

Valentin Guermond

Et l'Espagne frémit de peur L'âge d'or du cinéma d'horreur ibérique à la fin du franquisme (1968–1976)

Romanica Silesiana 11/1, 119-128

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

VALENTIN GUERMOND
Université d'Angers

Et l'Espagne frémit de peur L'âge d'or du cinéma d'horreur ibérique à la fin du franquisme (1968–1976)

ABSTRACT: In the present article, the author discusses the ideology in some Spanish horror movies made between 1968 and 1976, during the last years of the dictatorship of Francisco Franco. The Spanish horror production, also called *fantaterror*, seems to be an indicator of the problematics of Spanish society. Indeed, it seems that the outbreaks of violence and eroticism of these films relate to the double face of the last years of the dictatorship, that of hedonism and of the repression of desires. By examining the specific aesthetic of the *fantaterror* and its narrative duality between Good and Evil, we want to show that behind the apparent entertainment these movies are inherently shaped by Franco's regime. They deserve to be evaluated in terms of political, economic and cultural conditions in which they were created.

KEY WORDS: horror movies, fantasy, Spain, Franco's dictatorship, ideology in film

L'Espagne et le cinéma d'horreur : une histoire conflictuelle

Alors que les spectateurs Anglo-saxons découvrent pour la première fois la transgression de nombreux tabous grâce au cinéma d'horreur à la fin des années 1950, en Espagne le genre ne pénètre qu'avec parcimonie. La censure franquiste, soucieuse du respect de la morale, ne peut se résoudre à diffuser des films subversifs sur les terres catholiques du Caudillo. Avant 1968, année du lancement d'un véritable courant fantastique espagnol, les incursions dans le genre sont rares et révélatrices de la toute-puissance des censeurs. À l'époque du cinéma muet, un certain nombre de films fantastiques ont fait la renommée du pays, notamment les « fantasmagories » du « Méliès espagnol » Segundo de

Chomón. Ces courts-métrages étranges et surréalistes peuvent être considérés comme le creuset du cinéma d'horreur tel qu'il est conçu plus tard, avec des variations aussi distinctes que l'expressionnisme allemand ou le cycle américain des monstres du studio Universal. Avec l'arrivée au pouvoir du Général Francisco Franco en 1939, le fantastique et l'horreur n'ont plus droit de cité dans les créations culturelles, étant considérés comme contraires au dogme catholique et offensants. Pourtant, le réalisateur Edgar Neville parvient à réaliser *La torre de los siete jorobados* (*La tour des sept bossus*, 1944), qui emprunte autant à la comédie burlesque qu'à l'expressionnisme germanique ainsi qu'au film d'aventure, et propose une histoire de fantôme au cœur du Madrid fin de siècle avec une bande de bossus vivant reclus dans les souterrains de la ville. Le parallèle avec les intellectuels libéraux exilés après la Guerre Civile est explicite, et il paraît en cela étonnant de voir un tel film bénéficier d'un droit de diffusion, si ce n'est que l'écrivain à l'origine du roman est un « protégé » du régime, ce qui a pu jouer en faveur de la liberté artistique de Neville (AGUILAR, 1999 : 73).

Après ce film considéré comme l'ancêtre du cinéma fantastique ibérique, très peu d'autres réalisateurs tentent une incursion dans le genre, la faute à une difficulté de trouver des financements et une absence d'estime pour le genre dans le pays. Les subventions de l'État pour ce genre de films sont quasiment nulles, et le public espagnol ne peut se résoudre à accepter l'idée qu'un film d'horreur soit réalisé par un compatriote¹ (PULIDO, 2012 : 42). Cela est d'autant plus vrai qu'à partir de 1958 et le film *Horror of Dracula* (*Le Cauchemar de Dracula*) de Terence Fisher, le cinéma d'horreur devient associé à la firme Hammer Films et donc, à la Grande-Bretagne. Les châteaux gothiques, l'atmosphère brumeuse et les cimetières nocturnes sont par ailleurs plus facilement associés à l'époque victorienne britannique qu'à l'Espagne, dont les terres arides et ensoleillées se prêtent difficilement au genre. Mais en 1962, le jeune réalisateur madrilène Jesús (Jess) Franco parvient à convaincre des producteurs français et espagnols de réaliser un film d'épouvante dans son propre pays. *Gritos en la noche* (*L'horrible Dr. Orloff*) devient ainsi le premier véritable film d'horreur espagnol, et engendre par la même occasion le système de la double version. Grâce à cela, le film dispose d'un montage différent selon les pays dans lesquels il est diffusé, une version *soft* expurgée des scènes trop sanglantes et érotiques pour les pays conservateurs (dont l'Espagne), et une version appelée familièrement « dénudée » pour ceux qui sont plus libéraux. Jess Franco ne cherche pas à créer une identité proprement espagnole pour son film, mais rend plutôt hommage aux séries B américaines de l'âge d'or. Pour autant, *Gritos en la noche* est une date importante dans l'histoire du cinéma espagnol, puisque jamais auparavant un tel

¹ Il en va de même pour les spectateurs Italiens qui, en 1956, ont ignoré le film *I Vampiri* de Riccardo Freda parce qu'il était de nationalité italienne. Cela a conduit les cinéastes et acteurs Italiens et Espagnols à adopter des pseudonymes à consonances anglo-saxonnes.

degré de sadisme et d'érotisme n'avait été atteint. Sur un scénario qui évoque *Les Yeux sans visage* de George Franju (1960), le film se concentre sur un savant fou qui enlève de jeunes femmes avec l'aide de son sbire Morpho, dans le but de «reconstruire» sa fille défigurée dans un accident. Si les mécanismes de la peur sont classiques (ombres inquiétantes, femme esseulée qui crie à la vue du tueur, ...), les images en elles-mêmes portent en germe une subversion peu commune pour l'époque. Ainsi d'une séquence macabre durant laquelle le docteur Orloff, interprété par un terrifiant Howard Vernon, scalpe la poitrine d'une jeune femme. Jess Franco associe d'un même mouvement le sexe et la mort, l'érotisme et le sadisme, dans un noir et blanc qui n'enlève rien à la violence des images. L'association entre Eros et Thanatos, déjà esquissée dans les films de la Hammer, devient à partir de ce film l'une des composantes centrales du cinéma d'horreur espagnol. Si Jess Franco est aujourd'hui vénéré comme l'un des plus grands stakhanovistes de la série B², il quitta en revanche l'Espagne dès 1968 parce que les producteurs espagnols ne voulaient pas investir dans le cinéma d'horreur. Paradoxalement, il a montré la voie à suivre pour qu'un cinéma d'horreur espagnol se développe, mais celui-ci émerge réellement plusieurs années après et s'éloigne de l'esthétique de Jess Franco.

À la fin de la décennie 1960, l'idéologie catholique et répressive du régime paraît résolument anachronique pour un grand nombre d'Espagnols. Les manifestations d'ouvriers se multiplient, les étudiants ont adopté le mode de vie occidental (musique rock, cheveux longs, *jean*, etc...) et une partie de la société se montre en faveur d'une libéralisation prenant pour modèle les démocraties européennes. Il n'est donc pas étonnant de voir à ce moment précis l'émergence fulgurante du *fantaterror*, avec deux films très différents dans leur traitement mais qui vont générer un véritable engouement public. *La Marca del Hombre Lobo* (*Les Vampires du Dr. Dracula*, Enrique Eguiluz, 1968) est la première aventure du loup-garou Waldemar Daninsky, interprété par Paul Naschy, tandis que *La Residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) propose une approche plus réaliste de l'horreur, cette fois-ci humaine puisque le monstre du film n'est autre qu'un enfant qui souffre de pulsions meurtrières. Jusqu'en 1976, ce sont environ deux-cents cinquante films d'horreur qui approvisionnent les cinémas de quartiers d'Espagne et du monde entier, dans une logique d'économie de marché qui entraîne une course effrénée dans l'excès de violence et d'érotisme. La logique du cinéma d'exploitation, qui veut qu'un succès soit copié rapidement pour profiter des retombées financières, convient autant aux professionnels du cinéma espagnol qu'aux dirigeants du régime, qui doivent combler une dette considé-

² À l'heure où ces lignes sont rédigées (début 2016), le site www.imdb.com référence 203 films réalisés par Jess Franco et, selon son exégète français Alain Petit, il reste encore des films jamais diffusés du réalisateur à découvrir (PETIT, 2015 : 9).

rable suite au scandale Matesa³. Toutes les conditions sont réunies pour que les zombies, vampires et tueurs psychopathes envahissent les écrans espagnols, à condition que les réalisateurs situent leur histoire en dehors des frontières et qu'ils respectent à *minima* certaines convenances morales.

Le cinéma d'horreur comme révélateur d'une société espagnole hédoniste

Il est admis que le cinéma d'horreur peut être représentatif d'une crise de la société dans laquelle il est produit. Ainsi de l'expressionnisme allemand qui, selon Siegfried Kracauer, répond à la crise économique des années 1920 et dévoile la montée du nazisme (KRACAUER, 1973), ou encore de la Hammer qui serait un acte transgressif préfigurant la révolution sexuelle des années 1960 en rejetant les figures de l'autorité (PIRIE, 2008 : 183). Il n'est pas interdit de voir le *fantaterror* comme un reflet de la société espagnole du tardofranquisme. Le plus grand bouleversement que connaît le pays lors de la libéralisation économique entreprise par le gouvernement avec le Plan de stabilisation de 1959 est sans aucun doute l'amélioration du niveau de vie de la population. Sur le plan du logement, de l'alimentation ou des loisirs, les Espagnols connaissent une évolution sans précédent dans l'histoire du pays, qui était jusqu'alors considéré par ses voisins européens comme un pays obscurantiste⁴. Avec le tourisme de masse viennent également les idées libérales européennes qui, en influençant les mentalités des Espagnols, ne sont pas sans poser de problèmes aux autorités religieuses.

Les quatre films d'Amando de Ossorio consacrés aux Templiers-zombies prennent tous pour arrière-plan la confrontation entre modernité et tradition, entre tourisme et dévotion religieuse. Dans *La noche del terror ciego* (*La révolte des morts-vivants*, 1971), Virginia White est la première à mourir sous les coups des morts-vivants, dont la mission religieuse et morale vise justement à punir son comportement hédoniste. Le troisième film, *El buque maldito* (*Le Monde des morts-vivants*, 1974), est encore plus évocateur à cet égard, puisqu'il s'agit de mannequins qui sont cette fois-ci la proie des Templiers. Outre que cette

³ En 1969, l'entreprise de textile MATESA fait faillite pour détournement de subventions à l'étranger. Un responsable politique de la Banque de Crédit industriel, qui aide financièrement le cinéma, est impliqué. Durant trois ans, les subventions et avances sur recettes sont donc bloquées.

⁴ La «Légende Noire» sur l'Inquisition catholique espagnole, largement propagée dans toute l'Europe, a engendré une représentation négative (exagérée) du pays dans les mentalités collectives.

catégorie socio-professionnelle est représentative de la modernisation espagnole, elle permet de confronter la société capitaliste et le conservatisme idéologique, tend à démontrer que la libéralisation des mœurs n'est pas compatible avec la morale catholique du régime, ce qui justifie la vengeance sanglante des Templiers garants de l'ordre officiel. Le cinéma d'horreur espagnol renvoie l'image de la libéralisation des mœurs, et fait voler en éclats les interdits de son époque, comme pour refléter les aspirations démocratiques d'une partie de la société. Dans le premier film, un *flash-back* nous montre une relation saphique entre Virginia et Betty, scène doublement transgressive en ce qu'elle se déroule dans un couvent, avec un crucifix sur le mur. Le succès populaire de ces films n'est sans doute pas étranger à leur érotisme latent, à la mise en avant prononcée du corps féminin comme pur objet de désir. Le relâchement de la censure permet aux réalisateurs d'aller toujours plus loin dans une sensualité excessive, ce dont ils ne se privent pas à l'instar de leurs homologues britanniques comme le rappelle David PIRIE :

[La Hammer évolue] en utilisant les éléments les plus sensationnalistes et attrayants pour le spectateur masculin. La sensualité discrète et mystérieuse des premiers *Dracula* est devenue une course à l'apparence qui enlève souvent le potentiel érotique et subversif. Le fantastique importe moins, c'est le physique qui prend le dessus sur l'esprit ; le triomphe du sexe sur la mort, le corporel sur l'invisible : la cosmologie est devenue la plus matérialiste possible. C'est pourquoi le vampire est devenu de plus en plus une vampire, au cours de la production Hammer.

2008 : 183

La femme vampire est très présente dans le fantastique espagnol. En 1972, Vicente Aranda, qui est issu du mouvement d'avant-garde de l'École de Barcelone, adapte la sulfureuse nouvelle de Sheridan Le Fanu, *Carmila* (1872), dont la Hammer vient à ce moment-là de consacrer une trilogie⁵. *La Novia ensangrentada* (*La mariée sanglante*) reprend librement la trame principale de la nouvelle, mais Aranda recontextualise cette romance gothique du XIX^e siècle dans l'Espagne aristocratique contemporaine pour mieux dénoncer le patriarcat étouffant du franquisme. La liaison entre Susan et Mircalla se conclut de la plus sanglante des manières par le mari de la première qui use de tout son pouvoir, tandis que la mise en scène multiplie les allégories sur la lutte des sexes (contre-plongée du mari sur sa femme allongée sans défense, couteau et fusil de chasse comme symboles phalliques, volière qui suggère l'enfermement physique et mental de la femme). Le mari, qui n'est jamais nommé par son prénom, représente bien le machisme ibérique tel qu'il est encouragé par la dictature qui voit dans les femmes

⁵ Il s'agit de *The Vampire Lovers* (Roy Ward Baker, 1970), *Lust for a Vampire* (Jimmy Sangster) et *Twins of Evil* (John Hough) l'année suivante.

des personnes soumises à l'autorité de leurs maris. Mircalla incite d'ailleurs bien Susan à «anéantir la virilité» de son mari avec le poignard. Le jeune couple lesbien est persécuté parce qu'il remet en cause la norme hétérosexuelle, et reflète la montée des revendications féministes au cours des années 1970. D'autres films montrent de jeunes personnages à la recherche d'un assouvissement des plaisirs, qu'ils soient d'ordres sexuel, matériel ou idéologique. Le féminisme du film de Vicente Aranda se retrouve la même année dans *El Monte de las brujas* (Raül Artigot), dans lequel un *coven* de sorcières se venge d'un homme violent. Il est cependant difficile d'évaluer la place du propos féministe car dans le même temps, le *fantaterror* n'hésite pas à mettre en scène le corps féminin dans une posture vulgaire que l'on peut qualifier de sexiste. Dans *El extraño amor de los vampiros* (1975) par exemple, le réalisateur filme avec une certaine complaisance les ébats d'un aristocrate avec une jeune femme des classes populaires, mais cette dernière le tue ensuite pour se venger de son excès d'autorité sur la gent féminine.

Pour souligner l'hédonisme qui anime les personnages, les films se déroulent souvent à l'époque contemporaine (les années 1970), et se veulent ainsi des œuvres de «l'ici et maintenant», un miroir de la réalité sociale que vient seulement perturber un élément fantastique mais aussi un attrait certain pour l'esthétique *kitsch*. *El espectro del terror* (José Maria Elorietta, 1973) prend place dans l'Espagne du *Desarrollo*⁶ avec ses boîtes de nuit, son expansion urbaine et ses hôtesses de l'air de la compagnie Iberica qui symbolisent à elles-seules l'avènement de la société de consommation et du tourisme de masse. Le loup-garou Waldemar Daninsky revient dans un troisième film, *Dr. Jekyll y el Hombre Lobo* (León Klimovsky, 1972) qui se déroule dans le *Swinging London*, évocation parfaite du mode de vie bohème et hédoniste, connectant encore plus le cinéma d'horreur aux préoccupations de la jeunesse d'alors. À l'inverse, d'autres films privilégient l'atmosphère gothique du XIX^{ème} siècle et des vieux châteaux d'Europe centrale. C'est le cas de *El gran amor del Conde Drácula* (*Le grand amour du Comte Dracula*, Javier Aguirre, 1973), qui pousse au maximum l'aspect sexuel de la morsure du vampire comme allégorie de l'acte charnel. Mais bien souvent, le défolement des passions humaines ne sert au final qu'à mieux faire triompher l'ordre moral et les normes sociales officielles.

⁶ L'Espagne du «Développement», période dit du «miracle économique» entre 1959 et 1973 durant laquelle le Plan d'économie planifiée permet une profonde modernisation économique et sociale du pays, ainsi que l'arrivée massive de touristes grâce à la construction de stations balnéaires.

Répression, autoritarisme et normes dans le *fantaterror*

Cinéma populaire produit avec très peu de moyens, le *fantaterror* s'articule autour d'un manichéisme libéré de toute complexité narrative. À force de laisser s'exprimer les corps dans l'assouvissement des désirs, les films dérivent très facilement vers la culpabilité morale puis vers la répression physique. En ce sens, il s'agit d'un courant cinématographique sociologiquement symptomatique tant il permet de saisir sur le vif le double visage de l'Espagne du dernier franquisme, tenaillée entre la libéralisation sociétale et la rigidité catholique du régime. Le recours au gore s'amplifie précisément au moment où la pratique religieuse des Espagnols décline. Ainsi, le gore peut se voir comme le reflet grand-guignolesque de la génération post-68, voulant rompre avec la société puritaine de leurs parents. Mais Philippe Rouyer fait remarquer que souvent, « le gore relève davantage de l'argument commercial que d'une réelle inspiration » (ROUYER, 1997 : 70). Sans doute permet-il aux réalisateurs d'attirer des spectateurs tout en leur offrant matière à expérimenter dans les effets spéciaux. La structure du film d'horreur, qui repose sur l'affrontement entre deux camps (autorité / monstre, parents / enfants...) et la victoire finale d'un des camps, est en revanche particulièrement adaptée pour refléter l'Espagne franquiste.

Eugenio Martín retranscrit parfaitement la confrontation entre la jeunesse hédoniste et la vieille garde catholique et conservatrice dans *Una vela para el diablo* (1973). Deux sœurs tiennent un hôtel dans l'Espagne profonde, dans un village où les jeunes viennent profiter des joies du tourisme balnéaire. Les deux sœurs assassinent en réalité ces derniers sous prétexte qu'ils osent montrer leurs corps et profiter sans honte du sexe en dehors de l'union sacrée du mariage. La série des Templiers-Zombies renferme la même idée, puisque les Templiers ont précisément une mission morale et religieuse en ce qu'ils persécutent principalement des jeunes qui ont commis des péchés en regard de Dieu. Dans *La Cruz del diablo* de John Gilling (1975), adapté des écrits du poète Gustavo Adolfo Bécquer et qui reprend la figure des Templiers, le personnage interprété par Carmen Sevilla affirme que ces derniers « ont renoncé au progrès et sont d'un machisme diabolique ». Tout comme le *slasher* américain qui apparaît à la fin de la décennie⁷, le *fantaterror* mise son premier acte sur l'assouvissement des plaisirs les plus divers, à commencer par le sexe, puis se dirige inévitablement vers l'extermination sanglante des protagonistes qui ont profité de ces plaisirs. La vision puritaine de ces films correspond aux impératifs mo-

⁷ Les films fondateurs de ce sous-genre sont *Halloween* de John Carpenter (1978) et *Vendredi 13* de Sean S. Cunningham (1980).

raux voulus par la censure du régime⁸. La représentation de la femme en atteste particulièrement.

Celle-ci est en effet souvent présentée comme le principal personnage coupable des péchés et néfaste pour les hommes. D'où une présence récurrente du médecin dans le cinéma de genre, qui tente de rationaliser les événements fantastiques et l'hystérie féminine. *La mariée sanglante* fait intervenir un psychanalyste qui constate que le comportement étrange de Susan est provoqué par sa virginité, et cite volontiers les théories de Carl Gustav Jung ainsi que le complexe de Judith qui veut que la femme désire et répugne en même temps la perte de sa virginité⁹. Selon lui, la femme est par nature irrationnelle et incontrôlable, et il n'hésite pas à protéger le mari lorsque celui-ci lui avoue qu'il est violent avec elle. Aranda utilise par ailleurs le champ / contre-champ de façon à ce que les personnages féminins soient en position de faiblesse, vues en plongée, sous la menace des personnages masculins qui dominent le cadre en contre plongée. La même dichotomie entre les sexes est explicitée par un médecin dans *La Saga de los Drácula* de León Klimovsky (1973), pour qui les visions d'horreur de Berta sont causées par sa grossesse. Un scientifique intervient encore dans *Le Monde des morts-vivants*, pour condamner le mode de vie hédoniste des jeunes mannequins. Le peu de considérations qu'offrent ces films pour les droits des femmes rend compte du contexte de production, des traces visibles de l'idéologie sexiste du franquisme dans la production culturelle. Avec un manichéisme hérité de la culture chrétienne, le *fantaterror* délimite toujours le Bien et le Mal, l'homme et la femme, la piété et le péché. Ce n'est évidemment pas une caractéristique propre à l'Espagne puisque le fantastique britannique, italien ou américain y ont recours aussi à divers degrés, mais la toute-puissance du catholicisme en Espagne a modelé un fantastique beaucoup plus soucieux de l'aspect moral. Le sous-genre du film d'exorcisme illustre mieux qu'un autre la défense des valeurs catholiques. Suite au succès de *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) les Espagnols produisent à la chaîne des séries B qui en reprennent les ingrédients. Dans *Exorcismo* (Juan Bosch, 1975), c'est le prêtre Dunning (Paul Naschy) qui tient un discours réactionnaire sur les mœurs légères de la jeunesse. Lorsqu'il s'adresse au médecin, il réaffirme le rôle de l'Église dans le traitement de la corruption des jeunes, et déclare que les jeunes hippies ne sont rien d'autres que des païens libidineux et satanistes. Amando de Ossorio dénonce lui aussi l'adultère et le sexe hors mariage dans *La Endemoniada* (1975), dans lequel la possession démoniaque de Susan est causée par sa famille dysfonctionnelle. Le sous-genre

⁸ La censure interdit en théorie toute justification du suicide, de l'homicide et du divorce. Il est aussi interdit de parler des méthodes de contraception, de l'avortement ou encore de l'adultère (PULIDO, 2012 : 151).

⁹ Dans l'idéologie du franquisme, le dogme catholique et les théories freudiennes expliquent que la femme est « biologiquement » destinée à la procréation et aux travaux domestiques (BARRACHINA, 1998 : 61).

du film démoniaque est en ce sens le plus réactionnaire de toute la production fantastique espagnole. Ces films se concluent généralement par la victoire des institutions – Église, armée, parents ou scientifiques – et l'extermination des personnages déviants.

C'est l'idéologie officielle qui y est finalement réaffirmée au détriment de la liberté après que « la normalité ait été menacée par le Monstre » (WOOD, 1979 : 26). Tout ce qui a été refoulé depuis le début de la dictature finit ainsi par éclater sous la forme de la monstruosité et du gore, pour mieux renverser le « bon goût » des élites : « Ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire » (BAUDELAIRE, 2004 [1980] : 396). Le monstre dans le *fantaterror* représente de fait un danger en ce qu'il libère les pulsions et les instincts primaires de l'homme, et menace ainsi les fondations du pouvoir en place. En apparaissant au moment de la libéralisation des mœurs, ces créatures monstrueuses clament tout simplement « la reconnaissance de tout ce que [la] civilisation réprime ou oppresse » (WOOD, 1979 : 205). À l'exception des Templiers-Zombies qui représentent les forces répressives du régime¹⁰, le loup-garou Waldemar Daninsky et les vampires des films de Klimovsky et Aranda ne réclament rien d'autre que leur liberté – sociale, religieuse, sexuelle... – en affichant leur refus de correspondre aux normes du franquisme.

Bibliographie

- AGUILAR Carlos, 1999: *Cine fantástico y de terror español, 1900–1983*. San Sebastián, Donostia Kultura: Semana de Cine.
- BARRACHINA Marie-Aline, 1998 : *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste, 1936–1945*. Grenoble : Ellug.
- BAUDELAIRE Charles, 2004 [1980] : *Œuvres complètes*. Paris : éd. Robert Laffont, Collection Bouquins.
- KRACAUER Siegfried, 1973 : *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Paris : L'Âge d'Homme.
- PETIT Alain, 2015 : *Jess Franco ou les prospérités du bis*. Artus Films.
- PIRIE David, 2008: *A New Heritage of Horror: The English Gothic Cinema*. Londres: I.B. Tauris.
- PULIDO Javier, 2012: *La década de oro del cine de terror español, 1967–1976*. Madrid: T & B editores.
- ROUYER Philippe, 1997 : *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*. Paris : Éditions du Cerf.
- WOOD Robin, 1979: "American Nightmare: Horror in the 70s". In: Robin WOOD & Richard LIPPE, eds. : *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals.

¹⁰ Leur apparence physique ainsi que leur mission évoquent très fortement l'idéal du moine-soldat fièrement défendu par le Général Franco, et qui associe l'Église et l'armée.

Note bio-bibliographique

Valentin Guermond est doctorant en troisième année à l'Université d'Angers, au sein du laboratoire 3L.AM (Langues, littératures, linguistique) et diplômé d'un Master en Histoire. Sa thèse, sous la direction de Manuelle Peloille, a pour sujet l'âge d'or du cinéma fantastique et d'horreur espagnol (1968–1976) et plus particulièrement l'idéologie de ce type de cinéma par rapport à la dictature franquiste.

Il est contributeur au site Cinespaigne.com et tient un carnet de thèse sur la plateforme académique Hypothèses <<http://cfhe.hypotheses.org>>.