



Culture de l'horreur ou horreur du culte ? *Les Contes de la Crypte (Tales from the Crypt)* du *comic book* à la série télévisée repropagée sur Youtube

LEDIEN Stéphane

Cultural Express, n°8, 2023, Les fictions horribles à l'ère du numérique

Pour citer cet article :

Stéphane Lédien, « Culture de l'horreur ou horreur du culte ? *Les Contes de la Crypte (Tales from the Crypt)* du *comic book* à la série télévisée repropagée sur Youtube », *Cultural Express* [en ligne], n°8, 2023, « Les fictions horribles à l'ère du numérique », Giovanni Berjola (dir.), URL :

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://cultx-revue.com/article/culture-de-lhorreur-ou-horreur-du-culte-les-contes-de-la-crypte-tales-from-the-crypt-du-comic-book-a-la-serie-televisee-repropagee-sur-youtube>

Culte de l'horreur ou horreur culte ?

Les Contes de la Crypte (Tales from the Crypt), du comic book à la série télévisée repropagée sur Youtube

Débutée en 1950, la série de *comics Tales from the Crypt* a marqué l'histoire de la bande-dessinée par ses représentations sans concession de la violence et de l'épouvante morbide, ainsi que par ses histoires à la fois ludiques et cruelles combinant ironie du sort, humour noir et morale parfois ambiguë. Cessé en 1955, adapté en deux longs-métrages – peu mémorables – au cours de la décennie 1970, le titre a réinvesti l'imaginaire « horrifique » collectif dans les années 1980, grâce à une série télévisée depuis devenue « culte ». Aujourd'hui disponibles sur des plates-formes comme iTunes, la plupart des épisodes peuvent aussi être visionnés gratuitement (mais pas forcément légalement...) sur Youtube. À l'heure du dynamisme des partages, des « likes » et des commentaires, on constate que l'engouement pour ces courtes fictions d'horreur quelque peu datées est toujours là. Entre nostalgie des uns et découverte des autres (une nouvelle génération de « spectateurs » habituée à la propreté des effets numériques), *Tales from the Crypt* continue de propager son esthétique mi-gothique, mi-gore. Comme pour de nombreux programmes, Youtube joue là son rôle d'*exhumateur* de vieux contenus. L'image cependant ne pouvait pas mieux seoir à une émission dominée par la représentation de morts-vivants, de fantômes et de goules ! Au-delà, d'une part, d'un nécessaire historique de la publication comme de son adaptation sur les écrans TV, et d'autre part, d'une analyse approfondie des thèmes et motifs de la série, les particularités énoncées plus avant posent une question cruciale : peut-on dire qu'on assiste, grâce au « replay » sur Internet, à une sorte de résurrection symbolique du genre, « résurrection » – qui plus est par un « nouveau medium » – qui enrichit du même coup le signifiant de ces *Contes*... ?

L'horreur mise en pages... mais aussi à l'index

C'est au label indépendant étasunien EC Comics (à l'origine : « Educational Comics »), fondé par Max Gaines, que l'on doit la publication de l'anthologie d'horreur *Tales from the Crypt* à partir du mois d'avril 1950. Max Gaines, considéré comme l'un des inventeurs du *comic book*¹ – ce fut lui qui apporta les planches fondatrices de *Superman* aux dirigeants de la National Allied Publications, société renommée ensuite DC Comics, et ce fut lui aussi qui édita les premières aventures de Flash et de Wonder Woman – disparut en fait avant que la bande-dessinée horrifique concernée ne vît le jour. Son fils, William Gaines, reprit l'entreprise EC en 1947 et lança la série dans le cadre de ce qu'il appelait alors les « nouvelles tendances » (New Trend en anglais) éditoriales, dont les « thèmes abordés [étaient] ceux de l'horreur et du surnaturel² ». Au départ intitulée *La Crypte de la terreur (The Crypt of Terror* en version originale), l'anthologie est en fait devenue une collection bimensuelle comprenant deux autres titres, *The Vault of Horror (Le Caveau de l'horreur* en français) et *The Haunt of Fear* (titré *L'Antre de la terreur* dans certaines versions françaises). Si elle faisait suite à la série policière *Crime Patrol*, la collection ne comportait, comme le rappelle Richard Reynolds, que des

histoires d'horreur explicites, écrites par William Gaines et Al Feldstein, illustrées par une brochette de talentueux dessinateurs comme Feldstein lui-même, Johnny Craig, Jack Davis, Graham Ingels, Jack Kamen et Wally Wood³.

Malgré leurs succès cependant,

Les trois titres ont été arrêtés abruptement en 1954, après la mise en place du Comics Code. Les titres d'horreur publiés par EC, cités devant une commission sénatoriale luttant contre la délinquance juvénile, ont été rendus responsables d'atteinte à l'innocence et au bon goût⁴.

Avec le recul, cette condamnation peut surprendre. Ce serait oublier pourtant que les fictions de genre, en particulier l'horreur, le gore et le polar violent, se retrouvent encore régulièrement pointées du doigt et même – certes à de rares occasions – sur le banc des accusés. À l'instar du roman noir, héritier du genre gothique qui privilégie à lui seul une ambiance macabre et envoûtante en partie due à une hybridité avec le fantastique et d'autres catégories de fictions liées à l'imaginaire – les spécialistes notent d'ailleurs qu'un certain nombre d'histoires publiées dans *Tales...* ont été (plus ou moins directement) inspirées par des textes fantastiques d'Edgar Allan Poe⁵, de H. P. Lovecraft⁶ et de Ray Bradbury^{7 8} – l'un des aspects les plus importants de la bande dessinée d'horreur de l'époque reste l'issue ambiguë de l'histoire qui y est racontée, rarement heureuse et minée par l'impossible élucidation des transgressions mises en tension. L'infraction, somme toute, constitue tout autant une seconde nature dans les anthologies horribles d'EC Comics : infraction formelle quant aux récits criminels traditionnels (le coupable est puni, c'est vrai, mais un autre rebondissement vient fréquemment brouiller les pistes axiologiques) ; infraction créative et graphique (illustrer l'indicible, raconter en détails l'interdit...), et même infraction sociale, entorses susceptibles plus encore dans les années cinquante de faire passer les artisans de ces histoires pour ce que le journaliste et écrivain Cédric Fabre, ardent défenseur du roman noir, a appelé bien plus tard dans un autre contexte et avec une douce ironie, des « dangereux casseurs de moral et tenants d'une littérature du désordre⁹ ». Avec leur exploitation du récit choc et leur remise en scène du crime sous toutes ses formes, Gaines, Feldstein et leurs acolytes exacerbaient déjà dans les années cinquante ce à quoi encore aujourd'hui « se heurtent le moralisme et ses tentatives pour contrôler la littérature¹⁰ » et, disons-le, toute forme d'art déviant, voire de contre-culture.

L'horreur la plus contrevenante sans doute dans le cas de *Tales...* provient de l'ultra-violence exercée par un ou plusieurs des protagonistes du récit – élément criminel qui fait également intervenir le mystère, l'enquête et le suspense¹¹ –, plutôt que par l'épouvante pure ou le fantastique inquiétant. Reste que ces deux derniers aspects dominent la production.

Mélange de merveilleux – d'où leur filiation avec le conte, parfois de façon directe comme avec *The Sleeping Beauty ! (Tales from the Crypt #39, décembre-janvier 1954)*, une histoire qui possède toute la finesse et le charme ludique des dessins de Jack Kamen, et au terme de laquelle la Belle au bois dormant se révèle être une vampire « croqueuse » de princes charmants – et de macabre, ces fictions illustrent aujourd'hui encore la cupidité des êtres humains, thème toujours d'actualité s'il en est, en même temps que les caprices de la fatalité, ressort dramatique propice à tous les rebondissements et au déploiement d'une multitude de représentations de la cruauté, souvent non sans ironie du sort. L'histoire intitulée *The Man Who Was Death (Le bourreau en mal d'exécution en version française)*, parue en avril-mai 1950 dans le premier numéro de la collection (en fait le n° 17), en reste une des plus flagrantes illustrations : un bourreau écœuré par l'incurie du système judiciaire face à des coupables avérés (du moins à ses yeux) finit par appliquer lui-même ce qu'il estime être la seule sentence valable. Mais ses meurtres le mènent lui aussi sur la chaise électrique. C'est l'arroseur arrosé, en somme. Une résolution tout aussi radicale, mais sous d'autres formes, conclut également *Dead Right ! (Tales from the Crypt #37, août-septembre 1953)*¹² : il y est question d'un médecin qui se donne bien du mal (à l'extrême dira-t-on) pour convaincre un collègue de ses théories médicales sur la mort ; et ce, au point de franchir un point de non-retour. Et les mêmes concepts sont exploités dans les autres titres génériques de la collection. Dans *Death of Some Salesmen ! (série The Haunt of Fear #15, septembre-octobre 1952)*, un vendeur à domicile obtient bien plus que ce qu'il avait prévu lorsqu'il se rend chez un couple qui déclare aimer « tester » le produit avant d'acheter. Au terme d'une éprouvante visite de cette maison de fous peuplée de

cadavres de commis voyageurs, le malheureux terminera découpé par sa « trancheuse à viande » fort pratique. En fait, le lecteur ne fait que supposer cette horrible fin, car le récit se clôt sur le ravissement que provoque le fatal accessoire chez le duo de clients psychopathes, tandis que notre héros malchanceux (mais avide d'argent au départ) affiche une mine déconvenue, pour ne pas dire très angoissée.

Quand il n'est pas question de folie sanglante, le bizarre, le monstrueux, le grotesque, terrifiants, phagocytent de toute façon l'intrigue et l'esthétique du *comic book* : *Le Pantin du ventriloque* (*The Ventriloquist's Dummy, Tales from the Crypt* #28, février-mars 1952) résume à lui seul ce traitement narratif et graphique, amplifié ici par les illustrations sombres et morbides à souhait de Graham Ingels : on y suit l'étrange trajectoire d'un ventriloque autrefois célèbre, qui accepte de sortir de sa retraite pour se produire en spectacle dans la station balnéaire tenue par un vieil ami. Morty, le pantin du ventriloque, se montre néanmoins vite hostile à la bonne humeur générale. Le secret qui lie la créature à son maître éclate dans une révélation où se mêlent les thèmes de la corporéité, de la mutilation et de la relation fusionnelle. *Tales from the Crypt* manie avec autant de pertinence la mise en abyme, par exemple dans *Only Skin Deep !* (*Tales from the Crypt* #38, octobre-novembre 1953) : ici, un homme tombe amoureux d'une femme déguisée en sorcière qu'il a rencontrée lors d'un bal masqué. Après plusieurs rendez-vous, qui ont lieu à chaque fois lors du même bal annuel, il la demande en mariage bien qu'il n'ait jamais vu à quoi elle ressemble. Les tourtereaux acceptent ainsi de se démasquer lors de leur nuit de noces. Mais sous le masque de vieille sorcière le marié découvre exactement le même déguisement qu'il décide d'arracher à la hâte... avant de se rendre compte qu'il s'agissait du vrai visage de son épouse. Outre un jeu paradoxal sur les apparences (à la fois factices et pas si trompeuses) et une révélation sarcastique quant à la fameuse prétendue « beauté intérieure », l'épisode superpose pour ainsi dire les couches de sens et de symboles pour fouiller, sonder l'horreur des mauvaises surprises en matière de relations humaines.

Les exemples ne manquent pas pour le démontrer : quels que soient l'univers et la série dans lesquels elles se déploient,

Les histoires dépeignent de sinistres aventures, sans doute le côté obscur du rêve américain. Un crime, en général commis pour de l'argent, entraîne un autre, mais leurs auteurs en subissent rapidement le châtement. Gaines et Feldstein utilisent les ficelles du surnaturel, de la coïncidence, font intervenir un personnage providentiel comme *deus ex machina* pour punir les coupables, le tout avec des dessins morbides. La main du destin remplace la justice en faisant en sorte que la punition soit à la hauteur du crime commis¹³.

On notera qu'un des épisodes s'intitule justement *Une punition à la mesure du crime* (*Let The Punishment Fit the Crime !*, dans *The Vault of Horror* #33, octobre-novembre 1953). Dans cette histoire particulièrement grinçante (et qui rapproche sans détour naïveté et cruauté enfantines), les habitants d'une petite ville ne saisissent la véritable horreur d'un groupe d'enfants portant un cercueil qu'après qu'ils ont réfléchi aux questions que ces derniers ont posées à l'avocat, au médecin, au directeur de pompes funèbres ainsi qu'à l'électricien du village. Le récit pervertit allègrement, non sans ce ton jubilatoire propre à la collection, le thème de l'innocence. À elle seule, la dernière image vaut comme rupture axiologique qui remet en tension la bonne conscience morale exprimée dans les cases précédentes par les personnages adultes.

Au fond, que le récit soit narré par le Gardien de la crypte, la Vieille sorcière ou le Gardien du caveau (*the Crypt-Keeper, the Old Witch et the Vault-Keeper* en version originale), l'optimisme et le bien-fondé des bons sentiments sont rarement de mise dans les pages de l'anthologie, même si quelques résolutions positives viennent, ici et là, adoucir la noirceur du propos : la conclusion de *Judy, You're Not Yourself Today !* (*Tales from the Crypt* #15, septembre-octobre 1952), illustrée avec brio par Wally Wood, voit ainsi la romance l'emporter

de peu sur la frayeur et la tragédie conjugale. L'héroïne est une femme au foyer terrorisée par une vieille sorcière maléfique qui a échangé son corps avec le sien. L'angoisse, fort bien menée, grandit au fil des tentatives désespérées de la protagoniste, désormais prisonnière de l'enveloppe charnelle de la sorcière, pour convaincre son mari de cette affreuse permutation. Mais, une fois n'est pas coutume, l'amour et la confiance ont raison du mauvais sort.

Entre peurs classiques et classiques de la peur

Tales from the Crypt et ses déclinaisons jouent à plein avec l'angoisse de la mort, qui reste

ce qui définit le mieux la destinée humaine. L'être humain responsable, selon son degré d'équilibre ou de maturité l'affronte, la raisonne ou l'ignore, mais le plus souvent la fuit. [Dans toute fiction imagée], cette angoisse, on la recherche et le plus poltron des spectateurs [ou des lecteurs] se glisse avec délice dans le fauteuil où il sera méticuleusement torturé¹⁴.

Les intrigues mentionnées plus haut de même que les révélations et images chocs évoquées participent à la construction d'un univers où le rationnel et l'irrationnel auréolé parfois d'absurdité s'entremêlent, se télescopent. *Tales from the Crypt* prélude l'intention du cinéma et des fictions d'horreur de la deuxième moitié du XX^e siècle, où « le discours qui dit la peur joue un sale rôle social, celui de rendre acceptable l'absurde conclusion de la condition humaine¹⁵ ». Et quoique le comique et la dérision (détournement d'images, contradictions morales volontaires, subversion des symboles dits d'innocence, etc.) par le caractère outrancier et parfois démesuré des situations entrent aussi en ligne de compte, l'anthologie de Gaines, Feldstein et consorts cherche autant à choquer, répugner et écœurer, qu'à terroriser par... l'inacceptable et le déraisonnable, justement.

Il paraît [...] sage de séparer la peur raisonnable, qui vient d'un danger réaliste encouru par le héros [...], de l'angoisse surnaturelle, qui demeure l'apanage [de la] vrai[e] [fiction] d'épouvante. Le meurtrier, si meurtrier il y a, doit obéir à des pulsions démentes. La nature, géologique, animale ou végétale [...] doit être la proie de dérèglements incontrôlables. Cependant, et c'est peut-être en cela que le goût de la peur s'accompagne volontiers d'un sentiment diffus de culpabilité collective, l'Homme doit rester responsable de ses folies : c'est [...] [par exemple] le savant égaré par des rêves de gloire [exposant] ses semblables à une barbarie animale venue du fond des âges [...]¹⁶.

Si l'anthologie illustre les horreurs humaines et inhumaines sans aucun complexe et dans des styles graphiques très variés – par exemple les atmosphères gothiques de Graham Ingels en contrepoint des traits de romance de Jack Kamen –, elle compose aussi avec les stéréotypes de la frayeur et l'iconicité héritée des films de monstres, d'une part avec une « branche fantaisiste de la peur¹⁷ » pour « un public qui ne veut trembler qu'aux films de savants fous. D'extra-terrestres. De goules. De robots, voire de cerveaux volants¹⁸ ». D'autre part avec

ce que nous craignons le plus : [...] la peur qui tord le ventre, la peur qui sèche la peau, qui peut nous rendre insupportable l'existence et dont nous raffolons pourtant [dans la fiction]. [...] Ce besoin étrange, qui nous pousse à payer pour subir [des] heures durant des tortures qui seraient au-dessus de nos forces deux minutes dans la vraie vie¹⁹.

Autant de chimères, au bout du compte, que rendent très bien entre autres les styles de Graham Ingels, de Johnny Craig, de Jack Davis ou encore de Wally Wood, dessinateur souvent considéré par les spécialistes comme l'

artiste des belles filles, [...] des extra-terrestres et des décors technologiques ultra détaillés, mais petit à petit [devenu] aussi le représentant d'un univers [...] pornographique très démonstratif aux réminiscences underground²⁰.

Quand ils empruntent les sentiers du suspense et de l'angoisse criminelle, les comics d'horreur de EC explorent par ailleurs « un autre fleuve noir, où le public [...] vient exorciser les terreurs que suscitent ces jungles de béton que sont devenues les villes²¹ ». L'amateur se souviendra à cet égard de l'histoire *Midnight Mess ! (Tales from the Crypt #35, avril-mai 1953)*, illustrée par Joe Orlando. On y suit un homme qui rend visite à sa sœur dans une ville déserte. Le héros apprend que personne ne sort avant la nuit ; quand la faim le taraude après le crépuscule, il atterrit dans un restaurant local dont les clients lui réservent un sort peu enviable. L'intrigue est portée par une ambiance nocturne urbaine typique du polar. La potentielle scène de crime se transforme en fin de compte en séquence de festin vampirique tributaire aussi du Grand-Guignol. La même stéréotypie policière se dégage du récit de *Fare Tonight, Followed By Increasing Clottyness... (Tales from the Crypt #36, juin-juillet 1953)*. Il s'agit d'une histoire racontée à la deuxième personne. Le personnage focal (que le lecteur côtoie de très près) est un chauffeur de taxi officiant de nuit dans une métropole où une série de meurtres récents ont été attribués à des vampires. Un soir, il fait monter un passager qui semble en savoir un peu trop au sujet de ces crimes. L'imagerie sombre et urbaine véhicule la dimension criminogène habituelle du thriller, mais la conclusion nous fait basculer dans l'épouvante gore. Urbanité et monstruosité se révèlent en définitive indissociables. *Tales from the Crypt* jette souvent un pont ludique, astucieux mais rarement subtil avouons-le, entre *Quand la ville dort (Asphalte Jungle)* et *Frankenstein* – aussi bien les romans que les films.

S'agissant des emprunts et références de *Tales from the Crypt* aux films de monstres, dans son étude en anglais intitulée « Selling Horror : the early Warren comics magazines » en particulier consacrée aux magazines américains de comics d'horreur *Eerie* et *Creepy* (publiés entre le milieu des années 1960 et 1983), le chercheur français Nicolas Labarre a dressé une brève typologie de cette iconographie, certes moins présente chez EC Comics que dans les publications Warren Publishing :

These 'movie monsters' are vampires, werewolves, mummies and Frankenstein creatures, along with a few isolated borrowings (cat-people, creatures from the black lagoon). Of course, this list is debatable, as most of these creatures also exist in other media, including popular literature. However, in both eras, the center of gravity of this transmedial architext is cinema, and traces of the monsters' cinematic presence suffuse their uses in these comics. The directness of the inspiration varies from story to story [...]²².

Labarre note bien que « 16 out the 27 seven issues, about two thirds, of *Tales from the Crypt* do not feature any of the creatures²³ ». Mais il relève au moins une occurrence significative de la créature de Frankenstein telle qu'incarnée par Boris Karloff et véhiculée par les films de James Whale *Frankenstein*²⁴ et *La Fiancée de Frankenstein*²⁵, ainsi que par le troisième opus, *Le fils de Frankenstein*²⁶, celui-là réalisé par Rowland V. Lee. La créature, commente Labarre,

appears [...] in *Tales from the Crypt*, in a striking story entitled "Mirror, Mirror, on the Wall" illustrated by Jack Davis in #34 (cover-dated Feb. 1953), a first-person narrative told by a character who has been brought back to life by a mad scientist. In the climax of the story, the narrator enters a hall of mirrors and discovers that he now has a barely altered version of Karloff's face (the bolts are on his temples). The scientist's speech, shortly before being strangled by the narrator is predicated on [...] the "iconic" use of the movie-monsters, as demonstrated by the emphasis on "tableau" and "exhibit": "I made you live ! I always believed it was possible ! Out there... in my chamber of horrors... there's a tableau of Frankenstein... and his monster ! You're my monster... my Frankenstein ! What an exhibit you'll make! I'll be famous!" (Gaines, Feldstein, Davis 1953, p. 6)²⁷.

Indépendamment de ces piochages dans l'âge d'or du cinéma d'épouvante ainsi que dans le fantastique et la série B, il ne fait aucun doute pour les spécialistes du genre que ces récits dessinés ont à leur tour influencé de nombreux artistes, parmi lesquels les maîtres de l'horreur Stephen King (pour la littérature) et John Carpenter (pour le grand écran)²⁸. On pourrait ajouter à ces noms celui de George A. Romero, à qui l'on doit *La Nuit des morts-vivants*²⁹ et autres *Zombie : le crépuscule des morts vivants*³⁰ – une filmographie peuplée de revenants en décomposition dont les pages de *Tales...* et de ses deux autres titres préfiguraient la mise en images frontale et transgressive –, mais aussi le film à sketches horrifique *Creepshow*³¹, scénarisé par Stephen King et hommage en même temps que tribut esthétique aux bandes dessinées d'horreur de EC Comics. *Tales from the Crypt* et ses dérivés sont donc à la fois marqués par l'intertextualité et la référentialité, et prompts à instaurer, sinon à renouveler avec audace graphique les canons de la fiction terrifiante qui repose sur un principe fondamentalement admis par les théoriciens de la peur au cinéma comme dans d'autres médias :

L'homme est terrifié par toute menace, quelle qu'elle soit, et [...] la créativité [de la fiction] d'épouvante [consiste] justement à inventer des menaces neuves. Ou, plus subtilement, à jouer des peurs qui [...] sont en nous [...] : crainte du noir, de la mort, de l'inconnu, terreurs prénatales, reptiliennes, philosophiques, qu'elles soient ou non conscientes³².

Par leur dimension spectaculaire, leur efficacité scénaristique redoutable (d'aucuns diraient « leur schématisation ») et leur impact visuel, les publications d'horreur de EC Comics ont contribué à la modernisation de l'art de la mise en représentation et en récit de la peur. John Carpenter lui-même décrit bien les motifs majeurs de cette anthologie ; le réalisateur à qui l'on doit des films matriciels comme *The Thing*³³ et *Prince des Ténèbres*³⁴ évoque autant de formes et de hantises dont la subversion a contribué à forger la légende des publications concernées et, bien sûr, son propre univers cinématographique.

Tales from the Crypt had it all : Rotting corpses, rising from slime, clawing their way out of the ground to exact a hideous revenge. Eyeballs hanging from empty sockets. Entrails. Monsters. Demons. Death. The undead. The ancient dead. The newly dead. This little comic book was pulp horror at its finest. [...] It was all so glorious. Some of the images I saw when I was young still haunt me³⁵.

Compte tenu de ces qualités et de l'influence que ces histoires ont à leur apogée puis *a posteriori* exercée chez des maîtres du genre dans d'autres formes narratives que celles de la BD, il était logique qu'elles soient un jour adaptées en série TV, qui plus est à une époque où l'horreur s'apprêtait à effectuer une belle et vraie percée sur le petit écran.

Le passage à l'étrange lucarne

Après avoir fait l'objet de deux adaptations cinématographiques britanniques au début des années soixante-dix (*Histoires d'outre-tombe*³⁶ et *Le Caveau de la terreur*³⁷), l'anthologie de William Gaines a été portée au petit écran à l'aube d'une décennie qui allait justement remettre le surnaturel au goût du jour, en particulier avec la suprématie (succès critique et public, innovation narrative et qualité d'écriture) de *X-Files : Aux frontières du réel*³⁸. Produite par Gilbert Adler en collaboration, notamment, avec le maître du film d'action et du film noir moderne Walter Hill, la série télévisée *Les Contes de la crypte*³⁹ a ravivé puis cultivé le goût du public du petit écran pour le fantastique cru et morbide, et l'horreur graphique décomplexée (parfois même à la limite du mauvais goût assumé). Et cela, entre autres grâce à l'humour noir et aux calembours sordides employés par le présentateur de chaque histoire horrifique : le fameux Gardien de la crypte (une marionnette de cadavre squelettique interprétée – pour la voix seulement – par John Kassir en version originale). Diffusée entre le 10 juin 1989 et le 19 juillet 1996 sur HBO, mais seulement à partir de 1994 sur une chaîne publique (en l'occurrence M6)

en France⁴⁰, l'anthologie télévisée concrétise en couleurs (sanglantes) et avec force effets chocs les visions mi-cauchemardesques, mi-sardoniques des histoires publiées à l'origine par William Gaines. Selon l'intention du réalisateur mandaté, chaque épisode propose une tonalité proche du fantastique, de l'horreur ou du polar. Ainsi l'épisode « Le Bourreau en mal d'exécution »⁴¹, adapté de *The Man Who Was Death* et réalisé par Walter Hill, ne mise pas tant sur l'apparence morbide de l'exécuteur officiellement employé par l'État (dans le *comic book*, le personnage avait des traits émaciés qui lui donnaient l'air de la Mort) que sur l'imagerie « polaresque », avec un bourreau misanthrope interprété par William Sadler, figure inquiétante davantage associée au cinéma policier « viril ». Tout en modernisant, voire en complexifiant (en particulier par une mise en abyme) les concepts initiaux – par exemple, dans « Mort d'un pigeon voyageur »⁴², adapté de *Death of Some Salesmen !*, le malheureux héros n'est plus un simple vendeur à domicile, mais un escroc qui propose de fausses concessions funéraires coûteuses –, l'anthologie télévisée conserve, parfois en les réadaptant aux canons graphiques (et donc plus libertaires) de notre époque, quelques images clés du matériau d'origine. À moins qu'elle n'en radicalise la vision. « Un Amour éternel »⁴³, adaptation de *Loved to Death ! (Tales from the Crypt #25, août-septembre 1951)* – dont l'esthétique sur le papier s'avérait charmante et romantique (grâce au style de Jack Kamen) – se clôt ainsi sur le visage de la belle Miranda (Mariel Hewingway), venue rejoindre dans l'au-delà son amoureux qui s'était suicidé afin d'échapper à ses incessantes sollicitations sexuelles. Or, le temps d'un léger mouvement de tête (et de caméra), le spectateur comme l'infortuné protagoniste Edward (bien mal en a pris à ce dernier d'utiliser un filtre d'amour !) découvre l'autre partie du faciès de Miranda : on comprend alors qu'elle est à moitié défigurée parce que, ne supportant plus la disparition d'Edward, elle s'est jetée par la fenêtre. Comme dans l'histoire originale, Edward ne peut même pas vivre en paix au paradis. Cependant, en plus d'alors, il devra passer l'éternité avec une promise, dont l'allure évoque à présent celle d'une zombie !

D'une façon générale l'effet de coïncidence avec la bande dessinée d'antan est renforcé par l'insertion, au début de chaque récit et juste après la présentation du Gardien de la crypte, d'une fausse couverture réalisée par les artistes Mike Vosburg et Shawn McManus à la manière de EC Comics, et illustrant la chute ou du moins l'un des aspects les plus surprenants de l'histoire – ce qui en soi est une forme de « spoiler », mais l'ironie à l'œuvre laisse à croire que la procédure est voulue, comme pour renforcer l'effet d'attente horrifique. Une façon d'annoncer, à l'instar des BD d'horreur de l'époque, que la fin justifie les moyens techniques... et terrifiques.

En sept saisons sur HBO, Adler et ses équipes créatives ont *ressuscité* – mais après tout, c'est logique : les histoires de revenants et de monstres prenant vie y sont légion – la magie furieuse de la bande dessinée des années cinquante. Plus encore, ils ont concrétisé en images réelles et ultramodernes (maquillages outranciers, effets gore) les terreurs et abominations imaginées en noir et blanc par Gaines, Feldstein et leurs acolytes. Comme pour ajouter à un phénomène de vénération déjà identifiable à travers la dimension ludique et mémorielle de ces transpositions, de nombreux acteurs et actrices connus, souvent des égéries du cinéma de genre ou de la série B, sont venus y jouer avec jubilation et humour noir les victimes ou les bourreaux photogéniques : par exemple Michael Ironside, Malcolm McDowell, Joe Pesci, Kirk Douglas, Whoopi Goldberg, Tom Hanks, Brad Pitt, Christopher Reeve ou encore Martin Sheen et Michael J. Fox, pour ne citer que les plus célèbres. Et cette « folie » pour ces récits s'est aussi cultivée derrière la caméra, puisque certains épisodes ont été réalisés par Michael J. Fox, Tom Hanks et Arnold Schwarzenegger, quand on ne retrouvait pas à la direction des maîtres du cinéma d'horreur et d'action comme William Friedkin (*French Connection*⁴⁴, *L'Exorciste*⁴⁵) ou Robert Zemeckis (la série des *Retour vers le futur*⁴⁶).

Boucler la boucle sur Internet

Aujourd'hui, le programme continue de faire des émules. Après avoir connu une diffusion sur support vidéo (VHS puis DVD), il est, comme la plupart des séries à succès de son époque, et la nostalgie aidant, accessible sur les plates-formes de streaming légales. L'élément sans doute le plus représentatif du phénomène de vénération dont *Les Contes de la crypte* font l'objet reste la présence de la plupart des épisodes sur le site web d'hébergement de vidéos et média social Youtube⁴⁷. Est-ce parce que, de toute façon, Youtube est devenu selon certains observateurs « la plus grande offre culturelle⁴⁸ » de notre époque, tout en restant pourtant – quoiqu'il n'y ait là aucune contradiction à vrai dire – « souvent vu comme une offre de distraction, légère, voire très légère⁴⁹ » ?

Bénéficiant ainsi d'un archivage motivé par un culte mêlant autonomie (et liberté) de visionnage et devoir de mémoire culturelle du genre horrifique à la télévision, *Les Contes de la crypte* sont désormais partageables sans restriction. La proposition qu'ils représentent sur Youtube constitue en fin de compte une illustration parmi tant d'autres de toutes

les démarches de découverte et de documentation, [...] d'approvisionnement et d'acquisition, [des] procédures de conservation voire de collection, [des] opérations de partage de contenus ainsi que [des] échanges conversationnels⁵⁰

propres aux nouvelles pratiques médiatiques et de consommation des fictions, que ces dernières soient de genre ou pas. La possibilité de visionner en rattrapage et « gratuitement » les épisodes (en fait, chaque vidéo est encadrée, parfois entrecoupée, de publicités) confirme – et le fait que ce programme soit daté (peut-être aussi déjà « payé » par ses multiples passages à la télévision) est encore plus probant à notre avis – que

là où [les] *Old Media* auraient construit leur domination autour d'une diffusion descendante des contenus niant toute autonomie de choix aux publics (la grille de programmation en constituant un des avatars les plus caractéristiques), à l'ère du Web 2.0, ces derniers revendiqueraient au minimum la possibilité de pouvoir consommer leurs contenus médiatiques hors de toute contrainte d'espace et de temps⁵¹.

La dimension sérielle, par ailleurs, combinée au caractère horrifique et donc à l'appartenance aux fictions de genre (souvent transgressives et désignées comme « à la marge »), ajoute à cette dynamique à la fois de partage, d'autonomisation des visionnages et de réappropriation spectatorielle.

Le culte des *Contes de la crypte* sur Internet en général et pas seulement sur Youtube permet en parallèle de combler un manque. Youtube comme d'autres plates-formes (souvent illégales) offrent

des dizaines [de programmes] que la télévision hexagonale ne relaie pas, ou mal (chaînes du câble, horaires tardifs), mais qui, en revanche, semblent trouver leur public via l'internet. Aussi le réseau des réseaux constitue-t-il un poste d'observation privilégié d'une partie des pratiques sérielles contemporaines [et] la forte appétence pour les séries⁵².

Regarder (ou revoir) *Les Contes de la crypte* sur Internet, parfois même dans des conditions peu optimales (images de mauvaise qualité due à un repiquage vidéo ou télé) qui à la rigueur renforcent le statut vintage et collector du programme (rappelons qu'il a en partie plus de trente ans tout de même), c'est revenir à l'exclusivité d'une appréciation du genre aujourd'hui ou disparue ou éclatée, ou disons dispersée, par une surenchère de l'offre audiovisuelle – point qui est un autre débat. En tout cas,

les études de fans ont souligné [...] l'impérieuse nécessité qu'il y avait pour l'aficionado de partager la singularité de sa passion (émotions, informations, objets, etc.) au sein de communautés de fans [...]. De ce point de vue, l'arrivée d'internet a facilité la mise en lien de ces communautés [...] et a plus globalement renouvelé des modalités du « fandomisme »⁵³.

Mais ce visionnage, peut-être répété, peut-être pas, correspond surtout à l'opportunité de profiter de ce que le chercheur Clément Combes appelle « les possibilités accrues d'une temporalité choisie⁵⁴ », ici décuplées probablement par l'effet nostalgique d'une série des années 1980-1990. On sait en outre que « les sériphiles favorisent une pratique d'archivage de contenus qui, au-delà de leur propre propension à la collection, peut être destinée à la redistribution⁵⁵ ». Avec la possibilité de commenter en plus de visionner, il s'échange

au travers des espaces de discussion, des compétences (techniques, interprétatives, sociales...) et des émotions (goût, plaisir, frustration...) – ces deux aspects de l'attachement s'alimentant l'un l'autre. L'insertion dans une communauté [comme celle-ci] [...] suppose d'acquérir et d'incorporer les « savoir-faire » et les « savoir-être » sériphiles [...]⁵⁶.

En exhumant ce programme et en assurant sa propagation sur Youtube, les aficionados (des spectateurs de l'époque ? Il serait intéressant de le savoir) des *Contes de la crypte* ont amorcé un usage à la fois concret (pour ceux qui avaient connu l'époque de la diffusion TV) et conceptuel (pour les nostalgiques comme pour les nouveaux initiés), expérience « idéale renvoyant alors à un sentiment plus ou moins vif d'appartenir à une communauté [...], à un public, quelque "fictionnel" qu'il puisse être⁵⁷ ». Le spectacle en différé (et parfois sans doute en rafale) sur Youtube des *Contes de la crypte* rejoint en somme « l'événement cérémoniel télévisuel » – pour reprendre une expression consacrée par Daniel Dayan et Elihu Katz – d'autrefois. Le programme peut alors se voir comme l'acquis d'une communauté interprétative⁵⁸ ; une transmission festive constituant « une expérience collective à domicile, partagée [...] par [des] téléspectateurs qui [produisent] "une performance" [...] [reposant] sur la seule "validation" de l'événement par ce public lui-même⁵⁹ ».

Unique en ses genres

En définitive, cette rediffusion pirate participe à une reconfiguration médiatique de l'anthologie. Par sa (re)plongée grâce à Youtube dans ces histoires d'horreur et surnaturelles, le public ancien et nouveau des *Contes de la crypte* vient en quelque sorte boucler la boucle virale entamée par les fantaisies terrifiantes des équipes de William Gaines puis relayées par leurs adaptateurs télévisuels près de quarante ans plus tard. La mise en ligne de l'anthologie, au sens large (les bandes dessinées elles-mêmes ont été numérisées et restent faciles à trouver et à lire sur la Toile) en a transformé le substrat : de *comic book* empruntant au cinéma d'horreur, puis de série TV reprenant des images clés des publications initiales, elle est devenue objet à la fois filmique et de partage culturel sur Internet. Comme beaucoup d'autres, dira-t-on ? Certes. Mais comme l'a écrit le *Master of Horror* lui-même, John Carpenter : « *Tales from the Crypt* [the comic book] is the real deal. EC at the top of its game. Unequaled. Unsurpassed⁶⁰. »

¹ « EC was once a flourishing line of comics published by Bill [William] Gaines, who took over from his father, Max Gaines. And Max invented the comic book. *Invented it.* » (Arie Kaplan, « Introduction. Jews and Comic Books », *From Krakow to Krypton : Jews and Comic Books*, Philadelphie, Jewish Publication Society, 2010, p. xiv).

² Richard Reynolds, « Tales from the Crypt », in Paul Gravett (dir.), édition française supervisée par Nicolas Finet, *Les 1001 BD qu'il faut avoir lues dans sa vie*, Flammarion, 2012, p. 154.

³ Richard Reynolds, « Tales from the Crypt », *ibid.*

-
- ⁴ Richard Reynolds, « Tales from the Crypt », *op. cit.*, p. 154.
- ⁵ Notamment « The Living Death » (*Tales from the Crypt* #24, juin-juillet 1951) influencée par *The Facts in the Case of M. Valdemar* (paru en français sous le titre *La Vérité sur le cas de M. Valdemar*).
- ⁶ « Reflection of Death ! » (*Tales from the Crypt* #23, avril-mai 1951), inspiré de *The Outsider* (paru en français sous le titre *L'Étranger*).
- ⁷ « There Was an Old Woman ! » (*Tales from the Crypt* #34, février-mars 1953) et « The Handler » (*Tales from the Crypt* #36, juin-juillet 1953) ont, après parution (et après que toutes les parties concernées eurent trouvé un accord), été créditées comme adaptations officielles de nouvelles publiées dans un autre magazine par l'auteur des *Chroniques martiennes* et de *Fahrenheit 451*.
- ⁸ Au sujet de toutes ces influences, voir Lorcan McGrane, « Tales from the Crypt », p. 623-625, in M. Keith Booker (dir.), *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels*, Santa Barbara, Greenwood, 2010.
- ⁹ Cédric Fabre, « Le Roman noir, littérature d'avenir », *La Pensée de midi*, n° 15, 2005, p. 46-49, p. 46.
- ¹⁰ Anne Cadin, « Ce que peut le roman noir », *Revue Chameaux*, n° 3, 2010, « Ce que peut la littérature », <https://revuechameaux.org/index.php/numeros/ce-que-peut-la-litterature/ce-que-peut-le-roman-noir>.
- ¹¹ D'ailleurs, en parallèle de *Tales from the Crypt*, de *The Vault of Horror* et de *The Haunt of Fear*, EC Comics publiait *Shock SuspenStories*, *comic book* bimestriel lui aussi, dont chaque numéro comportait une histoire de science-fiction, une histoire d'horreur, une histoire policière et une histoire abordant des phénomènes de société tels que le racisme ou la corruption.
- ¹² À noter qu'une histoire portant le même titre figurait dans le volume 6 de *ShockSuspenStories* (décembre-janvier 1953) : celle-ci racontait, toujours avec ironie et humour noir, le destin tragique d'une femme à qui une diseuse de bonne aventure prédit qu'un homme au physique répugnant désireux de l'épouser va hériter de vingt-cinq mille dollars, mais qu'il mourra peu de temps après. L'héroïne gagnera en fait les vingt-cinq mille dollars grâce à un tirage au sort, et lorsqu'elle essaiera de quitter son mari, celui-ci la tuera et héritera de son argent (il mourra ensuite lui-même sur la chaise électrique).
- ¹³ Richard Reynolds, « Tales from the Crypt », *ibid.*
- ¹⁴ Alain Riou, « Cinéma : ces peurs qui nous habitent », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 22, n° 2, 2008, p. 73-82, p. 73-74.
- ¹⁵ Martine Roberge, *L'Art de faire peur. Des récits légendaires aux films d'horreur*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 181.
- ¹⁶ Alain Riou, « Cinéma : ces peurs qui nous habitent », *op. cit.*, p. 78.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 77.
- ¹⁸ *Ibid.*
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 73.
- ²⁰ Fredgri, « Notre avis sur l'album Wallace Wally Wood, Si c'était à refaire... », *Sceneario.com*, 04/12/2014, <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/wallace-wally-wood-si-c-etait-a-refaire/wallace-wally-wood-si-c-etait-a-refaire/22391.html>.
- ²¹ Alain Riou, « Cinéma : ces peurs qui nous habitent », *ibid.*, p. 77.
- ²² Nicolas Labarre, « Selling Horror : the early Warren comics magazines », *Comicalités, Bande dessinée et culture matérielle*, 01/03/2021, <http://journals.openedition.org/comicalites/4793>.
- ²³ Nicolas Labarre, « Selling Horror : the early Warren comics magazines », *ibid.*
- ²⁴ James Whale, *Frankenstein*, © Universal Pictures, 1931, 71 min.
- ²⁵ James Whale, *Bride of Frankenstein*, © Universal Pictures, 1935, 71 min.
- ²⁶ Rowland V. Lee, *Son of Frankenstein*, © Universal Pictures, 1939, 99 min.
- ²⁷ Nicolas Labarre, « Selling Horror : the early Warren comics magazines », *ibid.*
- ²⁸ Informations communiquées dans le paratexte éditorial de l'anthologie complète récemment publiée en français : William Gaines, Al Feldstein, *et al.*, *Tales from the Crypt – Intégrale*, Talence, Akileos, 2020.
- ²⁹ George A. Romero, *Night of the Living Dead*, © Image Ten, 1968, 96 min.
- ³⁰ George A. Romero, *Dawn of the Dead*, © Laurel Group, 1978, 126 min (États-Unis) / 117 min (Europe).
- ³¹ George A. Romero, *Creepshow*, © Warner Bros., 1982, 120 min.
- ³² Alain Riou, « Cinéma : ces peurs qui nous habitent », *op. cit.*, p. 78.
- ³³ *John Carpenter's The Thing*, © Universal Pictures et Turman-Foster Company, 1982, 109 min. Sorti aux États-Unis le 25 juin 1982 et en France le 3 novembre de la même année, *The Thing* est considéré par le réalisateur comme le premier volet de sa « trilogie de l'apocalypse », une série de films explorant l'horreur cosmique. *The Thing* est suivi dans cette trilogie de *Prince des ténèbres (John Carpenter's Prince of Darkness, 1987, voir note suivante)*, puis de *L'Antre de la folie (In the Mouth of Madness, 1994)*. Tous trois illustrent à de nombreux égards l'admiration du cinéaste pour l'œuvre de H. P. Lovecraft.
- ³⁴ John Carpenter, *John Carpenter's Prince of Darkness*, © Alive Films et Larry Franco Productions, 1987, 102 min.
- ³⁵ John Carpenter, « Foreword », in William Gaines, Al Feldstein, *et al.*, *The EC archives : Tales from the Crypt Volume 1*, Milwaukie, Dark Horse Books, 2015, p. 9.

-
- ³⁶ Freddie Francis, *Tales from the Crypt*, © Amicus Productions, 1972, 92 min.
- ³⁷ Roy Ward Baker, *Vault of Horror*, © Metromedia Producers Corporation et Amicus Productions, 1973, 83 min.
- ³⁸ Chris Carter, *The X-Files*, © Fox Broadcasting Company, 1993-2002 et 2016-2018, 218x43 min.
- ³⁹ Walter Hill, et al., *Tales from the Crypt*, © HBO, 1989-1996, 93x24 min.
- ⁴⁰ Les trois premiers épisodes (*Le bourreau en mal d'exécution*, *Nuit de Noël pour femme adultère* et *Ulric et les neuf vies du chat*) avaient en fait déjà été diffusés sous la forme d'un téléfilm pilote nommé *Contes d'outre-tombe* en 1991 sur Canal+. Ce pilote a été rediffusé en février 1993 sur M6 puis sur les chaînes câblées 13° Rue, RTL9 et Sci Fi. Il y a eu ensuite rediffusion et diffusion des épisodes inédits sous le titre *Les Contes de la crypte* entre juillet 1994 et octobre 1998 sur M6. Les troisième et quatrième saisons ont été diffusées sur M6 dès juillet 1994, et la cinquième à partir de juillet 1996. La sixième (hormis deux épisodes) et la septième saison sont quant à elles restées inédites en France. Voir « *Les Contes de la crypte* (série télévisée) », *Wikipédia, L'Encyclopédie libre*, 30/05/2005, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Contes_de_la_crypte_\(série_télévisée\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Contes_de_la_crypte_(série_télévisée)).
- ⁴¹ Walter Hill, *Tales from the Crypt*, 01x01, « The Man Who Was Death », © HBO, 1989.
- ⁴² Gilbert Adler, *Tales from the Crypt*, 05x01, « Death of Some Salesmen », © HBO, 1993.
- ⁴³ Tom Mankiewicz, *Tales from the Crypt* 03x01, « Loved to Death », © HBO, 1991.
- ⁴⁴ William Friedkin, *The French Connection*, © D'Antoni Productions, Schine-Moore Prod., 1971, 104 min.
- ⁴⁵ William Friedkin, *The Exorcist*, © Warner Bros., Hoya Productions, 1973, 122 min. / 133 min. (version intégrale).
- ⁴⁶ Robert Zemeckis, *Back to the Future*, © Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1985, 116 min. ; *Back to the Future Part II*, © Universal Pictures, Amblin Entertainment, U-Drive Productions, 1989, 108 min. ; *Back to the Future Part III*, © Universal Pictures, Amblin Entertainment, U-Drive Productions, 1990, 118 min.
- ⁴⁷ Voir par exemple la *playlist* intitulée « Les contes de la crypte – VF complet [sic] », 30/01/2022, <https://www.youtube.com/playlist?list=PLpSJKLTuQJCrwb4cpiIcmYhX8Bp7q6KwM>.
- ⁴⁸ Alain Le Diberder, « Netflix et YouTube, les perturbateurs », p. 59-82, in Alain Le Diberder (dir.), *La Nouvelle économie de l'audiovisuel*, Paris, La Découverte, « Repères », 2019, p. 59.
- ⁴⁹ *Ibid.*
- ⁵⁰ Voir la thèse de Clément Combes, *La Pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle*, sous la direction de Cécile Méadel, École Nationale Supérieure des Mines de Paris, 2013, p. 147.
- ⁵¹ Catherine Dessinges, Lucien Perticoz, « Les Consommations de séries télévisées des publics étudiants face à Netflix : une autonomie en question », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 20/1, n° 1, 2019, p. 5-23, p. 11.
- ⁵² Clément Combes, « La Consommation de séries à l'épreuve d'internet. Entre pratique individuelle et activité collective », *Réseaux*, vol. 165, n° 1, 2011, p. 137-163, p. 139.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 140.
- ⁵⁴ *Ibid.*, p. 143.
- ⁵⁵ *Ibid.*, p. 157.
- ⁵⁶ *Ibid.*, p. 145.
- ⁵⁷ *Ibid.*, p. 160.
- ⁵⁸ Notion proposée par l'universitaire et théoricien de la littérature américain Stanley Fish dès 1976 dans un article intitulé « Interpreting the "Variorum" ». Cette notion a été ensuite développée dans une série de conférences prononcées au Kenyon College en 1979 et réunies dans l'ouvrage *Is there a Text in this Class, the Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Harvard University Press, 1980). L'ouvrage a été traduit et publié en France en 2007 sous le titre *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives* (Étienne Dobenesque [trad.], Paris, Les Prairies Ordinaires, « Penser/Croiser », 2007)
- ⁵⁹ Bernard Idelson, Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, « Communauté interprétative. Publicationnaire, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics », *Archive ouverte HAL*, 2017, 23/04/2017, <https://hal.univ-reunion.fr/hal-01501094/document>.
- ⁶⁰ John Carpenter, « Foreword », *op. cit.*, p. 9.