

INTRODUCTION

Sophie Chiari

Imago voulait dire à l'origine la tête du mort découpée, placée sous le foyer, puis surmodelée et enfourchée sur un bâton, puis posée sur le toit, puis le masque de cire empreint sur son visage, puis la peinture à la cire qui représente ses traits placée sur les bandeaux de la tête modifiée. (Quignard 115-6)

Depuis l'Antiquité, les images et la mort sont intrinsèquement liées. De ce fait, les images et la peur sont naturellement associées. Sénèque avait eu tôt fait de comprendre que la peur la plus terrible, parce qu'incontrôlable, était précisément celle de l'absence de toute image. Autrement dit, la peur du rien, d'un vide par essence infini que nul raisonnement sensé ne peut plus venir calmer :

Je ne sais comment, les causes vaines troublent davantage ; les vraies, en effet, possèdent leur mesure : tout ce qui procède de l'incertain est livré à la conjecture et à l'arbitraire d'une âme épouvantée. Voilà pourquoi il n'est aucune peur aussi malfaisante, aussi incontrôlable que la panique ; toutes les autres proviennent de raison, celle-ci de l'intelligence. (Lettre n°13)

Au Moyen Âge, on essaiera, sans toujours y parvenir, de dompter les peurs irrationnelles par le biais d'images édifiantes et moralisatrices. Que l'on songe par exemple aux multiples illustrations des *Métamorphoses* d'Ovide qui circulaient à cette époque, en particulier à l'épisode de l'enlèvement d'Europe, lorsque la jeune fille est effrayée par un Jupiter transformé en taureau pour l'occasion (II, 833-75). Dans une enluminure datant du XIV^{ème} siècle et tirée d'une adaptation d'Ovide par Chrétien Legouais, l'animal est assimilé au Christ devenu homme. De ce fait, l'enlèvement d'Europe pouvait être présenté comme une métaphore du voyage de l'âme vers un monde meilleur, périple de nature allégorique et qui ne suscite donc plus le moindre effroi. Dès lors, la jeune femme est sereine, assise en amazone sur le taureau auquel elle n'a nul besoin de s'agripper, tandis que ses compagnes la regardent s'éloigner du rivage en souriant.

Alors que le christianisme se réapproprie en effet le monde merveilleux et inquiétant du paganisme, les églises deviennent des livres ouverts taillés dans la pierre, où chacun satisfait sa curiosité tout en se réconfortant. Bien que l'univers médiéval soit souvent rude, répressif, effrayant, l'homme surmonte sa peur en l'affichant dans un monde de représentations manichéennes, où ce qui effraie est presque toujours surmonté par ce qui abolit la mort, exclut la faim et détruit le mal.

Au cœur de la Renaissance, Bruegel l' Ancien — dont le célèbre *Triomphe de la mort* (1562) est reproduit en couverture — s'efforçait, par la peinture, d'exorciser l'effroi causé par la mort en la représentant comme « un immense incendie » au sein duquel « le char de la mort traîne un gros brasier ». Les couleurs dominantes que sont les « jaune, rouge et terre de Sienne » y suggèrent le feu, symbole des passions humaines (Schneider 185). Au premier plan, un squelette égorge un pèlerin tandis qu'un bouffon tente de se cacher sous la table et que, dans la partie droite, un amant joue la sérénade à son amie. Juste au-dessus du jeune couple, les bons chrétiens courent se réfugier vers un enclos dont la porte est marquée d'une croix. Mais leur résistance paraît vaine : ils ne font que se précipiter dans une souricière dont la trappe ne manquera pas de se refermer. Au second plan, la Mort tire le chariot des cadavres. À la panique des désespérés se mêle l'amusement de la Faucheuse, qui triomphe sans peine d'une humanité grimaçante et ravagée.

Quelques années plus tard, Montaigne, dans les *Essais* (1580-95), allait à son tour tenter de mettre au jour les mécanismes de la peur :

Je ne suis pas bon naturaliste (qu'ils disent) et ne sçay guiere par quels ressorts la peur agit en nous, mais tant y a que c'est une estrange passion : et disent les medecins qu'il n'en est aucune, qui emporte plustost nostre jugement hors de sa deuë assiete. De vray, j'ay veu beaucoup de gens devenus insensez de peur : et au plus rassis il est certain pendant que son accès dure, qu'elle engendre de terribles esblouissemens. (74-5)

Les « terribles éblouissements » dont parle l'auteur sont autant d'images parfois dures, parfois crues, parfois sublimes, en tout cas difficilement explicables, qui tentent de donner forme au sentiment diffus qu'est la peur. Si les multiples représentations de notre propre fin s'attachent généralement à exprimer une indicible souffrance face à l'inacceptable, on peut aussi rappeler la chanson de *Cymbeline* (1609), où Shakespeare fait du Temps non plus un voleur de rêves, mais un généreux donateur de quiétude et d'éternité confondues :

Fear no more the heat o' the sun;
 Nor the furious winter's rages,
 Thou thy worldly task hast done,
 Home art gone, and ta'en thy wages;
 Golden lads and girls all must,
 As chimney sweepers come to dust.
 (IV. ii., vers 258-63)

Plutôt que de chercher à dissimuler l'objet de nos craintes, de nos angoisses et de nos terreurs, nous tâchons paradoxalement de les décrire, parce qu'avant tout elles nous fascinent. Nous sommes tous un jour ou l'autre ces « loups des steppes » — pour reprendre le titre du roman d'Herman Hesse — en quête d'un ailleurs salutaire, inaptes à frayer avec nos semblables mais incapables d'en finir, retenus que nous sommes par la peur de mourir. Et, d'une certaine manière, nous vénérons ce qui nous effraie. Nous désirons avoir peur. Nous souhaitons — telle Déméter endeuillée éclatant de rire face à l'inquiétante Baubô qui soulève sa robe pour montrer à la déesse son sexe grimé comme un visage (Vernant 33) — faire l'expérience de l'effroi et de la joie libératrice qui l'accompagne parfois. Nous avons envie de nous retourner pour voir Eurydice aux enfers même si, ou surtout si, nous savons que c'est interdit. Parce que voir enfin ce qui nous effraie tant, c'est aussi revenir à nos origines pour tenter de comprendre d'où nous venons. Nous voulons regarder Méduse les yeux dans les yeux alors qu'elle est terrifiante et qu'elle s'apprête à nous pétrifier. Ainsi, peindre la mort, c'est reconnaître sa peur, c'est la voiler aussi, d'une certaine manière, tout en cherchant, désespérément, et toujours en vain, à l'apprivoiser. La peinture ne représente pas seulement ce que nous voyons. Elle opère un arrêt sur image de nos plus grandes peurs, elle rend sensibles nos émotions. Ainsi, ces *Pleurants* d'albâtre veinés ornant le tombeau de Jean de France¹ et conservés aujourd'hui au Musée du Louvre, effrayés et dissimulant leur figure sous d'amples capes plissées, nous renvoient tout à la fois à la peur de la mort comme à celle du regard d'autrui. À celle de la vie, en somme. C'est en tout cas ce que semble dire Julia Kristeva dans ses *Visions capitales* :

Ayant quitté le tombeau du duc de Berry, qui fut endommagé par un transfert à la cathédrale de Bourges en 1756, puis vandalisés à la Révolution, les vingt-cinq pleurants rescapés continuent de cacher leur visage, comme s'ils redoutaient, plus que la guillotine, le tranchant du regard, des miroirs et autres spectacles. (147)

Mais si la peur génère des images, le contraire est vrai aussi. Car c'est des images (*eidôla* en grec, *simulacra* en latin) que naît la peur, et c'est aussi en cela que le sujet qui nous préoccupe reste plus que jamais d'actualité.

Toute image, quelle qu'elle soit, en re-présentant, s'interpose entre la vision et le monde. Moïse fonde l'iconoclasme occidental en prônant la destruction des idoles façonnées par la main de l'homme. Platon poursuit l'attaque contre les images et s'attache à soulever le voile qui les recouvre pour accéder à la réalité des formes qui les produisent.

¹ Mort en 1416.

En fin de compte, nous craignons ce qui n'est pas. Nous craignons nos propres fantasmes et nous nous retrouvons sans défense face aux simulacres dont notre vie est faite. Car vivre est bien une expérience terrifiante. En effet, à l'instant même où l'on se forge une idée claire de l'existence, tout sentiment de sécurité se délite et s'effondre. C'est là ce qu'Heidegger entend par « angoisse » dans *De l'essence de la vérité* : l'angoisse surgit à l'instant où l'homme prend une conscience claire d'exister, d'être-là. Chez le philosophe, le fond de cette angoisse est la possibilité omniprésente du néant. Non seulement nous sommes promis au néant par la mort, mais nous surgissons également du néant. L'angoisse est-elle pour autant nécessairement synonyme de peur ? Peut-elle être directement suscitée par les images qui nous habitent ?

« Ce qui nous fait peur », explique aujourd'hui Boris Cyrulnik, « c'est [...] l'idée que nous nous faisons des choses bien plus que la perception que nous en avons. Nos peurs sont pratiquement les productions de notre propre esprit ». Et c'est sans doute pour cela qu'il existe un tel éventail de craintes, d'inquiétudes, de frayeurs, de paniques, d'angoisses chez l'être humain. Depuis la peur qui est une perception élémentaire, la peur qui est un objet composé, la peur qui est acquise... Toutes ces peurs-là, selon Cyrulnik,

[...] nous les avons comme les animaux, mais nous, en plus, dès l'instant où nous sommes capables avec nos mots, et même avant les mots, de nous faire des représentations d'images ou des représentations de mots, nous y ajoutons les peurs d'objets concrets, les peurs fantasmatiques de scénario de cinéma intérieur que nous créons... et en prime nous ajoutons l'angoisse, c'est-à-dire la peur sans forme ; alors que la peur, elle, a une forme, puisque c'est une perception, une configuration, une image ; dans l'angoisse, il n'y a pas d'image. L'angoisse, c'est le vide ; la mort étant le prototype de l'angoisse parfaite, c'est le vide, c'est l'absolu, l'infini, le vertige... (n.p.)

Ce constat nous semble aujourd'hui essentiel parce qu'il montre à quel point le sentiment de peur est lié à l'image : sans image, pas de peur possible, il ne nous reste que l'angoisse.

Il n'en demeure pas moins que, noyés sous le flot des images qui déferlent dans notre existence, nous éprouvons tous un peu chaque jour ce qu'est la peur, cela sous ses formes multiples, elle qui est parfois même enfouie sous le plaisir. Cette peur est première, fondamentale. Elle nous fait accéder à un autre pan du réel. « La peur se montre ainsi comme la déchirure par où entrevoir l'au-delà de notre appréhension rationnelle du réel, comme l'envers de l'effort par lequel depuis l'enfance nous apprivoisons le monde, comme le retour de l'anormal dans le familier », affirme Jean-Claude Dupas (72). C'est aussi en cela qu'elle nous permet non seulement de survivre, mais qu'elle nous constitue ou

qu'elle peut apparaître comme positive, voire créatrice. Sans elle, nul enfer de Dante, nul paradis non plus. Pas de tragédie shakespearienne, encore moins de « *Weird Sisters* » surnaturelles et transgressives. Pas de littérature, ni de peinture, ni, bien sûr, de cinéma.

Pourquoi, alors, vouloir la dénoncer, vouloir rassurer, et dire : « N'ayez pas peur ! ». Il est plus simple de dire : « Ayez peur ! ». Et sans doute est-il encore plus vrai de dire : « N'ayez pas peur d'avoir peur ! ». Cela, même si pour Kant comme pour quelques autres sans doute, la peur nous rend passifs, nous fait subir les choses et paraît entraver toute élévation morale, contrairement à la crainte qui, elle, nous permettrait d'accéder à la connaissance et favoriserait le sublime (Besnier 26-7).

Avoir peur, c'est aussi être capable de voir. Michel Foucault rappelle qu'« avec le développement de la science moderne, la révolution de Gutenberg dans l'imprimerie et la place importante qu'Alberti a donnée à la perspective en peinture, on a fait jouer à la vision un rôle éminemment important à l'époque moderne » (198). Le désir prend un tour avant tout visuel. Car, paradoxalement, alors qu'on ne peut avoir peur que de ce que l'on voit, par opposition à ce que l'on ne voit pas et qui nous angoisse, l'une de nos plus grandes peurs est celle de la cécité. Freud a mis cette peur-là en rapport avec la castration. Si Œdipe est pour lui la référence mythique et tragique incontestable, Tirésias en offre une version comique et non moins importante dans la légende antique. En effet, quand Zeus prétendait que la femme prenait plus de plaisir que l'homme au commerce charnel et que son épouse Héra affirmait tout le contraire, les dieux décidèrent de s'en remettre à l'avis de Tirésias qui avait l'expérience des deux sexes. Ce dernier se rangea à l'avis de Zeus. Héra, « plus offensée qu'il ne convenait de l'être pour un sujet aussi léger, condamna les yeux de son juge à des ténèbres éternelles » (Ovide, III, 316-38). Les liens qui se tissent entre les images, la vision, l'interdit et la peur qui en découle sont donc de nature et de tonalité extrêmement variées.

Interroger les relations multiples et complexes entre la peur et ses images oblige en effet à analyser la production du sens au sein des relations entre des représentations visuelles relativement maîtrisées, d'un côté, et des sentiments difficilement exprimables parce qu'irrationnels, de l'autre. Ainsi, les conditions de production de l'image sont-elles déterminantes. Elles montrent en effet que toute création artistique résulte d'une alchimie compliquée, somme de projets successifs et d'états évolutifs, de relations et d'échanges entre le(s) créateur(s), les commanditaires ou les maîtres d'œuvre et les diffuseurs... Écrire la peur par le biais de l'image mène à d'incessantes reconfigurations produites au cours de ces échanges et de ces relations. Reconfigurations qui sont aussi fonction d'enjeux relatifs au temps, selon qu'il est passé, présent, ou à venir.

Les contributions réunies dans le présent volume mettent en lumière les mécanismes et les cheminements par lesquels la peur des images et les images qui montrent la peur ont vu le jour, tout en soulignant le rôle joué par ces deux structures de base au sein des représentations collectives. D'où, pour ce numéro d'*Interfaces*, le choix que nous avons fait de privilégier ces grandes thématiques transversales que sont la peur en peinture, les rhétoriques de la peur, et les peurs obsédantes à l'œuvre dans le cinéma.

Ce numéro fait suite à deux journées d'études organisées par Jean-Louis Claret² et moi même à l'Université de Provence en octobre 2008 avec le soutien du LERMA (Laboratoire d'Études et de Recherche sur le Monde Anglophone), que je remercie chaleureusement pour l'aide qu'il nous a apportée. Partant des représentations picturales de la peur à l'ère victorienne, Laurence Roussillon-Constanty nous plonge au cœur du mythe des dragons qui, à eux seuls, constituent une « image génératrice de l'horreur » ainsi qu'un « objet fantasmatique », tous deux propres à exciter l'imagination des hommes. Elle s'intéresse ainsi par ce biais à la naissance de la paléontologie au XIX^{ème} siècle qui fit suite à la découverte des premiers ossements de dinosaures et à la publication par Darwin de ses théories sur l'évolution. Avec la disparition du dragon, c'est l'ère du désenchantement qui commence. C'est précisément cette ère que revisite Françoise Baillet, en s'interrogeant sur le sens de la peinture préraphaélite avec ses toiles aux tonalités sombres autant que mélancoliques. L'époque victorienne met en scène sa souffrance, exacerbée par les nombreux conflits sociaux qui agitent le siècle. Elle peint la pauvreté et les peurs qu'elle suscite tout en reproduisant des préjugés que l'on retrouve dans la plupart des écrits contemporains.

L'écriture est en effet le relais privilégié des grandes peurs occidentales. C'est ce que s'efforce de montrer la deuxième partie de ce numéro, plus spécifiquement consacrée aux rhétoriques de la peur. Avec Nicole Terrien, nous abordons l'œuvre de Jenny Diski. Cette romancière explore, elle aussi, les limites de la peur dans un livre publié en 1990, *Then again*, qui relate l'histoire complexe d'une fillette juive persécutée dans la Pologne du XIV^{ème} siècle. Des passerelles s'établissent alors entre le récit et les toiles de Goya, hantées par les voix intérieures d'un artiste tourmenté, devenu sourd en 1792 après être tombé gravement malade. Les souffrances de l'héroïne font étrangement écho à celles du peintre et tous deux cherchent à sublimer leurs peurs en exprimant l'ineffable. Si, dans le roman de Diski, Esther doit faire face à la disparition de sa fille, Paul Auster, dans *The Invention of Solitude* (1982), dépeint un fils qui se voit confronté à la mort de son père. Le sentiment de la perte est donc aussi ce qui préoccupe Sophie Vallas, qui s'attache à comprendre l'horreur suscitée par la mort de

² Jean-Louis Claret est à l'origine de la thématique de ces journées d'études ainsi que de l'illustration de couverture du présent numéro. Je lui exprime ici toute ma reconnaissance.

l'autre, si proche et déjà si lointaine. L'un des deux textes du livre d'Auster, « The Book of Memory », offre de surcroît une réflexion aussi poignante qu'hésitante sur le sentiment d'horreur que provoque la mort d'un enfant. L'auteur démonte avec finesse tous les mécanismes d'une écriture qui suggère la blessure à cœur ouvert, la peur, la solitude, thèmes chers à l'écrivain new-yorkais. Si lire Auster est une expérience qui laisse des traces, il en va de même pour son contemporain Don DeLillo, l'auteur de *Falling Man* (2007), ouvrage qui prend comme point de départ les événements du 11 septembre 2001, et que Mark Robson analyse avec une rare intensité. Il montre comment DeLillo explore les relations entre les images et la peur depuis les années 70, suggérant que toutes ses fictions reflètent les terreurs et les menaces qui rongent le monde moderne, thématiques si épouvantables qu'elles en deviendraient presque comiques pour le lecteur. Et, comme le suggère Mark Robson, ce qu'il convient de comprendre en lisant les pages d'*Underworld* (1997), de *White Noise* (1984), de *Cosmopolis* (2003) ou bien encore d'*Americana* (1971), c'est qu'elles ne produisent pas seulement des images de peur mais qu'elles y répondent de manière à la fois directe et très personnelle.

La production d'images et la réponse à des images, c'est aussi là ce dont le septième art est fait. La dernière partie fait donc la part belle au cinéma. Christophe Chambost analyse la peur dans le cinéma fantastique des années 70 à partir de films tels qu'*Audrey Rose* de Robert Wise, de *Burnt Offerings* de Dan Curtis, de *Full Circle* de Richard Loncraine, de *The Changeling* de Peter Medak, ou encore du célèbre *Rosemary's Baby* de Roman Polanski. Paradoxalement, la peur naît de ce qui se passe hors-champ et plonge le spectateur dans un abîme d'où jaillissent des images effrayantes, créant alors une atmosphère propice à la mélancolie et à la pensée pessimiste.

C'est à Jocelyn Dupont qu'il revient de conclure en prolongeant les réflexions émises précédemment sur la peur au cinéma. L'auteur change de perspective et se concentre sur les liens ténus entre la représentation du psychopathe à l'écran et le sentiment de la peur, qui peut être celle du spectateur ou celle du protagoniste. Des films muets à l'univers de David Lynch, du monstrueux à l'inquiétante étrangeté, nous comprenons peu à peu comment le cinéma nous permet de sublimer nos peurs les plus viscérales en les suggérant plus qu'en les montrant. Et c'est sans doute de cette économie de moyens que surgissent les plus grandes peurs éprouvées par l'homme. L'image ne donne pas à voir. Elle cache. Elle enfouit, et nos peurs font dès lors place à l'angoisse. On peut donc dire que c'est en fin de compte de ses béances que surgissent nos effrois les plus incontrôlables. Pour reprendre le titre du beau livre de Daniel Arasse... *On n'y voit rien !*

ŒUVRES CITÉES

- ARASSE, Daniel. *On n'y voit rien*. Paris : Gallimard, collection « Folio essais », 2003.
- BESNIER, Augustin. *L'épreuve du regard*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- CYRULNIK, Boris. « Éloge de la peur » in *Nouvelles clés*. Entretien (non paginé) avec Boris Cyrulnik. Propos recueillis par Michel Piquemal (Automne 2001).
http://www.nouvellescles.com/article.php?id_article=507 (consulté le 14 août 2009).
- DUPAS, Jean-Claude Dupas. « L'arbre creux ou la peur de manquer », dans *La Peur*. Éd. Alain Morvan, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1985. 71-88.
- FOUCAULT, Michel Foucault. *Lectures critiques*. Louvain : De Boeck Université, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. *De l'essence de la vérité*. 1948. Paris : Gallimard, Bibliothèque philosophie, 2001.
- HESSE, Herman. *Le loup des steppes*. 1966. Paris : LGF, Livre de poche, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Visions capitales*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- MONTAIGNE, Michel de. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.
- OVIDE. *Les métamorphoses*. Trad. par Joseph Chamonard, Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- QUIGNARD, Pascal. *Vie secrète*. Paris : Gallimard, Folio, 1998.
- SCHNEIDER, Denis. « La part du feu dans l'iconographie occidentale » in *L'homme et le feu de l'Antiquité à nos jours*. Éd. François Vion-Delphin et François Lassus, Besançon : Association inter-universitaire de l'Est, 2007. 171-98.
- SÉNÈQUE. *Lettres à Lucilius*. Paris: Flammarion, 1992.
- SHAKESPEARE, William. *Cymbeline*. 1955. Éd. James Nosworthy, Londres : Methuen & co, The Arden Shakespeare, 1966.
- VERNANT, Jean-Pierre. *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*. 1996. Paris : Hachette, 1998.

ŒUVRES D'ART CITÉES

- BRUEGEL, Pieter. *Le Triomphe de la mort*. Huile sur panneau. 1562. Musée du Prado, Madrid, 117x162 cm.
- BOBILLET, Étienne et Paul Mosselman. *Pleurants*. Après 1450. Paris, Musée du Louvre, département des sculptures.
- LEGOUAIS, Chrétien. *Métamorphoses*. 1385. Bibliothèque municipale de Lyon, Ms 742, F. 40.