en 2001 dans la coll. "Tel", éd. Arlette Elkaïm-Sartre, 598 pages.

SCHAMA, Simon, *Landscape and Memory*, New York : Vintage, 1996, 672 pages.

SIMMEL, Georg, « Philosophie du paysage », *La Tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988, p.369-375.

WILSON, R. R., *The hydra's tale: Imagining disgust*. Alberta: University of Alberta Press, 2002, p.64.

UZAL, Marcos, "L'arbre", *Les motifs au cinéma, sous la direction de Jordi Balló et Alain Bergala*. PUR-cinéma. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2019, pp.332-333.

TABLE DES MATIÈRES

Nombre de caractères total du mémoire (espaces et notes compris) : 256 628

Nombre de caractères de la partie rédactionnelle (espaces et notes compris) : 229 357

DÉCLARATION SUR L'HONNEUR.....	2
REMERCIEMENTS.....	3
SOMMAIRE.....	4
INTRODUCTION	6

PREMIÈRE PARTIE. <i>A GHOST STORY FOR CHRISTMAS</i> : UNE SÉRIE SPÉCIFIQUEMENT ANGLAISE.....	17
---	-----------

I/ <i>A Ghost Story For Christmas</i> : présentation d'une série horrifique à succès.....	17
--	-----------

1.1.1. Genèse de <i>A Ghost Story For Christmas</i>	17
---	----

1.1.2. Un foyer artistique et créatif.....	21
--	----

II/ La Grande-Bretagne : stigmates d'un patrimoine culturel archaïque bouleversé.....	25
--	-----------

1.2.1. Un territoire marqué par son passé.....	25
--	----

1.2.2. M.R. James et l'héritage littéraire gothique.....	29
--	----

III/ Le Folk-Horror : un genre poreux.....	32
---	-----------

1.3.1. Le folk horror.....	32
----------------------------	----

1.3.2. <i>A Ghost Story For Christmas</i> et le folk horror.....	34
--	----

DEUXIÈME PARTIE. <i>A GHOST STORY FOR CHRISTMAS</i> : EXPLORATION D'UNE NATURE EN CRISE.....	37
---	-----------

I/ Autour du gothique trouble de la réalité.....	37
---	-----------

2.1.1. La nature dans le gothique : la rupture du tissu de la réalité.....	37
--	----

2.1.2. L'inquiétante étrangeté d'une nature anxieuse.....	40
---	----

II/ L'éco-gothique : la nature comme reflet horrifique des angoisses humaines.....	43
2.2.1. L'éco-gothique dans <i>A Ghost Story For Christmas</i>	43
2.2.2. Autour de la mise en scène des espaces naturels : le paysage.....	45
2.2.3. La ruralité.....	51
2.2.4. La forêt.....	53
III/ L'éco-gothique : phénomènes d'une rencontre entre le passé et le présent.....	58
2.3.1. Nature et saison : le passage du temps.....	58
2.3.2. L'excavation.....	61
2.3.3. La stratification du temps : une nature vengeresse et punitive.....	62
2.3.4. L'hantologie.....	65
TROISIÈME PARTIE. <i>A GHOST STORY FOR CHRISTMAS</i> : HISTOIRE(S) DE FANTÔMES.....	68
I/ Histoires de fantômes : panorama diachronique du cinéma et de la télévision fantastique britannique.....	68
3.1.1. Un fantastique cinématographique prospère et créatif.....	69
3.1.2. L'horreur sur le petit écran.....	71
II/ Les figures fantomatiques.....	74
3.2.1. Des corps fantomatiques : une réaction éco-phobe.....	74
3.2.2. Le visqueux : vers une déliquescence de la matière.....	77
III/ La télévision en tant que relais des peurs et des angoisses.....	79
3.3.1. Autour de l'ostension télévisuelle.....	80
3.3.2. La télévision gothique.....	83
CONCLUSION.....	89
FILMOGRAPHIE.....	95
BIBLIOGRAPHIE.....	98
TABLE DES MATIÈRES.....	108
RÉSUMÉ.....	110

RÉSUMÉ

Au début des années 70 au Royaume-Uni, un genre horrifique nouveau apparaît sur la télévision et le grand écran. Suivant généralement un personnage métropolitain arriver en pleine campagne britannique, région rurale et isolée où le passé, ses forces occultes et ses rituels anciens règnent toujours en maître, les films documentent un séjour qui vire progressivement au cauchemar. La série d'anthologie *A Ghost Story For Christmas* (1971-1978) réalisée par Lawrence Gordon Clark s'impose comme un éminent représentant du genre. Adaptant des nouvelles gothiques du XIXème siècle, les huit épisodes de la série déploient des histoires de fantômes inscrites dans des environnements naturels angoissants. Ce projet de mémoire s'attache à déterminer, en étudiant les caractéristiques d'une série à la production singulière, les motifs horrifiques d'un genre hanté par un passé violent et occulte qui s'exprime à travers une nature vengeresse. Sous un angle éco-critique, il sera question d'analyser l'influence de l'espace naturel, du cadre rural mais aussi de l'atmosphère paranoïaque des territoires britanniques en tant que vecteurs dramaturgiques principaux, notamment pour dégager leur étrangeté menaçante. Plus largement, il s'agira d'approfondir les implications d'une nature effrayante à l'ère de l'anthropocène et voir comment celle-ci projette par la même occasion les symptômes d'une peur environnementale.

Mots clés : Lawrence Gordon Clark, *A Ghost Story For Christmas*, folk horror, télévision, télévision britannique, cinéma d'horreur, éco-critique, éco-gothique, nature, paysages, ruralité, gothique, fantômes, passé, folklore, inquiétante étrangeté, angoisse, anxiété, environnement, écologie, fantastique, campagne



Licence Creative Commons BY-NC-ND

Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification