



HAL
open science

Vers un monde spectral : théorie d'une hantise de l'image à partir du cinéma de spectre (1998-2018)

Jean-Baptiste Carobolante

► **To cite this version:**

Jean-Baptiste Carobolante. Vers un monde spectral : théorie d'une hantise de l'image à partir du cinéma de spectre (1998-2018). Art et histoire de l'art. Normandie Université, 2020. Français. NNT : 2020NORMC036 . tel-03232459

HAL Id: tel-03232459

<https://theses.hal.science/tel-03232459>

Submitted on 21 May 2021

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

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



Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité HISTOIRE, HISTOIRE DE L'ART ET ARCHEOLOGIE

Préparée au sein de l'Université de Caen Normandie

**Vers un monde spectral -Théorie d'une hantise de l'image à partir
du cinéma de spectre (1998-2018)**

**Présentée et soutenue par
Jean Baptiste CAROBOLANTE**

**Thèse soutenue publiquement le 13/11/2020
devant le jury composé de**

M. JEAN-MICHEL DURAFOUR	Professeur des universités, Université Aix Marseille UFR ALLSH	Rapporteur du jury
M. MAXIME SCHEINFEIGEL	Professeur émérite, Université Montpellier 3 Paul Valéry	Rapporteur du jury
M. YANN CALVET	Maître de conférences, Université Caen Normandie	Membre du jury
Mme ANNE MARIE PAQUET-DEYRIS	Professeur des universités, Université Paris-Nanterre	Membre du jury
M. FABIEN VALLOS	professeur en école d'art, Ecole sup. de la photographie Arles	Membre du jury
M. PHILIPPE ORTOLI	Professeur des universités, Université Caen Normandie	Directeur de thèse
M. BENJAMIN THOMAS	Maître de conférences HDR, Université de Strasbourg	Président du jury

Thèse dirigée par PHILIPPE ORTOLI, Lettres, arts du spectacle, langues romanes (Caen)



UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE



Remerciements :

Je tiens à remercier humblement et chaleureusement M. Philippe Ortoli qui a dirigé cette recherche avec une patience, une précision et une minutie extrêmement rares. Si cette thèse a su garder une forme docte bien qu'organique, c'est certainement grâce à lui.

Je remercie également Debby Bousrez pour son regard avisé en ce qui concerne le cinéma d'horreur, Francis Carobolante pour ses patientes corrections, et Fabien Vallos pour ses nombreux et riches conseils.

SOMMAIRE

INTRODUCTION : SCRUTER L'OBSCURITÉ	6
1. LA VIE POSTHUME.....	8
2. DES SPECTRES. ANALYSES SÉMANTIQUES.....	14
3. DU CINÉMA SPECTRAL, NOTES SUR LE CORPUS.....	23
4. LE SPECTRE-ÉNIGME, NOTES SUR LA MÉTHODE.....	41
PARTIE I : TECHNIQUE ARCHAÏQUE, IMAGES INFÂMES ET MEDIUMS BAFOUÉES ..	47
INTRODUCTION.....	49
1. LE DANGER DE LA TECHNIQUE.....	51
SEUIL I : SIGNATURES ET SPECTRALITÉ.....	76
2. CINÉMA DE SPECTRE ET SPIRITISME.....	80
SEUIL II : SPECTRALITÉ ET SPIRITISME.....	133
3. LE DOCUMENT INFÂME.....	136
SEUIL III : SPECTRALITÉ ET HANTOLOGIE.....	174
4. MÉDIUMS, SORCIÈRES, CYBORGS.....	176
CONCLUSION :.....	200
PARTIE II : LE LIEU SPECTRAL	202
INTRODUCTION :.....	204
1. MAISONS ET FILMS HANTÉS.....	206
SEUIL IV : SPECTRE ET ÉCRITURE.....	268
2. HABITER L'IMAGE.....	271
SEUIL V : IMAGE, PURGATOIRE ET ÉLÉGIE.....	322
CONCLUSION :.....	326
PARTIE III : L'ÊTRE HANTÉ PAR L'IMAGE	327
INTRODUCTION.....	329
1. LA POSSESSION PAR LE SPECTRE.....	331
2. LE MONDE SPECTRAL.....	384
3. MÉLANCOLIE SPECTRALE.....	425
CONCLUSION :.....	451
CONCLUSION	452
ICONOGRAPHIE	465
BIBLIOGRAPHIE	553
CORPUS ÉTUDIÉ	574
TABLE DES MATIÈRES	597

INTRODUCTION :
SCRUTER L'OBSCURITÉ

« À l'origine de tout, la Peur. (De quoi ? Des coups, des humiliations ?) Parodie du *Cogito*, comme instant fictif où, tout ayant été rasé, cette *tabula rasa* va être réoccupée : “J'ai peur, donc je vis.” Une remarque : selon les mœurs d'aujourd'hui (il faudrait une éthologie des intellectuels), on ne parle jamais de la peur : elle est forclosée du discours, et même de l'écriture (pourrait-il y avoir une écriture de la peur ?). Placée à l'origine, elle a une valeur de *méthode* ; d'elle, part un chemin initiatique. »
Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, 1984.

« Il y a un *travail* du négatif dans l'image, une efficacité “sombre” qui, pour ainsi dire, creuse le visible (l'ordonnance des aspects représentés) et meurtrit le sensible (l'ordonnance des dispositifs de signification). »
Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, 1990.

« Pourquoi, dès lors ne pas appréhender les images et leur valeur comme les produits d'une évolution, ou, du moins, d'une coévolution, c'est-à-dire comme des entités assimilables à des formes de vie qui, semblables en cela aux virus, nécessitent d'habiter un organisme – nous en l'occurrence, puisqu'elles sont incapables de se reproduire sans concours humain ? »
WJT Mitchell, *Que veulent les images ?*, 2014 (2005).

« Le cinéma est par excellence le moyen d'expression d'une fêlure historique. »
Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, 1995.

1. LA VIE POSTHUME

La peur comme interrogation

Le moment cinématographique est un moment de recueillement. Il ne s'agit pas seulement d'appréhender un objet culturel, mais, avant tout, de s'engager dans un mouvement acosmique. Nous nous éloignons du monde pour entrer dans celui des images. Nous nous lovons au sein de notre canapé ou d'un fauteuil de salle de cinéma, nous voulons, un instant, croire que nous sommes seuls au monde. Pourquoi un film d'épouvante ? La question se pose à chaque fois. Pourquoi risquer l'insomnie, le traumatisme ? Pourquoi risquer d'implanter en nous des images qui reviendront sans cesse, nous empêchant de trouver la sérénité ? Cette question, nous l'espérons, n'intéresse pas uniquement les producteurs de cinéma ou les psychologues spécialisés dans notre rapport à l'imaginaire. Cette question, celle de notre inclination passionnée pour les objets culturels lugubres, déprimants et terrifiants, peut devenir centrale pour la recherche en art.

L'idée d'entamer une recherche à partir du sentiment d'effroi n'est pas uniquement la nôtre, et possède un précédent chez le critique de cinéma Stéphane du Mesnildot qui, un jour, se demanda : « Depuis combien d'années n'avais-je pas eu peur comme cela au cinéma ?¹ » Il venait de regarder *Ringu*² (Hideo Nakata, 1998) et fit un cauchemar cette nuit-là. De cet effroi germa un voyage au Japon en 2009 afin d'écrire un livre sur les *Fantômes du cinéma japonais*. En ce qui concerne cette présente recherche, notre interrogation débute sur une émotion similaire, pour ensuite se diriger, non vers la compréhension d'un effet (qui intéresserait plus les sciences cognitives ou la psychologie), mais vers une problématique que l'on pourrait formuler ainsi : de quoi a peur le cinéma de spectre ?

Notre première volonté sera de définir ce cinéma, que nous délimiterons entre 1998, année de sortie de *Ringu*, et 2018, date d'écriture de notre recherche. Comme nous le verrons bientôt, il nous semble que parler de cinéma de fantôme est inactuel, et nous préférons, pour les films de notre corpus, la notion de « cinéma spectral » ou « cinéma de spectre ».

Nous tâcherons ici d'offrir une *théorie de la hantise de l'image à partir du cinéma de spectre*. Cette problématique, nous le montrerons, a quelque chose à voir avec ce que l'on pourrait nommer une « ontologie iconique ». Penser l'image comme un Autre. Nous parlons d'une

1 DU MESNILDOT Stéphane, *Fantômes du cinéma japonais. Les métamorphoses de Sadako*, Aix en Provence, Rouge Profond (Raccords), 2011, p.7.

2 Afin de ne pas le confondre avec son remake américain (*The Ring*, Gore Verbinski, 2002), nous parlerons du film d'Hideo Nakata en citant son titre japonais. Globalement, les films que nous évoquerons seront, dans la mesure du possible, désignés par leurs titres originaux.

hantise « de » l'image, à la fois comme génitif subjectif et objectif : la hantise qui est celle de l'image ; et la hantise qui est celle de celui qui contemple l'image. Le cinéma spectral, sa terreur, ses motifs, sa structure scénaristique, sera le domaine où nous développerons cette pensée, et à partir duquel nous proposerons une « théorie », c'est-à-dire des spéculations issues d'une contemplation. La théorie est ici entendue comme un discours rigoureux lié à une activité de recherche qui pourtant n'ose pas prétendre faire office d'un discours de vérité. Peut-il en être autrement en art ? Peut-on seulement, face à l'image, face au ressac animant l'œuvre d'art, affirmer tenir un discours de vérité ? À la suite d'autres chercheurs que nous convoquerons bientôt, nous ne le croyons pas.

Si nous posons nos fondements théoriques au sein du cinéma de spectre, c'est parce que ce registre cinématographique nous semble exemplaire en ce qui concerne notre rapport contemporain aux images. Nous nous plongeons dans l'histoire et semblons trouver, par époques, par moments, par localités, des genres culturels ayant réussi à incarner les doutes et les fantasmes de leurs temps. Or, nous pensons que ce cinéma peut être une forme artistique représentative de notre début de XXI^e siècle. Bien sûr, nous ne pouvons argumenter cette idée au sein de cette introduction, et il faudra passer par les routes de notre recherche pour le comprendre. Depuis *Ringu*, qui occupera une place centrale dans nos analyses, le cinéma de fantôme n'est plus, justement, celui des fantômes, mais celui des spectres. Changement pouvant sembler mineur mais qui est déterminant pour une pensée de l'image. Le spectre, nous le verrons bientôt, est une forme invisible qui est vouée à chercher tous les moyens pour se rendre visible, pour s'incarner. Jamais, au sein de notre histoire moderne, un genre artistique n'aura questionné avec autant de justesse cet élan néo-platonicien faisant des spectateurs des substances d'accueil pour la « vie » des images. Ces dernières ne sont plus ce qui fait face, mais ce qui fait corps.

À ce sujet, nous rejoignons ici une recherche nous semblant exemplaire : celle que l'historien de l'art Michael Fried a menée à propos des « peintures de l'absorbement », en France, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Selon Fried, et à propos des œuvres d'un Chardin, d'un Greuze ou d'un Carle Van Loo : « Quels que soient leurs précédents iconographiques ou leurs connotations symboliques, ces images incarnent une nouvelle vision – dénuée de toute note moralisante – de la distraction comme état d'absorbement ; peut-être même instillent-elles, à partir de ces états et de ces activités les plus ordinaires, la morale, guère dominante, que l'absorbement est bel et bon, quels qu'en soient les motifs ; ou bien encore Chardin, tout à l'acte de peindre, aura trouvé dans l'absorbement de ses personnages le corrélat naturel de son état du moment et un reflet de l'absorbement qu'il espérait chez les spectateurs devant l'œuvre

achevée.³ » Puis : « On dirait, pour résumer cela, que dans la première moitié des années 1760, si ce n'est auparavant, des mesures délibérées et extraordinaires furent requises afin de persuader le public que les personnages étaient absorbés dans le monde du tableau, et, en conséquence, que la vie ordinaire, le quotidien lui-même ne seraient plus représentés. Cet événement capital inaugure, dans la représentation, une série de disparitions qui, toutes ensemble, constituent le fondement ontologique de l'art moderne.⁴ » L'analyse de Fried définit un mouvement constant entre le tableau et le spectateur avec, au milieu, toute une potentielle théorie de l'image. L'« absorbement » que l'historien allemand constate dans les œuvres françaises de cette époque sont autant une réponse critique au rococo qui les précède qu'un *mouvement théorique*. Ce que nous comprenons à partir de cet ouvrage, c'est que l'œuvre d'art comporte en elle-même les motifs de sa réception. Elle s'offre comme un reflet, comme une volonté mimétique. Or, il nous semble que le cinéma de spectre agit de façon similaire. Nous le constaterons en troisième partie lors de notre étude du motif de la possession : le cinéma spectral possède, dans sa structure et ses motifs, des propositions théoriques sur notre rapport à l'image. Ou, du moins, des souhaits et des attentes.

Éric Dufour, dans ses réflexions sur le cinéma d'horreur affirmait que la question du sentiment face au film n'entraîne pas dans la définition de ce que nous nommons « cinéma d'horreur »⁵. Nous reviendrons souvent sur l'argumentaire que fournit le philosophe : le cinéma d'horreur est avant tout régi par des codes esthétiques, cinématographiques et scénaristiques, et la peur est un phénomène secondaire de ces déterminations. Pourtant, il nous semble que l'effroi que nous procure le cinéma d'épouvante est déterminant dans son appréhension théorique. À ce sujet, nous nous plaçons dans l'héritage de l'historien de l'art Georges Didi-Huberman. Dans *Devant l'image*, son premier traité théorique et pratique d'histoire de l'art, il affirme que « les objets visuels, les objets investis d'une valeur de figurabilité, développent toute leur efficacité à jeter des ponts multiples entre des ordres de réalités pourtant positivement hétérogènes. Ils sont des opérateurs luxuriants de déplacements et de condensations, des organismes à produire du savoir autant que du non-savoir. Leur fonctionnement est polydirectionnel, leur efficacité polymorphe. N'y aurait-il pas quelque inconséquence à séparer leur “définition” de leur

3 FRIED Michael, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1990 (1980), trad. C. Brunet, p.77.

4 *Ibidem.*, p.84.

5 DUFOUR Éric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, P.U.F. (Lignes d'art), 2006, chapitre 1 « Horreur et image », pp.39-53.

efficacité ?⁶ » Didi-Huberman refuse de recouvrir l'œuvre d'art de rationalité outrancière. Il refuse de choisir entre un *savoir sans voir* (qui arraisonnerait l'œuvre à un discours) et un *voir sans savoir* (qui refuserait tout discours sur l'art au profit d'un simple rapport empathique à l'œuvre)⁷, et préfère proposer une alternative entre les deux : penser l'œuvre à partir de la base, forcément non « véritable », qu'est celle du spectateur. Ainsi, il nous encourage à ne pas avoir peur de la surinterprétation⁸, cette même surinterprétation qui, nous l'espérons, n'offusquera pas le lecteur de notre recherche.

Nous le disions plus haut, nous cherchons à savoir de quoi a peur le cinéma de spectres ; or notre question se rapproche de celle du philosophe William John Thomas Mitchell se demandant : « Que veulent les images ? » Pourquoi ce spectre nous poursuit-il sans relâche ? Que veut-il ? Nous le verrons bientôt, cette question que se posent les victimes dans les films de notre corpus sera également la nôtre. Nous tâcherons alors de disséquer une image particulière : l'image spectrale, et, à la suite du philosophe américain nous analyserons cette volonté, si étrange, qu'elle a de vouloir prendre la place du spectateur⁹. Finalement, cette question rejoint celle que Georges Didi-Huberman se pose face à l'histoire de l'art. Comment englober notre sentiment face à l'image au sein d'une étude de cette dernière ? Il nous suffit de suivre les agissements des proies que terrifie le spectre qui, sans cesse, s'interroge autant sur la nature du spectre que sur le rapport qu'il entretient avec elles. « Ce que les pictions [*pictures*] veulent de nous, ce que nous avons échoué à leur donner, c'est une conception de la visualité appropriée à leur ontologie.¹⁰ » Voici pourquoi les spectres harcèlent leurs victimes, voici pourquoi nous devons nous requestionner sur notre rapport à l'image. Interroger une potentielle « image spectrale » ne veut rien dire d'autre que d'offrir son autonomie à l'image et la laisser nous contempler.

6 DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit (Critique), 1990, p.45.

7 *Ibid.*, p.172. Voir aussi, du même auteur, *L'image survivante*, Paris, Minuit (Paradoxe), 2002, p.39 : « Nous ne sommes pas devant les images comme devant une chose dont on saurait tracer les frontières exactes. [...] Une image, chaque image, est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle ». Chaque image est un « moment énergétique ».

8 *Id.*, *Devant l'image*, *op. cit.*, p.193.

9 MITCHELL W.J.T., *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les Presses du réel (Perceptions), 2014 (2005), trad. M. Boidy, N. Cilin & S. Roth, p.54.

10 *Ibid.*, p.65.

La vie posthume

Dans un essai portant sur l'« art italien et l'astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare » publié en 1912, l'historien de l'art Aby Warburg proposait une nouvelle méthode d'analyse des œuvres d'art, ou, plutôt, une nouvelle philosophie de notre rapport aux images :

Jusqu'ici, l'insuffisance de catégories universelles pour penser l'évolution a empêché l'histoire de l'art de mettre ses matériaux à la disposition de la « psychologie historique de l'expression humaine », qui d'ailleurs reste encore à écrire. Notre jeune discipline s'interdit de porter un regard global sur l'histoire universelle, à cause de sa tendance fondamentale par trop matérialiste ou par trop mystique. Elle tâtonne au milieu des schématismes de l'histoire politique et des théories sur le génie, à la recherche de sa propre théorie de l'évolution. Par cet essai d'interprétation des fresques du Palazzo di Schifanoia à Ferrare, j'espère avoir montré qu'une analyse iconologique qui ne se laisse pas intimider ni terroriser par des frontières policières et ne craint pas de considérer l'Antiquité, le Moyen-Âge et les Temps Modernes comme des périodes indissociables, ni d'interroger les œuvres d'art, qu'il s'agisse de l'art le plus libre ou le plus appliqué, comme des documents de l'expression, de dignité égale – que cette méthode, en s'efforçant soigneusement de faire la lumière sur chaque point obscur en particulier éclaire aussi les grands processus de l'évolution.¹¹

C'est ainsi que nous envisagerons le cinéma de spectre. Nous en proposerons une théorie à partir de l'histoire du cinéma, notamment de quelques œuvres d'horreur emblématiques, mais aussi à partir de l'histoire de l'art de manière générale. Nous le verrons, la peinture des primitifs flamands sera très importante pour comprendre certains fonctionnements iconiques des films de notre corpus. La portée de cette réflexion méthodologique nous semble indissociable de notre sujet d'étude qui, peu à peu, se présente à nous comme une inarrêtable puissance allégorique. Si le spectre qui rôde est une image sans visibilité qui va s'incarner, alors ne pouvons-nous pas envisager ce genre cinématographique comme étant lui-même une allégorie de notre méthodologie analytique ? Warburg affirmait que sa méthode était une « histoire de fantômes pour grandes personnes¹² ». Ainsi, toute histoire de spectres n'est-elle pas finalement une allégorie de notre rapport à l'image ? C'est ainsi

11 WARBURG Aby, « Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare » (1912) in *Essais Florentins*, Paris, Hazan (Bibliothèque Hazan), 2015 (1990), trad. S. Müller, p.215.

12 DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante*, op. cit., p.7.

que nous comprendrons le cinéma de fantôme contemporain, et c'est donc ainsi que nous comprendrons notre recherche. Encore une fois, les frontières entre le chercheur et la victime du spectre seront de plus en plus ténues.

La science de Warburg peut-elle recevoir un nom ? Ce dernier parle d'une *Nachleben*, que George Didi-Huberman traduit par « Survivance » et Giorgio Agamben par « Vie posthume ». Il s'agit d'un « refus de la méthode stylistique-formelle qui domine l'histoire de l'art à la fin du XIX^e siècle, et au déplacement du point central de l'investigation : de l'histoire des styles et de l'évaluation esthétique aux aspects programmatiques et iconographiques de l'œuvre d'art tels qu'ils résultent de l'étude des sources littéraires et de l'examen de la tradition culturelle.¹³ » Ce qu'il faut comprendre, c'est que, pour Warburg, les solutions esthétiques et formelles que proposent les artistes sont toujours des positions face à l'héritage du passé. Ainsi, le « problème historique devient, par là même, un “diagnostic” de l'homme occidental luttant pour guérir de ses contradictions et pour trouver, entre l'ancien et le nouveau, sa propre demeure vitale.¹⁴ » Toute image, pour Warburg, est le résultat, le *symptôme*, d'un choc historique. Pour nous, encore une fois, le cinéma spectral sera le terrain qui sans cesse rejoue cette rencontre historique.

Un spectre, image anachronique, advient et tente de faire corps dans le présent. De cette volonté naissent des motifs de croyance, une organisation de l'image, des comportements fictifs et des attentes spectatorielles. Enfin, « le cercle herméneutique de Warburg peut être ainsi représenté comme une spirale qui se déroule sur trois niveaux principaux : le premier est celui de l'iconographie et de l'histoire de l'art ; le deuxième est celui de l'histoire de la culture ; le troisième, le plus vaste, est précisément celui de la “science sans nom”, qui vise à un diagnostic de l'homme occidental à travers ses fantasmes, à la configuration de laquelle Warburg a consacré toute sa vie.¹⁵ » Voici le schéma méthodologique de notre approche. Nous définirons les motifs et attentes d'un genre : le cinéma spectral ; nous le placerons au sein d'une culture de l'image et de ses usages ; puis nous en tirerons des conclusions sur notre rapport contemporain à l'image.

13 AGAMBEN Giorgio, « Aby Warburg et la science sans nom » in *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke (Arts & esthétique), 1998 (1984), trad. M. Dell'Omodarme, p.9.

14 *Ibidem*, p.19.

15 *Ibid.*, p.32.

2. DES SPECTRES. ANALYSES SÉMANTIQUES

Naissance du mot spectre

La première définition du mot spectre en français apparaît dans un traité d'exorcisme du démonologue Pierre Le Loyer datant de 1586. Il définit le spectre comme l'« imagination d'une substance sans corps qui se présente sensiblement aux hommes contre l'ordre de nature, et leur donne frayeur.¹⁶ » Dans un autre essai de 1605 sur l'histoire des spectres, Pierre Le Loyer précise cette définition en décrivant la différence entre le spectre et le fantôme : ce dernier est « une chose inanimée et pure illusion, et comme telle n'a aucune volonté, et le spectre est tout autre ; s'il veut, il apparoist à nous, s'il ne veut, il n'apparoist pas, et comme dit Saint Ambroise, sa nature est de n'être vu, et sa volonté d'être vu.¹⁷ » Le fantôme serait une « imagination corrompue » lorsque le spectre serait une « imagination vraie »¹⁸.

Cette nuance est importante. Le fantôme serait donc tel un nuage de fumée, un voile, une chose quasi végétative, une surface, lorsque le spectre serait une force animée non substantielle et invisible, et qui aurait besoin de faire corps pour se rendre visible. Au cœur de la notion de spectralité résident ces différents aspects qui nous intéressent : le spectre est lié à l'imagination de celui qui le ressent, c'est donc ce dernier qui le rend effectif, car le spectre n'a pas d'existence propre. De plus, son apparition se réalise sous le mode d'une certaine violence et se fait toujours selon le mode de la frayeur. Enfin, le spectre ne peut être vu que s'il prend corps dans une forme qui ne lui est pas propre, que s'il se revêt d'une image, car le spectre, paradoxalement, ne peut être vu mais a pour objet d'être visible.

Le spectre, c'est la chose qui prend corps puis disparaît, puis réapparaît sous une autre forme dans une temporalité différente. Son existence est telle cette *Zeitlinie* dont parle George Didi-Huberman à propos de l'intérêt de Warburg pour les schémas sismographiques. Ce « gouffre du temps », qui fait que celui qui étudie les images se penche sur un abysse d'où apparaissent et disparaissent des représentations. L'historien allemand nommant cette ouverture aux temps le « démonique¹⁹ ». Avec le livre de Pierre Le Loyer semble alors naître une réflexion nouvelle sur l'image, bien que ce dernier comme tous les inquisiteurs de l'époque ne soit obsédé que par une chose : sa croyance en l'incarnation du mal. Son époque est, nous le rappelons, celle effroyable qui semble débiter avec le *Malleus Maleficarum*, le « Marteau des

16 LE LOYER Pierre, *IV. Des spectres ou apparitions et visions d'esprits, anges et démons se montrans sensiblement aux hommes*, Angers, Georges Nepveu, 1586, p.1.

17 *Id.*, *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, démons et âmes, se montrans visibles aux hommes*, Paris, Nicolas Buon, 1605, p.

18 *Ibidem*, p.3.

19 DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante, op. cit.*, p.132.

sorcières », écrit par les dominicains allemands Heinrich Kramer et Jacob Sprenger et publié en 1486. Époque analysée par Silvia Federici comme étant celle du tournant de la modernité, qui voit une classe masculine, blanche et puissante justifier d'insondables cruautés envers les prolétaires, et surtout envers les femmes²⁰. Époque qui doute de tout ce qu'elle voit, et qui croit déceler l'invisible oppressant derrière tout ce qui dénote. Époque qui résonne encore dans le cinéma spectral, nous y reviendrons en fin de première partie.

Le spectre se dénote du fantôme par sa violence et par le fait de ne pas avoir de véritable corps originel. Il ne se contente pas d'apparaître, il le fait, comme le rappelle Le Loyer, sous le mode de la violence qui « donne frayeur ». Il ne s'agit pas simplement d'une apparition, mais d'un surgissement soudain. Or, comme nous le verrons, c'est peut-être ici, dans ce surgissement qui tombe comme un couperet, que se trouvent la définition du sentiment d'épouvante et, aussi, notre rapport au monde « spectral ». Enfin, nous pouvons également comprendre cette définition originale du mot spectre à partir de celle qu'en donne Jacques Derrida, définition qui semble aller dans le sens de celle de Le Loyer :

Le spectre, comme son nom l'indique, c'est la fréquence d'une certaine visibilité. Mais la visibilité de l'invisible. Et la visibilité, par essence, ne se voit pas, c'est pourquoi elle reste *epekeina tes ousias*, au-delà du phénomène ou de l'étant. Le spectre, c'est aussi, entre autres choses, ce qu'on imagine, ce qu'on croit voir et qu'on projette : sur un écran imaginaire, là où il n'y a rien à voir. Pas même l'écran, parfois, et un écran a toujours, au fond, au fond qu'il est, une structure d'apparition disparaissante [...] Il faut renverser la perspective, une fois encore : fantôme ou revenant, sensible insensible, visible invisible, le spectre d'abord nous voit. De l'autre côté de l'œil, effet de visière, il nous regarde avant même que nous ne le voyions ou que nous ne voyions tout court. Nous nous sentons observés, parfois surveillés par lui avant même toute apparition. Surtout, et voilà l'événement, car le spectre est de l'événement, il nous voit lors d'une visite. Il nous rend visite. Visite sur visite, puisqu'il revient nous voir et que *visitare*, fréquentatif de *visere* (voir, examiner, contempler), traduit bien la récurrence ou la revenance, la fréquence d'une visitation.²¹

Cette définition derridienne est mise en œuvre par le cinéma spectral : le spectre est la mélancolie qui nous scrute ; il est imagination (dépression en certains cas) ; une sorte d'écran (quelque chose qui fait front) ; il est un événement (qui chamboule l'existence). Il est tristesse,

20 FEDERICI Silvia, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Genève, Entremonde (La Rupture), 2017 (2004), trad. Senonevero et J. Guazzini.

21 DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p.165

folie, obsession, larmes qui coulent tandis qu'on s'arrache les cheveux dans un mouvement oscillatoire. On ne donne jamais rendez-vous au spectre, c'est lui qui vient à notre rencontre d'une manière insidieuse, désirante, violente. Il peut venir à notre rencontre et ordonner notre admiration et notre soumission. Or, comme nous le verrons, selon cette définition, l'image peut être spectre à son tour. L'image spectrale, c'est l'image qui se comporte en spectre : c'est-à-dire une image qui n'attend pas de nous uniquement notre regard, mais notre corps. C'est une image qui cherche à induire un type de comportement chez son spectateur. C'est ce que nous théoriserons à la fin de notre recherche.

Spectre et idée

Pierre Le Loyer, démonologue conseiller du Roi, envisage le spectre comme une puissance néfaste. Il l'envisage comme une forme invisible qui va tout faire pour atteindre la visibilité. Or, le terme même de spectre trouve, dans son étymologie latine, tout un ensemble de significations qui renvoie à cette question d'une *espèce* de visibilité. À ce sujet, les écrits de Cicéron sont d'une grande richesse. Prenons, par exemple, la lettre DLXXX écrite à Rome en janvier 45 et adressée à Cassius. Elle commence ainsi :

Tu dois commencer à avoir un peu honte : voici la troisième lettre qui t'es tombée dessus avant que tu ne m'aies adressé un billet ou un seul mot ! Mais je me garde de toute pression : j'attendrai ou plutôt j'exigerai une lettre plus longue. Si j'avais toujours un messenger à qui donner des lettres pour toi, j'en donnerais bien trois par heure ! Car je ne sais comment cela se fait, mais, quand je t'écris quelque chose, je crois te voir pour ainsi dire présent devant moi, et cela ne résulte pas des *représentations des images émises par les objets* [εἰδῶλων φαντασίας, *eidolon phantasias*], comme le disent tes nouveaux amis, qui pensent que même les *représentations mentales* [διανοητικὰς φαντασίας, *dianoêtikas phantasias*] sont suscitées par les « spectres » [*spectris*] de Cassius ; car, pour que tu ne l'ignore pas, l'Insubre Cassius, un *épicurien* mort récemment, appelle « spectres » [*spectra*] ce que l'homme de Gargettos et avant lui déjà Démocrite nommait *images* [εἰδῶλα, *eidôla*]. Mais à supposer que l'œil pût être frappé par ces « spectres » [*spectris*], étant donné qu'ils s'y jettent même spontanément, je ne vois pas comment l'esprit peut l'être ; il faudra que tu me l'apprennes, quand tu seras revenu sain et sauf. Serait-ce que ton « spectres » [*spectrum*] est à mes ordres, en sorte que, dès qu'il me

prend fantaisie de penser à toi, il se précipite ? Et il ne s'agit pas seulement de toi, qui habites au plus intime de mon être ; mais si je me mets à penser à l'île de Bretagne, est-ce que son *image* [εἶδωλον, *eidôlon*] volera jusqu'à ma poitrine ?²²

Dans cette courte lettre, le stoïcien alterne grec et latin pour définir tout un dispositif d'éléments visuels liés à l'imagination et à l'apparition. La *représentation fantasmatique* (εἰδώλων φαντασίας, *eidôlon phantasias*) est l'équivalent des spectres (*spectis*), qui sont eux-mêmes synonymes d'εἰδωλα (*eidôla*), c'est-à-dire de représentations, comme l'on parle d'une représentation photographique ou picturale. Puis, cette même représentation, image physique, comme une peinture ou une sculpture, peut devenir une εἶδωλον (*eidôlon*) mentale. Chez Cicéron, comme chez Pierre Le Loyer, spectre et fantôme sont similaires mais se distinguent par le fait que le spectre est une image mentale. Sa racine **spek* est, pour le latin, un indicatif de vision ; mais une vision comme une apparition, qui est toujours à deux doigts de devenir une hallucination. Toujours chez le stoïcien, nous trouvons un autre usage du substantif *species*. Celui-ci se trouve dans son ultime traité de rhétorique :

En quoi consistent les définitions par énumération et par analyse, je l'ai exposé plus haut ; mais en quoi elles diffèrent, je dois l'exposer plus clairement. Dans l'énumération, il y a pour ainsi dire des membres ; comme dans le corps on distingue la tête, les épaules, les mains, les flancs, les jambes, les pieds, etc. ; dans la définition par analyse, il y a des espèces [*formæ*], que les Grecs appellent εἶδη [*eidê* ; selon les éditions modernes du texte de Cicéron, nous trouvons parfois, à la place du terme d'εἶδη, celui d'ιδέαι, *idéai*] nos écrivains – du moins ceux qui traitent ces matières – emploient le mot *species*, qui n'est pas mal choisi, mais inutile, faute de cas pour le décliner. En effet, même si les formes *specierum* et *speciebus* étaient latines, je ne voudrais pas m'en servir et il faut souvent employer ces cas ; par contre je me servirais volontiers de *formis* et *formarum*. Or, quand deux mots rendent la même idée, j'estime que la question de commodité dans le langage n'est pas négligeable.²³

Dans ce passage, Cicéron ne discute plus de spectres, d'apparitions mentales et de représentations. Il discute de la forme du discours. Forme est ici synonyme d'espèce, qui est, à son tour, synonyme de *species*. En français, le terme d'espèce semble avoir perdu son rapport à la forme, lorsqu'il

22 CICÉRON, « Lettre DLXXX », in *Correspondance*, Tome VII, Paris, Les Belles Lettres (Université de France), 1991, trad. J. Beaujeu, p.257. Sont indiqués, entre crochets, les termes grecs et latins employés par Cicéron dans sa lettre. Lorsque les termes sont en grecs, nous en avons donné une translation en alphabet latin.

23 *Id.*, *Topiques*, 30, Paris, Les Belles Lettres (Université de France), 1924, trad. H. Bornecque, p.76.

garde toujours, étymologiquement, son lien avec la racine **spek*. Cicéron lui-même, à de nombreux moments des *Topiques* et de l'*Orateur*, utilise les termes de *formæ* et de *species/speciem* de façons similaires. *Species* renvoie à la forme, c'est-à-dire à l'« espèce de chose » qui fait que la chose est chose et que nous pouvons la saisir phénoménologiquement et intellectuellement. Mais Cicéron nous dit également que l'espèce est ce que les Grecs anciens nommaient *idéa*. Effectivement, à de nombreuses reprises²⁴, le stoïcien emploie le terme *speciem* pour incliner vers un idéal. Ainsi, formes, espèces et idées sont liées, et toutes trois sont tapies dans l'ombre du mot spectre. Car, au sein de ce même terme, c'est finalement toute la théorie des idées de Platon que l'on retrouve. Cette théorie, développée au sein du *Phédon* et qui trouve son apogée dans l'allégorie de la caverne présente dans la *République*, nous dit qu'il y a un monde au-dessus du nôtre, un monde invisible, celui des *idées*. L'âme qui s'incarne dans le corps humain flottait auparavant au sein de cet univers éthéré, et c'est toute la tâche du philosophe que de tenter de la rejoindre. Si *idéa* en est venu à signifier *forme* c'est, simplement, parce que Platon se sert tour à tour de deux termes : *idéa*, certes, mais également *eidos*, qui pourrait être comprise comme une « forme idéale ». À ce sujet, écoutons ce qu'en dit Martin Heidegger :

Nous autres, tard-venus, ne pouvons plus mesurer la portée de l'acte par lequel Platon ose employer le mot εἶδος [*eidos*] pour ce qui déploie son être en tout et en un chacun. Car, dans la langue de tous les jours, εἶδος [*eidos*] signifie l'aspect qu'une chose visible offre à notre œil corporel. Platon exige cependant de ce mot quelque chose de très insolite : qu'il désigne ce qui précisément n'est pas, n'est jamais perceptible par les yeux du corps. Mais même ainsi on n'en a pas encore fini avec l'extraordinaire. Car ἰδέα [*idéa*] ne désigne pas seulement l'aspect sensible de ce qui est sensiblement visible. Ce qui constitue l'essence dans ce qu'on peut entendre, toucher, sentir, dans tout ce qui est de quelque manière accessible : cela est appelé « aspect », ἰδέα [*idéa*], et est aussi tel.²⁵

Ainsi, depuis Platon, en passant par les stoïciens et les Chrétiens du tournant de la Renaissance, nous nous retrouvons avec un terme, *spectre*, qui recèle en lui-même toute la puissance d'une hantise idéale. Ce à quoi renvoie ce terme, c'est à une puissance invisible qui s'annonce comme divine, supérieure, plus qu'humaine et qui, dramatiquement, est devenue néfaste entre les mains des démonologues. Le spectre n'est alors rien d'autre qu'une *très mauvaise idée*, c'est-à-dire une perfection sombre, une forme qui se veut « matrice ²⁶ ». Une forme qui veut que nous devenions

24 Notamment dans *Orateur*, 14.

25 HEIDEGGER Martin, « La question de la technique » in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard (Les Essais), 1958 (1954), trad. A. Préau, p.27.

26 Nous reviendrons sur cette idée de matrice en partie II.

sa forme. Le spectre, c'est une image qui entre dans notre salon sans prévenir, et veut que nous ressemblions à autre chose qu'à nous même : à son idéal.

À ce sujet, nous retrouvons ici la distinction que W.J.T. Mitchell effectue entre images et pictions ou, en anglais, entre *images* et *pictures* : alors que l'image existe en dehors d'un support physique et peut flotter hors de la visibilité, alors que l'image peut être simplement mentale, la piction correspond au mariage de l'image et d'un support²⁷. Une peinture et un film sont des pictions, la Beauté, par exemple, est une image. L'image, comme le spectre, a besoin de s'incarner. Et l'image spectrale, finalement, n'est rien d'autre qu'une image qui pourrait s'incarner dans un corps humain. Que serait, alors, un *être spectral* ? Le philosophe italien Giorgio Agamben ne se pose pas exactement la même question, préférant parler d'un « être spécial », mais l'aboutissement de sa réflexion est utilisable ici. Dans *L'être spécial*, le philosophe italien rapproche le mot latin *specie* de notre mot actuel d'image : « L'image est un être dont l'essence est d'être une espèce [*specie*], une visibilité ou une apparence. Spécial, l'être dont l'essence coïncide avec le spectacle qu'il donne à voir, avec sa propre espèce. [...] L'espèce de chaque chose est sa visibilité, c'est-à-dire sa propre intelligibilité. Spécial, l'être qui coïncide avec sa venue au visible, avec sa propre révélation.²⁸ » Ainsi pour reprendre les termes de Cicéron, l'être spécial serait un être qui n'aurait fait qu'un avec son *spectre*. C'est l'être qui n'aurait fait qu'un avec son « espèce de chose », avec l'*idée* qu'il se fait ou que l'on a de lui. Avec l'idée qu'il *doit* être. L'être spécial est un être idéalisé, c'est-à-dire qu'il est un être réduit à une simple visibilité : celle de son idéal. « L'être spécial communique seulement sa propre communicabilité. Mais cette dernière est séparée d'elle-même pour se constituer en une forme autonome. Le spécial devient spectacle. Le spectacle est la séparation de l'être commun, l'impossibilité de l'amour et le triomphe de la jalousie.²⁹ » Le corps-simulacre habité par un spectre qui ne lui ressemble pas peut rejoindre l'idée d'un *être spécial* comme accumulation de qualités diverses superficielles closes sur elles-mêmes. Il est cet être *en tension* (Agamben nous dit que les médiévaux appelaient l'espèce « *intentio* ») avec l'image première, non visible, car structurante, qui l'habite et le crée.

27 MITCHELL W.J.T., *Que veulent les images ?*, op. cit., p.103. Voir aussi, du même auteur, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Amsterdam/Les prairies ordinaires, 2018 (1986), trad. M. Boïdy et S. Roth, p.230 : « Dans la mesure où ces idées sont comprises comme des images – comme des signes visuels ou graphiques imprimés ou projetés dans la conscience –, l'idéologie, la science des idées, est effectivement une iconologie, une théorie de l'imagerie. »

28 AGAMBEN Giorgio, « L'être spécial » in *Profanations*, Paris, Payot & Rivages (Rivages poche), 2006 (2005), trad. M. Rueff, p.72.

29 *Ibidem*, p.76.

Le spectre qui commence et qui commande

Le spectre est une puissance invisible qui va tout faire pour devenir visible, pour s'incarner dans la visibilité. Au cœur de la notion de spectralité se trouve alors un ultime élément qui sera déterminant pour notre pensée de l'image à partir du cinéma spectral. Cette notion, c'est celle, antique, d'*arkhè*. Comme nous l'apprend le philosophe Reiner Schürmann, avant Aristote le verbe *archein* signifiait mener, venir en premier, ouvrir une bataille ou un discours³⁰. Mais c'est bien le Stagirite qui en fera un concept philosophique indiquant alors un début et une domination, un commencement et un commandement. Nous en trouvons une définition au livre *delta* de la *Métaphysique* :

On appelle « principe » [*ἀρχή, arkhè*] 1) la partie d'une chose d'où l'on peut se mouvoir d'abord ; par exemple, la longueur et le chemin ont, si l'on part d'ici, ce principe et, à l'extrémité opposée, un autre principe ; 2) ce d'où chaque chose peut se produire au mieux ; par exemple, pour l'apprentissage, parfois il ne faut pas commencer par ce qui est premier et par le principe de la chose, mais bien par ce d'où l'on apprendra le plus facilement ; 3) ce d'où une chose commence à advenir et qui lui est immanent, comme la carène d'un navire, les fondations d'une maison et, chez les animaux, le cœur selon certains, le cerveau selon d'autres, ou n'importe quelle autre partie qu'on puisse ainsi concevoir ; 4) ce d'où une chose commence à advenir mais qui ne lui est pas immanent, et ce d'où commencent naturellement le mouvement et le changement ; par exemple, l'enfant vient du père et de la mère, et le combat vient de l'insulte ; 5) ce d'où, par décision, se meuvent les choses mues et changent les choses qui changent, comme on appelle « principes » les gouvernements qui s'exercent dans les cités, qu'ils soient oligarchies, royautés ou tyrannies, ainsi que les arts, et surtout les arts architectoniques. 6) En outre, ce d'où une chose est connaissable et qui est premier, cela aussi est appelé le principe de la chose, comme les prémisses pour les démonstrations. 7) Les principes se disent aussi d'autant de façons que les causes, car toutes les causes sont des principes.

Tous les principes ont donc en commun d'être ce à partir de quoi en premier une chose est ou advient ou est connue : mais les uns sont immanents, les autres extérieurs. C'est pourquoi la nature est un principe, ainsi que l'élément, la pensée, la décision, l'essence et le but (car, en de nombreux cas, le bon et le beau sont le principe de la connaissance et du mouvement).³¹

30 SCHÜRMAN Reiner, *Le principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir*, Bienne-Paris, Diaphanes (transpositions), 2013 (1982), p.132. Schürmann se réfère ici à l'*Illiade*, XXII, 116 et à l'*Odyssée*, XXI, 4.

31 ARISTOTE, *Métaphysique*, Δ, 1012b34-1013a24, in *Œuvres*, Paris, Gallimard (Pléiade), 2014, trad. C. Rutten et A. Stevens, p.994.

L'*arkhè* y est ici autant la cause première dans laquelle s'origine une chose, qu'une puissance gouvernante, à l'instar du magistrat ou du tyran. Nous retrouvons, dans la langue française, les deux sens aristotéliens du terme dans le préfixe arché- : à la fois ce qui commence (comme dans archéologie) et ce qui commande (comme dans archevêque). Aristote nous dit que l'objet du philosophe est de travailler sur les *archai kai aitiai*, sur les principes et les causes³². Pourtant, nous avons vu que, selon Platon, le philosophe doit travailler sur les *idéai*, les idées ; c'est que chez les deux philosophes antiques, *idéai* puis *archai* correspondent à l'*ousia*, à l'essence. Il y a, en chaque chose, un principe premier, idéal, matriciel, qui commence l'être et le gouverne. Nous avons vu plus haut, grâce à Martin Heidegger, que l'aspect matriciel (*eidōs*) et l'idée (*idéa*) se rejoignent conceptuellement. Or, voilà qu'arrive ce troisième terme qui, chez le philosophe allemand, prend tout son sens lorsqu'on pose la question du principe de la technique :

« L'*eidōs* doit par avance être en vue, et cet aspect préalablement perçu – *eidōs proaireton* – est la fin, *telos*, en laquelle la *techné* s'y connaît.³³ » Quand le produit est « fini », il sera visible, posé devant le regard qui d'abord s'était déjà posé sur l'idée. Ainsi, la fin du devenir est d'une certaine façon son commencement : le marbre ne deviendra temple que si au départ l'architecte a saisi l'apparence, la figure, à lui conférer. Quand l'artefact se présentera « en sa fin » (*en-telechia*), quand il sera pleinement mis « en œuvre » (*en-ergia*), l'*eidōs* sera arrivée à la présence constante.³⁴

Reiner Schürmann, dans le sillage de Martin Heidegger, propose d'envisager le principe de la technique à partir du concept d'*eidōs*. L'idée est simple : imaginons un menuisier qui aurait à construire une chaise. Pour cela, il partirait d'une forme mentale, idéale : l'*eidōs* d'une chaise qu'il souhaite réaliser. Une fois l'objet achevé, il aura bien fabriqué une chaise mais, aussi proche soit-elle de l'*arkhè* qu'il se sera fixée, celle-ci ne pourra qu'approcher sans réellement la rencontrer l'*idéa* même de ce qu'est, essentiellement, une chaise. Pour ce qui concerne l'essence (*ousia*) de la chaise, seuls les philosophes, toujours selon Platon, peuvent la rencontrer. Aristote lui, préfère le terme d'*arkhè*, mais l'idée est sensiblement la même.

32 SCHÜRMAN Reiner, *Le principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir*, op. cit., p.135 ; ARISTOTE, *Métaphysique*, I, 2.

33 HEIDEGGER Martin, *Question II*, Paris, Gallimard (NRF), 1968, p.197. La traduction proposée ici est celle de Reiner Schürmann.

34 SCHÜRMAN Reiner, *Le principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir*, op. cit., p.141.

Lorsque nous revenons vers Mitchell nous trouvons, dans sa pensée, une réflexion de l'*arkhè* adaptée à la théorie de l'image. Le philosophe américain propose de rapprocher les images des espèces et les pictions des spécimens³⁵. Les images, encore une fois, seraient liées aux *arkhè*, aux *eidos*, aux *idéai* : « Nous pouvons nous demander si une piction est bonne ou mauvaise, s'il s'agit d'un spécimen vivant ou mort. Mais dans le cas d'une image, la question est différente : est-elle à même de se perpétuer et de se reproduire, d'accroître sa population ou d'évoluer vers des formes nouvelles et inouïes ?³⁶ » C'est, en quelque sorte, la question que la philosophie se pose depuis Platon. Mais c'est aussi, finalement, celle, centrale, du cinéma de spectre. Un enfant se blottit sous sa couette parce qu'il entend une voix gémir dans son placard. Une voix qui l'appelle, qui supplie son aide. Mais l'enfant sait que c'est un leurre. Ou du moins, le craint-il, car comment une voix pourrait-elle provenir de son placard sans que cela ne soit un piège ? Cette voix, c'est celle de l'*archaïque*, celle d'une provenance oubliée, comme si elle arrivait à s'échapper d'un émetteur radio en ruine. Le spectre est un archaïque car il demande à sa proie de rendre des comptes. Nous l'étudierons en ce sens et constaterons que le cinéma spectral ne le traite jamais sous une autre espèce. Le spectre commande, ses désirs d'incarnation sont des ordres ; nos corps ne sont que des substances consommables dans lesquelles il pourra laisser son empreinte.

35 MITCHELL W.J.T., *Que veulent les images ?*, op. cit., p.105.

36 *Ibidem*, p.107.

3. DU CINÉMA SPECTRAL, NOTES SUR LE CORPUS

Définition de l'horreur

Le philosophe américain Noël Carroll affirme, dans *Philosophy of Horror*, que le genre horrifique est né au XVIII^e siècle avec le roman d'Horace Walpole, *The Castle of Otranto, a Gothic Story*, publié en 1765³⁷. Ainsi, l'horreur s'originerait dans le genre gothique, et plus particulièrement dans le gothique surnaturel d'un Matthew Lewis (*The Monk*, 1797). Mais ce que Noël Carroll nomme *art-horror* et que nous nommons toujours aujourd'hui « horreur » en tant que genre, se serait cristallisé autour de la parution de *Frankenstein* de Mary Shelley (1818). Bien sûr, on peut trouver de l'horreur à travers les âges (il cite les danses macabres au Moyen-Âge, mais aussi *l'Enfer* de Dante (1304-1307)) mais pour lui, l'horreur en tant que genre advient bien à partir du gothique de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e³⁸. Aussi, l'horreur serait liée à ses effets. Alors que le genre de film musical, par exemple, est lié à la part de musique dans le film, et non à l'effet qu'il produit sur le spectateur, le genre de l'horreur, lui, est lié à l'horreur qu'il procure à son public³⁹. Enfin, pour qu'une œuvre soit considérée comme relevant du genre horrifique, il faut que son horreur provienne d'un élément en particulier : le monstre⁴⁰. Bien sûr, ce dernier se trouve également dans d'autres récits, comme dans le conte de fées, mais sa présence dans une œuvre horrifique n'est pas anodine : il procure de l'effroi conduisant à un sentiment de dégoût⁴¹. Nous le verrons plus loin, cet effroi n'est pas uniquement celui des spectateurs, mais est, avant tout, celui des personnages mêmes qui l'affrontent.

Autre élément de définition donné par Noël Carroll : sa distinction avec le genre fantastique. Pour le philosophe américain, fantastique et horreur diffèrent par leurs systèmes narratifs⁴². Il a recours à une définition classique, celle de Tzvetan Todorov : à la fin du récit de *The Turn of the Screw* d'Henry James, le lecteur hésite entre une solution naturelle (l'héroïne est folle et a imaginé la hantise qu'elle subie) ou super-naturelle (le manoir est réellement hanté), mais la fiction ne nous offre aucun signe pour nous défaire de cette hésitation. Pour Todorov, celle-ci est la marque même du genre fantastique⁴³. Or, comme nous l'avons relevé, l'horreur met en place une fiction dans laquelle le super-naturel (c'est-à-dire le monstre) existe et crée un

37 CARROLL Noël, *Philosophy of Horror. Or paradoxes of the heart*, Londres et New-York, Routledge, 1990, p.4.

38 *Ibidem*, p.13.

39 *Ibid.*, p.14.

40 *Ibid.*, p.15.

41 *Ibid.*, p.19.

42 *Ibid.*, p.144.

43 TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (Points), 1970, p.29.

désordre. Ainsi, le fantastique, en étant indéterminé sur cette question, ne peut être un sous-genre de l'horreur. Pourtant, il l'admet : beaucoup de récits horrifiques commencent de façon « fantastique » avant de révéler au spectateur/lecteur l'existence du monstre. Pour l'universitaire Martine Roberge, le fantastique nécessite un cadre rationnel, un monde dont les lois sont immuables afin que puisse surgir l'impossible à l'improviste⁴⁴. Pour elle, la peur du fantastique est une peur quotidienne viscérale car le genre consiste en l'apparition d'un surnaturel (mort-vivant, vampire, insecte géant, fantôme, etc.) au sein d'un monde ordonné et stable. En ce sens, elle se situe également dans la lignée d'un Roger Caillois qui affirme que « le fantastique n'est fantastique que s'il apparaît scandale inadmissible pour l'expérience ou pour la raison.⁴⁵ » Enfin, Todorov effectue cette division⁴⁶ : *étrange pur / fantastique étrange / fantastique merveilleux / merveilleux pur*. Selon lui, l'étrange pur jouerait avec la frontière du rationnel, et conduirait donc à la peur. Le *fantastique étrange* serait le « surnaturel expliqué », qui, à la fin de son récit, nous explique que ce que l'on pensait fantastique a en fait une explication rationnelle. Le *fantastique merveilleux* est celui qui se termine par l'acceptation du surnaturel (*Frankenstein* par exemple, et une grande part du cinéma de science-fiction). Enfin, dans le *merveilleux pur*, le surnaturel constitue l'ordinaire comme, par exemple, dans *L'Histoire sans fin* (Wolfgang Petersen, 1984). Ainsi, comme nous le comprenons, bien que différent du fantastique, le genre horrifique se rapprocherait de l'*étrange pur*.

À propos de cette distinction en horreur et fantastique, le philosophe d'Éric Dufour propose une autre théorie : alors que le fantastique est un déport du littéraire au sein du cinématographique, l'horreur, elle, est spécifiquement visuelle. Dufour ne manque pas de préciser que l'horreur est au fantastique ce que le pornographique est à l'érotique, et ne peut exister que dans un médium produisant de l'image⁴⁷. Autrement dit, et à l'opposition de la pensée de Carroll, il ne peut exister que de spectacles horrifiques, mais aucune « littérature d'horreur »⁴⁸. Tout au plus serait-elle, comme nous venons de le voir, un « étrange pur ». « Alors que la parole et l'écriture dissolvent et décomposent un tout en ses éléments (l'analyse), l'image, au contraire, lui restitue sa charge ontique, son inertie et sa pesanteur, en

44 ROBERGE Martine, *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Laval, Presses Universitaires de Laval, 2004, p.64.

45 CAILLOIS Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard (NRF), 1965, p.30.

46 TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p.49.

47 DUFOUR Éric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., p.49.

48 C'est pourquoi les spectacles du théâtre parisien du Grand Guignol, au début du XX^e siècle, sont souvent considérés comme la véritable source du cinéma d'horreur. En ce qui concerne l'histoire de l'art de manière plus générale, la première représentation horrifique en Occident est certainement *Judith décapitant Holopherne* du Caravage (1599). Le format du tableau du Caravage est immense, il implique le spectateur et la mise en scène nous donne l'impression d'assister, par hasard et par effraction, à un meurtre. À ce sujet, voir LANEYRIE-DAGEN Nadeije, « Éloge de l'horreur » in *Art Press hors série « Représenter l'horreur »*, mai 2001, pp.10-17.

un mot : sa présence.⁴⁹ » C'est là toute l'horreur : une présence insoluble. Une présence qui nous pousse à courir droit devant nous en hurlant sans jamais nous retourner. Dufour, par ailleurs, insiste sur le fait que le cinéma d'horreur est une catégorie esthétique et non psychologique ou analytique⁵⁰. En fait, il envisage le film d'horreur comme un dispositif particulier de l'image, non éthique (récit d'évolution de personnages), moral (évolution des mœurs vis-à-vis ce que l'on montre ou pas) ou psychologique (la sensation du spectateur), mais véritablement comme une catégorie esthétique régie par des codes. Ainsi, il peut y avoir une scène relevant du cinéma d'horreur dans un film qui ne l'est pas. Suivant cette logique, il considère *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960) comme étant l'origine du film d'horreur⁵¹ : ce qui distingue le cinéma d'horreur est la négation, c'est-à-dire que l'action est bloquée, elle n'avance pas. Le propre du film d'horreur est l'itération, l'éternel retour du même, comme dans un cauchemar. De plus, le film d'horreur ne se conclut pas, il reste ouvert : alors que le film fantastique peut s'achever sur une *happy end*, le film d'horreur, lui, ne finit pas mal, mais ne finit tout simplement pas. Enfin, scénaristiquement, nous savons exactement ce qui va se passer, l'intérêt concerne alors la *manière* avec laquelle cela va se passer. Au réalisateur de montrer tout son talent et toute sa créativité en ce qui concerne les meurtres et autres morts violentes⁵².

Horreur, mémoire et postmodernité technologique

Nous situant entre la vision de l'horreur de Noël Carroll et celle d'Éric Dufour, nous envisageons que le genre horrifique est à la fois lié à ses effets et à un type de construction scénaristique (nous y reviendrons bientôt), mais aussi à une esthétique. Oui, il peut y avoir une scène horrifique dans un film qui ne relève pas du genre, mais pour que cette scène existe il faut que le genre la précède. De plus, il nous faut préciser un point de l'analyse de Dufour : Noël Carroll parle du genre horrifique de façon générale (même en peinture), lorsque le philosophe français traite uniquement de l'horreur cinématographique. Aussi, si ce dernier envisage *Psycho* comme une naissance de l'horreur telle que nous la contemplons aujourd'hui, c'est avant tout car il l'étudie non comme une catégorie culturelle mais comme un certain rapport que nous avons à

49 DUFOUR Éric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., p.50.

50 *Ibidem*, p.54.

51 Nous envisagerons plus tard une autre source : *La Maschera del Demonio* de Mario Bava (1960).

52 *Ibid.*, p.56-69.

l'image. À ce sujet, et nous reviendrons sur ce détail, nous constatons que, par sa crainte d'un devenir spectral du monde, l'horreur actuelle est liée à celle de l'Expressionnisme allemand des années 1930.

Bien que le sentiment d'effroi diffère d'un spectateur à un autre, c'est bien la recherche de ce sentiment qui dirige la structure d'un film d'horreur. Mais c'est un autre aspect, plus anthropologique, qui nous intéresse ici. Dans son essai, Noël Carroll interroge les raisons de la naissance du roman gothique au XVIII^e siècle⁵³. Alors en plein siècle des Lumières qui défend la raison envers et contre tout et pourchasse la superstition, le roman d'horreur naît comme genre en se positionnant, justement, face à ce terrain intellectuel. Carroll envisage que le roman horrifique peut représenter la face cachée des Lumières : « Là où les Lumières valorisent la raison, le roman horrifique explore les émotions, évidemment celles particulièrement violentes du point de vue des personnages fictifs.⁵⁴ » Alors que les Lumières défendent l'objectivité, le genre horrifique serait celui de la défense de la subjectivité. Plus simplement, « les Lumières ont rendu possible le type de conception de la nature ou le type de cosmologie nécessaire pour créer un sentiment d'horreur⁵⁵ ». En défendant un contrôle total de la Nature, elles ont permis l'imagination du monstrueux.

À partir de ce constat, Carroll pose alors cette question simple : pourquoi certaines époques raffolent de récits horrifiques et d'autres moins ? Le genre serait capable d'absorber une anxiété sociale dans son iconographie. L'Expressionnisme Allemand durant la République de Weimar, le cycle Universal américain durant la Grande Dépression, les films de science-fiction des années 1950 durant la Guerre Froide⁵⁶. Il serait intéressant de questionner chaque étape du genre horrifique à partir de son contexte historique, mais nous nous intéresserons, ici, uniquement au contexte actuel. À partir de celui qui est le sien (le début des années 1990) le philosophe américain l'affirme : si l'on est dans un nouveau cycle horrifique, alors il faut expliquer sa provenance et sa ténacité en isolant les sources d'anxiétés sociales⁵⁷. Pour lui, ce cycle débute dans les années 1970 que l'on peut comprendre avec le concept de postmodernité comme témoignant de la « mort de l'Homme », d'un délitement social, et d'un doute vis-à-vis du passé.

53 CARROLL Noël, *ibid.*, p.55.

54 *Ibid.*, p.56. Notre traduction : « *Where the Enlightenment valorizes reason, the horror novel explores emotions, indeed particularly violent ones from the point of view of fictional characters.* »

55 *Ibid.*, p.57. Notre traduction : « *the Enlightenment made available the kind of conception of nature or the kind of cosmology needed to create a sense of horror.* »

56 *Ibid.*, p.207.

57 *Ibid.*, p.210.

Cette idée que développe Carroll⁵⁸ se situe en conclusion de son ouvrage et n'y est pas développée de façon suffisamment précise pour que nous puissions postuler, avec détails, un rapprochement entre les doutes des sociétés postmodernes et l'avènement d'un nouveau genre horrifique. Or, ce sera l'un des objectifs de notre recherche : non de tisser des liens généraux entre postmodernité et horreur, mais entre un doute précis de notre époque et une catégorie spécifique de l'horreur. Bridig Cherry, dans *Horror*, tente de relever les différentes peurs que convoque le cinéma d'horreur. Sans manquer d'affirmer que le cinéma de genre est précisément celui dans lequel les doutes d'une société sont les plus manifestes, et à la suite de Paul Wells⁵⁹, elle en liste cinq, similaires à celles que constate Carroll : aliénation sociale, effondrement de l'ordre moral et spirituel, crise profonde de l'identité, articulation évidente des besoins profonds de l'humanité, besoin d'exprimer les implications de l'existence humaine dans une esthétique appropriée⁶⁰. En ce qui concerne précisément notre époque, elle catégorise quatre territoires : la problématique du contrôle politique, très actif, notamment, à partir du cinéma d'horreur des années 1970 ; la question de l'identité et de la différence, présente dès la naissance du genre horrifique, mais qui a pu être plus ou moins intense (cinéma expressionniste allemand, problématiques racistes aux USA, etc.) ; la violence et la torture, qui adviennent également dans les années 1970, notamment à partir de la guerre du Vietnam ; et, enfin, la peur que nous avons des médias et de la technologie. C'est dans cette catégorie que Cherry place l'avènement des films *Blair Witch* et *Ringu* : « l'un des aspects de la vie quotidienne qui est devenu central dans le cinéma d'horreur contemporain est la technologie et la culture des nouveaux médias qui a été engendrée par internet, les consoles de jeux-vidéo, les communications via téléphones portables et la télévision multi-canal. La technologie a avancé à un rythme beaucoup plus rapide dans les dernières décennies du vingtième siècle qu'auparavant et le changement technologique (avec l'association des médias et de la communication) est devenu constant. Ce n'est alors pas surprenant que, dans les années 1990 et 2000, le cinéma d'horreur ait reflété le fait que la technologie et les médias soient devenus de plus en plus dominants dans la vie des gens.⁶¹ » Puis de constater que ce

58 Que l'on retrouve également, de façon centrale, chez Pascal Françaix dans *Torture porn. L'horreur postmoderne*, Aix-en-Provence, Rouge Profond (Débords), 2016.

59 WELLS Paul, *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*, Londres, Wallflower, 2000, pp.6-7.

60 CHERRY Bridig, *Horror*, Londres et New-York, Routledge, 2009, p.168.

61 *Ibidem*, p.186. Notre traduction : « one aspect of everyday life that has been key in contemporary horror cinema is technology and the new media culture that has been engendered by the Internet, games consoles, mobile phone communication and multi-channel television. Technology has advanced at a far faster pace in the last decades of the twentieth century than ever before and technological (along with associated media and communication) change has become a constant. It is unsurprising then that in the 1990s and 2000s, horror cinema has reflected the way technology and the media have become increasingly dominant in people's lives »

n'est alors pas un hasard si les films clefs de cet aspect nous proviennent du Japon, pays qui a centré son économie sur ces mêmes évolutions technologiques⁶². Une autre auteure américaine, Kristen Laceyfield, va dans ce sens, allant même jusqu'à parler de la peur d'un *média hanté*⁶³. Pour elle, *Ringu* et son remake américain *The Ring* sont déterminants pour comprendre l'avènement de cette peur dans le champ cinématographique qui renvoie, encore une fois, à un délitement de l'identité, cette fois-ci dû à la présence coercitive de la technologie dans nos vies⁶⁴. Pour elle, ce que mettent littéralement en scène *Ringu* et *The Ring*, c'est l'abattement des frontières entre monde réel et virtuel par le biais d'un changement de posture du spectateur : tout comme les victimes fictionnelles de la hantise, le spectateur a lui aussi l'impression de contempler un film maudit⁶⁵. Ainsi, le cinéma se retrouve embarqué dans le doute contemporain que nous avons des médias et, plus largement, de l'image. C'est une idée dont nous débattons ici : au lieu de simplement représenter des peurs contemporaines, le cinéma spectral va l'incarner au sein de sa matérialité. Ainsi, nous dépasserons la peur médiatique pour la conduire à une peur de l'image. Les films de spectre, même lorsqu'ils ne convoquent pas le motif technologique, relèvent d'une peur de l'image, c'est ce que nous tâcherons de démontrer.

Enfin, et pour revenir vers Noel Carroll, si le cinéma spectral est, tout comme le cinéma d'horreur au sens large, lié à un doute postmoderne, c'est essentiellement celui d'un délitement de notre rapport au réel dû à une sur-présence de l'image. Nous retrouvons alors les réflexions liminaires sur ce sujet de Jean Baudrillard dressant quatre phases successives de l'image : celle où elle est le reflet d'une réalité profonde (image comme bonne apparence) ; celle où elle masque et dénature une réalité profonde (image comme maléfice) ; celle où elle joue à être une apparence (image comme sortilège) ; et enfin, celle où elle est son simulacre pur, où elle est pure simulation⁶⁶. Pour Baudrillard, le monde postmoderne, celui de l'« hyperréel » est régi par la simulation, par des images qui ne renvoient à rien d'autre qu'à elles-mêmes. « Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens. Surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité. Surenchère de vérité, d'objectivité et d'authenticité secondes. Escalade du vrai, du vécu, résurrection du figuratif là où l'objet et la substance ont disparu.

62 *Ibid.*, p.194. Colette Balmain affirme un point de vue similaire : *Ringu* est lié à un doute technologique qui prend tout son sens dans le cadre de la culture japonaise mais qui finit par le dépasser. La technologie a envahi l'occident et est maintenant tenue pour responsable de beaucoup d'effondrement, notamment familiaux . Voir BALMAIN Colette, *Introduction of japanese horror films*, Edinburgh University Press, 2008, chapitre 9 : *Techno-Horror and Urban Alienation*, pp.168-187.

63 LACEFIELD Kristen (dir.), *Scary Screen. Media Anxiety in The Ring*, Farnham et Burlington, Ashgate, 2010, p.6.

64 *Ibidem*, p.9.

65 *Ibid.*, p.16.

66 BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p.17.

Production affolée de réel et de référentiel, parallèle et supérieure à l'affolement de la production matérielle : telle apparaît la simulation dans la phase qui nous concerne – une stratégie du réel, de néo-réel et d'hyperréel, que double partout une stratégie de dissuasion.⁶⁷ » Or, qu'est-ce qu'un média hantée si ce n'est une image qui ne renvoie qu'à elle-même ? C'est tout le doute que notre époque a face à la technologie et aux médias : qu'ils cessent de renvoyer à un ailleurs existant, mais qui tournent à vide, en eux-mêmes, ne s'ouvrant uniquement que sur des images. C'est la télévision de *Ringu* qui s'allume seule pour figure un tombeau d'où sort une morte. Mais c'est aussi le *further* de la saga *Insidious* qui permet au réel d'être : c'est parce qu'il y a un virtuel invisible, morbide, imaginaire, que le réel peut exister. Les craintes de Baudrillard se retrouvent dans le cinéma spectral : c'est bien le modèle, l'image, qui précède le réel⁶⁸. Et le motif de la possession démoniaque n'en est qu'une autre variante : un invisible imaginaire dirige le corps pour le faire tourner à vide et le conduire uniquement vers le spectacle. C'est, enfin, ce que soulève le philosophe suisse Serge Margel : une société du simulacre ne serait même plus une société du spectacle, mais une société du spectral. Le corps y deviendrait égal à une marionnette, une poupée, ou un fantôme⁶⁹. Une société du simulacre serait une société où la souveraineté dirigerait par les spectres ; or, comme nous venons de le voir, spectre et souveraineté sont intimement liés.

D'un point de vue non historique et philosophique, mais purement cinématographique, le théoricien Laurent Jullier définit le cinéma postmoderne comme étant, justement, lié aux doutes que nous venons de relever. Ce cinéma, qui advient dans les années 1980, relèverait de quatre aspects⁷⁰ :

- a. « Recyclage de figures appartenant à tous les domaines, y compris celui de la Modernité. » Jullier le précise, cet aspect du cinéma postmoderne se trouve plus facilement en musée d'art contemporain qu'au cinéma. Ce sont souvent des œuvres pessimistes qui, à partir d'un montage effréné, constate un devenir écran de notre époque (nous pensons particulièrement aux écrans-totems de Nam June Paik) De façon moins radicale, il cite des films pouvant faire partie de cette catégorie, notamment *Zelig* de Woody Allen (1983) et tout le cinéma de Peter Greenaway, qui, par ailleurs, est également actif sur la scène de l'art contemporain.
- b. « Recyclage de figures classiques et populaires, Modernité exclue, à la faveur d'une histoire se déroulant à une autre époque que la nôtre. » Cet aspect permet de

67 *Ibidem*.

68 *Ibid.*, p.32.

69 MARGEL Serge, *La société du spectral*, Fécamp, Lignes (Fins de la philosophie), 2012, p.49.

70 JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan (Champs Visuels), 1997, pp.24-27.

considérer la postmodernité cinématographique comme étant souvent nostalgique, voire réactionnaire. La majorité des *blockbusters* hollywoodiens combine cet aspect avec le suivant.

c. « Contournement ou rejet des figures classiques et modernes, par des tentatives de transmettre directement des “sensations fortes” non verbalisables. » Ce que Laurent Jullier nomme « film-concert ».

Globalement, ces divers aspects du cinéma postmoderne conduisent à ce que Carroll relevait plus haut : ce cinéma est celui du débordement constant d'un passé toujours idyllique, il est celui d'un devenir archétype de l'humain, et d'une déconstruction complète de la parole politique. Les critiques américains allant même jusqu'à nommer les films américains des années 1980 du *Reaganite Entertainment*, c'est-à-dire du divertissement assujéti à la vision du monde de Ronald Reagan, et soumis à un fantasme nostalgique de l'autorité masculine blanche⁷¹. Alors que Jullier marque la naissance véritable du cinéma postmoderne avec *Star Wars Episode IV : A New Hope* (Georges Lucas, 1977), nous montrerons plus loin que le film *The Exorcist* est également lié à cette conception de l'héroïsme, de l'humain, et du passé. Ainsi, globalement, le cinéma postmoderne serait celui d'une explosion de ses effets : à l'opposé d'une approche intellectuelle du médium, il proposerait un usage uniquement sensoriel et émotionnel des films, le tout lié à un accaparement marchand des productions. Or, si nous revenons vers le cinéma d'horreur, qui est le genre même de l'effet, nous comprenons qu'il permet de questionner ce rapport postmoderne au médium et, globalement, à l'image. Nous retrouvons alors les idées de Dufour pour les préciser : si l'horreur est uniquement visuelle, alors, le cinéma d'horreur occidental est celui qui nous permettra de comprendre le tournant iconique qui advient dans les années 1970.

Un aspect de la postmodernité cinématographique nous intéresse particulièrement : son rapport au passé. Selon la théoricienne du cinéma Maxime Scheinfeigel, le cinéma postmoderne ne peut envisager l'histoire du cinéma qu'en le traitant comme une chose morte⁷². « La conscience des origines paraît s'inscrire dans un processus que le monde contemporain, du moins celui des *media*, aime à exhiber et à propager comme une sorte de mot d'ordre : il faut faire “le travail du deuil”. Ce travail est censé pacifier la relation des vivants avec les morts. Y aurait-il aujourd'hui plus de morts que les vivants ne peuvent en supporter et qu'il leur faut donc oublier, enterrer sous peine d'en être malades ?⁷³ » L'Histoire du cinéma n'est plus à portée de main, elle est devenue un gouffre obscur aux complexes ramifications. En

⁷¹ *Ibidem*, p.31.

⁷² SCHEINFEIGEL Maxime, *Cinéma et magie*, Paris, Armand Collin (Cinéma), 2008, p.139.

⁷³ *Ibidem*, p.140.

tirer un élément, c'est faire venir à nous tout un ensemble de fantômes que nous ne pouvons assumer. Il faut donc achever le cinéma pour pouvoir, non le convoquer, mais le citer, le transformer, le transfigurer.

C'est ce que réalisèrent nombre de cinéastes du dernier tiers du XX^e siècle dont, notamment, Brian de Palma⁷⁴. Existe-t-il un film du réalisateur américain qui ne soit pas un discours sur l'Histoire du cinéma ? *Sisters* (1973), *Blow Out* (1981) et *Snake Eyes* (1998), pour ne citer qu'eux, sont à ce sujet déterminants. Il y a une image dans l'image, un double, une porte dérobée, un abysse. Derrière chaque image se tient le passé, la chose morte, le spectre qui attend. Comme le relève Maxime Scheinfeigel⁷⁵, *Body Double* (1984) est un conglomérat de différentes séquences issues d'une dizaine de films d'Alfred Hitchcock, comme si le film de De Palma était une sorte d'œuvre-vampire. Rendre hommage à l'histoire du cinéma pour mieux l'achever et bâtir le futur. Mais ce n'est pas tout, car son geste sera repris et poussé encore plus loin par Gus Van Sant qui réalise *Psycho* en 1998. Il ne s'agit pas uniquement d'un remake de l'œuvre d'Hitchcock, mais d'une véritable copie, reprenant le film plan par plan⁷⁶. « *Psycho* est le double effectif de *Psychose*, son “colossos”, son tenant lieu dans un monde de cinéma qu'Alfred Hitchcock, mort depuis longtemps, habite pourtant en *revenant* dans le travail cinématographique de Gus Van Sant. Car il s'agit de cela en fin de compte : Gus Van Sant s'est fait *voyant*, il a vu la lumière spectrale qu'un objet filmique a laissée derrière lui et il s'est attaché à faire naître un nouvel objet avec les particules de cette lumière passée, proprement auratique. Oui, Hitchcock et son film *Psychose* sont des fantômes que Gus Van Sant et son film *Psycho* nous font reconnaître comme tels.⁷⁷ »

Et que dire, enfin, de *Mulholland Drive* de David Lynch (2001) si ce n'est qu'il prend appui sur *Sunset Boulevard* de Billy Wilder (1950) pour conduire la réflexion de son aîné vers celle d'une Histoire du cinéma ? Le personnage principal est une actrice amnésique, aidée et accompagnée, comme dans *Persona* de Bergman (1966) par une femme plus jeune, plus dynamique, plus enjouée. La seconde, qui est venue à Los Angeles en espérant devenir une star pourrait être envisagée comme le double de la première, une sorte de devenir. C'est du moins ainsi que nous comprenons leur jeu amoureux, allant jusqu'à la fusion des corps : Betty, la jeune actrice blonde, serait le devenir-présent de Rita, qui, elle, incarnerait le cinéma révolu. Cette impression spectrale est validée lorsque les deux femmes, quasi identiques, se

74 *Ibid.*, p.147.

75 *Ibid.*, p.145.

76 À ce sujet, voir notamment LE BIHAN Loig, « De deux Psycho l'un ? » in SCHEINFEIGEL Maxime (dir.), *Le cinéma, et après ?*, Presses Universitaires de Rennes (Le Spectaculaire. Série Cinéma), 2010, pp.121-142.

77 SCHEINFEIGEL Maxime, *Cinéma et magie, op. cit.*, p.148.

rendent au *Silencio* où tous les spectacles, y compris un chant *a cappella* magnifique, sont joués en *play-back*. « Rarement un film aura été aussi proche de l'enfance, et de ces moments où l'on aimerait bien qu'il y ait quelqu'un pour vous reprendre par la main, et vous redire qui vous êtes.⁷⁸ » C'est ce qu'écrivait Michel Chion peu de temps après la sortie du film ; or, il nous semble qu'avec le recul nous ne pouvons pas envisager que la personne qui nous prend la main soit une figure réconfortante. Ce qui se passe dans *Mulholland Drive*, et globalement dans le cinéma au tournant du XXI^e siècle, c'est la morbidité d'un passé qui n'est justement plus un repère mais une perte. L'Histoire surgit de sa tombe et nous demande des comptes, elle nous arraisonne. L'Histoire devient une figure spectrale.

Enfin, le tournant du XXI^e siècle, c'est aussi celui de *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick et Eduardo Sánchez, 1999), de *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001), de *Kairo* (Kiyoshi Kurosawa, 2001) ou encore de *The Sixth Sense*⁷⁹ (M. Night Shyamalan, 2001). Bien que tous ces films ne relèvent pas de ce que les théoriciens du cinéma définissent comme étant le « cinéma postmoderne », ils témoignent, chacun, d'un rapport conflictuel avec le passé. À l'image de cette femme aux avant-bras tailladés qui, dans *The Sixth Sense* apparaît soudainement dans la cuisine et hurle au petit Cole « Regarde ce que tu m'as fait faire !! », le passé est déjà en attente dans notre demeure pour nous demander des comptes. Ou alors, comme dans *The Others*, il nous absorbe et nous empêche d'accéder au présent. C'est le théoricien Stéphane Bex qui, à juste titre, nous dit que « la crainte de la postmodernité n'est pas que l'image disparaisse mais qu'elle demeure.⁸⁰ » Ainsi, bien que certains des films que nous analyserons relèvent d'un certain classicisme, tous doutent de l'image comme d'un passé qui refuse de partir, ou, au contraire, qui disparaît à tout jamais. *Kairo* et *The Blair Witch Project*, eux, envisagent qu'image et passé ne font qu'un. L'image est notre perte, car toute image appartient au passé. Ainsi, devenir image et devenir spectre sont liés. Dans le film de Kurosawa, se présenter sur internet via sa webcam c'est comme s'enterrer vivant, tandis que dans le film de Myrick et Sánchez l'image devient similaire à la forêt qui encercle et achèvera les jeunes gens : elle est un labyrinthe, un piège.

78 CHION Michel, *David Lynch*, Paris, Étoile/Cahiers du cinéma (Auteurs), 2007, p.264.

79 Nous ne considérons pas *The Others* et *The Sixth Sense* comme des films de spectre mais plutôt comme des films de fantôme liés à une certaine tradition (point de problématique d'incarnation spectrale dans ces films). Pourtant, ils nous semblent relever de ce que Jullier dit du cinéma postmoderne : ils empruntent aux tropes du genre pour mieux les détourner, ou, du moins pour les actualiser.

80 BEX Stéphane, *Terreur du voir, l'expérience found footage*, Rouge Profond (Débords), Aix en Provence, 2016, p.109.

Guerre des images et délimitation du cinéma spectral

Si le cinéma d'horreur est un genre qui nous permet de questionner nos angoisses, alors le renouveau du cinéma de fantôme qui naît à la fin des années 1990 serait le genre même nous permettant d'interroger une peur précise : celle de l'image. Bien que nous constaterons bientôt des variantes, le cinéma d'horreur du XXI^e siècle relève, selon nous, toujours des mêmes peurs que celles actives depuis les années 1970 : nostalgie liée à une peur du passé ; extrême violence liée à une déliquescence sociale et identitaire ; paranoïa et esseulement liés à un abandon des idéologies sociales ; mais aussi peurs liées à de nouvelles maladies (cancers, sida, etc.). Ces différentes angoisses se retrouvent dans de nombreux films de notre corpus, mais, encore une fois, la peur centrale de ce que nous nommons cinéma de spectre serait celle de l'image. Et cette peur de l'image serait centrale à notre époque qui, comme le constate Jullier, est celle d'une transformation de l'image-concept en une pure image-spectacle⁸¹. Spectacle, comme nous le théoriserons en partie III, qui est fondamentalement lié à notre concept de spectralité. Si la postmodernité est celle d'une récupération à outrance des images et, globalement, de toutes les figures historiques possibles, alors le cinéma spectral en est l'une de ses productions culturelles les plus intéressantes pour questionner cet aspect.

Le XXI^e siècle débuta sur ce que l'historien de l'art Horst Bredekamp a nommé un « acte d'image substitutif⁸² » au cœur d'une guerre entre le Moyen-Orient et l'Occident. Comme l'analyse brillamment l'historien allemand, il ne s'agit pas uniquement d'une guerre de soldats, mais, avant tout, d'une bataille médiatique. Nous pourrions en noter la naissance avec la destruction des statues de bouddha de Bâmiyân en mars 2001, décidée suite à une fatwa iconoclaste d'un émir afghan. Destruction qui fut menée comme un acte ciblant les médias de masse. Selon les talibans, il s'agissait alors de mêler acte iconoclaste et diffusion en masse d'images de destruction. Il fallait susciter un frisson international, et cela ne pouvait passer que par le biais de la diffusion virale de ces images. Nous trouvons, ici, les paradoxes mêmes de l'attaque iconoclaste : c'est la destruction d'images qui fait exister imaginativement l'attaque. Mais cette fois-ci cela est conscient : tuer une image, afin d'en faire exister une autre, celle de la

81 JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne, op. cit.*, p32 et chapitres 2-3 pp.37-96 : le cinéma postmoderne est celui d'une sollicitation du spectateur afin que celui-ci agisse à l'intérieur des films. Ce changement est également permis par une évolution technique : caméras *Louma*, *Steadycam*, mais aussi images de synthèse. « Ces trente dernières années, une évolution se dessine en effet, qui marque un passage de l'image de cinéma classique, représentant un espace et dont l'œil du spectateur balaie la surface, à un espace qui n'est plus une image mais se présente comme un territoire à explorer par le corps entier. » (p.70)

82 BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La découverte (Politique et sociétés), 2015 (2010), trad. F. Joly, pp.208-214.

volonté martiale.

Cette destruction fut suivie d'une autre qui est déjà devenue tristement iconique : la destruction des tours du World Trade Center en mars 2001. L'attaque de l'Amérique fut effroyable, d'autant plus pour un pays qui dominait depuis des dizaines d'années la bataille de l'imaginaire et du symbolique, notamment par le biais d'Hollywood⁸³. La guerre en Irak qui découla de ce multiple attentat prit le nom de « choc et effroi » et se déroula essentiellement par médias interposés. En témoigne la mise en scène précise de la chute de la statue de Saddam Hussein en avril 2003, et bien sûr l'exécution du dirigeant irakien en décembre 2006. Mais il y eut aussi des ratés doxologiques, que l'on pourrait également voir comme des réussites militaires, telles que les photographies échappées de la prison de Guantanamo et celles des tortures issues de la prison d'Abou Ghraïb. Du côté opposé, relevons la mise à mort de l'homme d'affaires américain Nicolas Berg en 2004, et du militaire italien Fabrizio Quattrochi en 2006. Le premier décapité en direct, le second, exécuté après avoir été forcé de creuser sa tombe. Le corps de l'ennemi devient une image, on s'en sert comme trophée et comme talisman.⁸⁴

Le fonctionnement se fonde sur la réaction que nous avons face à l'image, qui consiste à refuser toute distance avec la scène montrée. Elle a beau se dérouler à l'autre bout de la planète, nous nous y projetons. Se crée alors un climat de terreur : l'attaque, même insignifiante d'une personne, se répand dans tous les corps par l'image. L'armée américaine, elle, parle d'« Effet Méduse ». D'ailleurs, selon Mitchell, si les États-Unis ont fait de Saddam Hussein l'adversaire des USA plutôt qu'Oussama Ben Laden, c'est avant tout parce que le premier avait une aura iconique bien plus puissante que le second qui, lui, ressemblait à un chef de guerre plus classique⁸⁵.

Le cinéma de spectre est contemporain de cette guerre des images. Mais, comme le constate Pascal Françaix⁸⁶, il serait naïf d'envisager que le cinéma d'horreur du XXI^e siècle soit uniquement lié à ces images médiatiques effroyables, car la représentation de l'horreur la plus *gore* n'a pas attendu les chaînes de télévision en direct pour exister. En revanche, à la suite de Jean-Louis Comolli, nous envisageons que ces images guerrières terribles sont directement issues du cinéma hollywoodien⁸⁷. Le rapport de causalité y est alors inversé. C'est, encore une

83 À ce sujet, voir CONESA Pierre, *Hollywar : Hollywood, arme de propagande massive*, Paris, Robert Laffont (Le Monde comme il va), 2018.

84 Mitchell revient sur ces différents événements historiques dans MITCHELL W.J.T., *Cloning terror ou la guerre des images du 11 septembre au présent*, Paris, Les prairies ordinaires (Penser/Croiser), 2011, trad. M. Boidy et S. Roth.

85 *Ibidem*, p.24.

86 FRANÇAIX Pascal, *Torture porn, op. cit.*

87 COMOLLI Jean-Louis, *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Verdier (Art, architecture, cinéma), 2016.

fois, tout le paradoxe de l'iconoclaste qui s'attaque à une image et, pour ce faire, produit tout un attirail de visibilité ; ici, par ailleurs, en suivant les codes mêmes de son ennemi. Ainsi, le XXI^e siècle ne serait plus celui du mal invisible, comme nous en trouvons une bonne métaphore avec le cinéma fantastique durant de la Guerre froide, mais celui de l'hyper-visibilité du mal. Mitchell, encore, constate avec beaucoup de subtilité que la période de la « guerre des images » est accompagnée en parallèle d'un autre fantasme, qui fut le second cheval de bataille de l'administration Bush : le clonage. Ainsi, à la suite du philosophe américain, nous pouvons comparer cette hyper-visibilité du mal à une « terreur clone »⁸⁸. Le désir premier de l'image, au XXI^e siècle, n'est plus seulement d'être vu, mais d'être cloné et répandu autant que possible. Alors qu'on pourrait être lassé de la dimension grand-guignolesque des films de spectres contemporains et désirer un retour à la « subtilité » du cinéma de fantôme traditionnel, il serait plutôt judicieux d'envisager que les contextes imaginaires diffèrent. Constatons alors ceci : si le fantôme se fait spectre, sa volonté n'est plus uniquement d'être vengé mais de se reproduire. C'est l'ultime moment de tout film de spectre, et ce sera également la dernière partie de notre recherche.

Le cinéma spectral est un cinéma dans lequel un spectre va à tout prix vouloir s'incarner, et cela va passer par une spectacularisation des objets, de l'habitat et des corps. C'est un cinéma qui montre, parce que le spectre lui-même est une figure qui doit témoigner de sa présence avec fracas. Son objectif n'est pas d'angoisser, mais d'épouvanter. Ainsi pouvons-nous faire un lien, non pas directement avec les attentats du 11 septembre et la paranoïa du clonage, mais avec un contexte imaginaire général qui ne veut plus de l'image qui indique, mais désire une image qui affronte. L'image devient un adversaire, elle devient ce qui fait face et nous poursuit, parce qu'elle désire faire de nous un outil de reproduction. Il est alors saisissant de constater que le premier film de spectre contemporain ayant reçu une réception internationale n'est pas américain mais japonais : il s'agit de *Ringu* (Hideo Nakata, 1998), dans lequel le vecteur même de l'épouvante est l'écran de télévision. De plus, le personnage principal, Reiko Asakawa (Nanako Matsushima), pense affronter un fantôme qui demande du réconfort, alors qu'elle combat un spectre désirant se reproduire. Reiko Asakawa serait ainsi l'incarnation même des spectateurs que nous sommes au tournant du XXI^e siècle.

Nous passerons de longues pages en compagnie de cette œuvre d'Hideo Nakata, revenant encore et toujours vers les aspects la constituant afin de comprendre ce que peuvent être des

Voir aussi MONDZAIN Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard (Le temps d'une question), 2002.
88 MITCHELL W.J.T., *Cloning terror ou la guerre des images du 11 septembre au présent*, op. cit., p.41.

films, des images et des mondes spectraux. Nous reviendrons sur sa structure, sur ses liens et différences avec le roman d'origine, sur ses personnages, sur les choix formels du réalisateur, sur son empreinte culturelle, et, surtout, sur son spectre : Sadako Yamamura⁸⁹. *Ringu* raconte l'histoire de Reiko Asakawa, jeune journaliste divorcée et mère d'un enfant de sept ans, Yoichi (Rikiya Otaka). Alors qu'elle se rend à l'enterrement de sa nièce, qui est morte dans des circonstances inexplicables sept jours après avoir regardé une VHS « maudite », elle décide d'enquêter sur cette rumeur de lycéens et va peu à peu s'aventurer dans l'épouvante la plus totale, entraînant avec elle son fils et Ryûji (Hiroyuki Sanada), son ancien mari. *Ringu* marque, selon nous, un changement cinématographique radical. Certes, il y eut, avant lui, des films dans lesquels les individus affrontaient des spectres et démons en place de fantômes⁹⁰ (une théoricienne comme Carol J. Clover l'a notamment bien analysé, nous y reviendrons), mais ce qui advient avec *Ringu*, c'est la sédimentation de tout un ensemble de problématiques iconiques qui chamboulèrent le genre horrifique. Le XXI^e siècle qui suit n'aura de cesse de revenir, consciemment ou non, sur les motifs créés par Hideo Nakata, à tel point que le cinéma de spectre est devenu, par son apport japonais, le genre même pour questionner notre rapport actuel aux images. Si nous décidons alors de baser notre recherche à partir de l'année 1998 et non depuis le cinéma de démons qui débute dans les années 1970, c'est parce que le cinéma d'épouvante post-*Ringu* nous semble toujours lié à des questionnements ouvertement iconiques nous permettant de méditer sur notre XXI^e siècle⁹¹.

Reiko Asakawa n'est pas confrontée à un simple spectre, mais à un spectre devenu image maudite. Ce qu'incarne la jeune mère, c'est une spectatrice qui tâche de comprendre l'image qui la hante et la poursuit. En ce sens, *Ringu* est un film qui incarne nos méandres paradoxaux d'un désir iconophile et d'une peur iconoclaste : l'image est ce qui effraie et nous veut du mal, mais ce n'est que dans la contemplation que nous pourrions trouver notre salut. *Ringu*, c'est surtout cette scène finale, terrifiante, durant laquelle une jeune femme morte sort d'un puits au fond d'une image télévisuelle, pour s'avancer vers l'écran, en sortir, s'étaler sur le sol de notre salon, puis nous paralyser de son regard gorgonéen. C'est un film où chaque scène est en elle-

89 Nous l'avons déjà dit, et nous l'étudierons précisément en partie I : *Ringu* s'insère dans une culture horrifique typiquement japonaise, pourtant son horreur médiatique est, elle, occidentale. De plus, le spectre de Sadako Yamamura est extrêmement proche du motif démoniaque que l'on retrouve dans le cinéma d'horreur américain, toujours empreint d'imaginaire chrétien. Ainsi, films de démons et films de fantômes japonais pourraient être rapprochés en de nombreux points.

90 Le cinéma américain des années 70-80 est à ce sujet exemplaire. Citons bien sûr *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), sur lequel nous reviendrons longuement, mais aussi *Beyond Evil* (Herb Freed, 1980) ; *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) ; *The Entity* (Sidney J. Furie, 1982) ; *Christine* (John Carpenter, 1983) ; la trilogie *Witchboard* (1986-1995) ; *Prince of Darkness* (John Carpenter, 1987) ; etc.

91 Bien sûr, il serait faux de ne pas considérer que les films de spectre des deux dernières décennies piochent abondamment dans les motifs cinématographiques créés à la fin du XX^e siècle. Ainsi, l'analyse des films de notre corpus se fera souvent en revenant sur des œuvres antérieures à notre champs d'étude.

même mythique, car elle renvoie au rapport ancestral que nous avons aux images. À la suite de Benjamin Thomas⁹², nous pouvons envisager cette œuvre comme n'étant pas uniquement liée au cinéma japonais⁹³, car elle est l'incarnation occidentale d'un doute désirant : celui de notre regard. Bien que s'originant de plein pied dans la culture japonaise, comme nous le montrerons, ce film eut un impact international décisif sur le cinéma de fantôme de manière générale, à tel point que toutes les productions qui suivent mettront, elles aussi, en scène des spectres et non plus des fantômes.

Les films que nous étudierons dans ces pages seront tous postérieurs à l'œuvre d'Hideo Nakata. Bien sûr, nous reviendrons par moment sur certaines pellicules mythiques du cinéma d'horreur, notamment sur *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922), *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) et *Shining* (Stanley Kubrick, 1980) ; mais ce mouvement sera réalisé pour permettre une meilleure compréhension des films présents dans les limites de notre corpus, qui contient une centaine de films, mais dont certains seront plus importants que d'autres : le cinéma de Kiyoshi Kurosawa (dont surtout *Kairo*, 2001), *Session 9* (Brad Anderson, 2001), *The Amityville Horror* (Andrew Douglas, 2005), *Dominion: Prequel to the Exorcist* (Paul Schrader, 2005), *[Rec]* et *[REC] 2* (Jaume Balagueró & Paco Plaza, 2007-2009), *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2009), *The Last Exorcism* (Daniel Stamm, 2010), la saga *Insidious* (2010-2015) initiée par James Wan, *The Awakening* (Nick Murphy, 2011), *Sinister* (Scott Derrickson, 2012), *The Possession* (Orne Bornedal, 2012), la duologie *The Conjuring* (James Wan, 2013-2016), la duologie *Ouija* (2014-2016), *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014) ou encore *Hereditary* (Ari Aster, 2018), pour ne citer qu'eux. Il n'est pas non plus question d'offrir une recherche se présentant comme une constante comparaison entre *Ringu* et ses suivants, comme en témoigne la partie III, questionnant la possession démoniaque présente uniquement de manière métaphorique dans l'œuvre de Nakata, mais qui est une tradition cinématographique beaucoup plus américaine. À ce sujet, nous essaierons autant que possible d'ouvrir notre recherche à différents pays, mais il est inutile de préciser que nombre des œuvres analysées ici sont américaines et japonaises, tant les deux nations témoignent d'un amour sans faille pour les représentations spectrales au cinéma. Enfin, il va de soi que nombre des phénomènes que nous relèverons dans cette recherche ne sont pas des innovations totales. Le genre du cinéma spectral emprunte ses codes au cinéma de fantôme classique et, globalement, au cinéma d'horreur. Pourtant, certains de ses aspects sont des évolutions, des mutations, des intensifications de ce qui a déjà été vu, au point de pouvoir envisager que nous

92 THOMAS Benjamin, « L'horreur à l'ère surmoderne. Le cinéma horrifique japonais d'aujourd'hui » in ASTRUC Frédéric (dir.), *Représenter l'horreur*, Aix en Provence, Rouge Profond (Débords), 2015, p.54.

93 Même si nous reviendrons, en partie I, sur sa naissance au sein du contexte japonais.

avons affaire à un sous-genre nouveau.

Nous croiserons la route de certains réalisateurs devenus des maîtres du genre, comme James Wan par exemple, et tâcherons d'analyser leurs œuvres à partir de ce que nous avons relevé en début d'introduction comme étant notre triple champ d'analyse : l'étude cinématographique (analyse d'un genre), l'étude historico-artistique (la vie des images) et l'étude philosophique (notre rapport à l'*arkhè*). Ainsi, les films de spectre seront analysés à partir des écrits d'un historien de l'art comme Georges Didi-Huberman, ou d'un philosophe de la gouvernance comme Giorgio Agamben. C'est, nous l'espérons, par cet abatement des frontières académiques que l'étude de l'image, qui est sans limite, pourra s'offrir dans toute sa richesse.

De l'épouvantable

Suivant les théories de Noël Carroll sur le cinéma d'horreur comme un cinéma de l'effet, nous disions plus haut que le cinéma spectral semble être l'aboutissement d'un rapport postmoderne de doute à l'image. Nous pourrions même affirmer qu'il incarne ce que nous entendons par le terme d'« épouvante ». Revenons vers Martin Heidegger : pour le philosophe, l'humain, le *Dasein*, diffère des autres êtres car il est constamment en tension vers la mort. Ainsi, l'angoisse de l'innommable à venir est décisive pour notre construction ontologique. Afin d'argumenter ce propos, Heidegger passe d'abord par une définition des termes de peur, d'effroi, et d'angoisse. Or, les définitions phénoménologiques de ces différentes catégories émotionnelles semblent coïncider avec celle que nous avons donnée de ce qu'est un spectre. Au paragraphe 30 d'*Être et Temps*, il définit la peur ainsi : « *Le devant-quoi de la peur, le "redoutable" est à chaque fois un étant faisant rencontre à l'intérieur du monde, et possédant le mode d'être de l'à-portée-de-la-main, dit sous-la-main ou de l'être-là-avec.*⁹⁴ » La peur, chez le philosophe allemand, est donc liée à l'invasion d'un corps, d'un objet menaçant au sein du monde. Cette notion de peur est liée au cinéma d'horreur car ce dernier met toujours en scène la suspension de la quotidienneté par un envahisseur, qu'il soit surnaturel ou non. C'est même, selon nous, toute la « poésie » de cette catégorie cinématographique qui va du merveilleux à l'horreur : la suspension des règles du monde tel que nous le connaissons. Quelque chose advient qui fait que tout s'arrête afin d'être mis en

94 HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, Paris, Authentica (hors commerce), 1985 (1929), trad. E. Martineau, p.140. Les italiques sont de Martin Heidegger. En ce qui concerne le §30 d'*Être et temps*, nous nous référons à la traduction d'Emmanuel Martineau publiée en 1985 plutôt qu'à celle de François Vezin publiée chez Gallimard en 1986. La traduction de Martineau nous semble plus précise en ce qui concerne la graduation de la peur du *Dasein* chez Heidegger.

doute. Ensuite, Martin Heidegger définit l'effroi, l'horreur et l'épouvantable⁹⁵ en ces termes :

Tandis qu'un menaçant s'engage lui-même soudainement en son « certes pas encore, et pourtant à tout instant » dans l'être-au-monde préoccupé, la peur devient de *l'effroi*. [...] Si en revanche le menaçant a le caractère de l'absolument non-familier, la peur devient *horreur*. Et lorsqu'enfin un menaçant fait encontre selon le caractère de l'horrible et a en même temps le caractère d'encontre de *l'effrayant*, la soudaineté, la peur devient *épouvante*.⁹⁶

Alors que ces deux notions sont souvent confondues et que nous parlons alternativement de « cinéma d'horreur » et de « cinéma d'épouvante », il nous est possible, à partir d'Heidegger, d'envisager l'épouvante comme étant une étape postérieure à l'horreur. Si l'effroi est comme un obstacle imprévu entre l'être et le monde, et que l'horreur est le menaçant sous le mode de l'absolument *Autre* (le fameux monstre de Noël Carroll), alors l'épouvantable est cet effroi (le surgissement soudain) mêlé à cette horreur (l'*Autre*). L'épouvantable serait, en ce sens, la soudaineté de l'étrange (que nous rapprocherons du *jump scare*, très présent dans le cinéma spectral). Tel un coup de tonnerre dans le réel, le clignotement soudain d'un spectre malfaisant.

Suivant cette logique, nous pouvons comprendre le cinéma d'épouvante comme étant un genre dans lequel l'horreur *impossible* survient toujours soudainement sans qu'on y prenne garde. Le monde ne se contente pas de s'écrouler, il s'écroule en un instant. C'est pourquoi, selon nous, épouvante et spectre sont liés. Nous le rappelons : le spectre est un invisible qui va tout faire pour s'incarner, de façon effrayante, dans un corps afin d'accéder à la visibilité. Ainsi, le cinéma dit d'épouvante, celui par excellence des spectres, est un cinéma dans lequel le visible,

95 Le terme employé par Martin Heidegger pour « épouvante » est « *Entsetzen* » (correspondant à l'anglais « *fright* »). Il semble que la traduction par *épouvante* soit la bonne car le mot allemand sert aussi à dire l'effacement. Le terme utilisé par le philosophe pour dire la « peur » est « *Furcht* », qui est proche du terme de « crainte ». Le terme pour « effroi » est « *Erschrecken* ». La définition que donne Heidegger de ce qu'il nomme *Entsetzen* est très proche de ce que l'on désigne par épouvante : une proximité telle du vertigineux que l'on en est hanté. Dans le *Petit Larousse allemand-français* : *Ent-* dit l'éloignement, la privation, *setzen* dit ce qui est posé, placé. En ce sens, *Entsetzen* dit l'éloignement de tout repère, l'abandon total de l'être, la déportation. Aussi *Entsetzen* dit « révoquer » ou « destituer » dans le sens de destituer quelqu'un d'une fonction, par exemple. *Schrecken* dit la frayeur dans le sens d'un danger, mais aussi d'un cauchemar (qui se dit *Schreck*). *Schreck* est, enfin, le mot pour désigner le fantôme, qui se dit aussi *Gespent* lorsque le spectre peut se dire *Schreckgespent*. L'épouvante, au sens de *Entsetzen*, ne serait pas alors seulement un *effroi* (*Erschrecken*) causé par un spectre, par exemple, mais, plus que ça, elle serait une peur si grande que l'être serait perdu hors de ce qui constitue les repères de son monde. En ce sens, l'idée que le cinéma spectral marquerait l'aboutissement du cinéma dit *d'épouvante* serait adéquate, car, comme notre recherche le montrera, il s'agit d'un cinéma de la perte de monde, un cinéma de l'impossibilité de faire monde à cause de l'avènement soudain d'un « archaïque », le spectre. Ce terme inclut en lui-même l'idée d'un traumatisme irréversible. Le cinéma spectral sera alors un cinéma d'un cheminement vers une métamorphose. On peut se remettre de la proximité avec un tueur, mais jamais de la possibilité de l'existence d'un monde spectral.

96 *Ibidem*, p.126.

le connu, le tangible, le réglé, le stable, peut (et va) à tout moment voler en éclats parce qu'il y a quelque chose tapi dans l'ombre, que l'on n'avait pas vu, qui fut toujours là sans qu'on y prenne garde, et qui va soudainement apparaître. Comme nous le verrons en partie II, notamment à partir de James Wan, cet aspect théorique s'incarne également de façon esthétique, tant le cinéma spectral est un genre dans lequel le grand-angle est utilisé et où les espaces semblent toujours trop grands, trop détaillés, trop pleins de coins d'où peut surgir l'Épouvantable.

Revenons une dernière fois vers Martin Heidegger. Au paragraphe 53 d'*Être et Temps*, le philosophe définit le rapport du *Dasein* à la mort en ces termes : « La mort comme possibilité ne donne au *Dasein* rien à réaliser, et rien non plus qu'il pourrait *être* lui-même en tant qu'effectif. Elle est la possibilité de l'impossibilité de tout comportement par rapport à... de tout exister. Dans le devancement dans cette possibilité, celle-ci devient "toujours plus grande", c'est-à-dire qu'elle se dévoile comme une possibilité qui ne connaît absolument aucune mesure, aucun plus ou moins, mais signifie la possibilité de l'impossibilité sans mesure de l'existence.⁹⁷ » Nous comprendrons alors l'épouvantable dans les cadres très précis de ceux de notre recherche : le cinéma d'épouvante serait un mode du cinéma d'horreur en tant qu'il est l'avènement soudain d'un étrange, non comme fluide, sang et tripes, mais comme l'avènement impossible, dans le réel, de la mort, de l'archaïque, de l'Histoire elle-même. Le sentiment d'épouvante est alors lié à deux éléments : un sentiment d'effroi suscité par une soudaineté effrayante ; et une impossibilité ontologique de ce qui surgit. Un tueur *peut* exister et advenir soudainement alors qu'un fantôme *ne peut* pas exister⁹⁸. Les deux, mélangés, nous donnent l'épouvante. Ainsi, c'est ce que nous démontrerons tout au long de cette recherche, le cinéma spectral marque l'accomplissement de ce que nous nommons « cinéma d'épouvante ». C'est une idée que nous postulons : les changements cinématographiques au sein du genre horrifique au XXI^e siècle auraient divisé le genre en deux. D'un côté se trouverait le cinéma d'horreur comme lié à une extrême violence physique (dont relève le *torture porn*), de l'autre se trouverait le cinéma d'épouvante comme lié à une extrême violence psychologique et métaphysique. Le cinéma spectral, lui, relèverait de la seconde catégorie et son étude va alors nous permettre de proposer une théorie de notre rapport actuel aux images comme étant un rapport aliénant.

97 *Ibid.*

98 Nous le montrerons en partie II, dans un film comme *Insidious* (James Wan, 2010), l'entité démoniaque reprend les motifs cinématographiques du tueur en série.

4. LE SPECTRE-ÉNIGME, NOTES SUR LA MÉTHODE

De l'économie au mystère

Dans un ouvrage sur lequel nous reviendrons à de nombreuses reprises, la philosophe Marie-José Mondzain définit l'incarnation du Verbe dans la chair du Christ comme le passage d'une économie du mystère à une économie de l'énigme. Nous discuterons longuement, au début de la partie II, de cette idée d'*économie iconique*, mais relevons déjà ceci : avant que Dieu soit triple, il était pur mystère. Ce n'est qu'après les écrits de Tertulien au deuxième siècle que la Trinité fut conceptualisée ; puis, comme le relève Marie-José Mondzain, elle fut âprement débattue aux VIII^e et IX^e siècles. Pourtant, l'idée d'un Dieu qui serait triple (Père, Fils, Verbe) se trouve déjà chez Paul qui, dans l'Épître aux Corinthiens⁹⁹ affirme que Dieu était mystère mais que, depuis que son Esprit s'est incarné dans le Fils, il est devenu autre chose : une énigme ; ce qui fait affirmer à la philosophe : « Paul a noué pour toujours le statut de l'image à celui de l'énigme.¹⁰⁰ » Or, il s'avère que la logique de l'incarnation spectrale est exactement similaire à celle de l'incarnation christique. Au même titre que le spectre est un invisible qui va devoir accéder à la visibilité et qui, pour ce faire, va fonctionner par le biais de *signes* (portes qui claquent, puanteurs, etc.), Dieu, dans la logique de l'économie divine, se montre aux hommes par une incarnation, puis par le biais de manifestations diverses et variées. Quoi de plus logique, finalement, car le spectre, tel qu'il naît au XVII^e siècle dans l'esprit des inquisiteurs, n'est rien d'autre qu'un *antéchrist*, qu'un Dieu inversé. Mondzain ajoute cette précision : « [L'économie] est dirigée vers le regard, elle le cherche, elle le provoque, elle en fait un moyen de preuve du salut, en acceptant le scandale providentiel de la souffrance et de la mort du Verbe de Dieu. [...] Là où se tient l'énigme de l'économie, là se tiendra l'énigme de l'image, et cela, peut-être jusqu'à nos jours.¹⁰¹ »

Si le spectre est économie (c'est-à-dire totalité comme agencement de divers éléments), s'il est à la fois une partie visible et une organisation invisible, alors nous pouvons l'analyser comme nous analysons une image. Ainsi en sera-t-il dans le cinéma spectral : la victime du spectre trouvera une potentielle échappatoire dans l'herméneutique iconique. Le cinéma de spectre nous semble, à différents degrés, toujours proche d'un cinéma de l'enquête : *Ringu* est, avant tout, un film dans lequel une journaliste analyse et décortique une œuvre visuelle étrange, la VHS maudite, un film d'enquête durant lequel une jeune femme, aidée par son ex-mari, va

99 PAUL, *Corinthiens I*, 2, 7.

100 MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 1996, p.55.

101 *Ibidem*, p.57.

mener une véritable *in-vestigation*, une recherche dans des abîmes sociaux, psychologiques, géographiques et physiques. Il commence par un deuil, puis prend la forme d'une analyse iconique, avant de devenir une enquête conduisant Reiko vers une île où l'on vit de manière traditionnelle pour, finalement, plonger dans un puits oublié. Le spectre serait donc toujours une énigme à résoudre, dans le sens où son être lui-même contient une signification cachée. Il faut trouver une identité, un passé oublié, visiter des lieux abandonnés, déceler une justification à l'épouvante. Le cinéma spectral, à l'image du devenir économique de Dieu, prend tout l'aspect d'une exégèse iconique dans laquelle l'image se serait faite démon :

On peut désormais saisir avec plus de précision la signification décisive du retournement de l'expression paulinienne « économie du mystère » en « mystère de l'économie ». Le mystère n'est plus, comme chez Paul, le plan divin de la rédemption, qui nécessite une activité de mise en acte et de révélation – une *oikonomia* justement en soi parfaitement claire ; le mystère est désormais l'économie elle-même [...].¹⁰²

Remplaçons l'idée d'un Dieu par celle d'un spectre, et nous aurons le plan du salut épouvantable. Reiko Asakawa, et toutes les victimes spectrales que nous rencontrerons dans ces pages, sont toujours des individus jetés violemment dans le « mystère de l'économie » spectrale. À eux, s'ils veulent espérer survivre, de savoir trouver le bon document, de savoir révéler le passé trouble, de savoir analyser l'odeur de putréfaction qui suinte des murs de la chambre à coucher.

Découverte, enquête spectrale et méthode

Nous regardons des films d'épouvante, contemplons des individus qui, pour être libérés de la hantise, s'enferment dans des salles d'archives poussiéreuses, et nous constatons que nous sommes finalement engagés sur le même chemin. Noël Carroll, dans *Philosophy of Horror*, analyse le fait qu'un film d'horreur est toujours construit sur le même schéma divisé en quatre parties¹⁰³ : amorce, découverte, confirmation et confrontation. L'*amorce* horrifique est proche du thriller ou du mystère : soit l'on sait directement qui est (ou ce qu'est) le monstre, soit l'on est confronté à ses effets. Cette amorce étant graduelle, le spectateur a

¹⁰²AGAMBEN Giorgio, *Le règne et la gloire*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 2008, trad. M. Rueff, p.89.

¹⁰³CARROLL Noël, *Philosophy of horror*, *op. cit.*, p.99.

souvent plus d'éléments de connaissance que le personnage principal. La *découverte*, elle, est le moment où l'on comprend que l'origine des événements est monstrueuse. Les caractéristiques de l'amorce deviennent alors des preuves. Souvent, par ailleurs, cette découverte est niée par des figures d'autorité. Puis, l'on arrive à la *confirmation*, c'est-à-dire le moment où le groupe, ou l'individu qui le représente, convainc l'ensemble des sceptiques. Ce moment de confirmation est souvent propice à une démonstration « rationnelle » de l'activité monstrueuse qui va convaincre tout le monde. Enfin, dans la *confrontation* finale, l'humanité sort souvent victorieuse d'une opposition qu'elle aurait tout aussi bien pu perdre. Mais il y a bien sûr des variations¹⁰⁴ : par exemple, on peut avoir simplement : amorce, découverte, confrontation. Sans passer par la phase d'enquête de la confirmation (comme dans un film survivaliste où le héros est seul sur terre). Parfois, c'est la scène finale de confrontation qui fait office de confirmation. Mais, pour Noël Carroll, ce qui est avant tout central dans le genre horrifique, c'est la phase de la découverte, celle d'un impossible : « le but du genre horrifique [...] est d'exposer, de révéler et de manifester ce qui est, supposément en principe, inconnu ou inconnaissable.¹⁰⁵ » Ainsi, les « histoires d'horreur sont principalement concernées par la connaissance en tant que thème¹⁰⁶ » et le dégoût et l'effroi que nous avons face au monstre ne sont, finalement, que l'effet même de cet impossible¹⁰⁷. Ce n'est pas que nous recherchons le dégoût, mais ce dégoût est une concomitance prédictible de la révélation de l'inconnu. De plus, il n'y aurait pas de plaisir à dévoiler l'inconnu si le monstre ne défiait pas notre conception de la nature.

Il nous semble alors que la recherche que le protagoniste d'un film spectral effectue dans les archives (nous reviendrons sur cet aspect en première partie) pour révéler l'identité et/ou l'origine du spectre est similaire à celle qu'effectue le chercheur offrant une étude de ce cinéma. Cette idée peut sembler un brin surréaliste, mais nous en retrouvons, encore une fois, l'exemple avec Stéphane du Mesnildot qui a, lui aussi, cherché à comprendre l'origine de l'effroi vécu lors d'un visionnage de *Ringu*. Nous sommes tous ici des chercheurs, des victimes d'images qui nous empêchent de dormir. Finalement, ce geste est simple à résumer : montrer de l'empathie pour son objet de recherche. Le laisser nous guider dans nos analyses, même si cet accompagnement doit nous conduire vers des horizons limites. Comme le souligne Georges Didi-Huberman, le travail du chercheur face aux images est une « double tâche : ne pas perdre la patience de la méthode, la longue durée de l'idée fixe, l'obstination des

¹⁰⁴*Ibidem*, p.108.

¹⁰⁵*Ibid.*, p.127.

¹⁰⁶*Ibid.*

¹⁰⁷*Ibid.*, p.184.

soucis prédominants, la rigueur des choses pertinentes ; ne pas perdre non plus l'impatience des choses fortuites, le temps bref des trouvailles, l'imprévu des rencontres, voire des accidents de parcours.¹⁰⁸ » À ce sujet, nous proposerons, au sein de ce travail, une série de réflexions prolongeant notre argumentaire mais qui, bien souvent, auraient du mal à s'y insérer. Nous les avons nommées « Seuil » et elles nous permettront d'interroger l'acte même consistant à effectuer une recherche intellectuelle. Nous y appliquerons alors les conseils de Georges Didi-Huberman : s'y retrouveront autant la « patience de la méthode » que la rencontre des « choses fortuites ».

À l'instar de Reiko Asakawa cherchant à comprendre ce qui se cache derrière Sadako Yamamura, nous effectuerons ici une analyse des « signatures » du spectre du cinéma spectral. La signature, telle que la définit Giorgio Agamben, serait telle une trace divine dont il nous faudrait d'abord comprendre le langage, elle serait une trace à spéculer, à théoriser¹⁰⁹. Il nous paraît impossible de considérer les images autrement ; c'est pourquoi nous décidons de suivre la gradualité de l'événement de ces signatures en suivant l'organisation d'un film de spectre telle qu'elle semble définie par le démonologue fictif Ed Warren (Patrick Wilson), mis en scène par James Wan dans *The Conjuring* (2013). Ce dernier affirmant, devant un amphithéâtre plein à craquer d'étudiants que la manifestation spectrale suit toujours trois stades : infestation, oppression, possession (*fig. 1*). Ces trois stades, qui définissent notre plan, nous permettront de suivre une gradualité de notre rapport à l'image nous permettant de répondre à notre question initiale : de quoi a peur le cinéma de spectre ? Cette même question qui, nous le rappelons, est finalement celle de notre doute actuel vis-à-vis des images. Tel sera alors le plan nous permettant de répondre à cette interrogation :

L'apparition spectrale se réalise d'abord au sein des objets ménagers, ou alors au sein d'archives (souvent familiales). Elle est toujours liée à un objet. Ce registre de signatures spectrales concernera le premier moment de notre recherche durant lequel nous questionnerons le rapport que le spectre et le cinéma spectral entretiennent avec les techniques de l'image. Le cinéma de spectre serait alors l'héritier de toute une pensée occulte de l'image. Cette idée nous conduira à analyser la résurgence du motif spirite au sein du genre. Le cinéma y sera alors envisagé comme un art prédateur. Mais il sera également question de documents. Pourquoi le cinéma spectral est-il à ce point obsédé par les documents hantés ? Qu'est-ce que

108DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit (Paradoxe), 1998, p.10.

109AGAMBEN Giorgio, *Signatura rerum. Sur la méthode*, Paris, Vrin (Bibliothèque des Textes Philosophiques), 2014, trad. J. Gayraud, chapitre II, pp. 37-91. Nous reviendrons sur les signatures de Paracelse que convoque Agamben en partie I et en conclusion. Paracelse est un médecin suisse allemand du XVI^e siècle à qui nous devons une complexe et influente, pour l'époque, philosophie de la nature.

cela peut nous dire de notre rapport à l'image ? Enfin, en lien avec ces différents motifs, arrivera une question : pourquoi tant de femmes poursuivies par des spectres ? La sur-présence des personnages féminins au cinéma de spectre sera questionnée en lien avec une interrogation sur l'image spectrale.

Puis, d'une hantise des dispositifs, nous passerons à une hantise locale. Le cinéma spectral est le genre par excellence du retour de la maison hantée. Le fantôme des manoirs et vieilles bâtisses devient spectre pavillonnaire et citadin. Ceci nous conduira à proposer une économie de la maison hantée en lien avec une réflexion sur l'économie iconique. Mais cette question du lieu sera aussi celle de l'image : le cinéma spectral, témoin d'une époque qui fantasme un monde se faisant image, mais, surtout, qui fantasme une image se faisant lieu habitable.

Enfin, la dernière hantise sera celle des corps. La possession spectrale est le dernier stade du film de spectre, mais aussi la finalité du spectre qui peut enfin advenir librement et totalement à la visibilité. Cette réflexion sera avant tout celle d'un devenir spectral du spectateur lui-même : finalement, n'y a-t-il pas un lien entre le corps possédé et le spectateur assis devant un film ? Cette hantise des corps s'achevant, comme nous le relèverons, sur une note mélancolique : celle du monde spectral. Achèvement d'un devenir-image du monde. Nos yeux ne sont plus capables de se poser sur le monde sans y voir autre chose que du spectral.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il nous faut encore prendre nos ultimes armes herméneutiques. Pourquoi le cinéma spectral ? S'il fallait encore répondre à cette question, nous nous dirigerons certainement vers Walter Benjamin, offrant une philosophie artistique à partir du drame baroque allemand, le fameux *Trauerspiel* qui, « dans la perspective qui doit être celle du traité de philosophie, est une idée.¹¹⁰ » En ce qui nous concerne, nous ne savons pas si le cinéma de spectre est une idée, mais il est au moins un certain discours sur l'image. Discours nous semblant exemplaire en ce qui concerne notre temps. Ainsi, plonger dans l'abîme de ce genre cinématographique permettra d'éclaircir notre rapport aux images. Et nous le démontrerons sans cesse : le cinéma spectral se situe dans une chronologie historique qui dépasse largement celle de l'histoire du cinéma. « Et de même que chaque forme linguistique, même inhabituelle, même singulière, peut être vue non seulement comme un témoignage de ce qui l'a façonnée, mais aussi comme un document sur la vie de la langue et de ses possibilités de l'époque, il y a aussi dans toute forme artistique, quelle qu'elle soit – et bien plus authentiquement que dans une œuvre particulière – l'index d'une figuration précise,

¹¹⁰BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion (Champs essais - Philosophie), 1985 (1974), trad. S. Muller, p.45.

objectivement nécessaire de l'art.¹¹¹ » La figuration qui est celle du cinéma spectral n'est autre que celle d'un monde désespéré qui pointe du doigt l'image lorsqu'il faut trouver un coupable, et qui se love en son sein lorsqu'il faut se réfugier. Tel est le spectre : bras ouverts s'offrant comme monde, et forme insidieuse se proposant comme solution totale. Le monde spectral qui en découlera ne sera rien d'autre qu'un monde où tout se montre sous le visage du fantasme que nous dessinons.

¹¹¹*Ibidem*, p.61.

PARTIE I :
TECHNIQUE ARCHAÏQUE, IMAGES
INFÂMES ET MEDIUMS BAFOUÉES

« En vérité, le mythe et l'outil se constituent mutuellement. »
Donna Haraway, *Manifeste cyborg*, 2007 (1991).

« -Un Pocket Premo. Un lot de douze poses avec objectif ménisque... Un enregistreur sonore Bell-Tainter... Un fumigateur pour mesurer les traces... Détecteur de champ magnétique... Un tiers d'once de magnésium et de chlorate de potassium par plateau. Le câble déclenche le diaphragme pendant 1/30^e de seconde et une charge électrique enflamme la poudre.

-Et ça ?

-C'est pour les empreintes de pied.

-Les fantômes en laissent ?

-Non, les gens qui jouent aux fantômes.

-Ils doivent vous haïr.

-Qui ? les spirites ?

-Non, les fantômes. »

The Awakening, Nick Murphy, 2011.

« Mais de quoi est fait un spectre ? De signes, ou plus précisément, de signatures, c'est-à-dire de ces signes, chiffres ou monogrammes que le temps marque sur les choses. Un spectre porte toujours avec lui une date, c'est à dire que c'est un être intimement historique. »
Giorgio Agamben, *Nudités*, 2009.

« Les maudits prennent leur revanche à l'écran. Ou plutôt, c'est notre part maudite. Le cinéma, comme le rêve, comme l'imaginaire révèle et réveille des identifications honteuses, secrètes... »
Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1956.

« Loin d'être affaiblie, l'image constitue l'un des derniers bastions de réflexion magique de l'ère moderne. »
WJT Mitchell, *Que veulent les images ?*, 2014 (2005).

INTRODUCTION

Nous l'avons vu en introduction de cette recherche ; ce que Noël Carroll nomme *art-horror* s'origine dans une peur que nous ressentons face au monstrueux (physique ou moral)¹¹², qu'il nomme aussi « impossible ». Ainsi, le film d'horreur ne fait pas seulement peur, ni ne conduit uniquement au dégoût, mais propose une émotion qui est un mélange des deux. De plus, ces êtres monstrueux, qu'il rapproche de l'abject par le biais de Julia Kristeva (que nous convoquerons également dans cette partie), sont souvent associés à la contamination¹¹³. Or, comme nous le démontrerons dans ces pages, le « cinéma spectral » qui naît à la toute fin du XX^e siècle semble s'emparer de ce détail afin de proposer une étape supplémentaire à cette définition du philosophe américain. La contamination matérielle (insectes gluants gigantesques, par exemple) ou morale (tueurs en série, par exemple) du monstre rejoint, de manière réflexive, une autre contamination : celle des images. Ce sera la première étape de notre raisonnement : si les films composant ce que nous nommons cinéma spectral ne sont pas réellement des produits de *méta-horreur*, comme pouvaient l'être les films de Wes Craven par exemple, ils proposent tout de même une lecture extérieure de leur contenu qui n'est pas, cette fois-ci, une distanciation des clichés du genre horrifique mais une mise en doute de ce qui fait le cœur même de tout film : l'image. Ainsi, bien que le monstre d'un film relevant du cinéma spectral soit, bien sûr, le spectre ou le démon, il semblerait qu'il tende à fusionner avec l'image qui le rend visible sous nos yeux. L'image se fait alors elle-même monstrueuse. L'exemple le plus évident de ce basculement sera sûrement, comme nous le verrons, le sous-genre du *found footage*¹¹⁴ qui, bien que proposant également des narrations autres que spectrales (récits de tueurs en série, d'extra-terrestres, etc.), laisse une immense part de ses films aux motifs spectraux. Ce sera la première partie de notre recherche : la prédation n'est plus uniquement celle du monstre difforme, mais est aussi celle de l'image et de la technique cinématographique. Comme nous le disions en introduction, cette première étape nous permettra de répondre à notre question : de quoi a peur le cinéma de spectre ? Ou, autrement posé : comment se structure le doute actuel que nous avons vis-à-vis des images ?

Ce motif de l'image monstrueuse, de l'image comme vaisseau ontologiquement lié au spectre

112CARROLL Noël, *Philosophy of horror*, op. cit., p.27.

113Ibidem, p.28.

114En le nommant ainsi, nous suivons finalement les usages communs et notamment l'appellation que donne Stéphane Bex à son objet de recherche. Toutefois, certains théoriciens (comme Philippe Ortoli), préfèrent parler de « documentaire d'épouvante ». Effectivement, la notion de *found footage* se retrouve dans d'autres domaines que les études cinématographiques (notamment dans le champ de l'art contemporain) et revet une signification différente. Voir ORTOLI Philippe, « L'altération comme processus dans le documentaire d'épouvante » in BOURCIER Charline, COËLLIER Sylvie & M'RABET Khalil (dir.), *L'altération dans la création contemporaine*, Presses de L'Université de Provence, 2019, pp.107-116.

qu'elle véhicule nous conduira ensuite à questionner un autre motif récurrent des productions cinématographiques des vingt dernières années : le spiritisme. Pourquoi ce retour d'une pratique et d'une croyance abandonnées depuis près d'un siècle ? Surtout, pourquoi ce motif revient-il *uniquement* au cinéma, alors que presque plus personne ne fait tourner les tables ? Nous suivrons ici, comme en amorce de cette partie, un rapprochement réalisé par l'historien de l'art Horst Bredekamp entre ce qui semblerait être le mythe originel du cinéma, une étape historique, et notre actualité imaginaire. Si le spiritisme revient au cinéma spectral, c'est car il permet d'envisager l'image contemporaine comme étant habitée par des spectres malfaisants. Mais aussi, si le spiritisme est convoqué, c'est sûrement pour offrir un reflet historique à une croyance ancrée dans notre époque : celle d'une essence magique de la technologie. Le XIX^e siècle, ses croyances et motifs, que nous questionnerons notamment par le biais de Walter Benjamin, n'aura jamais été autant d'actualité qu'à notre époque hantée par une obsession technologique. Technologie, c'est un fait, qui est avant tout celle de l'écran, donc de l'image. Si le monstre est ce qui est contagieux, et que la contagion a atteint l'image elle-même ; alors il sera intéressant d'analyser un autre motif du cinéma spectral, lié bien sûr au spiritisme et à l'idée d'une technique prédatrice : celui de l'archive. Tout spectre, dans les fictions qui composent notre corpus, trouve son devenir dans un devenir archive, parfois voulu, souvent forcé par une puissance autoritaire arraisonnable. Toute conjuration par les victimes de la hantise ou les spirites prendra la forme d'un déchiffrement d'une archive. Encore une fois, nous y voyons une volonté de questionnement sur le film lui-même compris comme une archive malfaisante.

Enfin, cette partie sera le lieu d'un ultime questionnement portant sur l'hyper-présence des personnages féminins dans ces fictions. Il nous semble que ceci n'est pas anodin mais est profondément lié à un imaginaire que l'on associe en Occident, depuis au moins le début de l'ère chrétienne, à la femme : celui d'une essence autant fautive que magique. N'étant pas dupes de cette croyance masculiniste, nous la démonterons en parallèle à notre étude du cinéma spectral qui, lui aussi, semble proposer une lecture émancipatrice de ce motif. Oui, la femme y est toujours l'être magique à déchiffrer, cependant ce n'est plus l'homme qui est doté de cette capacité analytique, mais la femme elle-même.

1. LE DANGER DE LA TECHNIQUE

1.1 Prédation 1 : Acheiropoïèse et Nature prédatrice

L'image autonome

Depuis Pline l'ancien¹¹⁵, nous associons généralement le même mythe à la naissance de la peinture : à Corinthe, le potier Boutadès de Sicyone avait une fille, Callirrhoé, qui était éperdument amoureuse d'un jeune homme. Lorsque celui-ci dut partir loin d'elle, elle éclaira son visage à la lumière d'une lanterne et traça, à l'aide d'un charbon de bois, le contour de son ombre sur le mur. Puis, son père appliqua de l'argile à l'intérieur du trait pour en faire un relief qui, une fois sec, fit contraste avec le mur. L'origine mythique de la peinture chez Pline est donc liée à un double paradigme : celui du souvenir trouvant sa métaphore dans l'ombre comme signe de l'absence, et celui d'une image autonome, qui n'a plus pour fonction d'embellir l'architecture, mais d'exister par elle-même.

Alors que ce mythe fait partie de la longue et sinueuse histoire de la peinture¹¹⁶, il est curieux de noter que ceux du cinéma et de la photographie ne remontent pas aussi loin. Les scènes mythiques, constamment rejouées par les deux médiums, nous semblent encore liées à leurs propres histoires. Bien sûr, les maniements de la *camera obscura* sont souvent convoqués lorsqu'il s'agit de trouver une source protohistorique à l'image appareillée, mais cette origine est avant tout technique. Ce fait, il va de soi, est lié à la relative jeunesse de ces deux arts. Pourtant, il nous semble pouvoir envisager une origine mythique, analogique, du cinéma et de la photographie, fondée sur les caractéristiques même de ces deux arts : le fait de produire des images par le biais d'un appareil enregistrant la lumière sur papier sensible, puis sur capteur. Ainsi, nous pouvons trouver l'une des origines mythiques de ces arts dans une légende ayant fait de *l'impression par contact* son motif central : celle de la *Vera Icona*. Une fois cette légende resituée, nous en décèlerons des résurgences au sein des dispositifs photographiques et cinématographiques. Puis, nous questionnerons l'un des motifs du cinéma de spectre, le « dispositif prédateur », à partir de diverses analyses filmiques et théoriques.

L'histoire de Sainte Véronique trouve sa double origine dans les miracles dont auraient fait preuve le Christ et ses apôtres, mais aussi dans les croyances de la fin du IV^e siècle qui envisageaient les étoffes à la fois comme *médium de contact* et comme *médium visuel*¹¹⁷. On

115 PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXXV, Paris, Les Belles Lettres (Université de France), 1985, trad. J.-M. Croisille, § 151 et 152

116 Avec celui de Narcisse, sur lequel nous reviendrons en partie II. Cf. *infra*, II, 1, c.

117 BELTING Hans, *La vraie image*, Paris, Gallimard (Le temps des images), 2007 (2005), trad. J. Torrent, p.85.

attribuait aux *brandea* la capacité de contenir, dans leur matière même, le pouvoir miraculeux des ossements divins ou des tombes saintes avec lesquelles elles avaient été en contact, tout comme l'on attribuait des pouvoirs guérisseurs aux représentations de la *Sainte Face* du Christ. La plus ancienne histoire d'une image miraculeuse remonte au récit du Mandylion d'Édesse, mélange d'un récit rapporté par Eusèbe dans son *Histoire ecclésiastique* que l'on date au début du IV^e siècle et de celui d'Évagre datant du VI^e siècle. Celui d'Eusèbe¹¹⁸ nous dit que le roi d'Édesse, Agbar, avait été atteint d'un grand mal et avait fait envoyer une lettre à Jésus pour le supplier de venir le délivrer de la maladie. Le Christ lui aurait répondu qu'il lui enverrait, après sa montée au ciel, l'un de ses disciples, Thaddée, qui viendrait le guérir. Peu de temps après, le disciple se présenta devant Agbar et, en posant la main sur lui, lui rendit sa pleine santé. Nous trouvons une version complémentaire de ce récit dans l'*Histoire ecclésiastique* d'Évagre¹¹⁹. Ici, c'est un portrait du Christ, plus précisément une image « qui n'a point été faite par la main des hommes », image envoyée alors par Jésus à Agbar en même temps que sa lettre, qui permit à la ville d'Édesse de résister miraculeusement à un siège. La légende du linge miraculeux continua ensuite à Constantinople au X^e siècle où Constantin Porphyrogénète aurait fait déplacer la Sainte Face, qui se serait, au cours de siècles, mélangée avec l'idée de *Vera Icona*, image vraie picturale représentant le visage du Christ¹²⁰.

Le personnage de Véronique, quant à elle, trouve son origine chez Marc (5, 25). On l'associe à une jeune femme qui aurait été guérie en touchant l'habit de Jésus, puis qui aurait peint un portrait du Christ en souvenir de ce miracle. Nous trouvons ensuite un prolongement de cette histoire dans les *Actes de Pilate*, où il est raconté que Tibère, atteint de la lèpre, aurait été guéri à son tour par la contemplation du tableau réalisé par la jeune femme. L'icône du visage christique, rattachée à la légende de Véronique, aura alors dépassé celui du Mandylion. Enfin, l'histoire de la Sainte aura surtout été popularisée par l'ordre des Franciscains qui lui consacre la sixième station du calvaire durant laquelle une femme aurait posé un linge sur le visage ensanglanté de Jésus, linge sur lequel se serait *imprimé par contact* le visage du Fils de Dieu¹²¹.

118EUSÈBE DE CÉSARÉE, *Histoire ecclésiastique*, I, 13, Paris, Cerf (Sources chrétiennes), 1952, trad. G. Bardy, pp.40-45.

119ÉVAGRE LE SCHOLASTIQUE, *Histoire ecclésiastique*, IV, 27, Paris, Cerf (Sources chrétiennes), 2014, trad. A.-J. Festugière, B. Grillet et G. Sabbah, pp.143-149.

120Comme en atteste ce passage de *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine : « Alors que j'allais porter de la toile au peintre, le Seigneur me rencontra et me demanda où j'allais. Et quand je lui eus appris la cause de ma course, il me demanda la toile et me la rendit marquée de l'empreinte de sa face vénérable. Si donc ton maître contemple avec dévotion les traits de ce portrait, il jouira aussitôt du bénéfice de la santé. L'autre demanda : "Est-ce qu'un tel portrait peut s'acheter pour de l'or ou de l'argent ?" Elle dit : "Non, mais il peut s'acquérir au prix d'un pieux sentiment de dévotion.[...]" ». in VORAGINE Jacques de, *La légende dorée*, Paris, Gallimard (Pléiade), 2004, p.279.

121Nous retrouvons l'idée des pouvoirs guérisseurs de la *Vera Icona* dans deux textes médiévaux : la *Vengeance*

Sainte Véronique tenant le sydoine, le « témoin matériel des souffrances du Christ », devint ensuite une représentation commune au Moyen-Âge. Si cette légende nous intéresse, c'est qu'elle amène avec elle l'idée qu'une image puisse être *acheiropoïète*¹²², c'est-à-dire non réalisée par l'intervention de la main humaine. Une image qui se donne elle-même par le biais d'un effort divin ou magique, et qui se donne, surtout, par contact : celui du visage du Christ sur un tissu réceptacle.

Sainte Véronique fut ensuite une figure récurrente dans l'histoire de la peinture à partir du Moyen-Âge. Nous la trouvons notamment chez Jérôme Bosh, chez Memling ou encore chez Le Greco. Cette figure amène toujours avec elle une dimension abyssale dans l'image. Nous cherchons la comparaison avec les autres visages représentés, ou la manière utilisée par le peintre pour donner « vie » au tissu accueillant le visage divin. Horst Bredekamp nous a offert une analyse riche et érudite d'une peinture du flamand Robert Campin (1375-1444)¹²³, *Sainte Véronique* (1430 environ), représentant la Sainte en vieille femme tenant devant elle le visage divin *imprimé* sur un voile transparent (*fig. 2*)¹²⁴. C'est bien sûr ce dernier détail qui rend cette peinture différente des autres représentations traditionnelles de la légende. Selon l'historien allemand, le voile transparent agit, par les plis du tissu, comme un *velum*. Cet outil, une sorte de grille, une fois placée en face d'un modèle ou d'un paysage, permettait de diviser la scène à reproduire en différents carrés. C'était alors un appareil déterminant pour représenter le réel avec le plus de fidélité possible. Ainsi, par analogie, ce que semble affirmer Campin dans ce tableau, c'est que l'acte de reproduire mimétiquement le réel est validé par l'origine divine de la Sainte Face, qui est elle-même une reproduction : le visage du Christ, qui apparaît dans une sorte de *velum* renvoie au travail du peintre lui-même. Ainsi, à l'instar du Christ, le peintre *reproduit* le réel telle la marionnette du demiurge.

Nous arrêtons ici l'analyse historique de la légende pour en questionner l'un de ses propos fort et paradoxal : plus une « chose » sera reproduite, plus elle rayonnera. Ceci nous semble aller à l'encontre de la théorie de l'aura proposée par Walter Benjamin, théorie souvent convoquée pour saisir la nuance entre une œuvre d'art « authentique » et une autre issue d'une technique de reproduction. Walter Benjamin, dans son célèbre *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* nous dit ceci :

Nostre Seigneur d'Eustache Marcadé et le *Roman de l'Estoire dou Graal* de Robert de Boron.

122Nous précisons que l'idée d'une production *acheiropoïète* est déjà présente dans les évangiles, notamment en MARC 14, 58.

123Nous reviendrons sur l'œuvre de Robert Campin avec plus précisions en partie II. Cf. *infra*, II, 2, c.

124BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image*, *op. cit.*, p.161.

Qu'est-ce en somme que l'aura ? Une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. L'homme qui, un après-midi d'été, s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre - cet homme respire l'aura de ces montagnes, de cette branche. Cette expérience nous permettra de comprendre la détermination sociale de l'actuelle déchéance de l'aura. Cette déchéance est due à deux circonstances, en rapport toutes deux avec la prise de conscience accentuée des masses et l'intensité croissante de leurs mouvements. Car : *la masse revendique que le monde lui soit rendu plus « accessible » avec autant de passion qu'elle prétend à déprécier l'unicité de tout phénomène en accueillant sa reproduction multiple*. De jour en jour, le besoin s'affirme plus irrésistible de prendre possession immédiate de l'objet dans l'image, bien plus, dans sa reproduction.¹²⁵

Plus loin¹²⁶, le philosophe confirme ce qu'il avance dans le début de l'essai : la photographie, et avec elle le cinéma, en tant qu'appareils produisant des images reproductibles adressées à une masse informe, sont non producteurs d'aura. Il nous semble pourtant que ceci puisse être infirmé par le biais même de la spécificité de ces médiums : leur reproductibilité. Si le mythe de Véronique, tel qu'il est interprété par Robert Campin, nous apparaît comme décisif, c'est justement, comme nous l'avons dit, parce qu'il place l'idée de reproduction appareillée au cœur de la puissance auratique. Le corps du Christ est éphémère mais son image, sa reproduction est, elle, à tout jamais présente et peut à son tour se démultiplier sans perdre en puissance. Ainsi, par le biais du mythe de Sainte Véronique, nous entrons dans un champ théorique plaçant la reproduction, et non l'éphémère original, comme étant chargée d'aura¹²⁷. Il nous semble que le cinéma de spectre, et notamment le genre du *found footage*, questionne cet aspect. Plus l'image y sera reproduite, plus le spectre gagnera en intensité. D'autant plus lorsque l'image sera produite par une entité invisible, souvent démoniaque.

Par le biais de cette légende, nous pouvons effectuer un rapprochement entre le « *velum divinum* » de Robert Campin et le *Pencil of Nature* de William Henry Fox Talbot¹²⁸. L'invention de la photographie est attribuée à Nicéphore Niépce, qui réussit à fixer la première image photographique, *Le Point de vue du Gras*, durant l'été 1826 ; pourtant,

125BENJAMIN Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (première version, 1935) » in *Œuvres, III*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2000 (1972), trad. R. Rochlitz, p. 75.

126Ibidem, pp.86-88.

127Nous repréciserons cet aspect un peu plus loin, avec le concept chrétien de *gloire*.

128Nous suivons ici l'analogie mise en évidence par BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., pp.170-177.

c'est le mois de janvier 1839 qui sera véritablement décisif pour l'avenir de cette jeune invention. Ce même mois, Jacques Mandé Daguerre fit breveter son daguerréotype de manière spectaculaire, et William Henry Fox Talbot fit valoir l'antériorité de sa propre invention, le calotype, qui ne fut pourtant breveté qu'en 1841 après différentes améliorations¹²⁹. Alors que l'invention du Français propose des images « capturées » sur des plaques de métal, celle de l'anglais utilise déjà le papier, avec un procédé que nous utilisons toujours aujourd'hui : le négatif. Si l'invention de Talbot nous intéresse dans cette présente recherche, c'est avant tout pour la vision conceptuelle que son auteur partagea au sein de ce qui fut le premier livre photographique de l'histoire : *The Pencil of Nature*, publié entre 1844 et 1846. Alors que l'invention française de la photographie est avant tout une invention savante liée à ses institutions, celle anglaise est plus subjective, attachée à l'expérience privée et éloignée des institutions étatiques. Cette opposition est, par ailleurs, essentiellement due aux différences contextuelles de l'époque, la *Royal Institution* et la *Royal Academy* ayant pris du retard sur le potentiel de la photographie, lorsque la France en avait déjà fait une invention nationale.

Il nous semble que la dimension privée de la photographie est particulièrement frappante lorsque nous nous intéressons à ce premier livre de Talbot. Dans un avertissement aux lecteurs, voici comment l'Anglais envisageait son invention :

L'humble travail présenté ici au public est la première tentative de publication d'une série de planches ou images entièrement exécutées par le nouvel art du Dessin Photographique, sans aucune aide du crayon de l'artiste. [...] Il devrait alors suffire de dire que les planches de ce travail ont été obtenues par la pure action de la Lumière sur le papier sensible. Elles ont été formées et dépeintes par le biais de moyens optiques et chimiques uniquement, et sans l'aide d'aucune connaissance relative à l'art du dessin. [...] Elles sont imprimées par la main de la Nature ; et la délicatesse de leurs finitions provient principalement de notre volonté d'atteindre un savoir suffisant de ses règles.¹³⁰

129 Pour plus de précisions sur le conflit entre Daguerre et Talbot, voir BRUNET François, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, P.U.F., 2012 (2000), chapitre II, pp.57-82.

130 TALBOT William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green & Longmans, 1844, introduction. Notre traduction : « *The little work now presented to the Public is the first attempt to publish a series of plates or pictures wholly executed by the new art of Photogenic Drawing, without any aid whatever from the artist's pencil. [...] It may suffice, then, to say, that the plates of this work have been obtained by the mere action of Light upon sensitive paper. They have been formed or depicted by optical and chemical means alone, and without the aid of any one acquainted with the art of drawing. [...] They are impressed by Nature's hand; and what they want as yet of delicacy and finish of execution arises chiefly from our want of sufficient knowledge of her laws.* »

Il est frappant de lire que William Henry Fox Talbot place l'origine des images que l'on contemple non entre les mains de la science, mais dans celles de la Nature et de la Lumière, dont la chimie et l'optique ne seraient finalement que des agents que l'humain aurait partiellement déchiffrés. Nous retrouvons, au sein de ce qui est entré dans l'histoire comme une invention avant tout scientifique, l'idée qu'une image puisse être produite par quelque chose de supérieur à la main humaine. Talbot insiste sur le fait que ses images sont réalisées sans le *pencil of the artist*, c'est-à-dire sans nécessiter la médiation technique d'un acte humain, mais qu'elles sont donc totalement acheiropoïètes, la Nature se suppléant au Christ du mythe de Véronique. Le photographe allant même jusqu'à parler de « magie naturelle » dans ses mémoires de 1839¹³¹.

Lorsque nous lisons et regardons *The Pencil of Nature*, nous constatons encore une fois ce que nous relevions plus haut, à savoir que la photographie de Talbot est avant tout un art privé. Sur les vingt-quatre planches qui composent le livre, au moins la moitié représente des détails de Lacock Abbey, l'imposante demeure du photographe. Dans ces mêmes mémoires de 1839, Talbot affirme que sa maison est le premier « bâtiment à avoir jamais été connu *pour avoir dessiné sa propre image*¹³² ». Ce que nous pouvons interpréter de cette affirmation, c'est que, pour l'inventeur anglais, l'image photographique révèle la magie de la Nature, dont la photographie n'est en quelque sorte qu'un élément qui attendait l'humanité depuis toujours ; mais elle révèle aussi l'Homme lui-même, qu'elle constitue en tant que sujet. Photographier, pour Talbot, c'est se construire en tant qu'individu. D'où l'importance de la représentation du domaine privé, intime, de la demeure familiale. Chaque photographie est ainsi vue comme un fragment de la Nature et comme un fragment de soi.

Enfin, *The Pencil of Nature* recèle une autre particularité, celle de faire se marier texte et image. Les photographies paraissant parfois n'être là que pour défendre, témoigner, prouver, une idée conceptuelle sur l'invention naissante. La planche VIII, intitulée *A scene in the Library*, présente deux rangées de livres ordonnés dans une bibliothèque, vraisemblablement celle de l'auteur. L'image est accompagnée d'un texte relativement long traitant d'une expérience imaginée par Talbot : si nous placions un papier sensible sous le spectre [*spectrum*] d'un faisceau lumineux filtré par un prisme, c'est l'extrémité violette du spectre qui produit le plus d'effet. Pourtant, d'autres faisceaux, invisibles, produisent eux aussi des effets similaires. L'inventeur nous amène alors à imaginer un dispositif qui séparerait les faisceaux visibles des invisibles afin que ces derniers se trouvent dans une pièce hermétique. Et Talbot de conclure :

131 Cité par BRUNET François, *La naissance de l'idée de photographie*, op. cit., p.134.

132 *Ibidem*, p.136.

Ainsi, pour user d'une métaphore que nous avons déjà employée, l'œil de la caméra verrait pleinement là où l'œil humain ne trouverait rien que ténèbres.

Hélas ! que cette spéculation est en quelque sorte trop raffinée pour être introduite avec effet dans un roman ou conte moderne ; car quel *dénouement* nous aurions alors, si nous pouvions supposer les secrets de la chambre obscure [*darkened chamber*] révélés par le témoignage du papier imprimé.¹³³

La notion de *darkened chamber* est bien sûr complexe, renvoyant autant à la *camera obscura* que nous avons déjà évoquée, qu'à une chambre des secrets, mais aussi à la tombe. Cette *darkened chamber* est avant tout le cœur mythique de la photographie, son âme insondable. La lentille de l'appareil voit une scène « naturelle », mais ce qui se passe derrière cette même lentille, au moment où le réel devient image, ceci relève du secret sombre et magique. Caractères que l'on peut aussi attribuer au sujet usant de l'appareil photographique, dont la révélation en tant qu'individu ne saurait passer que par la photographie elle-même. Ainsi, depuis le mythe de Sainte Véronique jusqu'à *The Pencil of Nature*, il s'agit toujours de croire en la magie supérieure de la Nature ou du divin, dont l'image acheiropoïète n'est rien d'autre que la preuve de la puissance de cette supériorité.

Ainsi, nous comprenons que cette même image non réalisée par la main de l'homme n'est pas uniquement une preuve de la présence de forces supérieures, elle est aussi le *médium* d'un monde invisible, inaccessible à l'œil humain. De plus, le fait que la photographie restitue parfaitement le réel participe de cette croyance : à lire Talbot, c'est justement parce que la photographie est un appareil combinant optique et chimie, deux éléments naturels, et qu'elle produit des images relevant de l'iconicité, fidèles au réel, qu'elle est magie naturelle, production acheiropoïète.

Cinéma et prédation

Si, au sein d'une recherche portant sur le cinéma, nous entamons ce chapitre par le biais d'une étude liée à l'histoire de la photographie, c'est pour mieux pouvoir resituer ce qui

133TALBOT William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, op. cit., planche VIII. Notre traduction : « For, to use a metaphor we have already employed, the eye of the camera would see plainly where the human eye would find nothing but darkness. Alas! that this speculation is somewhat too refined to be introduced with effect into a modern novel or romance; for what a *dénouement* we should have, if we could suppose the secrets of the darkened chamber to be revealed by the testimony of the imprinted paper. »

se jouera ensuite au sein du médium cinématographique. Bien que ce dernier soit très tôt voué au spectacle populaire et ainsi débarrassé de la question de la Vérité, il n'empêche qu'on lui octroya également une mission révélatrice. Engagé au sein des dispositifs scientifiques, le cinéma dut alors, lui aussi, scruter le réel pour révéler ce que l'œil humain ne pouvait pas voir. Partout dans la France de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, des laborantins assemblent bobines, lentilles et moteurs cylindriques afin de partir à l'aventure de ce qu'aucun œil n'a jamais pu percevoir. Il faut voir ce qui est caché pour comprendre la logique de la nature. Aussi, bien que ces divers usages soient tournés vers une étude scientifique et non vers le Beau, il est frappant de constater que l'esthétique des résultats de ces premières recherches soit devenue un motif inévitable de la représentation de la nature. *Time-lapses* et autres macro-captations incarnent à notre époque ce qu'est la Nature et aucun documentaire ne peut faire un trait sur ces images. Il s'agit de rendre mouvant l'inerte. Le vent dans les feuilles ne suffit pas, il nous faut des plantes qui poussent à la vitesse d'un pas d'Homme, ou, au contraire, une balle qui transperce un fruit dans tous ses détails.

Eadweard Muybridge fut le premier, dès 1879, à rendre visibles la contraction et la détente des muscles du corps humain, la course du cheval, ou encore la torsion d'un chat qui tombe. L'anecdote veut que Muybridge créât la polémique en affirmant qu'un cheval au galop décolle ses jambes du corps pour les rassembler vers son ventre, au lieu de les étendre vers l'avant comme la représentation classique et populaire le voulait¹³⁴. Les expériences de Muybridge furent le premier exemple de l'intérêt porté par cette nouvelle invention. Enregistrer le mouvement permit une nouvelle analyse. Mais, à l'inverse des aventuriers ramenant dans notre monde actuel des éléments d'un monde lointain, accessible seulement après des semaines de bateaux, les aventuriers de l'infra-monde ne ramènent pas le virtuel dans l'actuel. Nous savons qu'il y a des micro-organismes partout autour de nous car, bien que nous ne pourrions jamais les voir nous mêmes, des images et des appareils nous les ont montrés. Les trouvailles d'un Lucien Bull, filmant en 1904 l'éclatement de bulles de savon, ne sont accessibles seulement que par le filtre de la machine qui les révèle. Ceci a pour effet de rendre conscient dans l'esprit de l'homme qu'un monde virtuel vit en synchronie du monde actuel. L'image devient le transport de ce monde, la machine de captation devient le messager.

C'est le docteur Jean Comandon qui, le premier, inventa la microphotographie captant la vie des cellules ; ce fut également lui qui créa le premier dispositif permettant de filmer la croissance d'une plante. Images exceptionnelles qui permirent de constater qu'une plante

¹³⁴*Le Derby d'Epsom* peint par Géricault en 1821 est un exemple frappant de cette représentation fautive et commune d'un cheval au galop. Par ailleurs, cette théorie de Muybridge était une réponse à la commande du milliardaire Leland Stanford qui voulait prouver ce que le scientifique a démontré par l'image.

poussait en suivant la trajectoire d'une spirale, mais aussi que seules les jeunes pâquerettes dormaient la nuit, les plus anciennes restant éveillées¹³⁵. Enfin, bien que l'astronomie soit millénaire, bien que le télescope, invention essentielle à notre modernité, soit vieux de quatre cent ans, le cinéma devint peu à peu indispensable à la compréhension du mouvement des planètes et du soleil, comme en témoignent les images des protubérances solaires filmées par Bernard Lyot dans les années trente. Nous pourrions continuer notre liste en parlant des films sous-marins de Jean Painlevé, des films d'hystériques de Paul Regard ou encore des films d'opérations chirurgicales d'Eugène Louis Doyen. Notre propos, esquissé plus haut, est le suivant : le cinématographe fut, dès son invention, et dans la lignée de la photographie telle que l'envisage Talbot, chargé d'une mission de révélation d'un invisible inaccessible au simple regard humain. Comme nous le verrons, cela sera notamment le cas pour le *kinétographe*, invention américaine du cinématographe par Thomas Edison.

Nous questionnerons plus loin la manière avec laquelle le mouvement spirite a envisagé les appareils de captation comme permettant de révéler un invisible spectral. Pour l'instant, questionnons encore un peu cette esthétique scientifique afin de comprendre comment un cinéaste, Friedrich Wilhelm Murnau, a pu s'en servir pour permettre de communiquer un sentiment de débordement occulte sur le réel. Nous relevions que ces images de gros plans et autres *time-lapses* se présentaient comme incarnation de la Nature elle-même. Ainsi, dans un lien inconscient bien qu'évident avec la pensée de Talbot, Murnau envisagea également la Nature en tant qu'être invisible, mais ici par le biais de ce qu'elle possède de plus violent et prédateur.

Le théoricien américain Tom Gunning propose une analyse du chef-d'œuvre de Murnau, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) qui, nous le constaterons ensuite, est d'autant plus intéressante qu'elle traite également de l'usage que les spirites faisaient de la photographie. Il va de soi que convoquer dès maintenant *Nosferatu* n'est pas anodin, tant ce film est déterminant pour ce qui deviendra plus tard le cinéma de spectre. Pour autant, il ne faut pas non plus y voir une origine précise. Tout au plus un rhizome, une racine parmi tant d'autres. *Nosferatu*, c'est le début de la formation du prédateur (ici, le comte Orlok) omniscient et transsubstantiel tel que le sera le spectre au XXI^e siècle. Mais ce que nous permet d'effectuer cette œuvre, c'est une anamorphose vers le cinéma lui-même, envisagé comme un médium « prédateur ».

135Images disponibles sur le site de l'INA : <http://www.ina.fr/video/AFE07000221> (consulté le 28.03.2019).

La scène qui nous intéresse se situe vers la moitié du film. Nous sommes en 1838 et alors que le comte Orlok vient de laisser pour mort le héros, Hutter, dans son château transylvain, il réussit à embarquer dans un bateau à destination de Wisborg, en Allemagne. Pour ne pas être vu, il s'est dissimulé dans une caisse en bois contenant, comme le veut la tradition, un peu de terre de son pays et une armée de rats, dont l'un d'entre eux vient justement d'attaquer l'un des marins. Pendant ce temps, le professeur Bulwer, équivalent du professeur Van Helsing dans le roman de Bram Stoker, donne un cours sur les plantes carnivores à ses étudiants. Il convie ces derniers à s'approcher de la table où il officie. Un plan rapproché nous révèle ce qu'entourent les étudiants : une mouche avance à tâtons sur une plante carnivore, avant que cette dernière ne se referme irrémédiablement sur elle. Bulwer compare ensuite cette plante à l'acte d'un vampire dévorant sa proie. Puis, le montage fait s'interposer des scènes nous annonçant l'arrivée du comte et d'autres nous présentant la suite de la démonstration du laborantin, cette fois-ci avec un polype à tentacules et une araignée, deux prédateurs qui, telle la plante carnivore, tuent « passivement », par le biais d'un piège. Le polype étant par ailleurs comparé à un fantôme.

Murnau glisse de nombreuses interséquences au sein de la diégèse du film afin d'y introduire une lecture symbolique¹³⁶. Le professeur et le personnage de Knock, patron de Hutter devenu fou et prévoyant l'arrivée du comte, sont rapprochés par le biais du montage (*fig. 3*). De plus, c'est Ellen, la femme de Hutter, qui change sa place avec celle de l'araignée, laissant planer le doute dans l'esprit du spectateur sur le rôle qu'elle jouera dans la suite du récit : nous savons que c'est elle que le vampire vient chercher, mais sera-t-elle victime ou bourreau au sein de cette rencontre ?

En dehors de l'identification des personnages à ces éléments naturels, prédateurs végétaux et animaux, c'est le cinéma qui est mis en doute. Il ne faut pas oublier que tous les éléments que nous montre Bulwer sont partie prenante de la nature, ou comme le dirait Talbot, de la Nature. Cette dernière n'est plus alors uniquement la magie miraculeuse opérant dans la *darkened chamber* de l'appareil cinématographique, mais elle est aussi une prédatrice létale. La Nature, ce n'est pas seulement ces organismes biologiques parfaits, mais c'est aussi cette plante carnivore, ce polype et cette araignée qui chassent dans les coins du laboratoire.

Notons que Murnau présente Bulwer comme un disciple de Paracelse, penseur allemand du seizième siècle pour qui tout, dans le monde, était en lien par le biais de ce que l'on nomme

136« La nature participe au drame : par un montage sensible, l'élan des vagues laisse prévoir l'approche du vampire, l'imminence du destin qui va frapper la ville. [...] Dans un film de Murnau tout plan a sa fonction précise et est entièrement conçu en vue de sa participation à l'action [...]. » nous dit EISNER Lotte H. dans *L'écran démoniaque*, Paris, Éric Losfeld éditeur, 1981 (1965), p.72.

une « théorie des signatures ¹³⁷ ». Nous pouvons alors voir, dans le personnage de ce scientifique paracelsien qu'est Bulwer, une figure de Murnau lui-même, envisageant le cinéma comme le lieu même de ces hyper-relations. Au sujet de la relation entre le cinéma et le cours de Bulwer, Tom Gunning nous dit ceci :

Le cinéma visualise les pouvoirs des désastres naturels par le biais du montage alterné à différents endroits de l'histoire (les quais, la cellule du fou, la salle du scientifique). La séquence nous montre également le pouvoir étrange [*uncanny*] du cinéma. En suppléant images littérales et celles déroutantes de l'appétit vampirique de la nature par le biais de détails pris (ou fidèlement imités) dans des films scientifiques, Murnau n'origine pas uniquement son récit horrifique dans le vraisemblable monde objectif, mais aligne le médium cinématographique sur les autres dispositifs optiques d'observation, tels que le microscope.

[...]

La démonstration de Bulwer ne rend pas uniquement visible le drame du microscopique vampirisme, mais fait également disparaître le médium de sa présentation (qu'il soit un microscope ou le cinéma), ainsi le médium devient transparent dans le réveil de son message. Cette élégante démonstration ne rend pas uniquement visuel le regard de la maîtrise scientifique, mais explore également une étrange dialectique entre le visible et l'invisible dont des images technologiques servent de médiateur.¹³⁸

Suivant cette analyse du théoricien chicagoin, nous comprenons qu'à l'instar du microscope qui rend visible un invisible, la caméra fait advenir un monde caché au sein du réel en disparaissant à son tour. Les yeux rivés sur le microscope, notre regard, et avec lui tout notre corps, sont à l'intérieur du monde que nous contemplons par le biais de la lentille. Il en va de même du cinéma : notre corps s'oublie dans ce siège ou au sein de ce canapé, seul notre regard travaille, ailleurs, dans un monde qui était jusqu'ici invisible.

¹³⁷Nous avons déjà évoqué cette théorie en introduction.

¹³⁸Notre traduction. (« *Cinema visualizes nature's sinister powers through the intercutting of predators across the various locales of the story (docks, madman's cell, scientific lecture hall). The sequence also demonstrates the uncanny powers of the cinema. By supplying literal and disturbing images of nature's vampiric appetite through close-ups taken from (or closely imitating) scientific films, Murnau not only roots his horror tale in the seemingly objective world but aligns the medium of cinema with other optical devices of observation and display, such as the microscope. [...] Bulwer's demonstration not only makes the drama of microscopic vampirism visible but also makes the medium of its presentation (whether thought of as microscope or cinema) seem to disappear, as the medium becomes transparent in the wake of its message. This elegant demonstration not only visualizes a gaze of scientific mastery but also explores an uncanny dialectic of the visible and the invisible introduced by technologically mediated images.* »). GUNNING Tom, « To scan a ghost : The Ontology of Mediated Vision » in DEL PILAR BLANCO María et PEEREN Esther (dir.), *The Spectralities Reader*, Bloomsbury, New York, 2013, pp.208-212.

Toutefois, cette seule analogie ne suffit pas à indiquer que le cinéma puisse effectuer cette passation des regards sous un mode qui serait celui de la prédation. De quelle nature est ce spectre qui advient à notre réel ? Est-il si miraculeux ? N'est-il pas plutôt à l'image de ce polype ou de cette plante carnivore ? Il y aurait encore une analogie à faire entre les prédateurs du film de Murnau et la passivité inhérente au médium cinématographique qui agirait telle une mâchoire organique se refermant peu à peu sur le regard du spectateur pour, enfin, le capturer éternellement.

Cette analogie, il nous semble pouvoir la formuler en passant par la figure cachée derrière ces métaphores animales et végétales : le vampire lui-même¹³⁹. Stéphane du Mesnildot a par ailleurs montré comment, dans le film *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola (1992), le réalisateur américain met en scène cette métaphore¹⁴⁰. Vers la moitié du film, Dracula amène Mina (la femme du héros, cible du vampire), à une fête foraine où est diffusé un film. Comme l'a noté l'auteur, un lien est fait entre l'origine historique du cinéma (projections populaires dans un contexte forain) et son origine symbolique (le vampire). De plus, le réalisateur rapproche l'origine du vampire (le comte vieillissant, le château gothique) et son actualité : lorsque Dracula arrive à Londres, le film entier de Coppola devient telle une œuvre du « cinématographe ». Une voix lointaine, celle d'un crieur de rue, nous annonce l'arrivée de ce même cinématographe en ville, conviant les passants à profiter du nouveau spectacle. Il y a un lien ontologique entre le buveur de sang et le dispositif de projection d'image. Après la diffusion du film, deux visions s'opposent : le comte est ébahi devant les progrès de la science, tandis que Mina sépare le cinéma de la prouesse scientifique, le ramenant au simple spectacle. Elle l'oppose notamment à la science de Marie Curie. Advient alors une scène à la métaphore décisive : Dracula se rapproche de la jeune femme, lui ordonne de ne pas le craindre (« *do not fear me* ») et l'entraîne, par magie, dans un recoin afin de tenter de lui sucer le sang tandis qu'au fond de la scène la projection continue (des images érotiques, un train qui arrive en gare, des jeux d'ombres chinoises) et qu'un loup (symbole de la part animale et ténébreuse du vampire) entre dans la salle. L'acte d'envoûter sa victime est alors associé, par le cadrage et le montage de Coppola, à deux aspects du cinéma : sa partie choquante et séductrice par le biais des images érotiques, et sa partie prédatrice et

139Il nous semble intéressant de relever cette anecdote : le scientifique Jean Painlevé, dont nous avons déjà parlé, incorpora à son film naturaliste *Le Vampire* de 1945 des extraits de *Nosferatu*. La métaphore fonctionne ici dans l'autre sens : Murnau ayant réussi à faire du comte Orlok une créature parmi les autres, elle trouve finalement sa place au sein du monde animal. L'extrait est visible ici : <https://vimeo.com/175503705> (consulté le 28/03/2019)

140DU MESNILDOT Stéphane, *Le miroir obscur, une histoire du cinéma des vampires*, Aix en Provence, Rouge Profond (Décors), 2013, p.16.

hypnotisante grâce à la présence du loup et les nombreuses transitions effectuées par des gros plans sur ses yeux. Enfin, un autre lien peut être effectué entre le vampire et le cinéma : la présence, tout au long du film, de jeux d'ombres. Soit ces dernières font figures de souvenir, ramenant au présent un passé lointain ; soit elles sont le témoin d'une disjonction entre l'effet projeté (l'ombre) et sa source (le comte). Dracula est alors celui qui peut envoûter et piéger par le biais d'une projection impalpable.

Lorsque nous revenons au *Nosferatu* de Murnau, nous comprenons que la figure du comte Orlok peut être associée au montage magique qu'effectue le réalisateur. À l'instar du vampire de Coppola qui a la capacité de hanter ses proies dans leurs rêves, Orlok rend fou Knock à distance. De plus, ce basculement dans la folie advient au moment même où la démonstration de Bulwer et le montage alterné se mettent en place. Ainsi, il nous semble que c'est le comte lui-même qui fait advenir ces images naturelles devant notre regard : le réalisateur, le film et le vampire se floutent au sein de cet envoûtement prédateur. Alors que le Vlad Țepeș de Coppola, tout comme celui de Tod Browning, est multiple, à la fois humain, vieux, jeune, chauve-souris, brume, loup, rats, le comte Orlok de Murnau est lui-même métaphoriquement un animal. Il n'a pas le charme humain de ces autres versions. Il n'est pas séducteur. Il est déjà, par son allure, son comportement, sa vie, un prédateur.

Enfin, si la scène de la projection dans le film de Coppola est importante, c'est, comme nous l'avons déjà noté, par le lien qui s'y effectue entre le cinéma et son origine vampirique en la figure de Dracula. Pendant sa discussion avec Mina, il est intéressant de relever que le comte associe le cinéma aux prouesses de la science lorsque la jeune femme ne lui admet pas de caractère scientifique. Mina envisage le cinéma uniquement comme artifice alors que le comte, à l'instar de la conceptualisation occulte de Talbot, admet la magie au sein des catégories scientifiques. De plus, lorsque Dracula attire la jeune femme en lui ordonnant de ne pas avoir peur, alors même qu'il est ouvertement en train de se montrer offensif, nous retrouvons l'un des tropes du cinéma, que nous analyserons en dernière partie de cette recherche : l'hypnose impérative et captivante.

Désir mimétique et violence

Nous entamons ce chapitre consacré aux rapports qu'entretiennent le spectre du cinéma spectral et la technologie par les motifs de l'image acheiropoïète puis de la prédation. Nous rappelons notre problématique : il s'agit de comprendre, à partir du cinéma spectral, les

fantasmes qui structurent notre peur actuelle des images. Nous avons effectué un cheminement depuis Sainte Véronique, en passant par *The Pencil of Nature*, l'esthétique scientifique au cinéma, *Nosferatu* de Murnau et la figure du vampire. Ces diverses analogies nous ont permis de mettre en place un terrain stable pour questionner maintenant l'un des aspects du cinéma de spectre. À l'instar des médiums spirites qui croiseront bientôt notre route, nous avons fait advenir l'un des aspects magique, occulte, prédateur, acheiropoïète du cinéma pour pouvoir placer notre microscope au-dessus du personnage de Sadako Yamamura, figure clef pour comprendre les enjeux du cinéma spectral.

La saga *Ringu* qui l'a vu naître, mais aussi le roman dont elle est tirée, incorpore en eux-mêmes tout un appareil de motifs nous permettant de fonder une théorie complexe de la hantise de l'image et, en premier lieu, de la hantise du dispositif photographique et cinématographique. Ainsi, des montagnes roumaines du comte Orlok, nous allons maintenant nous diriger vers les côtes japonaises d'une jeune femme au teint pâle et aux longs cheveux. Deux scènes, l'une issue de *Ringu* (Hideo Nakata, 1998), l'autre de *Ringu 0 : Bâsudei* (Norio Tsuruta, 2000) sont ici importantes :

Vers les deux tiers de l'œuvre de Nakata, l'un des personnages, Ryûji Takayama (Hiroyuki Sanada), journaliste et ancien mari de l'héroïne, Reiko Asakawa (Nanako Matsushima), se rend avec cette dernière sur l'île volcanique d'Izu Ôshima. Ils cherchent l'origine de Sadako Yamamura (Rei Inô), qu'ils ont identifiée comme étant l'auteure de la VHS maudite. Après quelques rencontres et révélations, Ryûji marche sur une plage en s'approchant de Takashi Yamamura (Yôichi Numata), le cousin de Shizuko Yamamura (Masako), mère suicidée de Sadako. Le journaliste, doué de télékinésie, touche Takashi et a une vision nous montrant Shizuko face à un public, sur une scène où elle fait preuve de ses talents de médium. Face à cette impossible magie, le public s'insurge, criant au scandale, puis se montre offensif, ce qui a pour effet d'apeurer la médium. Soudainement, l'un des spectateurs tombe mort dans la foule. Nous comprenons que c'est Sadako, dissimulée, qui l'a tué par sa simple volonté afin de protéger sa mère. Nous comprendrons plus tard que Shizuko s'est suicidée face à la pression et l'agressivité populaire et que c'est son amant, le docteur Ikuma (Daisuke Ban), qui a dû prendre en charge Sadako. Finalement, un autre *flash-back*, à la fin du film, nous expliquera la mort de la jeune femme : c'est ce même docteur, terrifié par les pouvoirs de la jeune médium, qui l'assomma et la jeta dans un puits où elle resta enfermée pendant des décennies.

Dans le roman de Koji Suzuki, Sadako est également jetée dans un puits, non par son beau-père, mais par un ami de ce dernier qui la poussa dans l'abîme après l'avoir violée. Ce qui relie le roman de Suzuki au film *Ringu 0 : bâsudei* de Norio Tsuruta, en dehors du fait que celui-ci

est également une adaptation d'un autre récit de l'auteur japonais, c'est le charme de Sadako. L'auteur origine l'attrance qu'elle dégage dans la dualité de la jeune femme : Sadako est hermaphrodite, monstrueuse. Nous retrouvons cette dimension sexuelle dans le film de Norio Tsuruta¹⁴¹, mais également son aspect « double », qui sera uniquement psychique.

Une scène, vers la fin du film, est extrêmement parlante. Sadako (Yumie Nakama) vient d'être tuée par la troupe de théâtre dans laquelle elle travaille, mais où elle n'a jamais réussi à s'intégrer. Les autres comédiens ont peur d'elle et des morts surnaturelles qu'elle a causées. De plus, elle s'est rapprochée d'un jeune acteur, ce qui a fait naître une jalousie meurtrière auprès d'une autre jeune femme. À ce moment du film, nous comprenons qu'il y a deux Sadako : l'une « bonne », l'adulte douée de magnétisme ; et l'autre « mauvaise », son *doppelgänger*, ressemblant à une forme enfantine de l'actrice, douée de pouvoirs maléfiques. Les comédiens de la troupe de théâtre, alors qu'ils se sont acharnés sur la jeune actrice, comprennent qu'ils en n'ont tué qu'une partie, et décident d'amener son corps chez son beau-père, le Dr. Ikuma (Daisuke Ban), afin de conjurer la menace qui pèse sur eux. Quelques séquences nous expliquent l'origine de la dualité de la jeune femme et les méthodes employées par son beau père pour séquestrer la deuxième Sadako : il l'a enfermée dans une pièce pendant des années, avec comme seule distraction une télévision. Contre toute attente, l'actrice renaît et nous comprenons alors qu'elle peut se régénérer. Puis elle s'enfuit vers une falaise où elle fusionne avec sa part maléfique.

Nous assistons ensuite à une scène déterminante pour notre questionnement sur la part « naturelle », prédatrice, du cinéma. Sadako Yamamura, enfin une et unique après avoir fusionné avec son double maléfique, erre dans les bois (*fig. 4*). La caméra de Tsuruta la filme telle un loup ou un animal sauvage : elle tente de l'attraper, mais il y a toujours un tronc d'arbre pour la dissimuler. Les membres de la troupe, partis à la recherche d'un de leurs amis, sont rassemblés au sein d'une clairière, mais ils tombent morts les uns après les autres. Norio Tsuruta insiste sur la personnification de la nature qui devient ici inhospitalière : l'ambiance sonore de la forêt est omniprésente, chaque feuille animée par le vent semble receler une menace. À l'instar de Murnau se servant du montage alternant des plans sur des parasites et des séquences mises en scène pour présenter la menace qui vient, le réalisateur japonais se sert ici d'un lieu, la forêt, pour ramener le personnage de Sadako à la prédation première de l'humanité : celle qui se cache derrière les troncs ou dans les hautes herbes. Il assimile Sadako à la menace invisible, omniprésente, qui devait peser sur les premiers humains. Cette scène nous présente alors un renversement : la Nature redevient première sur l'homme.

141 C'est Yumie Nakama, jeune idole et chanteuse pour adolescents, qui joua le rôle de Sadako Yamamura dans *Ringu 0 : Bâsudei*.

Finalement, comme nous l'avons déjà vu dans *Ringu* de Hideo Nakata, après avoir tué toute la troupe de théâtre, Sadako est poussée dans le puits par son beau-père. C'est avec effroi que nous nous souvenons que la jeune femme est douée de régénération et que, bien qu'elle soit à la base victime dans toute cette histoire, elle devra passer l'éternité au fond de cet abîme.

Rappelons que, si nous avons insisté sur ces scènes conduisant, de l'hostilité populaire, au meurtre et à la prédation, c'est pour fonder une théorie de la part prédatrice du cinéma. Part prédatrice liée à un fantasme issu de la légende de Sainte Véronique, mais aussi à la pensée de Talbot rattachant la technique mécanisée de production d'image à l'acheiropoïèse et à la Nature.

Or, il s'avère que ces scènes issues de la saga *Ringu* trouvent un écho déterminant lorsque nous les analysons par le biais de la pensée de René Girard et de celle de Pascal Quignard¹⁴². La thèse principale du philosophe traite du rite sacrificiel compris comme un moyen de réguler la violence des sociétés préchrétiennes¹⁴³. La victime émissaire étant celle qui prendra à sa charge les tensions et désirs de violence de toute la société. Un individu meurt afin que tous puissent survivre dans la paix¹⁴⁴. Pourtant, alors que René Girard ne traite jamais réellement de la chasse, Pascal Quignard fait découler cette dernière du sacrifice. Dans *Rhétorique Spéculative*, il nous dit ceci :

Les mâles que les situations périphériques exposaient à la prédation sont allés vers les proies qui les menaçaient et en sont devenus les partenaires. Une proie convoite une proie et la dispute à d'autres. Telle est la source de l'humanité : prédation illimitée. Un œil sur la viande morte, à côté d'un autre mammifère qui hume les vestiges des prédateurs, qui survole l'œil au-dessus de lui d'un autre charognard. Cela devient un homme, un loup, un aigle.

Serge Moscovici a montré qu'on ne pouvait en aucune façon parler d'une « hominisation » des primates mais d'une « cynégétisation » de certains d'entre eux¹⁴⁵. La *praedatio* a déchiré la collecte (en grec, le *logos*). [...] Les hommes se transportèrent en ceux qu'ils imitaient et qu'ils dévoraient : ours, cerf, vautour, loup, taureau, mammoth, bouquetin, bison. [...] Suivant leurs proies là où elles vivaient, ils s'installèrent, à leur place, dans les grottes, les cavités, les aires, les puits dont les animaux qu'ils pistaient avaient fait leur gîte. La chasse devint un mode de

142 Nous devons se rapprocher de la chercheuse Cristina Alvares (« Prédation et violence fondatrice. Pascal Quignard réécrit la théorie mimétique-victimaire de René Girard », acte du colloque *Théorie mimétique et Études Littéraires*, Braga, Institut des Lettres et Sciences Humaines de l'Université du Minho, 2017).

143 Dans la religion chrétienne, nous retrouvons l'idée d'un sacrifié éternel, le Christ, dont le croyant rejoue la mise à mort par le biais de la symbolique de l'office.

144 GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010 (1972), p.18.

145 Pascal Quignard se réfère à MOSCOVICI Serge, *La société contre nature*, Paris, UGE, 1972, Chapitre IV, pp.67-91.

vie exclusif : l'animal est le modèle, l'image, le concurrent, l'aliment, le dieu, l'habillement, le calendrier, l'objet du cri, le sujet des rêves, le foyer des fils, le déplacement comme destin, le monde comme trajet.¹⁴⁶

Pour comprendre cette citation, il nous faut ramener ceci à l'étude que Moscovici a menée sur les groupements de primates¹⁴⁷. Un groupe lambda de primates, dont découlerait l'humain, est formé de façon centrifuge : au centre du cercle sont les femmes, les enfants et le ou les mâles dominants, tandis qu'à la périphérie du cercle, c'est-à-dire proche du danger et des prédateurs, sont les jeunes adultes mâles, que le mâle dominant a chassés. En ce sens, ce que nous comprenons de cette analyse que Pascal Quignard formule à partir des études de Serge Moscovici, c'est que les individus placés à la périphérie du corps social s'identifient avec les proies, mais surtout avec les prédateurs. C'est un acte mimétique : la victime devient prédateur à son tour, en mimant ce vers quoi on l'a repoussé. C'est ici que Quignard place la source de la culture, non au centre du cercle, mais dans le dialogue avec ce qui se situe à l'extérieur du cercle. C'est Sadako, femme-homme, la plus humaine des personnages, qui est poussée jusqu'à l'extrémité du territoire, le ravin, en face de la mer, cette Nature d'où elle s'origine¹⁴⁸. C'est à cette extrémité qu'elle fusionnera avec son double, incarnation de la prédation en attente, qui renverra l'humanité qu'elle incarne à son origine sanguinaire.

Revenons un instant vers René Girard afin de mieux saisir cette dualité entre l'humain et le naturel, le rationnel et le magique, le civilisé et le prédateur. Au sein de la pensée de René Girard se trouve une théorie de la dualité monstrueuse. Dans *La violence et le sacré*, après avoir défini que le désir que l'on ressent pour un objet est lié au désir qu'un rival ressent pour ce même objet, c'est-à-dire après avoir défini que nous ne désirons que ce que quelqu'un d'autre désire, René Girard amène deux idées : celle du *logos phobou* et celle du « double monstrueux ».

À propos de la seconde, le philosophe nous dit que le « principe fondamental, toujours méconnu, c'est que le monstre et le double ne font qu'un. Le mythe, bien entendu, met en relief l'un des deux pôles, généralement le monstrueux, pour dissimuler l'autre. Il n'y a pas de monstre qui ne tende à se dédoubler, il n'y a pas de double qui ne recèle une monstruosité secrète.¹⁴⁹ » Il est facile de comprendre ceci à partir du cinéma, où le monstre est toujours le

146QUIGNARD Pascal, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995, p.37.

147MOSCOVICI Serge, *La société contre nature, op. cit.*, pp.78-84.

148Sadako Yamamura serait la fille d'une médium, dont nous avons déjà parlé, et d'un dieu issu de l'océan. Cette légende est amenée à plusieurs reprises dans la saga, et le premier opus d'Hideo Nakata commence même sur le passage d'une image de l'océan au flux de l'écran télévisuel.

149GIRARD René, *La violence et le sacré, op. cit.*, p.237.

chimérique, mélange de plusieurs formes ; ou alors sadique, bon père de famille le jour, tueur en série la nuit ; ou encore spectre, vivant et mort, visible et invisible à la fois. Le monstre, c'est l'indécis et l'indécidable, c'est ce qui saute en dehors du langage, ce qui est simplement rendu à son propre spectacle. Pour ramener ceci du point de vue de notre champ épistémologique, le monstre c'est ce qui est sa propre espèce (*specie*) et qui, pour celui qui lui fait face, semble réduire son être à sa propre visibilité (sa *monstration*).

Cette idée devient prégnante lorsque nous la conduisons vers le concept de *logos phobou*. Girard convoque ce terme grec, signifiant littéralement « langage du malheur » afin de comprendre en quoi Œdipe est proche de tous ces oracles qui lui révèlent, le long de son périple, les souffrances qu'il va endurer. Le *logos phobous*, ce sont toutes « ces paroles de malheur, de terreur, de désastre, de violence maléfique. [...] Et le *Logos Phobous*, en fin de compte, c'est le langage du désir mimétique et de la violence, qui n'a pas besoin de paroles pour se transmettre de l'un à l'autre. La violence devient le signifiant du désirable absolu, de l'auto-suffisance divine, de la “belle totalité” qui ne paraîtrait plus telle si elle cessait d'être impénétrable et inaccessible.¹⁵⁰ »

De ces deux idées, et par la médiation de Sadako Yamamura, découle alors une théorie que nous pouvons émettre sur la part prédatrice du cinéma. Dans cette forêt qui suit sa fusion avec sa part maléfique, « naturelle », Sadako, à tout jamais privée de langage, est réduite à un œil maléfique¹⁵¹. Elle est à la fois double (fusion de la Nature prédatrice et de l'humain ; fille d'une femme et d'un démon), et *logos phobous*, c'est-à-dire parole de malheur, parole sans langage mais chargée de signe : un doigt qui se lève pour pointer celui qui va/doit mourir, un œil pour le réduire au silence. Sadako, dans cette forêt, anticipe sa fusion substantielle avec la VHS en incarnant la part prédatrice du cinéma. Elle devient un être de la pure monstration et se réduit au simple regard.

De plus, elle révèle, dans la tradition de la croyance acheiropoïète, la part naturelle, prédatrice, animale, de l'image cinématographique et photographique¹⁵². Elle est telle une caméra qui va fixer ses proies à tout jamais dans l'image. Cet aspect prédateur, occulte, du cinéma et de la production d'image appareillée est ce que nous allons étudier dans cette partie. Le cinéma de spectre, plus qu'un simple cinéma de l'effet, est finalement l'héritier de toute une pensée occulte de l'image qui amène avec elle une vision spécifique de cette dernière et de son acte.

¹⁵⁰*Ibidem*, p.220.

¹⁵¹Ce fameux regard de mort, symbole du film, sur lequel nous reviendrons en partie III. Cf. *infra*, III, 1, b.

¹⁵²Nous reviendrons sur cet aspect plus tard, mais il est intéressant de relever les choix effectués par Hideo Nakata dans *Ringu* (1998) : lorsque un personnage est tué par Sadako, figé à tout jamais dans la terreur, l'image vire au noir et blanc, comme si le mort, fixation de la terreur, était liée à un « devenir-image ».

1.2 Prédation 2 : *Gestell* et VHS

L'essence de la technique

Lorsqu'elle fusionne avec une VHS, la prédation métaphorique qu'incarne le personnage de Sadako Yamamura devient plus claire encore. Stéphane du Mesnildot a par ailleurs montré comment la VHS était déjà une technologie en cours d'être dépassée par d'autres supports lorsque le film est sorti en 1998¹⁵³. Si Hideo Nakata et Hiroshi Takahashi ont décidé de garder le motif de la VHS pour l'adaptation du livre de Koji Suzuki paru en 1991, à une époque où la VHS était le support général du film domestique, c'est avant tout pour rester fidèle au livre, mais aussi pour se maintenir dans l'esthétique de la bande magnétique¹⁵⁴. Il faut comprendre que ce qu'offre la VHS en plus du DVD ou du support web, c'est le grésillement et les lignes colorées qui défilent telles des vagues¹⁵⁵.

Plus qu'une esthétique, il s'agit de mettre face à face, tel un reflet, l'océan d'où s'origine Sadako et le grésillement magnétique où elle se destine. Le spectre de la jeune femme fait alors le lien entre une origine naturelle et une destinée technologique. Comme nous le verrons en partie II, elle fait également le lien entre une origine spectrale traditionnelle, le puits, et une destinée moderne, l'écran. Ce que réalise Sadako, c'est un aplatissage symbolique des deux esthétiques pour les rendre similaires. Tel est l'océan, tel est le magnétique. Dans une lignée Lovecraftienne¹⁵⁶, Sadako, être à la fois terrestre et océanique, à la fois humain et démoniaque, proie rejetée et prédatrice implacable, rapproche le divin païen, superstitieux, mystérieux de l'occulte technologique.

153DU MESNILDOT Stéphane, *Fantômes du cinéma japonais*, op. cit., p.80.

154Le réalisateur et son scénariste voulaient rester fidèle à cette esthétique déjà mise en place par Chiaki J. Konaka et Norio Tsuruta, pères de la *J-horror* dont les *Scary true stories*, micro fictions horribles diffusées à la télévision, avaient eu un grand succès au début des années 1990. À ce sujet, voir DU MESNILDOT Stéphane, *ibid.*, chapitre III, pp.51-69., *ibid*

155Suivant Benjamin Thomas, nous pourrions aussi affirmer que la VHS et son esthétique accentue l'idée d'une « image-ruine ». La projection psychique de Sadako est, pour ceux qui contemple l'enregistrement, tel un trou historique dans le présent. « Une révélation parcellaire et inintelligible, mais dont l'impact ne s'estompe pas immédiatement, laissant comme un arrière-goût qui contrarie un peu le retour au présent. » Voir THOMAS Benjamin, *Le Cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertains*, Rennes, PUR (Le Spectaculaire), 2009, p.108.

156Le récit *L'Abonination de Dunwich* nous conte, par exemple, l'histoire d'une mère qui a deux enfants avec le Cthulhu, divinité démoniaque vivant dans l'océan. L'un des deux enfants est « normal », l'autre est monstrueux. Voir LOVECRAFT Howard Phillips, *Œuvres*, I, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 2010, trad. S. Lambin et J. Papy, pp. 227-263.

Avant de nous attarder sur les résurgences spiritistes dans le cinéma spectral, nous devons d'abord faire un détour pour déterminer fondamentalement en quoi cette technologie est prédatrice. Pour cela, il nous faut convoquer le concept heideggerien de *Gestell*. Dans *La Question de la technique*, Martin Heidegger nous dit que le *Gestell* est « sans doute l'essence [*Wesen* : être¹⁵⁷] de la technique, mais il n'est jamais essence au sens du genre et de l'*essentia*. Si nous faisons attention à ce point, nous sommes frappés par un fait étonnant : c'est la technique qui exige de nous que nous pensions dans une autre acception ce que l'on entend généralement par "essence" (*Wesen*).¹⁵⁸ » Pourquoi ceci ? Il nous faut déjà essayer de donner une traduction du terme de *Gestell*. Nous en trouvons une bonne définition dans les notes prises par Jean Beaufret du séminaire donné par Martin Heidegger à Zähringen en 1973 :

Ge-, le rassemblement, la concentration l'assemblage de tous les modes du *Stellen*, c'est-à-dire du « poser ». Soyons plus précis à propos du *stellen*. Heidegger dit : le sens de *stellen* est ici : mettre au défi (*herausfordern*), réclamer, exiger, provoquer. C'est ainsi qu'on peut dire : « *die Natur wird auf ihre Energie gestellt* » – la nature est traquée de livrer son énergie, ou : la nature est forcée à fournir son énergie. L'idée est bien celle d'une *mise* en demeure, dans laquelle ce qui est mis en demeure est du même coup forcé de prendre une certaine figure, de faire figure, cette figure où, désormais *réduit*, il paraît comme tel. La nature, mise en demeure de fournir de l'énergie, comparait désormais comme « réservoir d'énergie ».¹⁵⁹

Puis, revenant vers Heidegger :

Arraînement (*Ge-stell*) : ainsi appelons-nous le rassemblant de cette interprétation (*Stellen*) qui requiert l'homme, c'est-à-dire qui le pro-voque à dévoiler le réel comme fond dans le mode du « commettre ».¹⁶⁰

L'essence de la technique serait alors, selon Martin Heidegger, une forme d'arraînement de la Nature. Le philosophe prend comme métaphore une centrale hydroélectrique qui, à la différence d'un moulin à vent, ne dévoile pas la technique sous le mode de la *poiésis*, c'est-à-dire sous le mode de la simple pro-duction, mais sous le mode

¹⁵⁷Nous reviendrons ultérieurement sur ce concept d'*être* chez les traducteurs d'Heidegger, concept qui sera déterminant pour notre partie III. Cf. *infra*, III, 2, a.

¹⁵⁸HEIDEGGER Martin, « La question de la technique » in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958 (1954), trad. André Préau, p.40.

¹⁵⁹*Id.*, « Séminaire de Zähringen » in *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, 1976, p.480.

¹⁶⁰*Id.*, « La question de la technique », *op. cit.*, p.27

de la pro-vocation. La nuance est dramatiquement déterminante. Ce qu'est l'essence de la technique moderne, ce n'est plus le fait d'amener au visible l'énergie dissimulée dans la nature, mais c'est le fait de se positionner face à la nature et de lui ordonner de rendre compte de ce qu'elle recèle. Nous ne sommes plus dans un dialogue avec la Nature, mais dans une position autoritaire. Les termes de pro-vocation et d'arraisonnement nous semblent alors justes, car ils indiquent que ce que réalise la technique moderne, c'est de réduire la Nature à une fonction calculée en amont par l'homme. La Nature est provoquée, car dirigée vers sa vocation et non vers le vivant, elle est arraisonnée, réduite, à une fonction productiviste.

En quoi ceci nous amène-t-il à repenser ce que nous nommons essence ? Dans la notion de *Gestell* est incluse l'idée d'une propagation, d'un déploiement. Heidegger, lorsqu'il emploie le terme de *Wesen*, fait alors référence au verbe *währen* (durer) auquel il est apparenté, mais surtout à celui de *gewähren*, qui signifie accorder, dispenser¹⁶¹. En ce sens, lorsqu'il nous dit que c'est à partir de l'essence (*das Wesen*) de la technique que nous pouvons penser l'essence, cela veut dire que l'essence, dans la pensée de Martin Heidegger n'est pas ce qui réside dans l'être mais ce qui s'y déploie. Or, la technique moderne, en tant que *déployée* par le *Gestell* est vouée à ce même déploiement. Pour mieux saisir ceci, nous pouvons rapprocher ce concept de celui de dispositif. Ainsi que l'écrit Agamben, la technique moderne est un dispositif, c'est-à-dire qu'elle « dispose et dispense » et qu'elle crée son sujet¹⁶². Lorsqu'elle est une centrale hydroélectrique, elle *assujettit* donc la Nature qui n'est plus ce qui fait face, mais ce qui est à l'intérieur, en train d'être réduit à la simple énergie. De façon plus générale, nous comprenons que tout dispositif, que tout ce qui « dispose et dispense », trouve son essence, son déploiement, dans une essence comme *Gestell*. Il nous semble que Giorgio Agamben ne dit pas autre chose lorsque, questionnant la notion d'identité dans notre contemporanéité, il affirme :

Plus le citoyen des métropoles a perdu l'intimité avec les autres, plus il est devenu incapable de regarder ses semblables dans les yeux, plus l'intimité virtuelle qu'il a avec ce dispositif qui a appris à scruter sa rétine au plus profond est consolante ; plus il a perdu toute identité et toute appartenance réelle, plus il est gratifié s'il est reconnu par la Grande Machine, dans ses variantes infinies et minutieuses [...]. Je suis bien là si la Machine me

161 Pour plus de détails, voir ARJAKOVSKY Philippe, FÉDIER François, FRANCE-LANORD Hadrien (dir.), *Le dictionnaire Martin Heidegger*, Paris, Cerf, 2013, p.540.

162 AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages (Rivages poches), 2007 (2006), trad. M.Rueff, p.27.

reconnaît ou, au moins, me voit ; je suis vivant si la Machine qui ne connaît ni sommeil ni veille, mais est éternellement prête, garantit que je vis ; on ne m'a pas oublié si la Grande Mémoire a enregistré mes données numériques ou digitales.¹⁶³

À partir du philosophe italien, nous passons de l'usine hydroélectrique de Martin Heidegger à l'ensemble des dispositifs qui composent quotidiennement notre rapport au monde et notre rapport à nous-mêmes. En d'autres termes, le *Gestell* de la technique n'est pas uniquement arraisonnement de la Nature, mais est également arraisonnement de l'être. Notre smartphone nous assujettit autant que le digicode qui scanne notre rétine.

Au fleuve d'Heidegger et à la Grande Machine d'Agamben correspond, dans *Ringu*, le passage déjà mentionné du démon de l'océan (la Nature) à la VHS (la technique moderne). De celui qui assujettit tout ce qui navigue sur ses flots¹⁶⁴, nous passons à l'écran qui assujettit l'être qui lui fait face. De la Nature comme gardienne de la mémoire universelle, de ses vieilles croyances, nous passons à la VHS, symbole de la technologie moderne comme gardienne de nos mémoires privées et de nos nouvelles légendes urbaines.

L'image comme lieu d'un anéantissement de l'être

Nous venons de tracer un lien entre la Nature et la bande magnétique de la VHS consubstantielle à Sadako Yamamura. Mais en quoi l'acheiropoïèse « naturelle » inhérente aux croyances de la photographie du XIX^e siècle demeure-t-elle prégnante lorsque nous franchissons le seuil de l'époque des écrans, des cassettes vidéo et des Grandes Machines ? Pour le dire autrement, comment la technique moderne arraisonnante, en tant que dispositif, peut-elle être « animée » par une origine non humaine ? Nous pouvons saisir cette interrogation à partir de deux « dangers » inhérents à cette technique moderne relevant du *Gestell*.

Avant de revenir vers Martin Heidegger pour questionner l'un de ces « dangers », faisons un détour par Jacques Derrida. Nous le savons, Derrida est un admirateur du cinéma et un penseur du spectre. Dans un entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse pour les *Cahiers du cinéma*, le philosophe nous explique en quoi le cinéma est un art « endeuillé » :

¹⁶³*Id.*, « Identité sans personne » in *Nudités*, Paris, Payot & Rivages (Bibliothèque Rivages), 2009, trad. M. Rueff, p.92.

¹⁶⁴*Ringu* comprend de nombreuses scènes de mers déchaînées. De plus, les habitants de l'île d'Izu Ôshima craignent la mer, lieu du démon.

Mémoire spectrale, le cinéma est un deuil magnifique, un travail du deuil magnifié. Et il est prêt à se laisser impressionner par toutes les mémoires endeuillées, c'est-à-dire par les moments tragiques ou épiques de l'histoire. Ce sont alors ces endeuillements successifs, liés à l'histoire et au cinéma, qui, aujourd'hui, « font marcher » les personnages les plus intéressants. Les corps greffés de ces fantômes sont la matière même des intrigues du cinéma.¹⁶⁵

Le cinéma est un art qui compose ses histoires à partir de l'Histoire. L'un des enjeux du cinéma est d'écrire le passé¹⁶⁶, puis d'écrire le présent en lien avec ce passé déjà écrit. Surtout, l'un des enjeux du cinéma est d'écrire le présent en lien avec lui-même : en quoi ce que nous sommes en train de vivre est-il cinématographique ? En quoi peut-il s'insérer dans une histoire du cinéma, de ses codes et de ses genres ? À partir de Derrida, il nous semble pouvoir amener deux hypothèses : la première, directement liée à *Ringu*, nous confirme que ce film, dont le motif principal est une malédiction issue d'une VHS hantée par un spectre, incarne bien en lui-même différents aspects essentiels pour pouvoir théoriser et fournir des hypothèses sur l'*acte* du cinéma, sur ce qu'il produit en nous. La seconde hypothèse est que le cinéma est un art de la prédation, dont les proies seraient les histoires dis-connexes et « dis-verselles », c'est-à-dire individuelles, privées, non universelles.

Nous en trouvons un motif dans *Ringu* : lorsque l'on a regardé la VHS maudite, nous ne pouvons plus contempler notre portrait sur les photographies, car il sera toujours flouté. Ce motif, que nous retrouvons dans d'autres films du genre¹⁶⁷, amène avec lui l'idée de négation d'identité telle que l'affirme Giorgio Agamben. La VHS, une fois que nous l'avons regardée, nous a *arraisonnés* ; dans le sens où nous sommes assujettis à elle, et n'existons plus en dehors d'elle et de l'histoire de Sadako Yamamura.

À la suite de Jacques Derrida, nous ne pouvons faire autrement que de voir ici une métaphore de la prédation autoritaire du cinéma qui, tel que l'envisage le cinéma spectral, refuse les histoires au profit de l'écriture d'une Histoire qui engloberait les êtres divers. C'est en cela que le devenir de ce cinéma est une première fois lié à l'idée d'acheiropoïèse : l'humain n'est plus un usager de ce dernier mais y est englobé et assujetti. C'est du moins l'hypothèse qu'amènent avec eux de nombreux films de spectre : si la technique nous comprend¹⁶⁸, cela veut dire que

165 DERRIDA Jacques, « Le cinéma et ses fantômes » (2001) in *Penser à ne pas voir*, Paris, La Différence (Essais), 2013, p.322.

166 Un peu plus loin, Derrida relève en quoi le cinéma est obsédé par les époques où il n'y avait pas de cinéma, afin d'y voir tout de même des motifs cinématographiques.

167 De façon exactement similaire, notamment dans *Skew* de Sevé Schelenz (2011) et dans *Ju-on* de Takashi Shimizu (2000) ; et de manière plus poussée, comme nous le verrons notamment à partir de la saga *Insidious* (2011-2017).

168 C'est-à-dire qu'elle nous ausculte dans tous nos aspects, telle la caméra que met en scène le *found footage* (nous reviendrons longuement bientôt sur ce sous-genre cinématographique. En quelques mots, il s'agit d'un

nous ne la comprenons plus, et qu'en ce sens nous sommes juste voués à *croire en elle*¹⁶⁹. Elle n'est plus un objet, elle devient une chose que l'on ne peut appréhender par la métaphysique. Tel un dieu courroucé, elle frappe là où elle le désire, sans que nous ne puissions prévoir la puissance et les hasards de son flux.

Le second « danger » de cette technique moderne est énoncé par Martin Heidegger, grâce à sa notion de *Gestell* mais aussi grâce à celle de « cybernétique ». La cybernétique vient du grec *kubernêsis*, signifiant l'acte de manœuvrer un gouvernail et, au sens figuré, l'acte de gouverner tout court. Le terme a été employé pour la première fois, dans le sens moderne que nous lui donnons, par Norbert Wiener en 1948, dans son livre *Cybernetics*. Si ce terme nous intéresse, c'est qu'il dit quelque chose de déterminant pour ce qu'est la technologie dans une société comme la nôtre. Heidegger nous explique que, dans la représentation du monde par la cybernétique,

la différence entre les machines automatiques et les êtres vivants est abolie. Elle est neutralisée par le processus de l'information qui ne fait pas de différence. Le projet cybernétique du monde, la « victoire de la méthode sur la science » rend possible que le monde de l'inanimé et de l'animé soit soumis à un calcul généralement équivalent, et en ce sens universel – à un calcul, c'est-à-dire à une maîtrise. L'homme lui aussi a sa place assignée dans cette uniformité du monde cybernétique.¹⁷⁰

C'est ainsi que la VHS de *Ringu*, l'écran d'ordinateur, le téléphone ou encore la caméra portative du *found footage* peuvent être compris, au sein du cinéma de spectre, comme une métaphore de cette vision heideggerienne de la technique moderne. L'individu n'y est plus un manipulateur d'outils mais une donnée. Il en est le simple moteur. Ce qu'amène Sadako, lorsqu'elle sort de la télévision pour nous figer dans la terreur, c'est la réalisation imagée de l'*acte* de la technique moderne.

Mais ce n'est pas tout, si nous revenons finalement aux réflexions de Martin Heidegger sur le *Gestell*, nous trouvons une autre mise en garde :

La menace qui pèse sur l'homme ne provient pas en premier lieu des machines et appareils de la technique, dont l'action peut éventuellement être mortelle. La menace véritable a déjà atteint

ensemble de films singeant le document vidéographique trouvé, tels qu'archives de famille ou de caméra de surveillance). Mais aussi comme nous pouvons le voir dans un film comme *Friend Request* (Simon Verhoeven, 2016) : un compte Facebook va peu à peu chercher à *comprendre* la jeune héroïne, c'est-à-dire à l'emprisonner.

169 Nous renvoyons encore une fois à DERRIDA Jacques, *op.cit.*, p.321 : « Il y a au cinéma une modalité du *croire* tout à fait singulière : on a inventé, il y a un siècle, une expérience sans précédent de la croyance. »

170 HEIDEGGER Martin, « La provenance de l'art et la destination de la pensée » (1967) in *Martin Heidegger*, Cahiers de l'Herne n°45, Paris, l'Herne, 1983, trad. M. Haar, p.88.

l'homme véritable en son être. Le règne de l'Arraisonement nous menace de l'éventualité qu'à l'homme puisse être refusé de revenir à un dévoilement et d'entendre ainsi l'appel d'une vérité plus initiale.¹⁷¹

Une fois admis que l'être ne comprend plus la technique mais que cette dernière le comprend, ceci semble évident. Mais, si nous convoquons cette dernière citation, c'est qu'elle est, au terme de notre raisonnement, directement liée à notre concept de spectralité. Que le cinéma spectral ne soit pas le cinéma du fantôme mais celui du spectre, implique qu'il est le lieu même où nous pouvons questionner l'essence de la technique moderne. Nous le répétons, le spectre est une substance invisible qui va tout faire pour se rendre visible, en prenant notamment corps ; c'est le cas, dans ce cinéma-ci, de son intrusion au sein des objets techniques¹⁷². Voire, comme c'est le cas dans *Ringu*, en fusionnant avec elle.

Au sein du cinéma de spectre, alors que la technique moderne ne révèle plus rien, il nous semble qu'elle va effectuer le chemin inverse en voilant le monde. C'est en ce sens que le cinéma est autant lié à la magie et à la croyance ; c'est également en ce sens que le cinéma est lié précisément à la croyance acheiropoïète : ne révélant plus rien, nous avons l'impression que la technique nous cache des choses, et notamment son « origine ». C'est alors le drame de l'image relevant de l'iconicité, drame dont nous commençons à peine à saisir l'importance qu'il a sur notre époque : le mystère se glisse partout où semble apparaître le réel, et ce, notamment, au cœur de l'image photographique et cinématographique. Le mouvement spirite en est peut-être le plus bel exemple, ce n'est pas un hasard si le cinéma spectral en reprend les motifs. Nous dressons alors l'hypothèse que ce cinéma est le lieu même où sont mises en scène ces problématiques, là où nous pouvons trouver de la matière pour les penser.

171 *Id.*, « La question de la technique », p.38

172 Nous étudierons nos différents exemples (saga *Insidious*, motifs récurrents d'appareils photographiques et cinématographiques hantés, équipements technologiques servant à révéler le spectre, etc.) dans le chapitre suivant.

SEUIL I : SIGNATURES ET SPECTRALITÉ

Il y a également un lien entre *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922) et la saga *Ringu* se situant dans une même vision « occulte » du cinéma.

Comme l'a relevé Lotte H. Eisner¹⁷³, la promotion du film de Murnau s'est, à l'époque, efforcée de définir *Nosferatu* comme étant presque un documentaire, par le biais de textes informant le futur spectateur de l'existence lointaine d'hommes non-morts, qui se lèvent la nuit pour sucer le sang de leurs malheureuses victimes. Albin Grau, le décorateur du film, y va également de son histoire, ramenant l'origine de *Nosferatu* à une anecdote qu'il aurait vécue en Serbie en 1916¹⁷⁴ : au front, un camarade de son « commando d'épouillage », lui aurait raconté l'histoire vraie des vampires suceurs de sang. Grau enrobe son récit d'une multitude de motifs romantiques : la flamme vacillante d'une bougie, l'horloge indiquant minuit, etc., afin de le rendre presque « cinématographique ». Nous comprenons alors que c'est bien l'image, physique comme mentale, qui est visée derrière cet effort promotionnel.

En ce qui concerne *Ringu* (Hideo Nakata, 1998), il y a également un récit à l'origine du film. Le scénariste, Hiroshi Takahashi, raconte avoir rencontré un fantôme lorsqu'il était enfant¹⁷⁵. C'est également le cas de Norio Tsuruta¹⁷⁶, réalisateur de *Ringu 0 : Bâsudei* (2000) et des célèbres *Scary True Stories* à l'origine du renouveau de l'épouvante japonaise au début des années 1990. Mais, à la différence d'Albin Grau, ces révélations n'ont pas pour but de faire la promotion des films par le biais de l'irrationnel et d'une sorte de « devenir réel » de la fiction horrifique (comme c'est notamment le cas, nous le verrons, avec le *found footage*). Takahashi, comme Tsuruta, croit aux fantômes, et ils nous racontent ces faits autobiographiques pour éclairer notre compréhension des scénarios qu'ils écrivent et des films qu'ils réalisent. Pour eux, le cinéma est un outil pouvant communiquer la hantise qu'ils ont vécue.

Cet occultisme inhérent au cinéma de spectre se trouve bien dans *Nosferatu*. Nous le rappelons, Murnau qualifie le professeur Bulwer de paracelsien et le met notamment en scène lors d'une scène usant du *cross-cutting* pour amener la prédation d'Orlok et la contamination de Wisborg. Or, au sein de la théorie des signatures de Paracelse, se trouve une pensée analogique proche de ce que Murnau met en œuvre.

173EISNER Lotte H., *F. W. Murnau*, Paris, Le terrain Vague, 1964, chapitre VII, pp.119-127.

174Texte traduit et publié dans BOUVIER Michel & LEUTRAT Jean-Louis, *Nosferatu*, Paris, Gallimard (collection Cahiers du cinéma), 1981, p.17.

175Interview rapportée par DU MESNILDOT Stéphane, *Fantômes du cinéma japonais*, p.199.

176Ibidem, p.188.

Dans le livre premier de son *Liber Paramirum*, après avoir affirmé que « le semblable appartient au semblable », Paracelse nous enseigne que « de même que l'on donne à l'enfant ce qu'il demande, et non du poison, de même l'on donne au fiel ce qu'il demande, au cœur ce qui lui convient, au foie ce qui lui est propre. Ceci doit être une colonne sur laquelle s'appuie le médecin, à savoir que, à toute anatomie, il administre ce qui lui convient par similitude. Car le pain que mange l'enfant a l'anatomie de celui-ci, et c'est ainsi son propre corps qu'il mange. Ainsi une médecine quelconque doit avoir l'anatomie de sa maladie.¹⁷⁷ » Paracelse envisage que le corps humain est « né du grand monde¹⁷⁸ » et qu'ainsi nous pouvons trouver, de façon symbolique, l'univers entier dans l'Homme. Sa philosophie et sa médecine sont avant tout fondées sur des questions de ressemblances et d'images, et le réel n'est qu'un immense hiéroglyphe à déchiffrer.

L'art cinématographique, comme art donnant de l'importance au montage d'éléments visuels hétéroclites, intégrera esthétiquement cette théorie des signatures, des similitudes et des analogies. La vision d'une plante carnivore pourra alors, *analogiquement*, amener ensuite la prédation et la folie. Ce n'est finalement pas Bulwer qui est paracelsien, mais Murnau, lorsqu'il associe Orlok à un animal sauvage dangereux, et lorsqu'il se sert du simple aspect du prédateur (la plante carnivore, le polype, l'araignée) pour que l'effet de sa viralité soit déjà actif sur les personnages présents au sein du montage.

Alexandre Koyré, dans une étude sur la pensée du mystique allemand relève que :

Pour Paracelse, et en cela il n'est que le fils de son temps, la nature n'est ni un système de lois, ni un système de corps régi par des lois. La nature c'est cette force vitale et magique qui, sans cesse, crée, produit et lance dans le monde ses enfants. La nature peut tout, car elle est tout, et tout ce qui se passe et tout ce qui se crée dans le monde est nature et produit de la nature. La nature est comparable à l'homme, à ce jaillissement intérieur qui dans notre âme fait surgir des pensées, des désirs, des images.

[Tous les êtres vivants] sont des produits naturels, des enfants, d'une seule et même force vitale et magique, qui est présente partout, en tout et en tous, qui est dans chacun d'eux et n'en est aucun.¹⁷⁹

177PARACELSE, *Œuvres complètes*, I, Paris, Bibliothèque Charognac (Les classiques de l'occulte), 1913, trad. G. De Grivy, p.188.

178Ibidem, p.244.

179KOYRÉ Alexandre, *Mystiques, spirituels, alchimistes*, Paris, Armand Collin, 1955, p.50.

Nous retrouvons, ici, à la fois *Nosferatu* et les propos de Talbot. La nature y est un fluide, une lumière invisible qui lie entre eux tous les êtres, animés ou non. Le polype attrapant sa proie est lié au comte Orlok, pas uniquement par la thématique prédatrice, mais avant tout car, dans leur aspect, réside un même invisible : ils s'originent tous deux dans une même *arkhè*. De façon générale, dans la pensée de Paracelse, un invisible se cache derrière tout visible, que ce soit une âme ou un esprit¹⁸⁰. Or, il en va allégoriquement de même dans la saga *Ringu*. Regarder l'image, ici la VHS maudite, c'est être hanté et mourir. Être confronté à une visibilité maudite c'est être touché par l'invisible qu'elle transporte. Il nous semble que cette vision « occulte » de l'image est l'un des motifs centraux du cinéma spectral.

La théorie des signatures nous permet également de préciser ce que nous nommons *spectralité*. Nous l'avons déjà relevé en introduction, la spectralité est liée à l'idée d'*arkhè*. Or, l'*arkhè* est l'une des trois signatures catégorisées par Paracelse, après l'Homme et les Astres, qui agissent en l'Homme. Selon le mystique, nous pouvons comprendre les dons secrets des plantes en comprenant l'*arkhè* à laquelle ils se rattachent. Par exemple, le satyrion, en forme de « parties honteuses » permet de rendre à l'homme sa « virilité » ; de même que l'euphrase, qui présente une tâche en forme d'œil, peut alors soigner les maladies de la vue ; ou encore, si les graines de grenadier calment les douleurs dentaires, c'est parce qu'elles sont en forme de dents¹⁸¹. Ainsi, selon Paracelse, nous pouvons décrypter le monde en nous rapportant aux similitudes et aux analogies perceptibles à travers les représentations que nous connaissons. Similitudes nous permettant, à chaque fois, de mieux saisir l'*arkhè* à partir de laquelle s'originent les différents éléments mis en lien.

Cette pensée magique survit au sein du cinéma qui se sert lui-même de l'aspect des choses et des similitudes pour faire avancer son récit. De plus, elle peut aussi nous aider à approfondir ce que nous nommons spectralité. Si le spectre est une *arkhè* invisible cherchant à tout prix à se rendre visible, alors ce en quoi elle s'incarne prend sa signature. La technologie audiovisuelle et les images qu'elle produit sont ainsi, selon le cinéma de spectre, le lieu même des signatures spectrales. Il y a une menace derrière tout visible, car tout ce qui existe va, peu à peu, au sein de l'épouvante, être *signé* par le spectre.

Au cœur de notre recherche enquêtant sur les survivances dans le cinéma de spectre et assumant son fonctionnement analogique, se trouve alors une spectralité agissant sous forme de signatures. Giorgio Agamben ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme qu'Aby Warburg ne

¹⁸⁰*Ibidem*, p.53.

¹⁸¹Exemples cités par AGAMBEN Giorgio, *Signatura Rerum*, *op. cit.*, p.41.

cherche « ni des signes, ni des symboles, mais des signatures¹⁸² ». Nous assumons humblement de tenter d'appliquer une méthode similaire, laissant le spectre, cette signature vivace, insondable, dicter notre méthode.

182 *Ibidem*, p.64.

2. CINÉMA DE SPECTRE ET SPIRITISME

2.1 Fantasma de l'image autonome

Pygmalion, Jan van Eyck et planches ouija

Le cinéma spectral des vingt dernières années est le lieu d'un retour étonnant du spiritisme, de ses motifs et de ses croyances. Qu'ils composent une anecdote au sein du récit ou le centre même de ce dernier, comme dans les sagas *Insidious* (2011-2018), *Conjuring* (2013-2016) et *Ouija* (2014-2016), ces motifs spirites sont légions. À tel point qu'il ne semble plus possible de réaliser un film de spectre sans qu'il n'y ait un personnage doué de talents médiumniques, ou sans qu'il n'y ait une scène de discussion avec l'au-delà. Bien sûr, le motif spirite n'a pas attendu le XXI^e siècle pour être présent au cinéma, et dresser la liste des dizaines de films qui proposent un ou plusieurs éléments issus de cette « culture » n'aurait ici pas de sens. De plus, comme nous le verrons, l'origine de certains aspects du cinéma lui-même se trouve dans les croyances et esthétiques spirites de la fin du XIX^e siècle. Avant d'entamer cette recherche ayant pour but d'essayer de comprendre pourquoi le cinéma de spectre s'engage avec tant d'insistance dans le sentier du spiritisme, il nous faut d'abord revenir vers une idée : celle de l'image autonome. Pour ce faire, nous la questionnerons à partir de deux éléments exemplaires : le mythe de Pygmalion et les portraits peints par Jan van Eyck.

La première version du mythe de Pygmalion se trouve dans le livre X des *Métamorphoses* d'Ovide : le sculpteur Pygmalion, habité par un sentiment de rage envers les femmes, vivait en célibataire. Pourtant, il ne supportait pas la solitude et, face à cette tourmente, il usa un jour de ses extraordinaires talents artistiques pour faire naître, au sein d'un bloc d'ivoire blanc, une femme parfaite : Galatée. Bien qu'elle ne fut qu'une chose non organique, l'artiste tomba peu à peu amoureux de son œuvre. Il l'embrassait sans cesse et pleurait que la statue ne puisse lui rendre ses baisers. Il lui achetait des bijoux et la couvrait de parures. Puis, un jour, las de frustration et de solitude, il déposa une offrande au pied de l'autel de Vénus en demandant à la déesse de lui offrir une femme dotée d'autant de beauté que Galatée. La déesse, qui assistait, métamorphosée, à la célébration, comprit le souhait inavoué que dissimulait cette demande. Lorsque Pygmalion rentra chez lui, il embrassa la statue comme d'habitude mais sentit de la tiédeur sous sa main. Plus il la toucha, plus il lui sembla que la statue prenait vie. Peu à peu, l'ivoire devenait chair et Galatée devenait femme. Pygmalion, ébahi, réalisa alors que son vœu avait été exaucé. L'artiste épousa la jeune femme et ils eurent une fille, Paphos.

Afin de saisir au mieux les enjeux de ce mythe, convoquons une autre de ses versions, que l'on trouve cette fois-ci chez Jean-Jacques Rousseau¹⁸³. L'histoire est sensiblement la même, bien que certains aspects déterminants diffèrent. Dans cette variante, plus politique, nous sommes confrontés à un monologue de Pygmalion. Celui-ci doute de son talent, il méprise son époque et ces artistes ne cherchant que la gloire. Il désire réaliser son œuvre, Galatée, mais n'arrive pas à l'achever. De plus, s'il désire la réaliser, c'est uniquement pour lui, non pour les spectateurs qui ne comprennent plus rien à l'art. Il sculpte derrière un voile, ne montrant son œuvre à personne, mais, de fait, ne pouvant pas non plus la contempler dans son entièreté. Un jour, cherchant à atteindre la perfection, il ôte le voile, puis il recule, subitement, saisi d'effroi. Jamais il n'avait vu pareille beauté. Il hésite à donner d'autres coups de marteau à la statue ; il se décide finalement à en donner un, puis lâche son matériel. Il lui semble avoir frappé de la chair. Cette statue est parfaite, sublime. Si elle devait rivaliser avec la nature, la seule chose qu'il lui manquerait serait une âme. C'est alors que Pygmalion s'enfonce dans une réflexion solitaire à propos de l'œuvre qu'il vient de créer. Ses divagations le conduisent à un désir de mourir afin que son âme se transporte dans Galatée et que la perfection puisse vivre. Enfin, alors que, dans le mythe d'Ovide, c'est une force extérieure, Vénus, qui donne vie à l'alter ego de l'artiste, ici, il semble clair que seule la volonté d'identification totale à l'œuvre suffit à l'animer : tandis que l'artiste est toujours dans ses pensées, Galatée, vivante, descend de son socle, se touche et dit « Moi ». Pygmalion, transporté, lui répond en criant : « Moi ! » Galatée se touche encore et répète : « C'est moi ». Elle s'avance, touche du marbre et dit « Ce n'est plus moi », Pygmalion la saisit, l'embrasse, et Galatée conclut « C'est encore moi ».

Entre ces deux versions du mythe, il y a d'abord une similitude : celle de l'amour que l'on porte à l'image¹⁸⁴. Dans les deux cas, Pygmalion est un solitaire misogyne ou taciturne qui va réaliser une œuvre d'art dont il va tomber fou amoureux. Nous pouvons insister sur le fait qu'il tombe amoureux de l'œuvre qu'il a créée, et émettre un discours sur l'acte de création et le rapport qu'entretient l'artiste avec son œuvre (identification affective et personnelle à l'œuvre qui serait plus présente dans le texte de Rousseau) ; mais nous pouvons également envisager que ce qui compte dans ce mythe est avant tout le fait de tomber amoureux d'une œuvre d'art,

183ROUSSEAU Jean-Jacques, « Pygmalion, scène lyrique » (1762) in *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard (Pléiade), 1962, pp.1224-1231.

184Cet amour que l'on porte à l'image sera au centre d'une autre version du mythe, celle du poème *Le roman de la rose* écrit en deux temps par Guillaume de Lorris et Jean de Meung au XIII^e siècle. À ce sujet, voir AGAMBEN Giorgio, *Stanze*, Paris, Payot & Rivages (Petite bibliothèque), 1998 (1992), trad. Y. Hersant, p.109.

qu'elle soit de l'artiste ou non. L'aspect déterminant pour cette question se trouve justement au sein de ce qui différencie les deux versions : d'un côté, l'*energeia* qui animera Galatée est extérieure et divine (liée Vénus) ; d'un autre côté, elle est en quelque sorte interne puisqu'elle provient de Pygmalion lui-même (ses pensées), et est alors humaine, car intellectuelle. Nous avons donc deux provenances distinctes et opposées de la « vie » de Galatée : magique, occulte, car, en aucun cas humaine, ou rationnelle (si toutefois cela est possible d'employer ce terme au sein d'un récit fantastique), et en aucun cas divine. Ces deux versions conduisent à deux visions de ce qu'est une image : réalisation d'un talent divin extraordinaire ou œuvre de l'esprit. Quoi qu'il en soit, ces interprétations divergentes se retrouvent conjointement avec plus ou moins de force dans les deux versions du mythe, et également dans celles que produira le Moyen-Âge. Nous pouvons aimer une image qui peut alors prendre vie ; seule l'origine du miracle diffère.

Enfin, une gravure réalisée par Pierre Firens en 1619, pour accompagner une édition des *Métamorphoses* d'Ovide, nous semble illustrer au mieux ce que nous évoquons par ce mythe (*fig. 5*). Dans cette image, alors que Pygmalion enlace Galatée, des montagnes, présentes dans un paysage au loin, se changent aussi en femmes. Ce n'est pas uniquement la statue qui prend vie sous l'effet du désir du sculpteur, mais le monde entier qui devient Galatée. Nous sommes alors face à un devenir-sublime de la Nature, qui est aussi un anthropomorphisme, et retrouvons l'idée que la technique crée la vie, mais aussi qu'elle devient naturelle : Galatée, œuvre d'art, image, se fait monde. Tout devient elle. Comme un spectre qui aurait rendu le monde similaire à son ontologie. À moins, bien sûr, qu'il ne s'agisse en fait d'une métaphore de l'amour, le monde entier devenant l'objet affectif de Pygmalion. Le cadre à droite ne serait alors pas une fenêtre, mais la figuration de l'esprit du sculpteur. Possédé par Galatée, le monde de Pygmalion se ferait femme et désir.

Si nous insistons sur le mythe de Pygmalion et sur les versions divergentes d'Ovide et de Rousseau, c'est parce que nous les retrouvons paradoxalement enchevêtrés dans ce que sont les motifs spirites de la création d'image au sein du cinéma de spectre. Mais avant de nous diriger vers cette étude, il nous faut encore complexifier ce fantasme d'une image vivante par le biais d'un autre apport historique. L'œuvre qui nous parle en disant « c'est moi », l'œuvre qui, par la main de l'artiste, trouve son autonomie, cette œuvre-ci trouve un exemple curieux et déterminant au sein de l'histoire de l'art avec les portraits de Jan van Eyck. Alors que nous reviendrons plus tard sur la peinture hollandaise du XV^e siècle et sur ses représentations de l'espace pictural, nous nous intéressons plus particulièrement ici à quelques portraits de l'artiste flamand.

Nous attribuons à Jan van Eyck et à Robert Campin l'invention moderne du portrait en peinture, portrait autonome tel que nous le connaissons¹⁸⁵, mais c'est sûrement le premier qui l'a porté à son plus haut degré de virtuosité. Ce que tentait de réaliser van Eyck, c'était une peinture voulant être « à la fois un objet réel – en l'occurrence, un objet précieux – et une reconstitution, plus qu'une représentation, du monde visible.¹⁸⁶ » Ceci est notamment flagrant avec son *Portrait des époux Arnolfini* (1434) (fig. 6) : avant le concile de Trente de 1563, le mariage était le seul sacrement qui pouvait se passer de la présence d'un prêtre. Les époux étaient eux-mêmes les ministres mais il fallait, tout de même, que deux personnes témoignent de leur engagement. Jan van Eyck signe ce tableau des jeunes mariés par la formule « *Johannes de Eyck fuit hic* » (« Jan van Eyck fut ici ») et se représente, avec le second témoin, dans un miroir accroché au mur. Sa peinture, extrêmement détaillée, hyper-réaliste, se veut donc une preuve du réel : elle est censée transcender l'image pour devenir un véritable reflet du monde.

Ainsi, suivant cette logique, van Eyck fut l'un des premiers à peindre des portraits d'individus regardant droit dans les yeux le spectateur. Le *Portrait de Jan de Leeuw* (1436) (fig. 7) est, en ce sens, déterminant. Un orfèvre, Jan de Leeuw, nous contemple en tenant, dans sa main droite, une orfèvrerie. Mais le détail sur lequel nous souhaitons diriger notre examen théorique, c'est le cadre de ce tableau, similaire à bien d'autres cadres de van Eyck. Ces cadres étaient fournis avec énormément de précision par le peintre lui-même¹⁸⁷, faisant donc intégralement partie du portrait. Sur celui de Jan de Leeuw, est inscrit, tout autour de la peinture : « *Ian de (Leeuw) op Sant Orselen Dach / Dat claer eerst me oghen sach. 1401 / Gheconterfeit nu heeft mi Jan / van Eyck. Wel bliic wann eert bega (n). 1436* ». Le jour de Sainte Ursule, c'est-à-dire le 21 octobre 1401, Jan de Leeuw a « vu pour la première fois de ses yeux la lumière du jour¹⁸⁸ ». À cette date de naissance correspond ensuite la date du portrait : « Jan van Eyck a fait maintenant mon portrait », en 1436, qui n'est pas la date d'achèvement de l'œuvre, mais de son commencement : « Il apparaît qu'il a commencé en 1436 ». Pourquoi donner la date d'entame du tableau et non son achèvement ? Car il s'agit, pour van Eyck, d'insuffler une vie et non un achèvement dans l'image. Nous retrouvons, ici, des éléments similaires au mythe rousseauiste de Pygmalion : Dieu a donné vie à Jan de Leeuw, Jan van Eyck *donne vie* à son image.

185BELTING Hans, *Miroir du monde. L'invention du tableau dans les Pays-Bas*, Paris, Hazan, 2014 (1994), trad. J. Torrent, chapitre 3, pp.29-53.

186PANOFISKY Erwin, *Les primitifs flamands*, Paris, Hazan, 2012 (1953), trad. D. Le bourg, p.328.

187Ibidem.

188Nous suivons ici l'interprétation de BELTING Hans, *Miroir du monde, op. cit.*, p. 67.

Il en va de même du tableau *Portrait de Margarete van Eyck* peint en 1439. Comme son titre l'indique, Jan van Eyck a ici représenté sa femme. Sur le cadre de ce portrait est inscrit, dans un mélange de latin et de flamand : « Mon époux Johannes m'a parachevée le 17 juin de l'an 1439, mon âge est 33 ans ». L'annonce se termine sur le fameux ALC-IXH-XAN, « Du mieux que je peux », que Jan van Eyck faisait paraître sur nombre de ses œuvres. Sur son autoportrait, connu sous le titre *L'homme au turban rouge* (1433) (fig. 8), c'est encore une fois l'image qui nous parle : « Jan van Eyck m'a fait le 21 octobre de l'an 1433. » Enfin, pour le portrait du Christ, dont nous n'avons que des copies, nous trouvons inscrit sur le cadre « Jan van Eyck m'a fait et parachevé le 31 janvier 1438 ».

À l'instar de la Galatée de Rousseau, ces portraits de Jan van Eyck parlent à la première personne du singulier et s'affirment en tant qu'œuvre autonome. L'œuvre qui ose dire « C'est moi » est liée à un double désir : comme nous l'avons vu, celui de donner la vie à un alter ego, un double pictural, à l'identité similaire (« C'est encore moi », lorsque Pygmalion embrasse Galatée) ; mais aussi celui de pouvoir, à l'instar d'un Dieu, créer des œuvres d'art parfaites qui surpasseraient la Nature. Il y a du Pygmalion chez van Eyck. Pourtant, encore une fois, c'est dans les différences que se révèlent les paradigmes : le discours de l'œuvre ne se situe pas ici *dans* l'œuvre, sur la toile peinte, mais sur son cadre. Alors que Galatée dit « C'est moi » par sa propre voix, les portraits de van Eyck disent « je », non au sein de leur chair mais par le biais du dispositif qui permet d'accueillir la sentence qui les signe en tant qu'œuvres autonomes.

Le choix lexical n'est pas anodin. Au sein des œuvres de Jan van Eyck, il y a une vision mystique proche de celle des *signatures* que Paracelse méditait lorsqu'il contemplait les astres et la nature. Vision, par ailleurs également présente dans le *Picatrix*, ce fameux traité de magie du Moyen-Âge, qui apprenait aux mages à confectionner des *ymagines*, des talismans chargés d'une signature astrologique. Peu importe la matière dans laquelle ces talismans sont réalisés, ce qui importe c'est l'astre qui y est actif.¹⁸⁹

À la suite de ces exemples, nous pourrions affirmer que ce qui est important dans les portraits de Jan van Eyck, c'est qu'ils soient chargés par la *signature* de leur modèle. Signature qui s'affirme par le biais d'une phrase subjective clamée par le biais du dispositif de monstration : le cadre. Nous oublions alors que cette phrase est inscrite par le peintre, pour n'entendre que la

¹⁸⁹Aby Warburg n'affirme pas autre chose lorsqu'il analyse les survivances astrologiques au cœur des fresques du Palazzo di Schifanoia à Ferrare et nous dit que, « au fond, l'astrologie n'est rien d'autre qu'un fétichisme des noms projetés vers l'avenir. » in WARBURG Aby, *Essais florentins*, op. cit., p.202. Les tableaux de van Eyck fonctionnent de façon similaire : c'est l'inscription qui signe l'image et le projette vers une potentielle vie. À ce sujet, la confection des armes « magiques » au Moyen-Âge, elles-même signées d'affirmation à la première personne du singulier, s'inscrit également dans cette tradition. À ce sujet, voir BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., pp.76-80. Bredekamp trace lui-même le lien entre ces objets parlant à la première personne et les tableaux du primitif flamand.

voix du modèle. La parole inscrite sur le tableau de Margarete est semblable à l'astre qui la signe et la conduit vers son avenir identitaire et magique. Cette parole est la signature de l'image, et c'est le cadre qui permet son transport.

La survivance spirite au sein du cinéma spectral fonctionne de la même manière : c'est le dispositif (planche de ouija, caméscope domestique, écran d'ordinateur) qui va servir de support pour la signature spectrale et permettre ainsi à l'inanimé de prendre vie et au spectre d'advenir. Encore une fois, le cas du film *Ringu* et de sa VHS maléfique est déterminant, nous y reviendrons.

Nous trouvons un exemple littéral de ce fantasme dans une scène du film *Ouija* (Stiles White, 2015)¹⁹⁰. Vers le premier tiers du film, un groupe d'adolescents se retrouve dans la maison où l'une de leurs camarades, Debbie (Shenney Hellig), vient de se pendre dans le hall d'entrée. Ce suicide les a tous surpris, car la jeune femme aimait la vie et était épanouie. Pourtant, son comportement des dernières semaines était étrange depuis la découverte qu'elle avait faite, dans son grenier, d'une planche de ouija¹⁹¹. Suite au décès, les parents, abattus, ont délaissé leur maison pour quelque temps. Un soir, le groupe d'amis s'infiltré dans la demeure et s'installe autour de la salle à manger afin de tenter de communiquer avec Debbie par le biais de cette même planche de ouija.

Gênés et angoissés, les adolescents ironisent tout d'abord sur la situation. Puis, alors que la « goutte » (l'accessoire en forme de goutte équipé d'une loupe) se déplace sur la planche pour écrire des mots (« *Hi friend* ») (fig. 9), chacun se renvoie la responsabilité de ces derniers. Peu à peu, les signes d'une présence paranormale deviennent de plus en plus évidents : des bruits se font entendre à l'étage, l'électricité s'éteint brusquement, des reflets apparaissent sur un miroir, divers objets bougent d'eux-mêmes. Ce soir là, le groupe décide de ne pas aller plus loin. Mais quelques jours après, alors que chacun a senti la présence d'un *autre* invisible, notamment par le biais du même message « *Hi friend* » dans différents contextes inexplicables, ils se rejoignent tous pour reconduire la séance spirite. Cette fois-ci, après plusieurs violentes preuves d'activité paranormale, le groupe comprend que l'esprit à qui ils pensaient parler n'est pas leur amie, mais une certaine « DZ » aussi nommée « MOTHER ». L'héroïne prend alors la goutte et regarde autour d'elle à travers sa loupe. Effrayée, elle voit le

190Bien que *Ouija* soit la première réalisation de White, ce dernier est un habitué de l'épouvante pour avoir notamment été producteur délégué de *The Sixth Sense* (Night Shyamalan, 1999) et scénariste de *The Possession* (Ola Bornedal, 2012).

191La planche de ouija fut inventée au XIX^e siècle afin de systématiser, par le biais d'un outil, la communication avec l'au-delà. Il s'agit d'une planche de bois sur laquelle sont présents un alphabet et d'autres termes (notamment les mots « oui » et « non »). Les spirites font parler le spectre à partir de ce dispositif et d'un autre accessoire pointant vers les éléments de la planche (verre, « goutte », etc.).

fantôme de son amie Debbie, la bouche cousue, qui tend le bras dans une direction. Elle se retourne et, toujours à travers la goutte, voit une femme, la bouche monstrueusement béante, courir vers elle.

Nous étudierons plus loin l'origine historique de ces séances de spiritisme et comment le cinéma de spectre les adapte. Le détail qui nous intéresse ici, c'est bien sûr la planche de ouija qui donne son titre au film, et la manière avec laquelle le cinéma spectral l'intègre dans ses fictions. La planche est un objet de mise en dialogue avec un ailleurs, agissant alors comme un *medium* (nous y reviendrons), mais aussi comme un dispositif qui, à l'instar des cadres de Jan van Eyck, permet à l'invisible (le spectre) et à l'inanimé (le mort) d'advenir au sein du réel par le biais à la fois de la parole et de la vision. La question « *Who are you ?* » est centrale, dramatique et redondante¹⁹². Qui est le spectre ? C'est toujours un dispositif qui répondra à cette question, rarement le spectre directement. Au même titre que les cadres du peintre flamand reçoivent la signature de l'âme de l'image et de celui qu'elle représente, la planche de ouija sert de réceptacle, d'empreinte, pour la parole du spectre. Alors que les chaises qui bougent toutes seules sont uniquement des *signes* de sa présence, la planche de ouija lui offre un moyen direct d'intelligibilité.

Enfin, un autre élément est également important dans cette scène : l'usage de la loupe comme un filtre de révélation d'un invisible (*fig. 10*). Ce geste consistant à porter la « goutte » à son œil pour révéler le réel ne peut pas être envisagé autrement que comme la métaphore de la croyance révélatrice de la photographie et de la vidéo. Le film *Ouija: Origin of Evil* (Mike Flanagan, 2016) se servant même abondamment de cette image pour faire la publicité du film. L'accessoire ouija est tel le caloptype de Talbot : un outil de révélation. Ainsi, la planche de ouija du film de Stiles White est un dispositif de signatures occultes, et ce de deux manières : à la fois comme *table* d'écriture permettant à l'invisible de parler à la première personne, et également comme outil de révélation d'un invisible inaccessible à l'œil humain. Ce qui est déterminant dans ces motifs, c'est d'envisager qu'un dispositif puisse faire parler et faire se mouvoir une image invisible. Ainsi, comme les peintures de van Eyck, la planche ouija donne une visibilité et une voix à ce qui devient un spectre.

La signature électrique

Cette croyance en une potentielle signature magique donnant son autonomie à des choses inanimées fut paradoxalement renforcée à l'époque moderne. Dans l'un de ses écrits

¹⁹²Nous la retrouvons dans toutes les fictions du genre convoquant les motifs spirites. Cette question du « nom » est par ailleurs déterminante pour la hantise et la conjuration. Nous lui consacrons un raisonnement spécifique plus loin dans notre analyse. Cf. *infra*, I, 3, b.

théoriques, Tristan Garcia a relevé les origines scientifiques et les impacts philosophiques et éthiques de la découverte de l'électricité. Son étude l'amène à définir la modernité comme le moment de « la domestication de l'électricité¹⁹³ ». À l'époque de la physique classique, celle de Newton, nous considérons que ce qui faisait se mouvoir les choses, ce qui les faisait changer de degrés, de teintes, de niveaux, était une force qui n'était pas en puissance dans la chose elle-même, mais qui lui était extérieure¹⁹⁴. Puis, lorsque l'on découvrit l'électricité, et avant que l'on soit capable de la mesurer, on pensait qu'elle était « intensité pure ». Durant un temps de notre histoire, l'électricité fut envisagée comme « la » puissance, l'intensité elle-même, la vie animant toute chose que Galvani, à la fin du XVIII^e siècle, pensait pouvoir situer dans les nerfs¹⁹⁵. Puis, vint la triste découverte que l'électricité était elle-même matière et, en ce sens, mesurable. Pourtant, l'idée d'une intensité électrique avait déjà laissé son inaltérable empreinte au sein des esprits occidentaux et, comme le démontre Tristan Garcia au long de son étude, tout sera dorénavant jugé en termes d'intensité.

Ce qui nous intéresse ici, à la suite de notre analyse du mythe de Pygmalion et des peintures de Jan van Eyck, c'est que l'image de la *fée électricité* est toujours présente comme une signature au sein du dispositif cinématographique. L'électricité joue alors le même rôle que la parole de Margarete qui signe son portrait et lui donne une autonomie.

Auguste de Villiers de L'Isle-Adam ne se trompe pas lorsque, dans son roman-phare *L'Eve future* (1886), il donne le rôle de l'ingénieur créateur de vie à Thomas Edison lui-même. Thomas Edison est, avec Nikola Tesla, l'un des grands industriels de l'électricité. Il est notamment celui qui commercialisa les premières ampoules et il est, bien sûr, l'inventeur américain du cinéma. Comme nous le verrons plus loin, Thomas Edison joua également un rôle central au sein du mouvement *spiritualist* américain. Le roman de Villiers de L'Isle-Adam, écrit soixante-huit ans après *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley est similaire à celui de son illustre référent car il met également en scène un héros voulant créer la vie à partir d'une matière inerte. Toutefois, il diffère du roman de Shelley par les moyens et matériaux choisis pour assembler ce qui sera dorénavant nommé une *andreïde*. Alors que Victor Frankenstein assemble des fragments de cadavre et veut créer la vie pour assouvir son trop-plein de curiosité issu d'un esprit génial perverti, le protagoniste central de *L'Eve future*, Thomas Edison, désire donner vie à un *faux*, à une machine soumise à des lois

193 GARCIA Tristan, *La vie intense*, Paris, Autrement (Les Grand mots), 2016, p.31.

194 Comme le relève justement Garcia, cette idée est à l'opposé de la théorie aristotélicienne de l'*energeia* qui affirme que la puissance est interne à l'être.

195 *Ibidem*, p.64.

masculines qu'il envisage comme une évolution humaine. L'histoire est la suivante : Lord Edward, au bord du suicide car amoureux d'une femme sublime mais stupide, appelle à l'aide son ami Thomas Edison, talentueux ingénieur. Il le supplie : comment ne plus souffrir à cause de cette femme ? Comme solution à ses problèmes, Edison lui propose de construire une réplique de l'originale, réplique aussi belle que profonde, réplique contrôlable à souhait et obéissante, réplique nommée Hadaly qui aurait comme unique fonction de servir son possesseur. Thomas Edison, l'instant précédant la création de la femme métallique, argumente son geste ainsi :

Le propre de l'Andréide est d'annuler, en quelques heures, dans le plus passionné des cœurs, ce qu'il peut contenir, pour le modèle, de désirs bas et dégradants, ceci par le seul fait de les saturer d'une solennité inconnue et dont nul, je crois, ne peut imaginer l'irrésistible effet avant de l'avoir éprouvé.¹⁹⁶

Cette description de l'Andréide pourrait très bien être appliquée à ce qu'est une œuvre cinématographique : création d'émois et de désirs contrôlables. L'Edison fictif, incarnant le savant capable d'insuffler la vie, diffère du Dr. Frankenstein par le fait que sa machine ne résulte pas d'une réincarnation organique mais d'une création entièrement artificielle. La différence est en ce sens notable, car Hadaly est à la fois une pure facticité et un double. La justification que l'inventeur donne à sa volonté de création est par ailleurs frappante, tant elle pourrait s'appliquer de façon générale aux inventions de cette période, dont, bien sûr au cinéma, images fixes mises en mouvement dont le film qui en résulte, tel un androïde, doit sa vie à l'électricité.

Le cinéma regorge de films directement liés à *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam. Prenons par exemple cette scène fameuse du *Métropolis* de Fritz Lang (1927) dans laquelle l'âme de Maria, alors kidnappée et étendue sur une table, va être transférée de son corps à celui du robot. Le dispositif est le suivant : dans une pièce débordant d'éléments électriques et chimiques, un opérateur, le scientifique Rotwang, se tient derrière un poste de commande tandis que lui font face une table, celle où est allongée Maria, et un trône, celui sur lequel est installé le divin robot. Encore une fois, nous pouvons comprendre cette scène comme métaphorique et y voir un cinéaste entouré des éléments propres à la machine qu'il manie. Ici, le scientifique va animer le robot, chose factice, en ôtant la vie à sa victime. De plus, sans aller jusqu'à la fiction meurtrière, nous pouvons envisager Margarete van Eyck telle Maria, et

¹⁹⁶VILLIERS de L'ISLE-ADAM Auguste, *L'Eve Future*, Paris, Jean Ballery, 1957 (1886), p.182.

son portait tel le robot en attente de vie. Alors que c'est la parole inscrite qui donne vie à la peinture, c'est l'électricité qui agit comme fluide vital dans le film de Fritz Lang.

Dans cet exemple-ci, mais aussi dans l'histoire de *Frankenstein*, un élément prend de l'importance : la table sur laquelle est allongée Maria, détail du dispositif scientifique qui l'englobe. Georges Didi-Huberman, étudiant les « tableaux » d'Aby Warburg, a été amené à questionner ce que peuvent être ces *tables* qui accueillent et présentent les recherches de l'historien allemand, et qui renvoient plus profondément aux *tabulae* de divination. Il se demande alors comment

ne pas en déduire que la table fait surtout office d'opérateur de conversion entre les puissances de la nature et les pouvoirs de la culture, les choses brutes et les signes organisés [...] ? Que ce soit pour y faire un repas, y déposer des offrandes, y disséquer un corps, y organiser une connaissance, y pratiquer un jeu de société ou y tramer quelque opération magique, la table dans tous les cas recueille des hétérogénéités, donne forme à des relations multiples.¹⁹⁷

Suivant cette logique, nous voyons se creuser un chemin entre la divination antique, les tableaux « mnémoniques » de Warburg, le dispositif de Rotwang, celui du Dr Frankenstein, les cadres des portraits de Jan van Eyck, le dispositif cinématographique et la planche de ouija. Dans chacun de ces cas, ce sont des dispositifs insufflant une autonomie vitale au sujet qu'ils contiennent ou auquel ils donnent accès. Aussi, il va de soi que nous ne pouvons pas faire abstraction de ces « tables dansantes » dévolues aux spirites qui étaient le lieu même de communication avec le spectre. Ces dernières pouvant même être envisagées comme le maillon reliant ces différents exemples : à la fois lieu de réunion (comme toute table), outils de communication occulte, et scène d'événements spectaculaires. En juin 1853, l'une des spirites les plus actives, Mme de Girardin, proche de Victor Hugo, créa même une table équipée d'un cadran de communication¹⁹⁸. La planche ouija fut donc d'abord une table comme toutes les autres, mais équipée pour la communication avec les esprits. Avant de devenir un outil, elle était, littéralement, une *tabula*.

À la suite de ces diverses analyses, nous comprenons qu'il y a également une signature magique à l'œuvre en ce qui concerne ces monstres inanimés, mécaniques ou cadavériques. Alors que la signature est pur langage dans le portrait de Margarete van

¹⁹⁷DIDI-HUBERMAN George, *Atlas ou le Gai savoir inquiet*, Paris, Minuit (Paradoxes), 2011, p. 57.

¹⁹⁸CUCHET Guillaume, *Les voix d'outre-tombe. Tables tournantes, spiritisme et société au XIX^e siècle*, Paris, Seuil (L'Univers Historique), 2012, p.73.

Eyck, elle est pure substance électrique en ce qui concerne le monstre sans nom de Frankenstein ou l'androïde de Rotwang. L'électricité *galvanisante* du monstre et du film est l'exact pendant de la phrase « Mon époux Johannes m'a parachevée le 17 juin de l'an 1439, mon âge est 33 ans » dans la peinture du maître flamand. Aussi, dans les deux cas, c'est le dispositif qui fait lien entre la chair morte du cadavre ou de la toile ; et la vitalité de la parole ou du courant électrique. La table et les appareils électriques sont alors, d'un point de vue de leur fonction, semblables au cadre du tableau de l'épouse van Eyck.

Lors de l'analyse de la scène de spiritisme présente dans *Ouija* de Stiles White, nous nous sommes arrêtés sur l'élément purement langagier et métaphorique de la planche ouija et de sa « goutte ». Pourtant, comme nous l'avons relevé, à l'instant où le spectre s'est manifesté, les lumières se sont éteintes. Le moment de révélation du spectre, au cinéma spectral, est toujours amené par une extinction irrationnelle des lumières artificielles. Ce fait renvoie à deux symboles : l'avènement des ténèbres, et l'indistinction entre la puissance animiste du spectre et celle purement électrique. Parfois, la lumière ne s'éteint pas mais vacille et clignote, c'est notamment le cas dans *Ringu 2* (Hideo Nakata, 1999) sur lequel nous reviendrons longuement, mais aussi, par exemple dans *Ju-on, the Grudge* (Takashi Shimizu, 2003), *Darkness* (Jaume Balagueró, 2002) ou encore dans *Insidious : Chapter 3* (Leigh Whannell, 2015) pour ne citer que ces quelques films¹⁹⁹. Il y a alors un rapport entre la *fée électricité* et le spectre, renvoyés tous deux à des puissances occultes. Cette indistinction n'est d'ailleurs pas sans rappeler la croyance de Nikola Tesla qui, à la fin du XIX^e, mêlait électricité et éther, ce fluide cosmique invisible qui était déterminant pour les spirites. Dans le New York des années 1890, les câbles électriques étaient à ce point problématiques et dangereux pour la vie des New Yorkais que Tesla et Edison se concurrençaient à distance pour trouver une nouvelle manière de distribuer l'énergie. Tesla, dans une interview donnée au New York Times en septembre 1894 affirmait vouloir faire passer l'électricité non par fils mais par le « médium ambiant » : l'éther²⁰⁰. Au sein du cinéma spectral, contemporain du WiFi et des diverses ondes, le spectre, en tant que forme *éthérée*, rejoue cette croyance populaire. Lorsqu'il est là, l'électricité, l'autre éther magique, réagit à sa présence.

199À ce sujet, nous pouvons également citer le film *Lights Out* (David F. Sandberg, 2016), dans lequel un spectre ne peut « vivre » que dans l'obscurité. Le film présente alors différentes scènes dans lesquelles les personnages essayent en vain d'allumer la lumière par le biais d'interrupteurs qui ne répondent plus.

200THIBAUT Ghislain, *Éthérialisation, amorces d'une contre-histoire*, thèse de doctorat présentée à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Ph. D. en communication sous la direction de Thierry Bardini, Université de Montréal, février 2010, p.200.

Ce rapport entre électricité et spectre n'est pas un motif concernant uniquement le cinéma spectral du XXI^e siècle ; nous le trouvons déjà à l'état littéral dans *Shocker* de Wes Craven (1990) où un tueur en série exécuté sur la chaise électrique devient un simple courant électrique. Mais aussi dans *Child's play* de Tom Holland (1988) dans lequel un tueur en cavale se réfugie dans un magasin de jouets pour fuir une fusillade. Avant de mourir, il réalise une incantation qui crée un immense orage. C'est la foudre, en frappant le magasin, qui transportera son âme dans Chuky, la célèbre poupée tueuse. Enfin, nous pouvons encore citer *Gremlins 2 : The New Batch* (Joe Dante, 1990) et son célèbre gremlin transformé en courant électrique ; ou encore *Scanners* (1981) du réalisateur canadien David Cronenberg, et son héros télékinésique tuant par le biais d'une puissance mentale électrique.

En dehors de ces références cinématographiques, l'origine du rapport de similitude entre l'âme humaine et l'électricité et, de là, entre le spectre et l'électricité se trouve chez Hippolyte Rivail, plus connu sous le nom d'Allan Kardec, créateur du mouvement spirite français au milieu du XIX^e siècle. Dans son célèbre *Livre des esprits*, le spirite donne le compte rendu de diverses conversations qu'il a eu avec un esprit nommé Vérité. Voici la vingt-septième question :

[Kardec :] Il y aurait ainsi deux éléments généraux de l'univers : la matière et l'esprit ?

[L'esprit :] « Oui, et par-dessus tout cela Dieu, le créateur, le père de toutes choses ; ces trois choses sont le principe de tout ce qui existe, la trinité universelle. Mais, à l'élément matériel, il faut ajouter le fluide universel qui joue le rôle d'intermédiaire entre l'esprit et la matière proprement dite, trop grossière pour que l'esprit puisse avoir une action sur elle. [...] Ce fluide universel, ou primitif, ou élémentaire, étant l'agent qu'emploie l'esprit, est le principe sans lequel la matière serait en état perpétuel de division et n'acquerrait jamais les propriétés que lui donne la pesanteur. »

[Kardec :] Ce fluide serait-il celui que nous désignons sous le nom d'électricité ?

[L'esprit :] « Nous avons dit qu'il est susceptible d'innombrables combinaisons ; ce que vous appelez fluide électrique, fluide magnétique, sont des modifications du fluide universel, qui n'est, à proprement parler, qu'une matière plus parfaite, plus subtile, et que l'on peut regarder comme indépendante. »²⁰¹

Ainsi, dans le prolongement des siècles qui le précèdent, le mouvement spirite ne fait que reproduire la croyance animiste de l'électricité. Le cinéma de spectre, en tant qu'héritier artistique de cette mystique, la met en scène à son tour. Afin de signifier la présence d'une puissance occulte, les lumières se mettront à grésiller, l'électricité s'intensifiera pour échapper

201KARDEC Allan, *Le livre des esprits*, Paris, Didier et cie, 1867 (1857), livre I, p.11.

au contrôle humain, ou, au contraire, sera coupée de façon inexplicable. Et, comme nous le dit Kardec, le fluide magnétique, le spectre, en tant que puissance animiste, contrôlera, surpassera, ou se mariera avec l'électricité qui n'est qu'une « combinaison » du fluide universel.

À titre d'exemple, dirigeons-nous vers Kiyoshi Kurosawa, l'un des plus grands réalisateurs du cinéma de fantômes, que nous croiserons à différentes reprises au cours de cette étude. Dans *Rofuto* (2005), une jeune écrivaine à succès (Reiko Hatuna, jouée par Miki Nakatani) quitte son appartement tokyoïte pour s'installer à la campagne. Ce déménagement, source de l'horreur à venir, est bien sûr le lieu d'un changement personnel et littéraire qui la conduit à affirmer sa féminité tout en rencontrant l'amour. Cette nouvelle et étrange maison, qu'elle a obtenue par le biais de son éditeur, a de nombreux problèmes électriques. Kurosawa filme diverses scènes se déroulant dans un lieu indescriptible mais faisant office de local électrique. Alors que, dans un souci de véracité, le cinéma spectral situe généralement les disjoncteurs dans la cave ou dans un placard, le réalisateur japonais en fait un endroit séparé, atemporel. Le disjoncteur est bien là, contre le mur, mais tout le reste de l'espace est recouvert de bâches qui volent doucement au vent. Nous pensons bien sûr à la scène de la confrontation spectrale de *Kairo* (2001) ainsi qu'au lieu de la découverte terminale de *The Cure* (1997), œuvres phares du réalisateur ; mais aussi à celle présente dans *Le secret de la chambre noire* (2017), lorsque le photographe est enfermé dans la serre avec le fantôme de sa femme. Ainsi, à l'instar de l'Olympe ou de l'Eden, le local électrique de *Rofuto* est un lieu flottant où se trouvent les éléments aptes à pouvoir contrôler la lumière au sein de la maison, et ainsi repousser les ténèbres. C'est la présence du spectre de la momie retrouvée dans le marais non loin qui fera disjoncter à de nombreuses reprises l'éclairage.²⁰²

L'image sort de l'écran

Si nous prenons le temps de tisser des liens entre ces différents éléments de l'histoire de l'art et du cinéma, c'est pour, nous l'aurons compris, dresser un contexte et amener peu à peu l'idée qu'une image puisse sembler s'animer elle-même. Nous avançons également que cette vie agit comme une *signature*, qu'elle soit divine (comme chez Ovide), intellectuelle

²⁰²En dehors des différents motifs spectraux, il est intéressant de noter que *Rofuto* contient de nombreuses références à la saga *Ringu* : la femme revenante est hissée hors d'un marais boueux ; les deux héroïnes s'appellent toutes deux Reiko ; et le personnage principal de *Rofuto* est interprété par Miki Nakatani, qui joue également le rôle de Mai Takano, personnage principal de *Ringu 2*.

(Rousseau) ou électrique (Frankenstein, *Metropolis*). De plus, cette même signature s'imprime par le biais d'un dispositif (*tabula*) inhérent au médium. Comme nous allons maintenant l'analyser, pour le cinéma de spectre, la vie mystique de l'image ne suffit pas, il faut qu'elle puisse se mouvoir au sein de notre réel. Il va falloir que l'image crève l'écran, que Sadako sorte de la télévision pour s'ancrer dans notre monde.

Le Wallraf-Richartz Museum possède une peinture étrange et peu connue des historiens du cinéma. Il s'agit de *Portrait d'un homme* (*Gustave Moreau ?*), peint en 1883 par Georges Méliès et acquis par le musée en 2012 (*fig. 11*). Peu connaissent l'homme pour ses œuvres picturales en dehors, bien sûr, des décors de spectacle, car, comme nous le savons, Méliès fut celui qui adapta l'art de la prestidigitation au cinéma et qui, ainsi, amena la jeune invention vers la fiction spectaculaire, vers un cinéma relevant globalement de l'imaginaire. Cette peinture, représentant certainement Gustave Moreau, qui fut brièvement le professeur de Méliès avant que ce dernier ne s'embarque pour Londres en 1884, nous semble être un manifeste. Le visage du peintre crève la toile qu'il tient comme un carcan. Au-dessus de sa tête, est inscrit *ad omnia Leonardo da Vinci* (« À tous, Léonard de Vinci »), telle une provocation lancée à la peinture elle-même, tel un « *Ecce homo* » artistique : plus que la peinture, le visage du peintre²⁰³. Plus que la peinture, l'image surgissant dans le réel.

Une anecdote de la vie de l'illusionniste est, à ce sujet, frappante. À la fin des années 1920, alors que la vie a conduit Méliès vers la pauvreté, ce dernier subsiste en vendant des jouets à la Gare Montparnasse. Certaines personnalités du monde du cinéma voulurent lui rendre hommage et organisèrent un gala en son honneur à la Salle Pleyel, le 16 décembre 1929. Durant la réception, qui accueillit plus de 2500 personnes, furent projetés quelques-uns des chefs-d'œuvre de celui qui réalisa plus de 4000 films : *Les illusions fantaisistes* (1910), *Les quatre cents farces du diable* (1906) ou encore *Les Aventures de baron de Münchhausen* (1911) qui, à chaque fois, furent salués par des ovations du public. Puis, à la fin des projections, Georges Méliès apparut lui-même sur scène en déchirant au fur et à mesure une série d'affiches avant de se lancer, sous la lumière des projecteurs, dans un discours de remerciement pour les organisateurs ayant mis en place une « présentation moderne d'un artiste "en chair et en os".²⁰⁴ » À quarante-six ans d'écart nous retrouvons ce que clamait la

203Ce n'est bien sûr pas Méliès qui inventa ce motif d'une peinture crevant la toile. Dans ce même Wallraf-Richartz de Cologne, nous trouvons par exemple une peinture anonyme de 1425-1435 nous montrant le Christ crucifié entre Marie et Jean. Comme cela se faisait alors, les visages des trois personnages sont en bois et surgissent de la linéarité du tableau. Nous pouvons également citer le célèbre tableau *S'échappant de la critique* (1874) de Pierre Borell del Caso.

204Le récit de la soirée et le discours complet de Méliès se trouve dans le numéro 5 de la revue *Le nouvel art*

peinture du jeune Méliès : le souhait qu'un spectacle surgisse de la linéarité de la toile. Le désir qu'une image puisse crever l'écran et s'incarner en chair et en os dans le réel. De plus, comme chez Rousseau, nous retrouvons également l'idée que ce devenir-vrai de l'image se réalise par le biais du génie de l'artiste. Voilà ce que sera le cinéma de Méliès : un réel déchirant l'écran. Au début de sa carrière de cinéaste, il l'admettait même de manière littérale : après avoir utilisé un *kinetograph* de Thomas Edison, il déclarait que « ce n'était pas du spectacle. Pour y parvenir, il fallait faire sortir les images de la boîte²⁰⁵ ». À ce sujet, nous ne pouvons que suivre l'analyse de la théoricienne Maxime Scheinfeigel qui, dans une étude portant sur les liens entre le cinéma et la magie, affirma :

Les « Lumière » ? mettent en jeu l'apparence des choses et leur situation matérielle dans des espaces-temps repérables pour prouver qu'elles existent et pour ainsi accréditer leur vérité. Processus inverse dans les fictions de Méliès mais pour un même résultat où l'on voit s'abolir l'idée même de la manipulation de l'illusion. Méliès, en magicien averti, joue sur un espace psychique dans lequel se déploie la capacité imaginative des spectateurs. Elle est induite et orientée par les trucages de manière à ce qu'ils puissent croire que des créatures surnaturelles existent et sont notamment capables de surgir d'espaces improbables ou d'abîmes insondables : l'enfer, le ciel, l'ailleurs en tous cas.²⁰⁶

À l'origine du cinéma d'épouvante contemporain se trouvent Méliès et ses « trucs ». Méliès et ses films de fantômes, de squelettes, de têtes qui volent. Méliès, le « sorcier » qui fit du cinéma un art magique. À la source du cinéma de spectre, réside une idée centrale : celle de la croyance en un ailleurs improbable, et à la possible contingence entre cet « abîme insondable » et notre réel.

Cette idée d'un *hors-d'œuvre*, indispensable selon Méliès à l'art de la fiction cinématographique, se dit en grec *parergon*. Le *par-ergon* (littéralement, « à côté de l'œuvre »), c'est l'ornement ; mais c'est aussi, paradoxalement, ce qui va permettre à l'image de trouver son autonomie. Jacques Derrida nous explique que

Le *parergon* inscrit quelque chose qui vient en plus, *extérieure* au champ propre [...] mais dont l'extériorité transcendante ne vient jouer, jouxter, frôler, froter, presser la limite elle-même et

cinématographique, Brest, janvier 1930.

205 cité par SCHEINFEIGEL Maxime, *Cinéma et magie*, op. cit., p.43.

206 *Ibidem*, p.48

intervenir dans le dedans que dans la mesure où le dedans manque. Il manque *de* quelque chose et *se* manque à lui-même. Parce que la raison est conscience de son impuissance à satisfaire son besoin moral, elle recourt au *parergon*, à la grâce, au mystère, au miracle.

[...] Le *parergon* est une forme qui a pour détermination traditionnelle non pas de se détacher mais de disparaître, de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre au moment où il déploie sa plus grande énergie.²⁰⁷

Le *parergon*, en peinture, c'est par exemple les cheveux de Vénus et ses drapés qui volent doucement au souffle de Zéphyr dans la *Nascita di Venere* (1482-1485) de Botticelli. Mais c'est aussi, comme nous le verrons, la nymphe elle-même, forme antique venant hanter la naissance de Saint-Jean-Baptiste dans les fresques de Domenico Ghirlandaio à la Basilica di Santa Maria Novella de Florence. Un vent qui passe, un voile qui s'agite. Le *parergon*, c'est la « forme d'émotion », cette *pathosformel* chère à Aby Warburg, qui traverse le temps et transperce les cœurs. Comme le relève justement Jacques Derrida, ce *hors-d'œuvre* particulier disparaît lorsqu'il produit ses effets. Il en est donc de cet ornement comme de la technique cinématographique chez Méliès, régi entièrement par tous les « trucs » qu'il met à profit dans ses fictions : « c'est le truc intelligemment appliqué qui permet aujourd'hui de rendre le surnaturel, l'imaginaire, l'impossible même, visibles [...] »²⁰⁸ Par « intelligemment appliqué » il nous faut comprendre « invisible ». C'est grâce à un *parergon* invisible, mais dégagant le plus d'effet possible, que le surnaturel advient, et que la fiction peut se dérouler. Le *parergon* cinématographique, c'est donc toute cette impressionnante industrie, tous ces éclairages, tout ce *dispositif*, cette *tabula* qui donne vie à l'image. Le *parergon*, au cinéma, c'est cette essence vitale, ce *fluide* génial ou démoniaque, qui permet à l'image de sortir de l'écran.

Le *parergon*, envisagé dans le cadre du cinéma spectral, c'est le spectre lui-même qui anime les corps contre leur volonté et les objets de façon magique. Le *parergon*, c'est la spectralité, c'est l'à-côté qui influe sur le centre. C'est la prédation de Quignard et Moscovici, qui vient peu à peu gangrener le cœur. Nous pourrions envisager le cinéma de spectre comme un cinéma étant revenu à un fondamental, ayant fait du *parergon* son objet artistique central. Ainsi, l'ornement invisible mais efficient sera au cœur de ces fictions par le biais de motifs spirites. Tout, l'inerte comme le vivant, sera animé par un « truc » invisible. De plus, le cinéma spectral, comme tout cinéma de genre, vise une maximisation de ses effets. Ainsi, il se reconnaît avant tout parce qu'il fait peur, parce qu'il nous cogne. Comme nous le verrons en

207DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion (Champs essais), 1978, p.65-73.

208MÉLIÈS Georges, « Les vues cinématographiques » (1907), in BANDA Daniel & MOURE José, *Le cinéma : naissance d'un art, 1895 - 1920*, Paris, Flammarion (Champs arts), 2008, p.106.

partie III²⁰⁹, nous envisageons même que ce cinéma cherche à produire ses effets une fois le film éteint, et que nous sommes seul dans notre lit, attendant que la mort pose une main sur le matelas et surgisse de sous le lit.

Ce souhait, déjà présent chez Méliès, qu'une image cinématographique puisse sortir de l'écran deviendra l'un des fantasmes du cinéma de spectre. C'est, bien sûr, la scène légendaire et terrifiante de *Ringu*. Dans le chapitre précédent, nous avons quitté Ryûji Takayama sur l'île d'Izu Ôshima. Le journaliste et Reiko Asakawa, son ancienne femme, étaient en train de percer le mystère de Sadako Yamamura. Les diverses révélations et informations obtenues les ont conduits au puits dans lequel Sadako fut jetée. Après être descendus dans l'abîme, les deux héros ont retrouvé le squelette de la jeune femme, et pensent alors avoir conjuré la malédiction. Pourtant, lors de l'une des ultimes scènes du film, Takayama est chez lui lorsque la télévision s'allume subitement sur une neige magnétique grésillante. D'un coup, le puits apparaît au centre de l'écran. Une main s'accroche à son bord, et nous reconnaissons Sadako, avec sa tenue blanche souillée et ses longs cheveux boueux dissimulant son visage. Le spectre avance peu à peu vers le spectateur, s'approchant de ce qui devrait être une caméra²¹⁰. Soudain, alors que la tête sans visage est en gros plan dans la télévision, le spectre traverse l'écran et vient échoir l'avant de son corps sur le sol de l'appartement de Ryûri. Hideo Nakata filme de près les ongles arrachés du spectre, nous rappelant ainsi qu'elle est restée coincée des décennies dans le puits, essayant en vain de s'en échapper. Sadako sort complètement de la télévision et glisse dans le réel comme si l'écran accouchait d'elle. Elle rampe, puis se relève. Le journaliste est paralysé, terrifié par cette scène. Sadako se dresse et juge Ryûri Takayama de son œil gorgonéen. Le journaliste hurle de peur, puis tombe mort, figé et déformé par l'épouvante (*fig. 12*).

Presque toute la dimension théorique du cinéma spectral se joue dans cette scène originale : l'image peut devenir réelle, certes, mais, si tel est le cas, alors elle vous tuera. Méliès n'aurait pas fait mieux. Après avoir envisagé l'autonomie de l'image par le biais de dispositifs magiques, puis par le biais de l'électricité, nous arrivons à l'épouvante du cinéma : l'autonomie de l'image par le biais des dispositifs cinématographiques et photographiques. Cette scène de *Ringu* aura de nombreuses variantes, par exemple dans le très intéressant *The Canal* (Ivan

209Cf. *infra*, III, 2.

210Au sujet de cette séquence, nous savons qu'elle a été tournée à l'envers et remontée à l'endroit, technique donnant à Sadako sa démarche cassée si particulière. De plus, l'actrice incarnant la jeune femme est Rie Inô, comédienne et danseuse de *bûto*. Le lien avec la danse *bûto* est déterminant, car au centre de celle-ci est le motif du cadavre essayant tant bien que mal de s'accrocher à la vie. À ce sujet, et en lien avec *Ringu*, voir DU MESNILDOT Stéphane, *Fantômes du cinéma japonais*, *op. cit.*, p.102.

Kavanagh, 2014). Elle sera également reprise de façon encore plus spectaculaire dans *It* d'Andrés Muschietti (2017, remake du célèbre téléfilm éponyme de Tommy Lee Wallace diffusé en 1980 sur ABC). Enfin, dans *The Conjuring 2* (James Wan, 2016), une peinture représentant une nonne difforme prendra vie, le spectre démoniaque sortant du mur par le biais de cette représentation de lui-même. À chaque fois que le spectre émerge de l'art de l'écran, ou du mur sur lequel est projetée ou accrochée l'image, s'affirme un fondamental du spectacle cinématographique réduisant la distance entre le spectateur et le film. Ceci est bien sûr d'autant plus fort et décisif lorsqu'il s'agit d'un film terrifiant. Alors que nous verrons dans la partie II²¹¹ comment le spectateur peut parfois entrer dans l'image, il s'agit ici d'une véritable métaphysique de la hantise. Sadako qui sort de la télévision pour nous assassiner, c'est l'imaginaire qui vient se répandre dans le réel. C'est la porte des enfers qui s'ouvre sur Terre²¹².

Cette scène mythique, qui est, nous le comprenons, liée à l'histoire même du cinéma et de nos fantasmes artistiques, aboutira à des éléments scénaristiques et esthétiques décisifs au sein du cinéma spectral. Comme nous allons rapidement l'analyser, derrière l'image, c'est la technologie qui agit comme puissance occulte : c'est à la caméra et à l'écran qu'échoira la responsabilité de nos hantises et de leurs conjurations.

2.1 Des siècles d'archaïsme

Pour comprendre ce que seront ces *fluides* passant de spirite en spirite et étant captés par la planche de ouija ou par la « table Girardin », il nous faut encore une fois faire un pas en arrière pour plonger, depuis le « long » XIX^e siècle de Warburg, vers le XV^e siècle de Botticelli et de Ghirlandaio. Lorsque nous regardons les fresques de la Vie de Marie ou de la Vie de Saint-Jean-Baptiste qui recouvrent la chapelle Tornabuoni de la Basilica Santa Maria Novella de Florence, lorsque nos yeux se posent sur ces figures volatiles, irréelles, atemporelles que sont les nymphes, il nous faut y voir une source esthétique pour ce que seront les esprits des spirites et les spectres du cinéma spectral. Il y a un lien entre le flottement de la *mamá* (Javier Botet) du film éponyme d'Andrés Muschietti (2013), les esprits

211Cf. *infra*, II, 1, a.

212Le motif de la fiction qui crève l'écran ne se trouve pas uniquement dans le cinéma fantastique. Nous en trouvons un bon exemple avec *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen (1985) dans lequel un personnage sort d'un film mélodramatique pour s'enfuir avec l'une de ses fans, laissant alors le film à l'arrêt et les autres personnages tourner en rond. Quoi qu'il en soit, c'est encore une fois l'*émotion* qui vient s'incarner : l'épouvante chez Nakata, l'amour chez Allen.

qui apparaissent sur les photographies spirites, et cette femme habillée d'un voile « animé » dans la *Visitation de la Vierge à Sainte Elisabeth* (1485-90) peint par Domenico Ghirlandaio. Nous connaissons l'étude qu'Aby Warburg a fournie au sujet de ces figures et dont l'analyse, exposée dans la planche 46 de *l'Atlas Mnénosyne*²¹³, suscite encore la curiosité du XXI^e siècle. La nymphe y est une forme antique, une *nachleben*, une survivance du passé. Non une nostalgie, mais un retour incarnant en elle-même un idéal passé. La nymphe qui entre dans la pièce où la Vierge est en train de naître n'est pas seulement une porteuse de fruits, mais surtout une porteuse d'idéal : elle n'a rien à faire dans cette scène où personne ne mange et elle est, surtout, en décalage par ses « humeurs » et par sa tenue qui renvoie plutôt aux représentations des ménades grecques. Cette porteuse de fruits amène avec elle l'antique, sa perfection artistique et sa sagesse. Ainsi, il apparaît bien que la Renaissance n'est pas uniquement un réveil, mais aussi le surgissement d'un rêve et la création d'un paradigme idéal : l'antiquité, qui sera autant un sujet d'étude qu'une hantise.

Aby Warburg envisageait un lien entre la Renaissance « fluide » et le XIX^e siècle. Preuve en est la présence, dans sa bibliothèque, d'une édition de 1891 de *l'Ève Future*²¹⁴. Selon l'historien de l'art Georges Didi-Huberman, ce qui crée un lien entre la présence fantomatique de la nymphe à la Renaissance et les esprits du XIX^e siècle, c'est l'idée de *brise imaginaire* capable de faire se lever les voiles habillant une figure peinte au sein d'une scène sans vent, et également capable de faire « danser » des tables sans qu'aucune force ne soit exercée. Au début du troisième livre de *l'Ève future*, alors que Lord Edward va découvrir pour la première fois cette femme *idéale*, une « brise imaginaire » anime la scène²¹⁵. L'emploi du terme n'est pas anodin mais est conscient de sa référence. Cette brise des XV^e et XIV^e siècles confond l'âme dans le souffle. La *psyché* grecque rejoignant ainsi le psychisme freudien. C'est l'incarnation allégorique de *l'animation*.

Il y a un lien entre cette « brise imaginaire », la facticité de l'idéal et le spectre. En introduction de cette recherche, nous avons déjà relevé en quoi la notion de spectralité était liée à celle d'idéal : le *specie*, à partir des stoïciens, c'est de *l'idéa*²¹⁶. Le spectre, c'est une forme invisible précédant tout visible, qui s'incarne en différents modes. Le spectre, c'est ce qui anime le portrait de Margarete van Eyck par le biais d'une parole subjective inscrite sur son cadre. C'est également l'électricité chez Fritz Lang et chez Kiyoshi Kurosawa²¹⁷. De plus,

213WARBURG Aby, *L'Atlas Mnénosyne*, Paris, L'écarquillé, 2012, p.140-141.

214DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa fluida, essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard (Art et artistes), 2015, p.128.

215VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *L'Ève future, op. cit.*, p.135.

216Cf. *supra*, Introduction, 2.

217Chez Kurosawa, le motif de la brise faisant doucement voler rideaux et autres tissus est redondant, voire

cette « brise imaginaire », c'est, bien sûr, le vent qui fait claquer les portes des maisons hantées ou de celles dans lesquelles se déroule un exorcisme. C'est également les cheveux qui se lèvent tout seuls, empoignés par une forme invisible comme dans *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014) ou dans *The Conjuring* (James Wan, 2013). C'est cette couette qui se tire elle-même hors du lit comme dans *Shutter* (Pisanthanakun et Wongpoom, 2004). C'est, plus littéralement, le vent qui balaie le visage de ceux qui se confrontent au démon. Ainsi, Georges Didi-Huberman affirme :

Il en serait, de ce point de vue, du XIX^e siècle comme du XV^e siècle : ce sont des périodes *modernes* par excellence, des périodes où tout se réinvente grâce à certaines techniques comme autour d'une certaine notion du sujet humain, et en même temps, ce sont les périodes par excellence où l'on se passionne follement pour les choses *antiques*.²¹⁸

Plus qu'antiques, nous affirmons que les deux époques se passionnent pour les choses *archaïques*. Encore une fois, comme nous l'avons montré en introduction, spectre et *arkhè* sont liés. Comme le montra brillamment Walter Benjamin dans son *Livre des passages*, le XIX^e siècle est une époque durant laquelle l'Occident prit l'Histoire en obsession. Le présent ne devait plus être que le champ de bataille d'un passé archaïque, d'un *jadis*. Le « petit bourgeois » devait être chez lui en pouvant s'imaginer vivre dans un espace où avait eu lieu le couronnement de Charlemagne ou l'assassinat d'Henri IV²¹⁹ ; ou encore, ce même petit bourgeois, au sein de son intérieur domestique, maquillait « son alibi dans l'histoire par un alibi encore plus lointain dans l'histoire naturelle (en particulier le règne végétal)²²⁰ ». Walter Benjamin affirmant même que l'analyse qu'il fait de ce siècle « trouve son objet dans cette soif du passé et fait apparaître l'intérieur du musée comme un intérieur élevé à une puissance considérable²²¹ ». Le lieu domestique devait être tel un musée, il devait être un lieu dans lequel était piégé le passé, ce dernier étant décontextualisé de son époque. L'appartement bourgeois, ce même appartement où les spirites firent « danser les tables », était déjà en lui-même un espace hanté. En cela, comme nous le verrons, lorsque le mouvement *spiritualist* américain vint se répandre en Europe, celle-ci était déjà conquise et hantée par le Temps. On vivait déjà en côtoyant

permanent.

218DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa fluida*, *op. cit.*, p.129.

219BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle*, Paris, Cerf, 2009 (1982), trad. J. Lacoste, p.234, fragment I 2,6.

220Ibidem, p.244, fragment I 7,5.

221Ibid., p.425, fragment L 1a, 2.

l'archaïque, on se mit alors à lui parler. La « brise imaginaire » soufflait déjà dans les intérieurs surchargés et dans les esprits rêveurs, elle n'eut qu'à simplement entrer dans les cœurs et animer de son *fluide* cette époque paradoxalement savante.

Le lien étroit qui s'établit entre les XV^e et XIX^e siècles se poursuit ensuite à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle. Comme nous l'avons montré en introduction, le cinéma qui commence à la fin des années 1990 est un cinéma hanté par la présence d'un passé fantasmé²²². Les années 2010 sont peut-être encore plus symptomatiques à cet égard : *remake* de franchises et de films à succès et passion pour le film d'époque. Et encore, nous ne parlons pas ici du passé fantasmé qui gangrène la conscience politique. Cette passion archaïque est peut-être entièrement contenue dans cette façon que nous avons de définir l'époque : elle est *con-temporaïne*. Plus que synonyme d'« actuelle », il nous semble que ce qualificatif est paradigmatique et nomme directement cette hantise. Giorgio Agamben définit la contemporanéité comme « une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*.²²³ » Pour le philosophe italien, si notre époque est contemporaine c'est avant tout parce qu'elle est en déphasage avec elle-même et qu'elle se positionne comme anachronique. Nous ne pouvons trouver le présent qu'en le situant face à un passé, c'est-à-dire face à un revenant, à un fantasma, à une image. Notre présent sera alors toujours ce qui échoira d'une comparaison entre ce que nous avons sous nos yeux, et l'image qui se situe derrière notre regard. Le début du XXI^e siècle, « époque » contemporaine, est un temps où tout le monde doit se faire spirite s'il veut pouvoir faire corps avec le présent :

La contemporanéité s'inscrit, en fait, dans le présent en le signalant avant tout comme archaïque, et seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récentes les indices ou la signature de l'archaïsme peut être un contemporain. Archaïque signifie proche de l'*arkè*, c'est-à-dire de l'origine. Mais l'origine n'est pas seulement située dans un passé chronologique : elle est contemporaine du devenir historique et ne cesse pas d'agir à travers lui, tout comme l'embryon continue de vivre dans les tissus de l'organisme parvenu à maturité, et l'enfant dans la vie psychique de l'adulte. L'écart – et tout ensemble l'imminence – qui définit la contemporanéité trouve son fondement dans cette proximité avec l'origine, qui ne perce nulle part avec plus de force que dans le présent.²²⁴

222Cf. *supra*, Introduction, 3.

223AGAMBEN Giorgio, « Qu'est ce que le contemporain ? » in *Nudités, op. cit.*, p.25.

224Ibid., p.34.

Le cinéma de spectre est la métaphore de ce qui se joue chaque jour sur le champ de bataille temporel qu'est notre rapport au monde. Ce ne sera pas toujours le cas, mais ce n'est pas non plus la première fois que des générations doivent renouer avec le passé pour se sentir présentes. Cela dépasse cette étude, mais il semblerait que le XI^e siècle gothique relève également de ce doute ; peut-être en est-il de même du XVII^e siècle baroque?. Et cela se traduit toujours par une forte production d'images, de visible, de *spectre*, qui sont toujours attachés à des techniques spécifiques. En l'occurrence, le *fluide* antique qui hante la Renaissance pourrait être rattaché à l'invention de la perspective, la profondeur du plan faisant lien avec la *profondeur* temporelle²²⁵. Pour ce qui est du XIX^e siècle, nous interpréterons en ce sens l'invention des nouvelles techniques de l'image que sont la photographie, puis le cinéma et ses variantes protohistoriques, mais également le sismographe, le phonographe et toutes les inventions qui, au long du XIX^e siècle, ont permis de rendre tangible un invisible. Enfin, en ce qui concerne notre époque, l'enjeu des chapitres qui suivent sera de démontrer que le rapport effectué par le cinéma de spectre entre hantise spectrale et outils technologiques est lucide et déterminant.

2.3 Sadako ou l'évidement de l'idée

La photographie d'idée

Nous venons de le voir ; il y a un lien entre le XV^e siècle de Ghirlandaio, le XIX^e siècle du bourgeois spirite et notre époque. Des siècles animés par un *fluide* antique ou occulte, par une passion pour l'archaïque. Aussi, comme nous l'avons montré plus haut, le cinéma qui s'affirme en tant qu'objet de spectacle entre les mains d'un Georges Méliès relève également de cet état d'esprit. Dans le cinéma des premiers temps, il y a une forte présence du fantastique qui peut être comprise comme la mise en scène des obsessions de l'époque (la figure du vampire, du fantôme, etc.), mais également comme révélant métaphoriquement ce qu'est le cinéma : un objet ayant placé le *parergon* à son plus haut niveau artistique. Le cinéma, c'est un puissant dispositif, tendant à devenir invisible, qui cherche à créer l'illusion de la vie. En ce sens, le cinéma de spectre, en réintégrant les

²²⁵En ce qui concerne le cinéma, nous rappelons que c'est l'analyse que Gilles Deleuze donne de la profondeur de champ dans *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941). Voir *L'image temps*, Paris, Minuit (Critique), 1985, p.141.

motifs spirites du XIX^e siècle, réalise également un retour théorique sur lui-même.

Nous relevions plus haut que le cinéma était habité par un *spectre* se débattant pour faire sortir l'image hors d'elle-même ; et nous avons analysé, par le biais de *Ringu*, comment cet aspect théorique se retrouvait allégoriquement au sein du cinéma spectral. De plus, nous relevions que ce spectre qui anime l'inanimé amenait avec lui une dimension *idéale*. C'est toujours une forme idéale invisible, une *arkhè*, qui anime la chose sans vie. Nous avons également compris qu'Allan Kardec, père du spiritisme français, liait cet idéal à un fluide universel. Or, il s'avère que ces différents motifs et ce champ lexical sont encore une fois au cœur de la saga *Ringu* que nous étudions depuis le début de cette recherche.

Le film *Ringu 2* (Hideo Nakata, 1999) est une œuvre intime pour Hideo Nakata et son scénariste Hiroshi Takahashi, qui sont tous deux également à l'origine du premier film. L'histoire de ce deuxième opus est entièrement tournée vers le motif de la photographie spirite et plus largement vers l'idée d'acheiropoïèse.

Vers le milieu du film, Mai Takano (Miki Nakatani), ancienne assistante du professeur Takayama décédé à la fin de *Ringu*, se rend dans un hôpital avec un journaliste, Okazaki (Yûrei Yanagi), qui enquête sur la vidéo maudite. Ils y rencontrent le Dr. Kawajiri (Fumiyo Kohinata), en charge de Masami Kurahashi (Hitomi Satô), qui a vu Sadako tuer l'une de ses amies et qui a, depuis, sombré dans la folie. Kawajiri est un ancien collègue de Takayama et un spécialiste de phénomènes paranormaux. Après leur avoir montré des photographies de sa patiente sur laquelle sont superposées des formes occultes issues de la VHS de Sadako, le scientifique leur explique qu'il s'agit de « photographies d'esprit ». C'est-à-dire que ce que nous voyons sur l'image, superposé au portrait de la jeune femme, c'est un fragment de son esprit, une impression de son imagination (*fig. 13*). Le visage de Masami est présent sur le papier glacé du polaroid autant que son état mental. Pour pousser l'expérience plus loin, le docteur a fait toucher des négatifs vierges à sa patiente : nous y voyons, imprimés, des orbes et le mot « Sada » écrit en kanji. C'est également ce mot, signifiant « chasteté » et diminutif du prénom Sadako, qui apparaît dans la cassette maudite. Masami Kurahashi serait donc hantée par Sadako Yamamura. Plus tard dans le film, nous retrouvons Masami, dans le laboratoire du docteur, connectée à tout un dispositif de capteurs et filmée par une caméra sur trépied. Kawajiri va essayer d'inverser le processus énergétique, c'est-à-dire de re-transférer sur VHS les énergies spectrales, étrangères, qui hantent sa patiente. Mais l'expérience est un échec et le groupe frôle la catastrophe. S'en suit une discussion durant laquelle le scientifique, comme pour se justifier, citera le Dr. Ikuma, ancien compagnon de Shizuko Yamamura (la mère de Sadako), dont nous avons déjà parlé plus haut : « Le Dr. Ikuma disait que "l'idée était un être vivant", et la pensée une idée qui pouvait se matérialiser. Donc, même en vidéo. »

Cette théorie fictive trouve ses origines réelles à la fin du XIX^e siècle dans la « science métapsychique ». La première « photographie d'idée » date de 1883 : au mois d'août de cette année, l'écrivain roumain Bogdan Petriceicu Hasdeu installa deux appareils photographiques dans sa chambre à coucher afin que s'imprime sur la pellicule sa communication télépathique avec le docteur Constantin Istrati qui, lui aussi, allait se coucher à plusieurs centaines de kilomètres de là, avec la ferme volonté de faire s'imprimer son « esprit » sur la pellicule photo de son ami²²⁶. À cette époque, on commençait à envisager que la présence de spectres sur les photographies spirites pouvait être l'impression du souvenir du mort imprégné dans l'esprit du photographié. On parlait alors de « cristallisations de pensées ». Ce n'est donc plus le spectre qui se montre lui-même, mais le souvenir que le modèle en a. Le plus célèbre « photographe d'idées » est sûrement Louis Darget car ses photographies montraient des objets concrets. La première image de Darget qui devint célèbre fut « La 1^{re} bouteille » photographiée le 27 mai 1896. Il réalisa toute une série d'images en tenant une plaque sensible dans un châssis contre son front ; ou en la regardant fortement en pensant à une forme ; ou encore en posant sa main dessus. Il parlait alors de « rayons V » (pour Vitaux). Enfin, un autre grand photographe des fluides est Tomokichi Fukurai, professeur de psychologie à l'Université impériale de Tokyo. C'est à lui que l'on doit le concept de « *thoughtography* ». C'est donc à lui que l'on doit, au XX^e siècle, le rapprochement, à la base antique, entre l'*idéa* et le *specio*, entre l'idée et le spectre.

De façon générale, et bien que Kôji Suzuki ne l'admit jamais réellement, la saga *Ringu* se réfère fondamentalement aux expériences du scientifique et mystique japonais. Tomokichi Fukurai travaillait notamment avec deux médiums : Chizuko Mifune et Sadako Takahashi qui ont respectivement donné leurs noms à Shizuko et Sadako Yamamura. De plus, nous pouvons voir le personnage du docteur Heihachiro Ikuma comme étant une fictionnalisation de Fukurai. Enfin, les expériences spirites que nous voyons dans *Ringu* et *Ringu 2* sont directement inspirées des siennes :

Au cours de la plupart des expériences, on indiqua aux médiums des images-cibles qu'ils devaient transmettre au support photographique, emballées dans du papier opaque et tenues dans leurs mains ou dans les mains d'une tierce personne. Habituellement, ces images-cibles étaient des signes graphiques ; dans de nombreux cas, ils purent même être transmis à une plaque déterminée se trouvant dans une pile (dans les expériences dites « sandwich », trois

²²⁶FISCHER Andreas, « “La Lune au front”. Remarques sur l'histoire de la photographie de la pensée » in CHÉROUX Clément et FISCHER Andreas (dir.), *Le troisième œil, la photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004, p.139-153.

plaques étaient emballées ensemble, celle du milieu se trouvant généralement impressionnée). Parfois, on réalisa aussi des « *thoughtographies* » recouvrant plusieurs plaques (les différentes plaques de la pile, posées côte à côte, composaient une image à la façon d'un puzzle).²²⁷

Nous avons déjà analysé la scène de *Ringu* durant laquelle le public s'insurge devant l'expérience de *thoughtography* réalisée par Shizuko Yamamura. Or, cette scène provient également de l'histoire des expériences de Tomokichi Fukurai. En septembre 1910, après avoir fait une démonstration publique avec la médium Chizuko Mifune, beaucoup de professeurs s'indignèrent contre ce qu'ils considéraient comme une mise en scène frauduleuse²²⁸. En 1917, Fukurai publiait un texte titré « *An idea is an organism* », « Une idée est un organisme », affirmation que nous trouvons presque mot pour mot dans le passage cité du film de Nakata²²⁹. Ainsi la saga *Ringu*, à quatre-vingts ans d'écart, ne serait que le déport cinématographique de croyances liées à la photographie et aux capacités de l'esprit humain. Elle ne ferait que valider ce qu'Edgar Morin nous dit de l'image photographique :

Extraordinaire coïncidence anthropologique : technique d'un monde technique, reproduction physicochimique des choses, produit d'une civilisation particulière, la photographie ressemble au produit mental le plus spontané et le plus universel : elle contient les gènes de l'image (image mentale) et du mythe (double) ou si l'on veut, elle est l'image et le mythe à l'état naissant.²³⁰

Sauf que, dans le cas de *Ringu*, la différence est grande : bien que le motif d'une empreinte sur papier photographique soit présent dans *Ringu 2*, la forme centrale de la saga est celle d'une empreinte *métapsychique* sous forme de captation vidéo. Dans le livre de Suzuki, la VHS de Sadako est un condensé de ses souvenirs mélangé à des images fantasmées. Dans la version cinématographique, comme l'a montré Guy Astic²³¹, Hideo Nakata nous propose une vision proche de la tradition du *jigoku*, l'enfer du bouddhisme japonais : des corps rampent sur un sol volcanique tandis qu'un être au

²²⁷*Ibidem*, p.141. À noter que l'on trouve une expérience similaire dans le film *Noroi : the curse* (2005) de Koji Shiraishi.

²²⁸Au sujet de ces expériences, voir FUKURAI Tomokichi, *Clairvoyance and Thoughtography*, Londres, Rider & Co., 1931.

²²⁹Alors que nous étudions ici le contexte japonais, la France n'était pas en reste sur ces expérimentations : à voir toute la littérature de Charles Richet, inventeur de la notion de « métapsychique » et théoricien de l'*idéoplastie*, cette idée qui s'incarne en *ectoplasmes*. À ce sujet, voir RICHET Charles, *Traité de métapsychique*, Paris, F. Alcan, 1922.

²³⁰MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p.41.

²³¹ASTIC Guy, *Territoires de l'effroi – images et mots de l'horreur 2*, Aix en Provence, Rouge Profond (Décors), 2017, p.116.

visage dissimulé tend le bras sur un fond marin. La VHS de *Ringu* est à la fois une fenêtre ouverte sur les enfers et un document d'archive lié à la vie de Sadako Yamamura²³². Elle est à la fois un fragment infernal et une archive dans laquelle sont stockés les souvenirs de Sadako et, surtout, sa colère. En guise de conclusion de sa présentation orale, c'est ce que validera le docteur Kawajiri, alors pensant à voix haute : « Même en trente ans dans un puits... Une pensée confinée pendant trente années, c'est de la rancœur ». Ainsi en est-il de la VHS maudite : à la fois *thoughtography* de l'esprit démoniaque de Sadako Yamamura, présentant ses souvenirs et ses fantasmes, mais aussi condensé de la haine qu'elle porte envers l'humanité qui n'a pas su comprendre que, derrière sa différence, derrière ses talents télépathiques, se cachait également une grande humanité. Sadako n'est plus, il ne reste qu'un désir de meurtre sans fin.

Kénose et VHS

Vers le début du film, Mai Takano et le journaliste entrent dans l'appartement abandonné de Reiko Asakawa, l'héroïne du premier *Ringu*. Ils y trouvent un écran de télévision pulvérisé, que Hideo Nakata filme comme une ruine antique. Dans la baignoire, ils trouvent une VHS carbonisée que, cette fois-ci, Nakata filme comme un cadavre. Mai ne peut supporter la vision de ce « corps » et court vomir aux toilettes. Nakata et Takahashi, dans cette courte scène, valident le thème du film affirmant que *l'idée* est un organisme vivant comme les autres. Cette VHS brûlée, c'est un être qui a été assassiné, comme si Sadako s'était intégralement « vidée » dans la bande magnétique et que cette dernière lui était consubstantielle.

Le fait, pour un être vivant ou divin, de se vider dans un autre corps ou dans un autre objet relève du terme grec de *kénôsis*. Nous en trouvons un usage célèbre chez Paul²³³, lorsque ce dernier affirme que Dieu s'est *anéanti* dans le corps du Christ. La kénose, c'est l'anéantissement d'un être, qui va devenir *fluide* pour prendre possession d'une forme et l'animer.

232 Nous reviendrons plus loin dans cette partie sur l'importance du document d'archive pour le cinéma spectral. Cf. *infra*, I, 3.

233 PAUL, *Philippiens*, 2,7 : « *alla heautou ekenosen / morphè doulou labon* » : « Il s'est anéanti Lui-même, en prenant la forme du serviteur. » (Traduction proposée par VALLOS Fabien in *Chrématisistique & Poiésis. Contribution à une théorie critique de l'économie de l'œuvre et de la poiésis* (II,3), Paris, Mix, 2015, p.283).

Ce terme eut une importance considérable au VIII^e siècle lors des débats byzantins qui opposèrent les iconophiles aux iconoclastes. Ce qui séparait les deux camps, était, bien sûr, cette question de l'évidement, qu'elle soit celle de Dieu dans le corps du Christ, mais aussi celle de Dieu dans l'icône religieuse. Comment, techniquement, Dieu s'est-il vidé dans le corps du Christ ? Si l'évidement a bien eu lieu, comment peut-on techniquement affirmer que Dieu est triple : Père, Fils et Verbe ? Aussi, l'esprit de Dieu se *vide-t-il* dans la peinture représentant le Christ, au point que l'icône devient un élément divin ? Ou au contraire l'icône n'est-elle pas une hérésie qui tend à nous faire croire qu'elle est habitée par Dieu alors qu'elle ne recèle que du néant ? Ces débats furent étudiés avec passion par Marie-José Mondzain. La philosophe a notamment longuement analysé les subtilités de l'incarnation par le biais d'un évidement « kénotique » :

L'absence de Dieu au cœur de l'icône est à comprendre dans la double articulation mimétique du Christ : le vide de la « kénôse » (*kénôsis*), c'est-à-dire l'anéantissement assumé par le Fils dans l'exil radical loin du Père, est devenue vacuité de la forme sensible, puis radiation lumineuse de la chair maternelle transfigurée par la *voix du père*. Il est du ressort de l'économie iconique de se rendre semblable à ce double évidement. L'icône dit tour à tour le deuil et la résurrection.²³⁴

Ces quelques mots peuvent également être appliqués à l'incarnation de Sadako Yamamura en VHS. Cette dernière est à la fois deuil et résurrection, car elle marque la mort de la jeune femme (le film et le livre nous disent qu'elle a puisé dans ses dernières forces pour projeter son esprit dans la bande magnétique), tout en *devenant* Sadako. Lorsque nous poussons la cassette vidéo au fond du lecteur et appuyons sur le bouton lecture, les images qui défilent sur le moniteur nous offrent une plongée dans l'esprit de la télépathe. Nous contemplons alors la vie psychique de cette dernière comme si nous avions en face de nous un être vivant, fait de souvenirs, de goûts et d'expériences. Ainsi, à l'instar du Christ, elle est à la fois « simple serviteur terrestre » et puissance divine par le biais de l'incarnation du Verbe. La VHS maudite est à la fois un simple objet technologique qui peut être détruit, et Sadako, elle-même, par le biais de l'incarnation de son esprit. De la *thoughtography* comme projection d'un esprit sur un papier sensible, nous passons à une autre tradition, plus archaïque et théologique, d'un *évidement* dans une forme sensible. Comme si les patients du Dr. Fukurai s'étaient désintégrés et « transférés » en imprimant leur imaginaire sur les négatifs²³⁵. En ce qui

234MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie, op. cit.*, p.123.

235Ce motif de désintégration est présent dans *Lights out*, dont nous avons déjà parlé. La jeune fille est

concerne Sadako, nous rappelons que c'est une *idée* qui s'est vidée, non une simple image mentale. L'idée d'une haine, l'idée d'une frustration, d'un esprit de vengeance qui a fermenté pendant des décennies. D'où peut-être le fait que ce que nous voyons sur l'écran est une sorte de représentation des enfers. Alors que le visage du Christ est rayonnement divin, l'*eidos* que devient Sadako Yamamura est le reflet du mal²³⁶.

Enfin, en dehors du simple cas de la saga *Ringu*, l'évident « kénotique » du spectre, comme nous l'avons relevé en introduction de cette recherche, sera l'un de ses seuls modes viables d'apparition. Si ce dernier est une substance qui ne peut être vu mais qui fera tout pour l'être, alors il n'aura comme option que de *s'évider* : il deviendra matière fantasmée (le démon que l'on croit voir dans l'ombre, alors qu'il n'y a rien), objet technologique, corps possédé, ou toute autre forme. Mais il ne sera jamais réellement là. C'est l'un des choix formels intéressants de Gore Verbinski, qui, dans son *remake The Ring* (2002), fera de Samara (Daveigh Chase) (l'équivalent américain de Sadako), un être fait de matière télévisuelle. L'enfant démoniaque que l'on croit être présent n'est qu'une *idée* évidée en chose magnétique.

La médiation technologique

Ce déport de motifs théologiques au sein du cinéma est riche de sens. Dans cette vision de la création, il y a une consubstantialité évidente entre le « créateur » et son œuvre. Mais ce qui se joue en plus au sein du cinéma spectral, c'est la dépendance envers la médiation technologique. Tout comme les « photographies d'esprit » passaient par le filtre de l'appareil photographique, les incarnations du spectre passeront toujours par le biais de dispositifs technologiques, comme c'est ici le cas avec la VHS maudite de Sadako Yamamura. Alors que les progrès techniques ne cessent de se succéder depuis plusieurs décennies, nos divers objets quotidiens deviennent, dans l'imaginaire épouvantable, de véritables « formes sensibles ». Tout ce qui est *animé* (souvent par l'électricité) pourra recevoir une empreinte spectrale. Stéphane Bex ne dit pas autre chose lorsque, étudiant les films relevant du genre des *found footage*, il affirme :

désintégrée lors d'une expérience scientifique et *s'évide* dans l'obscurité.
 236À ce sujet, nous pensons bien sûr au *Portrait de Dorian Gray* écrit en 1890 par Oscar Wilde. Le fameux portrait se présente comme une forme de stock « kénotique » des vices de celui qu'il représente. Voir WILDE Oscar, *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Le livre de poche (classiques), 1972, trad. V. Volkoff.

Les films vidéo appartiennent donc au monde naturel dans leur matérialité et au monde surnaturel par les images qu'ils ont enregistrées. Quelque chose a coulé l'un dans l'autre et s'est introduit subrepticement par cette mise en image d'un invisible. La cassette laissée est porteuse de maléfices obscurs et Nakata, dans *Ring*, en fait, à juste raison un objet maudit, se détachant des autres auxquels il ressemble pourtant et apparaissant d'une *autre nature* qu'eux, travaillé par une imagerie du *néгатif*.²³⁷

Le film vidéo a la même fonction que la photographie spirite à ce détail prêt que le support photographique des spirites ne varie pas : dans notre main, cela reste une photographie. Ce qu'amène en plus le cinéma de spectre à cet imaginaire, c'est une dimension magique, « paracelsienne », théologique, qui transforme le support de réception. La cassette vidéo dans laquelle se vide l'*idée* Sadako, ne sera plus une simple cassette, mais sera d'une « *autre nature* ». C'est le talent de Nakata qui, dans *Ringu 2*, filme une VHS calcinée comme un cadavre. L'objet technologique devient un *autre*. Il est le monstre du XXI^e siècle, à la fois ce qu'il y a de plus naturel, tout en étant ce qui sort des catégories du déjà connu.

Alors que dans la saga *Ringu* l'objet technologique est lieu d'incarnation du spectre, dans d'autres films il n'en sera parfois qu'un simple médiateur, mais il validera à chaque fois sa dimension magique.

Insidious (James Wan, 2011) nous raconte l'histoire d'une famille luttant contre un spectre qui tente de s'emparer de l'un de leurs enfants. Ce film est exemplaire à bien des égards, et nous reviendrons vers lui à de nombreuses reprises. Dans une scène au début du film, la mère de famille, Renai Lambert (Rose Byrne), joue du piano pendant que leur bébé dort. Soudain, elle entend un bruit étrange provenant du *babyphone* posé à côté d'elle. Elle prend l'objet, monte le son, et y porte son oreille. Ce qui était un bruit devient des balbutiements : « Je dois sortir... je dois sortir... », puis, d'un coup, devient un cri : « Je le veux, maintenant ! » À l'étage, le bébé se met à pleurer. Renai monte les marches quatre par quatre et arrive dans la chambre. Le nouveau-né est en pleurs, mais il n'y a personne. Cette scène est un élémentaire du suspense : le mal est hors champ et nous le sentons advenir uniquement par signes. Mais ici, c'est par l'objet technologique que ce même signe advient. Une fois la mère dans la chambre de l'enfant, nous comprenons que le spectre était, en fait, sûrement *dans le babyphone* et prévenait la mère de sa volonté.

²³⁷BEX Stéphane, *Terreur du voir, l'expérience found footage*, Aix en Provence, Rouge Profond (Débords), 2016, p.72.

Cette séquence nous semble également rejouer un autre élémentaire : celui du mysticisme de la technologie téléphonique. Avital Ronell a brillamment étudié les liens entre l'invention d'Alexander Graham Bell et ses convictions occultes. Bell avait une femme et une fille atteintes de surdité, et Ronell l'envisage tel un Victor Frankenstein voulant insuffler de la vie dans des choses mortes (en l'occurrence, ici, des systèmes auditifs éteints). Car c'est à ça que devait servir le téléphone : rendre l'ouïe aux sourds²³⁸. Watson, l'assistant de l'inventeur écossais, fréquentaient quant à lui les milieux spirites et était considéré comme un puissant médium. Ce dernier raconte comment leur invention a attiré de nombreux « fous » persuadés qu'ils étaient doués de dons télépathiques et qui voyaient dans le téléphone un alter ego technologique²³⁹. Il a également avoué avoir secrètement contact  divers médiums pour faire évoluer l'invention²⁴⁰. Le téléphone est une invention de son temps et est, en ce sens, lié au spectral et   un au-delà occulte. La scène d'*Insidious* n'est alors qu'une résurgence de ce motif classique : toute technologie de communication ou de production d'image est d'une *autre nature*, et fait le lien entre notre réel et le monde «  th rique », celui des spectres. Certains films, tels le célèbre *La mort en ligne* de Takashi Miike (2003), jouent littéralement sur ce rapprochement. Quant   *Ringu*, n'oublions pas ce qui se passe immédiatement après que Reiko a regardé la VHS maudite : le téléphone sonne, elle décroche et y entend le motif sonore de la vidéo. Le spectre est alors purement auditif, il se répand de bande magnétique à ondes sonores.

Le Saint-Suaire

En ouverture à cette partie consacrée à la dialectique établie entre le spectre et la technologie, nous convoquons la légende chrétienne de la *Vera Icona* : le Christ, s'essuyant le visage sur un tissu, y aurait *imprimé* sa *Sainte Face* comme un paysage s'imprime sur du papier sensible. Or, une autre légende chrétienne est également directement liée à la croyance acheiropo t e : le Saint Suaire. André Bazin, dans son célèbre texte *Ontologie de l'image photographique*²⁴¹, note un lien entre la photographie et la première fonction de l'art : sauver,

238 *The Eye* des chinois Danny et Oxide Pang (2002) joue sur ce registre : une jeune aveugle se fait greffer de nouveaux yeux et va alors commencer à voir des morts. Au même titre que l'invention de Bell devait rendre son ouïe à sa femme, le film des frères Pang fait du retour de la vue un moment spectral.

239 RONELL Avital, *Telephone Book. Technologie, schizophrénie et langue électrique*, Paris, Bayard (Le rayon des curiosités), 2006 (1989), trad. D. Loayza, p.111.

240 *Ibidem*, p.112.

241 BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique » (1945) in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf (Septième Art), 2011 (1985).

par l'apparence, l'être de ceux qui ont péri. À ce sujet, nous ne pouvons qu'aller dans le sens de Bazin en rappelant que le terme d'*imago* nommait à la base les petits moulages en cire que l'on réalisait à partir des visages de proches décédés avant de les enterrer. On conservait alors ces moulages chez soi comme l'on accroche une photographie²⁴². Le mot « image » définit ainsi, dans ses fondements, l'idée d'un souvenir et d'un *véhicule* vers le mort. Par ailleurs, *Ringu 2* réintègre ce motif, faisant du moulage crânien du corps mort de Sadako une relique terrifiante ; son oncle craindra même qu'elle soit hantée comme l'est la cassette vidéo. André Bazin, discutant de la puissance reliquaire de la photographie, affirme :

Il faudrait introduire ici une psychologie de la relique et du « souvenir » qui bénéficient également d'un transfert de réalité procédant du complexe de la momie. Signalons seulement que le Saint Suaire de Turin réalise la synthèse de la relique et de la photographie.²⁴³

L'étude que nous faisons du rapport entre le spectre et la technologie porte sur cette dimension reliquaire du document spectral. Il y a effectivement un lien fort qui se tisse entre le Saint Suaire et la VHS maudite de Sadako. La légende de la *Vera Icona* disait qu'était conservé à Édesse le visage du Christ *imprimé* sur un tissu, mais l'histoire prit une tournure différente au XIV^e siècle : la veuve d'un seigneur décédé affirma que des Templiers avaient ramené le linceul de l'une de leurs croisades et qu'elle l'aurait eu en sa possession avant de le confier aux chanoines de Lirey, près de Troyes²⁴⁴. Alors que l'évêque de Troyes démentit la nouvelle, l'Église, face à l'effervescence populaire, lui ordonna de garder le silence et d'exposer le linge en tant que relique, même si l'on connaissait son faussaire. La croyance perdura pendant des siècles et le tissu est, suite à différents événements, exposé aujourd'hui à Turin. Si cette légende est tant intéressante, c'est qu'elle est particulièrement liée à l'histoire de la photographie. L'authenticité de la relique n'a jamais cessé d'être contestée à partir d'arguments solides, pourtant, aux XIX^e et XX^e siècles, certains se sont employés à prouver son authenticité ; et l'outil de prédilection de ces mystiques fut, ce n'est pas anodin, l'appareil photographique. Si le linceul fut suffisamment sensible pour recevoir l'impression du corps du Christ, alors, l'aura divine saura s'imprimer sur le papier sensible. C'est ainsi que différentes expériences furent tentées et que, toujours par le biais de l'appareil photographique, on *révéla* que la relique en était bien une. Ce qui est troublant dans cette anecdote, c'est qu'elle se

242À ce sujet, voir BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard (Le Temps des images), 2004 (2001), trad. J. Torrent, chapitre V, pp.183-240.

243BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.*, p.14.

244MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie*, *op. cit.*, p. 239.

déroule en plein XX^e siècle ; certains, comme Paul Claudel, allant même jusqu'à affirmer en 1936 : « Plus qu'une image, c'est une présence ! Plus qu'une présence, c'est une photographie, quelque chose d'imprimé et d'inaltérable [...]. Car une photographie ce n'est pas un portrait fait de main d'homme [...]. C'est lui matériellement qui a imprimé cette plaque, et c'est cette plaque à son tour qui vient prendre possession de notre esprit [...].²⁴⁵ »

Nous retrouvons ici deux aspects que nous avons déjà croisés : la puissance acheiropoïète de l'outil photographique/vidéographique ; et la dimension reliquaire de l'image qu'il produit, faisant de cette dernière un objet d'une *autre nature*. Marie-José Mondzain allant même jusqu'à envisager tout le XIX^e siècle comme étant hanté par l'acheiropoïèse, analysant notamment dans ce sens la peinture impressionniste comme étant, pour l'époque, une *impression* de l'esprit de son auteur²⁴⁶. Il nous semble toujours voir les reflets du XIX^e siècle à notre époque, qui est pourtant celle de l'énergie atomique et de l'internet. L'acheiropoïèse des antiques et des spirites n'est bien sûr pas la même. On dirait qu'elle s'est presque rationalisée au point d'être devenue une économie : la technologie est ce que nous devons personnaliser, elle fait partie de notre identité, nous ne formons plus qu'une seule entité avec nos objets *high-tech*. Nous nous languissons du jour où l'on n'aura plus de crainte, et où nous pourrons suivre les conseils de notre montre comme les paroles d'un oracle. À moins que cette aube ne se soit déjà levée, et que l'écran de télévision n'ait accouché d'un *autre* épouvantable, qui nous paralyse de son œil exorbité.

2.4 Vers une technomagie

La technologie révèle les spectres

Le célèbre photographe Félix Nadar, aux toutes premières pages de son ouvrage « Quand j'étais photographe », partage avec le lecteur l'idée qu'Honoré de Balzac se faisait de la photographie et du corps humain. Ainsi,

selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps.

L'homme à jamais ne pouvant créer, – c'est-à-dire d'une apparition, de l'impalpable, constituer une chose solide, ou de *rien* faire une *chose*, – chaque opération Daguerrienne venait donc

²⁴⁵Cité par *Id.*, p.243.

²⁴⁶*Ibidem*, p.250.

surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté.

De là pour ledit corps, et à chaque opération renouvelée, perte évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive.²⁴⁷

Nous savons que Balzac, et tant d'autres à son époque, étaient curieux, voire concernés, par les questionnements soulevés par le spiritisme, que nous avons déjà croisés depuis l'entame de cette partie. Nadar ne prend pas position dans le débat, il ne fait que relayer les doutes de Balzac en s'amusant de ses croyances, tout en notant tout de même que la photographie, et les nouvelles technologies du XIX^e siècle relèvent d'un engouement particulier : elles ré-enchantent le monde. Ce en quoi croit Balzac, ou du moins ce qui le fait douter, porte un nom : le *périspirit*. Les spirites affirment que l'homme est formé par trois éléments : l'âme ou Esprit, le corps comme enveloppe matérielle, et le *périspirit*. Ceci est notamment théorisé par Allan Kardec en ces termes :

[Le] *périspirit* existe donc pendant la vie corporelle ; c'est l'intermédiaire de toutes les sensations que perçoit l'Esprit, celui par lequel l'Esprit transmet sa volonté à l'extérieur et agit sur les organes. Pour nous servir d'une comparaison matérielle, c'est le fil électrique conducteur qui sert à la réception et à la transmission de la pensée [...].²⁴⁸

Encore une fois, le rôle imaginaire que joue l'électricité dans la pensée spirite est remarquable. Le *périspirit*, cette enveloppe invisible que Balzac a peur de voir s'effeuiller sous l'effet de la photographie, est une sorte de filtre intermédiaire entre l'humain et le monde. Il est tel une bulle de pensées et d'émotions, que certains êtres, magnétiques, seraient à même de visualiser. Êtres magnétiques, c'est-à-dire médiums, mais également outils technologiques (telle que la photographie). Ainsi, le papier sensible dans la *darkened chamber* de l'appareil photo agirait comme un *médium* clair lucide. Nous parlons ici uniquement du *périspirit*, mais comme les diverses études du mouvement spirite l'ont montré, il s'agissait, pour ces chercheurs occultes, de révéler tout ce qui se rapporte à un invisible spectral, énergétique ou ectoplasmique, et d'en apporter les preuves. C'est ainsi que l'appareil photographique fut chargé d'un rôle considérable au point qu'un « Comité d'étude de la photographie transcendante » fut créé dans les années 1900. En 1909, les membres signataires de la création officielle du comité proposaient un prix au chercheur qui « arrivera à photographier les êtres et les radiations de

247NADAR Félix, *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, 1905, p.6.

248KARDEC Allan, *Le livre des médiums*, Paris, Didier et Cie, 1863 (1861), p.62.

l'espace, par le perfectionnement qu'il apporterait aux appareils, aux plaques sensibles, ou par des produits chimiques nouveaux.²⁴⁹ »

Durant la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, on ne compte plus le nombre de scientifiques qui ont donné de leur temps à l'expérimentation de la photographie spirite. Notons le cas célèbre du Dr. William Crookes, prix Nobel de chimie en 1907, qui aurait réussi à de nombreuses reprises à photographier un esprit nommé Katie King. Cet esprit, fameux chez les spirites, serait matérialisé par une jeune médium adolescente, Florence Cook. Sur une photographie datant de mai 1874, nous pouvons voir Dr. Crookes côte à côte avec l'esprit²⁵⁰. Il n'est bien sûr pas question de débattre ici de la véracité de cette image, mais de la manière avec laquelle elle s'insère dans l'histoire de l'art et dans l'étude que nous portons au cinéma spectral. Tout d'abord, il est frappant de constater la filiation esthétique entre la *ninfa* d'Aby Warburg dont nous avons déjà parlé et ce voile qui habille l'esprit par tous les hasards de ses plis. Ensuite, le visage de Katie King est angélique et elle-même, dans les différents comptes-rendus, se comporte de manière innocente ; amenant avec elle toute une esthétique et une sagesse chrétiennes. Nous pourrions même dire qu'il y a une dimension érotique forte dans cette image qui nous présente un homme mûr, les bras ouverts et le corps tendu vers cette jeune femme simplement vêtue d'un voile²⁵¹. Enfin, comme l'a relevé Daniel Grojnowski²⁵², il y a également une esthétique orientaliste dans cette image, qui renvoie à ce qu'étaient les canons esthétiques de l'époque. En ce qui concerne plus précisément notre sujet, cette image transforme la photographie, et donc la technologie, en un témoin de la présence spectrale. Il y a tout d'abord la médium (Miss Cook) qui fait advenir le spectre, puis l'appareil photographique qui va, lui, devoir prouver son existence.

Mais cela n'est pas si simple, car, parfois, l'esprit vient s'imprimer sans que nous ne le désirions. Le numéro de juillet 1858 de la revue spirite relate cet événement étrange : un homme, tout juste décédé, avait l'habitude de se placer devant sa fenêtre à ses heures perdues. Quelle ne fut pas la surprise des passants qui virent, quelques jours après le décès, l'image de l'homme sur la vitre de sa fenêtre. Le journaliste commenta : « Il reste toutefois bien constaté que la vitre avait pris l'empreinte de la figure du malade, qui s'y est trouvée comme daguerréotypée, phénomène qu'on pourrait expliquer si, du côté opposé à la fenêtre, il y en eût eu une autre par où les rayons solaires eussent pu arriver à M. Badet ; mais il n'en est rien : la

249SOLAM Jann, *La mort vaincue*, Lyon, l'Œuvre populaire, 1914, p.211.

250Ibidem, p.96, voir aussi *Revue Spirite*, numéros 2 à 11, février-novembre 1897, qui propose une « Histoire de Katie King » écrite par B. De Laversay.

251Nous reviendrons sur ces dimensions sexuelles en fin de partie I. Cf. *infra*, I, 4.

252GROJNOWSKI Daniel, *Photographie et langage*, Paris, José Corti, 2002, p.258.

chambre n'avait qu'une seule croisée. Telle est la vérité toute nue sur ce fait étonnant, dont il convient de laisser l'explication aux savants.²⁵³ » Notons par ailleurs que les modes d'inscription du spectre sont liées à son époque : à l'heure du daguerréotype, c'est la fenêtre qui sert de lieu d'empreinte pour le spectre ; à l'heure de l'internet, peut-être est-ce l'ordinateur qui devient un endroit spectral, comme c'est le cas dans *Kairo* (2001) de Kiyoshi Kurosawa, sur lequel nous reviendrons, mais également dans *Unfriended* (Levan Gabriadze, 2014) ou dans *Friend Request* (Simon Verhoeven, 2016).

Chez les spirites, l'appareil photographique fait donc office de témoin²⁵⁴, et cela est toujours le cas dans la fiction cinématographique spectrale. Prenons l'exemple de la scène de spiritisme dans *Insidious* (James Wan, 2011) : la famille Lambert est désemparée et ne sait quoi faire contre ce spectre qui maintient leur enfant dans un état léthargique. Suivant les conseils d'un membre de leur famille, le couple fait appel à Elise Rainier (Lin Shaye²⁵⁵), médium professionnelle. Vers le milieu du film, avant même que nous ayons rencontré le personnage de Rainier, c'est d'abord ses assistants qui nous sont présentés : Specks (Leigh Whannell²⁵⁶) et Tucker (Angus Sampson), sortes de *geeks* vulgaires mais extrêmement compétents qui apportent alors une dose d'humour à l'ambiance profondément glauque du film²⁵⁷. Entre deux affrontements spectraux, ils s'émerveilleront devant une figurine de comics rare possédée par le couple. Ces personnages témoignent de tout le génie de James Wan et de Leigh Whannell, car ils incarnent en eux-mêmes ce que Nadar, citant Louis de Lucy, disait des photographes et autres inventeurs de son temps :

l'Hercule antique était un homme dans toute la force de l'âge, aux muscles puissants et rebondis : l'Hercule moderne, c'est un enfant accoudé sur un levier.²⁵⁸

253 *Revue spirite*, « Une nouvelle découverte photographique », volume I, juillet 1858, p.178.

254 Dans son ouvrage, Daniel Grojnowski partage un schéma nous montrant l'organisation de l'espace lors d'une séance métapsychique. Notons que l'appareil photographique y tient, avec le médium, une position majeure. Voir GROJNOWSKI Daniel, *Photographie et langage*, op. cit., p.272.

255 Lin Shaye, véritable « *horror queen* » est une figure marquante du cinéma de genre des vingt dernières années. Elle est incarnée le personnage central de la saga *Insidious* et a également joué dans *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984), *2001 Maniacs* (Tim Sullivan, 2005), ou encore dans la duologie *Ouija* (2014-2016).

256 Leigh Whannell est l'acolyte de James Wan depuis ces débuts. Il a été le scénariste de nombreux de ses films, notamment de ce même *Insidious*, avant de passer lui-même à la réalisation en 2015 avec *Insidious : Chapter 3*.

257 Nous retrouvons ce même motif de personnages *geek* maniant les outils technologiques comme des médiums dans une autre saga de James Wan : *The Conjuring*.

258 NADAR Félix, *Quand j'étais photographe*, op. cit., p.4.

Le *geek* est l'un des héros cinématographiques de ce début de XXI^e siècle. Et c'est très justement qu'*Insidious* nous présente une médium, vieille dame possédant une technique archaïque, accompagnée de deux hurluberlus créant et maniant des outils technologiques comme personne (fig. 14). Alors qu'Elise Rainier a amené les pouvoirs sensibles de l'humain à un niveau transcendantal, Specks et Tucker en ont fait de même des pouvoirs réceptifs de leurs appareils. Après s'être présentés au couple Lambert, ils sortent leur équipement. Armé d'un Triflemètre pour mesurer l'environnement électromagnétique et d'un jouet photographique modifié pour mesurer l'ultraviolet²⁵⁹, Tucker révèle la présence de deux spectres, au croisé esthétique des jumelles de *Shining* (Stanley Kubrick, 1980) et de Katie King dont nous venons de parler. C'est bien la technologie qui annonce le spectre, et l'optique photographique qui le révèle. Lorsqu'Élise Rainer arrive, le lendemain matin, dans la maison, James Wan filme en gros plan son œil inquiet scrutant le plafond du salon. Puis, Specks devra dessiner ce que la médium lui dicte, reproduisant ainsi le rapport entre optique et inscription sensible. James Wan redouble ainsi la dialectique du regard : appareil de captation / œil médiumnique / œil du spectateur. Suivra ensuite la scène de spiritisme proprement dite, durant laquelle la médium tentera de communiquer avec le spectre par le biais, encore une fois, de tout un équipement technologique sophistiqué. Nous sommes englobés dans une fiction mettant en jeu la sensibilité du regard humain et la sensibilité du regard mécanique. Ici résident les enjeux de l'épouvante contemporaine : si la photographie peut révéler les spectres, alors qu'en est-il du cinéma ? Dois-je craindre le film que je suis en train de regarder ?

Nous avons ici un bon exemple du mariage entre médiumnalité et technologie. Parfois, dans d'autres films, il n'y a plus de médium, mais seulement la technologie. C'est notamment le cas dans *The Awakening* de Nick Murphy (2011) dans lequel une écrivaine, qui s'est donnée pour mission de prouver le charlatanisme des chasseurs de fantôme, part, malgré elle, à la recherche d'un spectre qui hanterait les couloirs d'un internat de campagne. L'histoire se situe au Royaume-Uni en 1921 ; or, comme le rappelle finement Grojnowski²⁶⁰, le lendemain de la Première Guerre Mondiale voit l'Europe compter ses morts, emportés par la guerre et la grippe espagnole, et est forcément propice aux expériences vouées à ramener sur Terre ceux qui sont injustement partis²⁶¹. En plus du contexte, il y a une autre conséquence au fait de situer l'histoire durant cette période : tout l'appareillage utilisé par l'héroïne, Florence Cathcart (Rebecca Hall),

259 Nous retrouvons, matérialisé dans un objet fonctionnel, la *darkened chamber* fantasmée par Talbot.

260 GROJNOWSKI Daniel, *Photographie et langage*, op. cit., p.250.

261 Dans un autre contexte, c'est également le décès de deux de ses enfants, ainsi que l'exil hors de France, qui poussa Victor Hugo vers la frénésie des séances spirites en 1853. À ce sujet, voir GRILLET Claudius, *Victor Hugo spirite*, Lyon, Emmanuel Vitte, 1929.

nous semble désuet. Le film joue à la fois sur le côté *vintage* du matériel technologique et sur l'ambiance scientifique de l'Angleterre des années 1920. Ainsi, Mlle Cathcart n'est pas une médium, mais bien une scientifique. C'est alors uniquement à son matériel que revient la responsabilité de révéler la supercherie, ou alors, comme ce sera le cas, la présence réelle d'un spectre. Il y aura une opposition entre le directeur de l'internat, Robert Mallory (Dominic West), qui, lui, croit aux fantômes, et l'écrivaine. Alors que cette dernière installe son matériel, il lui lance : « Ils doivent vous détester. -Qui ? Les *spiritualists* ? -Non, les fantômes ». Car ce qui se joue dans la première partie du film, c'est justement le fait que Mlle Cathcart, en laissant à la technologie le pouvoir de décider de la réalité des présences fantomales, rejette dans une zone déshumanisée l'héritage de ceux qui sont partis. Elle-même, étant une veuve de guerre, se refuse au deuil. En donnant à la science et à la technologie, fût-elle rudimentaire, le pouvoir de médiumnité, elle interdit à l'humain toute capacité d'*impression*. Il va de soi que le déroulé du film la contredira et l'amènera à affronter, sans délégation, la mort et le passé de front.

Aussi, dans un environnement qui nous est bien plus familier, nous pouvons également citer la duologie *Grave Encounters* (Colin Minihan et Stuart Ortiz, 2011) et *Grave Encounters 2* (John Poliquin, 2012). Dans le cadre d'une émission de télévision à sensation, un animateur et son équipe de tournage se font enfermer toute une nuit dans un hôpital psychiatrique abandonné, réputé pour être le lieu d'événements paranormaux. Le film, relevant de la catégorie des *found footages*, va tout au long de sa diégèse conduire les protagonistes vers des situations de plus en plus extrêmes jusqu'à ce qu'ils soient tous décédés, absorbés par ce lieu démoniaque où les couches temporelles se superposent. Ici aussi, c'est uniquement la technologie qui devra révéler le spectre. Des caméras sont installées aux endroits clefs de l'hôpital et nous, spectateurs fictifs du show télévisuel, profitons de ce terrifiant spectacle par le biais de ces dernières et d'autres caméras de poing. C'est bien sûr un trope du *found footage*, mais il est aussi significatif en dehors des frontières où il s'enracine : c'est à la caméra, comme prothèse médiumnique, de *capturer* le spectre. Nous demeurons proches de la théorie photographique de Fox Talbot et cela nous renvoie à ce que disait Susan Sontag :

Les photos sont une façon d'emprisonner une réalité conçue comme récalcitrante, inaccessible ; une façon de la faire se tenir tranquille. Ou encore, elles agrandissent une réalité perçue comme diminuée, vidée, périssable, lointaine. On ne peut pas posséder la réalité ; on peut posséder (et être possédé par) des images [...].²⁶²

262 SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2008 (1973), trad. P. Blanchard, p.222.

Ce qui vaut ici pour la photographie vaut pour le film vidéo. La vidéo de *Grave Encounters* agit comme un filtre sur lequel se serait imprimée une *réalité inaccessible*. Mais, loin de la faire se tenir tranquille, c'est elle qui l'aurait convoquée. Si cela est métaphorique dans ces deux films, il est littéral dans un autre exemple de *found footage*, *Phase I Clinical Trial* (2013) réalisé par Adam Wingard, et présent dans le film anthologique *V/H/S 2*. Un homme perd un œil suite à un accident de voiture et va accepter qu'on lui greffe une puce de caméra à la place de sa rétine. À l'instar de l'héroïne de *The Eye* (frères Pang, 2004), ce nouvel « oeil » va rendre sa vie épouvantable. Plus que de constater la présence invisible de fantômes, cette rétine va faire advenir les spectres qui vont hanter son quotidien et le menacer. De plus, lorsqu'un spectre entre dans son champ de vision, des *glitches* vont venir gâcher sa vue, comme si le spectre et le capteur étaient connectés. Ainsi que le relève Stéphane Bex²⁶³, ce court-métrage met en scène la lutte du regard humain et du regard technologique, et c'est toujours ce dernier, froid et objectif, qui fait advenir les spectres dans notre monde.

Enfin, un autre aspect déterminant de cette place clairvoyante octroyée à l'œil technologique dans le cinéma de spectre est sa capacité, non seulement à rendre visible un invisible, mais aussi à rendre tangible et manifeste une réalité non-humaine. À l'instar de Wingard, qui le met maladroitement en scène dans *Phase I Clinical Trial*, d'autres films pousseront plus loin cette méditation sur la médiation technologique. Plus qu'une loupe ou un filtre, la caméra va devenir une clef. C'est notamment le cas dans le célèbre *[REC] 2* de Jaume Balagueró et Paco Plaza (2009). À la toute fin du film, le héros revient dans un appartement où ont eu lieu des expériences conduites par un prêtre exorciste. Un couloir ne donne sur rien d'autre qu'un mur. Or, lorsque la caméra passe en vision nocturne, elle révèle une porte. La particularité de cette scène est, en plus, de se dérouler donc totalement dans le noir. La caméra devient l'œil du héros, qui avance à tâtons, guidé par le cameraman. C'est dans le noir total que la porte, seulement visible par la caméra, peut s'ouvrir. Derrière la porte se situe un laboratoire scientifique dans lequel d'autres expériences tragiques se sont sûrement produites. Un peu plus loin, c'est encore une fois la caméra, et elle seule, qui peut rendre visible, à la place des racks de rangement, une sorte de puits duquel surgira une femme difforme et démoniaque. Sans la caméra, sans son regard médiumnique, jamais ce lieu occulte ne serait devenu visible. Plus encore, sans cet œil d'une *autre nature*, jamais le puits donnant vers un au-delà n'aurait pu s'ouvrir. La caméra fait office de perce-temps, elle déchire les plans temporels et les plans spectraux, rendant tangible l'invisible, et offrant une porte d'entrée à toute forme de hantise

²⁶³BEX Stéphane, *Terreur du voir*, op. cit., p.116.

létale. Le puits apparaît à la place de ce qui est *réellement* là, et la caméra transfère les individus vers cette réalité spectrale où ils périront.

La technologie nécromante

Thomas Edison, le « sorcier » de l'électricité et inventeur entre autres du phonographe et du kinétoscope, aura passé de nombreuses années à essayer d'inventer une machine pour communiquer avec les morts. Edison est lié à toutes les problématiques spirites que nous avons soulevées jusqu'à présent. Il était membre du mouvement théosophique américain et a participé, par le biais de ses parents, à de nombreuses séances de « tables tournantes ». Son fils, Thomas Edison Jr. s'est, à son tour, intéressé à la photographie de pensée à partir des années 1890²⁶⁴. En plus de ses nombreuses inventions, Edison aura tenté de créer un « nécrophone » qui devait permettre de rentrer en contact avec des personnes décédées. Il parle de cette recherche en ces termes :

J'ai travaillé pendant un certain temps à la construction d'un appareil capable de nous renseigner sur les possibilités d'une telle prise de contact. Si l'on veut y arriver un jour, il faudra jeter par-dessus bord les procédés occultes, mystérieux ou bizarres qu'utilisent les soit-disant médiums, et recourir à des méthodes strictement scientifiques.²⁶⁵

Nous retrouvons, dans la pensée d'Edison ce que nous relevions d'un certain aspect du cinéma spectral dans lequel l'humain, équipé d'une technologie aboutie, peut se passer de médium. La science suffit pour communiquer avec l'au-delà, et c'est ce qu'aura tenté de réaliser Edison avec son nécrophone dont nous ne savons finalement que peu de choses.

Il y a un lien « spectral » inévitable entre toutes les inventions de Thomas Edison qui sont peut-être à mettre au compte de ses préoccupations occultes. Le kinétoscope dont nous parlions plus haut fait également partie de ces objets pseudo-mystiques. À la différence du cinéma des frères Lumière, lié à l'idée de projection commune, celui d'Edison s'expérimente seul, tel un dialogue intime avec l'image. Alors que le cinéma européen naissant montre des scènes extérieures, ou des scènes théâtralisées (comme chez Méliès), le cinéma de l'inventeur américain nous présente essentiellement des micro-scènes sur fond noir. Nous reviendrons

264 BAUDOUIN Philippe, « Machines nécrophoniques » in EDISON Thomas A., *Le royaume de l'au-delà*, Grenoble, Jérôme Millon (Golgotha), 2015 (1948), trad. M. Roth, p.26.

265 *Ibid.*, p.128.

plus bas sur l'analogie entre la *Black Maria*, le studio cinématographique d'Edison, et le motif de la maison hantée²⁶⁶ ; mais nous relevons ici que les films de l'Américain peuvent être envisagés comme des boîtes dans lesquelles seraient conservés des esprits. Ainsi, son premier film, *Dickson Greeting* (1891) attribué traditionnellement à son assistant, William Kennedy Laurie Dickson, nous fait l'effet d'un fantôme venant à notre rencontre. Il en va de même de *Anabella Serpentine Dance* (Dickson, 1894), dont les circonvolutions des voiles ne sont pas sans rappeler la *ninfa* warbugienne et ce que deviendra le spectre cinématographique un siècle plus tard. Enfin, nous reviendrons plus loin sur *Sioux Ghost Dance* (Dickson, 1894) dans lequel la danse indienne des fantômes, filmée dans la traditionnelle capsule noire, permet un rapprochement décisif entre le sujet du film et le film lui-même : des êtres dansent pour faire revenir les morts, devant une machine (le kinétographe) qui transforme tout ce qu'elle filme en fantôme.

Nous pourrions remonter encore plus loin dans le temps, et revenir aux premières fantasmagories d'Étienne-Gaspard Robertson qui, à la fin du XVIII^e siècle, avait modifié la traditionnelle lanterne magique à partir des dernières évolutions en matière d'optique et de déplacement sur rail. Ainsi, Robertson projetait des « fantômes » et les faisait foncer sur un public apeuré ou hilare. Ces *phantasmagories*²⁶⁷, qui furent à la mode à Paris et à Londres, n'invoquaient pas n'importe quels fantômes. Comme le note justement Marc Berdet²⁶⁸, ce sont avant tout les personnalités d'un temps récent (Marat, Robespierre, etc.). Robertson transformait en hantise spectaculaire ce qu'était déjà une hantise personnelle, liée à un passé qui faisait peur : celui des récents conflits sociaux et politiques. L'effet que produisait ce spectacle sur un public bourgeois les plaçait dans une position paradoxale :

« Je ne crois pas aux fantômes et, pourtant, je réagis comme si j'y croyais. » [...] Dans la fantasmagorie, comme dans la sorcellerie, il existe une disjonction entre savoir et réalité : l'enjeu n'est pas la croyance, mais l'action, qui a tout de même lieu et qui a des effets sur le réel.²⁶⁹

Il en sera exactement de même du cinéma un siècle plus tard et, globalement, de la majorité des appareils que nous portons tous sur nous au XXI^e siècle. Il n'est plus question d'émerveillement : nous ne bondissons pas lorsqu'une photo apparaît sur nos écrans de

²⁶⁶Cf. *infra*, II, 1, b.

²⁶⁷Mot construit à partir des grecs *phantasma* (« fantôme ») et *agoreuein* (« parler en public »).

²⁶⁸BERDET Marc, *Fantasmagories du capital. L'invention de la ville marchandise*, Paris, La Découverte (Zones), 2013, p.13.

²⁶⁹*Ibidem*, p.17.

smartphone, mais l'effet est toujours le même. Il s'effectue une contraction temporelle et spatiale au sein du réel ; ce qui est à l'autre bout du monde se rend manifeste et devient à portée de main. Le cinéma spectral se base essentiellement sur cet effet. Nous pourrions donner comme argument l'usage massif du *jump-scare*, notamment dans l'épouvante américaine contemporaine. Le héros, filmé de dos, se regarde dans le miroir de la salle de bain, il se baisse pour cracher le dentifrice qu'il remue dans sa bouche, se relève : une femme morte est apparue soudainement dans le reflet derrière lui. Il se retourne, et là plus rien n'est visible. Il tire le rideau de douche, mais en vain, car le spectre a disparu. Cet exemple est un trope de l'épouvante. Andrés Muschietti, dans le terrifiant *Mamá* (2013) va même jusqu'à réussir un *jump-scare* à partir d'un élément déjà dans le champ : le spectre de la mère décédée flotte au fond de la pièce dans le flou optique. Il nous semble la voir, mais avant que nous ayons le temps de l'appréhender, elle bondit subitement sur le personnage au premier plan. Ou alors, à l'instar d'Hitchcock qui refuse de montrer Mme Danvers, la servante dans *Rebecca* (1940), en train de marcher pour en faire un personnage inquiétant, un personnage étant toujours *déjà-là*²⁷⁰, les personnages surgissent de toute leur immobilité dans l'espace. C'est le cas dans *Ringu* : Hideo Nakata, à l'aide d'alternance de gros plans et de plans larges, fait apparaître des personnages dans l'espace sans que nous les ayons vu venir. Il n'y a plus que des présences immobiles. Des choses ou des gens qui semblent avoir toujours été là, à côté de nous.

Cette dimension « nécromante » du cinéma, faisant surgir soudainement le passé, a été constatée de façon décisive par de nombreux théoriciens. Jean-Louis Leutrat, rapprochant le cinéma des obsessions spirites du XIX^e siècle et de la peur de la vampirisation, affirmera que « ramener à la vie, donner une seconde chance de vivre, réinsuffler la vie à un matériau usagé, mort, mettre en mouvement les morts-vivants, les zombis, les momies, tels sont les sujets auxquels le cinéma a familiarisés²⁷¹. » Edgar Morin, à son tour, anticipera les réflexions d'un Derrida²⁷², en nous disant, après une analyse des rapprochements entre cinéma et spiritisme et à propos d'une étude de *Cinéma Total* de Barjavel :

À ce stade de l'onirisme d'anticipation, le monde du film est déjà devenu, très exactement, le monde des esprits ou fantômes, tel qu'il se manifeste dans un grand nombre de mythologies

270 TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut*, New-York, Touchstone, 1984 (1983), p.129.

271 LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Étoile/Cahiers du cinéma, 1995, p.41.

272 Cf. *supra*, I.1.b.

archaïques : un monde aérien, où naviguent les esprits omniprésents. L'écran est dissout dans l'espace. Les fantômes sont partout.²⁷³

Cinéma Total, écrit par Barjavel en 1944, est un roman d'anticipation dans lequel l'écrivain nous présente une société où le cinéma s'est débarrassé de l'écran pour se propager de manière fluide. Encore une fois, nous pensons que le cinéma spectral envisage ainsi la technologie du XXI^e siècle : le spectre, autrefois lié à l'électricité puis à l'optique, est omniprésent dans une société de l'écran nomade. Il peut frapper partout, à tout instant. Nous transportons tous un fragment d'archaïsme dans nos vestes ou nos sacs à dos. Plus que de l'archaïsme, ce que nous disent Leutrat et Morin, c'est une porte d'accès vers la mort que nous transportons. Chaque écran de cinéma, ou d'ordinateur, ou de smartphone, est une ouverture vers l'au-delà. Le cinéma de spectre ne fera que prendre au premier degré cette idée pour la transformer en un motif de hantise. En ce sens, il rejoue sans cesse l'un des fondements du cinéma.

Cet aspect « nécromant » de la technologie est l'un des motifs centraux de *Kairo*, chef-d'œuvre de Kiyoshi Kurosawa (2001) que nous avons déjà évoqué. Dans un Tokyo dépressif, la jeunesse n'a plus d'avenir. Chacun, esseulé, déconnecté de toute vie sociale, est voué à un suicide qui fera de lui une simple tâche noirâtre au sol ou sur un mur. Le monde, peu à peu, se vide, alors qu'au même moment,

Les âmes, les esprits ou les revenants, appelle ça comme tu veux... occupent une zone dont la capacité est limitée. Cette zone peut accueillir des millions ou des milliards d'âmes, mais elle doit être saturée. À ce stade, il n'y a plus de place. Les âmes ont commencé à se répandre. Mais où ? Elles ont dû envahir un autre espace, autrement dit, notre univers.

C'est l'explication qu'un étudiant donne à un autre, Kawashima (Haruhiko Kato)²⁷⁴. Dans le film de Kurosawa ; les esprits hantent des lieux que l'on marque d'un ruban adhésif orange, jusqu'à ce que Tokyo en soit presque entièrement recouvert et que les avions s'écrasent lorsque leurs pilotes se sont eux aussi soudainement évaporés. Mais quelle est la raison de cette disparition ? La froideur de nos vies tournées vers les écrans. Ce même écran qui devrait tous nous rapprocher mais qui conduit chacun vers la solitude de son studio insalubre. L'unique place du corps est devant l'ordinateur, où l'on regarde d'autres corps devant d'autres

²⁷³MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p.49.

²⁷⁴Kurosawa paraphrasant consciemment la célèbre phrase de *Zombie* de George Romero (1978) : « Quand il n'y a plus de place en enfer, les morts reviennent sur terre ».

ordinateurs, la *sousveillance* de chacun sur chacun conduisant l'humanité au néant. Les zones interdites du film rejouent celles d'internet, hantées par les âmes d'adolescents presque morts. Plus tôt dans le film, le même Kawashima, désirant rencontrer d'autres jeunes de son âge, arrive tant bien que mal à se connecter à internet. Défilent sur son écran différentes captations dans lesquelles, angoissé, il regarde d'autres jeunes tokyoïtes seuls dans leurs studios. Soudain, un message arrive sur fond noir : « Veux-tu rencontrer un fantôme ? » Kawashima éteint l'écran, terrifié par ce qu'il a vu, certainement parce que cela le renvoie à lui-même. Il allume une cigarette, se couche et s'endort. Derrière lui, l'ordinateur se connecte seul à internet et ouvre une fenêtre dans laquelle nous voyons un homme dans un appartement saccagé, avec un sac en plastique noir sur le visage (*fig. 15*). Kawashima se réveille et, terrifié, il éteint encore une fois l'ordinateur. Vers la fin du film, nous retrouvons cet homme encagoulé lorsque Harué (Koyuki Kâto), une autre étudiante, amoureuse de Kawashima mais dont tout semble rendre impossible le rapprochement, se connecte à la Zone Interdite. Les appartements habités que Kawashima contemplait sont maintenant vides. Harué, à force de clics, arrive dans celui de l'homme au visage dissimulé. Ce dernier s'avance vers sa webcam, ôte le sac plastique de sa tête, presse un pistolet contre sa mâchoire, et se suicide. L'écran vire au noir, puis s'éclaircit sur un plan filmant Harué de dos face à son ordinateur. La jeune femme, étonnée, se retourne, se lève et se rapproche de la porte entr'ouverte derrière elle. Puis elle s'avance vers *ce* qui la filme en hors-champ. Son visage est en gros plan sur l'ordinateur. Elle pleure, elle est heureuse car elle ne sera plus jamais seule. Puis elle disparaît, comme tous les autres habitants de Tokyo.

Kiyoshi Kurosawa, par le biais de *Kairo*, dresse, comme à son habitude, une critique féroce de la société japonaise contemporaine. De plus, suivant son obsession pour le cinéma de fantômes, il établit aussi un portrait occulte de la technologie. L'écran d'ordinateur est une vitre obscure que nous contemplons, espérant voir le monde et côtoyer d'autres humains, mais qui nous absorbera dans toute son impartialité. Comme nous l'étudierons spécifiquement en partie II, un autre aspect important est que l'écran devient un lieu : celui du spectre²⁷⁵. Ainsi, s'affirme cette menace : à la manière d'un miroir magique, l'écran est autant un outil pour voir, qu'un artefact pouvant emprisonner. Il est, dans *Kairo*, le lieu même à partir duquel l'au-delà nous absorbe.

275Cf. *infra*, II, 2.

Vers une technomagie

Dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, le sociologue Max Weber démontre que l'avènement des sociétés capitalistes est en partie dû à un changement de mentalité religieuse, lié à la naissance du protestantisme européen puis à ses diverses branches américaines. Au sein de ces questions passionnantes, il constate que la nouvelle rigueur ontologique découlant de la confession de foi de Westminster de 1647 amena, pour le croyant, un sentiment d'abandon de Dieu²⁷⁶.

Alors que pour les pères fondateurs du luthéranisme, la grâce divine pouvait être perdue et gagnée de nouveau par la pénitence. Calvin, lui, alla dans le sens inverse : Dieu n'est pas là pour les hommes, ce sont les hommes qui sont là pour Lui, et tout ce qui nous arrive est un moyen en vue d'une fin. Pour Calvin il est indiscutable que seul un petit nombre est voué à la vie éternelle. Étant donné que Ses décrets sont immuables, la grâce de Dieu ne peut être perdue par ceux à qui Il l'accorde et reste inaccessible à ceux à qui Il la refuse. Ainsi, il s'agira, pour le croyant, de prouver tout au long de sa vie qu'il est digne de Dieu, en sachant que ce dernier est introuvable sur Terre. Selon Max Weber, cet état d'esprit, qui se généralisa dans toutes les mouvances protestantes découlant du calvinisme, amena un *désenchantement du monde*²⁷⁷. Les puritains refusaient tout semblant de cérémonie lors des enterrements (pas de cantiques, pas de musiques), pour se garder de toute superstition en vue du salut. L'homme étant absolument séparé de Dieu dans cette quête, toute culture, toute forme de subjectivité donnant une illusion sentimentale devait être rejetée. De la même façon, certains puritains n'acceptaient la validité du baptême que dans une certaine mesure, ils refusaient par exemple de reconnaître le baptême d'un enfant de *réprouvé* (un criminel, un ivrogne, etc). Ce désenchantement, et ce que l'on pourrait nommer les « pratiques de soi » ascétiques amenèrent, toujours selon Weber, la naissance des sociétés scientifiques dans lesquelles la raison régnait sur le sentiment. Alors que la foi était une question de *calcul*, les mathématiques furent le pilier central de la science moderne, refusant ainsi tout « enchantement ».

À une autre époque, mais dans un contexte scientifique similaire, nous pouvons nous étonner d'avoir vu naître le spiritisme, qui a notamment trouvé ses arguments au sein des milieux scientifiques. À ce sujet, Guillaume Cuchet relève que la France du XIX^e siècle était l'une des premières puissances industrielles et que l'on venait d'y installer une invention décisive, le télégraphe électrique, rapidement populairement rebaptisé « télégraphe spirituel »²⁷⁸ :

276WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Flammarion (Champs classiques), 2002 (1905), trad. I. Kalinowski, p.165.

277Ibidem, p.166.

278CUCHET Guillaume, *Les voix d'outre-tombe, op. cit.*, p.93.

On voit ici comment le progrès technique, en même temps qu'il contribuait à accroître l'emprise de l'homme sur son environnement et donc, d'une certaine manière, à le « désenchanter », pouvait constituer aussi un vecteur paradoxal de son « réenchantement ». [...] Puisque ce qui, hier encore, était tenu pour impossible et incroyable, y compris par la science officielle, l'était devenu par la grâce du progrès technique et industriel, comment exclure *a priori*, la possibilité de découvertes aussi déconcertantes que celle des « tables tournantes » ?²⁷⁹

Nous pensons bien sûr à Thomas Edison qui, galvanisé par ses inventions de plus en plus ambitieuses, pouvait sérieusement envisager d'entr'ouvrir la porte vers l'au-delà. Nous pouvons également, toujours à la suite de Cuchet, reprendre ici les mots du célèbre astronome Camille Flammarion, porte-parole influent du spiritisme français :

Il me semble que la génération de mon époque, née avant le milieu du XIX^e siècle, a été l'une des plus privilégiées entre toutes parce qu'elle a assisté au prodigieux développement des sciences appliquées, qui ont transformé la face du monde. Nous avons vu naître [...] tant de progrès incessants dans toutes les branches de l'industrie, qu'il y a véritablement là une merveilleuse époque de la création. On se sert aujourd'hui de tous ces avantages comme s'ils avaient toujours existé, et presque sans y songer. Les enfants ne croient-ils pas que les chemins de fer et le téléphone ont toujours existé ? Nos successeurs en verront bien d'autres, assurément, mais ils n'assisteront pas à une transformation aussi radicale.²⁸⁰

Nous comprenons alors le spiritisme comme un phénomène issu de toutes les évolutions techniques du XIX^e siècle, couplées à ce que, à la suite de Walter Benjamin, nous avons relevé plus haut de cette époque obsédée par l'archaïsme, par la présence du passé et par l'empreinte du temps. Bien sûr, comme le constate également Cuchet, le contexte politique et religieux a également énormément joué dans l'importance qu'a pris le spiritisme, d'abord comme un simple jeu (les tables tournantes) puis comme une véritable doctrine, et enfin comme une réelle religion (tel que c'est actuellement le cas au Brésil). Quoi qu'il en soit, au cœur de ce dialogue avec les esprits, demeure la question technologique et la croyance que ce siècle a placées dans ses pouvoirs. Les diverses inventions et les progrès spectaculaires ont permis d'espérer de la technique qu'elle soit illimitée et sans frontières.

²⁷⁹*Ibidem*, p.95.

²⁸⁰FLAMMARION Camille, *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, Paris, Flammarion, 1912, p.62-70, cité dans *ibid.*, p.96.

Revenons vers *Kairo*. La société japonaise que dépeint Kiyoshi Kurosawa est extrêmement contraignante pour ses citoyens, et surtout pour sa jeunesse. Benjamin Thomas, dans une analyse anthropologique du cinéma d'épouvante nippon actuel, indiqua que nous pouvons considérer la société japonaise comme préoccupée par des problématiques similaires à celles des autres sociétés capitalistes avancées. Bien sûr, chaque société trouve des fondements esthétiques et moraux dans ses propres traditions (nous reviendrons sur les mythes spectraux de la tradition japonaise plus loin), mais c'est à la lumière de son présent qu'il nous faut également tenter de la comprendre. Ainsi, le théoricien relève qu'un film comme *Kairo* ne fait que témoigner du manque de liens humains dont souffrent les Japonais, citoyens d'une société hyper-compétitive²⁸¹. D'où cette scène magnifique de rencontre entre un étudiant, Yabé (Masatoshi Matsuo), et un spectre dans une pièce en béton uniquement meublée d'un canapé, au-dessus duquel sont peintes, tel un appel expressionniste morbide, des bandes énergiques de peinture rouge. Yabé arrache l'adhésif orange qui condamne la porte et entre dans la pièce. Il se rapproche du canapé, une lumière surréelle éclaire les traces de peinture et le chant angoissant d'une voix féminine se fait entendre. Il se retourne, une femme aux cheveux courts, habillée d'une robe noire, se tient dos contre le mur du fond. Au ralenti, et par des gestes désarticulés, elle se rapproche de l'étudiant qui, terrifié, a trouvé refuge derrière le sofa. Regardant sous le meuble et ne voyant plus de trace du fantôme, il se pense à l'abri. Pourtant, le visage de la femme, animé par une légère *brise imaginaire*, se dresse au-dessus du meuble tel un animal prédateur. Dans un ultime plan qui n'est pas sans rappeler *Ringu*, Yabé, les yeux écarquillés, hurle alors d'effroi.

Cette scène nous renvoie à différents aspects de la contrainte ontologique moderne : la première serait, comme le rappelle Diane Arnaud, une « mémoire de la disparition » qui nous obligerait à constamment nous retourner²⁸². Nous pouvons comprendre en ce sens le fait que cette femme semble tout droit sortie d'un spectacle de kabuki, forme expressionniste du théâtre *Nô*, obsédée par la thématique du fantôme²⁸³ : le retournement que Yabé effectue sur lui-même est un retournement forcé sur un passé, sur une tradition, qui pèse dramatiquement sur le présent. C'est à la jeunesse japonaise qu'échoie un héritage traditionnel dont elle ne sait que faire et qui n'a plus de sens.

281 THOMAS Benjamin, « L'horreur à l'ère surmoderne. Le cinéma horrifique japonais d'aujourd'hui » in ASTRUC Frédéric (dir.), *Représenter l'horreur*, Aix en Provence, Rouge Profond (Débords), 2015, p.69.

282 ARNAUD Diane, *Kiyoshi Kurosawa. Mémoire de la disparition*, Aix-en-Provence, Rouge Profond (Raccords), 2007, p.117.

283 DU MESNILDOT Stéphane, *Fantômes du cinéma japonais*, op. cit., p.18. Nous avons déjà relevé plus haut les liens entre la démarche de Sadako et la danse traditionnelle japonaise. Par ailleurs, pour Benjamin Thomas, il serait plus juste de rapprocher cette danse du *butô*, danse inventée dans les années 1960 par Tatsumi Hijakata, qui s'oppose au *kabuki* pour signifier justement la violence faite à la condition sociale du corps dans la société japonaise moderne. Le *Butô* cherchant à marquer l'impossible retour à la tradition. À ce sujet, voir THOMAS Benjamin, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui*, op. cit., p.272.

L'autre contrainte ontologique moderne serait, comme l'a également relevé Benjamin Thomas²⁸⁴, l'impossibilité d'échange avec l'autre. Nous l'avons déjà dit, *Kairo* traite, entre autres, de l'immense solitude liée à l'impossibilité de créer des échanges humains. Ainsi, l'autre devient un Autre, un absolu étranger, un être monstrueux. Le spectre ne se déplace pas comme nous, il n'est pas humain, son comportement est celui d'un prédateur se situant à la frontière de l'humanité²⁸⁵. Face à ces deux contraintes inhérentes à la société japonaise (le poids du passé et la solitude sociale), la technologie tient alors un rôle paradoxal. Elle est à la fois révélatrice de ces maux ; elle les perpétue (« Veux-tu voir un fantôme ? ») ; et, en même temps, elle est une source d'espoir : Harué, au moment de s'évaporer, les yeux plongés dans ce qui semble être une webcam fluide intrusive, pleure de joie et affirme « Je... ne suis pas seule. » Elle rejoint le peuple virtuel des fantômes, là où il n'y a plus de contrainte.

Nous le rappelons, le dispositif technologique, dans *Kairo*, est identifié à la possibilité de partir vers un autre monde (internet étant défini comme une sorte d'au-delà). Comme nous l'avons vu, c'est également le cas dans l'ultime scène de *[REC] 2* (Jaume Ballagueró & Paco Plaza, 2009) : la caméra permet d'ouvrir une porte et de faire advenir un démon. En ce qui concerne les films *Insidious* et *The Awakening*, par exemple, la technologie aide ou remplace la médium, et elle permet à chaque fois de faire advenir les spectres dans notre réel. Elle y est alors une sorte de vaisseau. Dans tous ces différents cas, et dans d'autres que nous avons analysés précédemment, nous retrouvons la définition que le philosophe et mystique italien Giordano Bruno donnait de la magie. Dans les premières pages du *De magia*, il énumère les différents sens que peut avoir le terme. Presque chacune des caractéristiques qu'il donne de la magie semble pouvoir s'appliquer à la considération que le cinéma spectral a de la technologie (capacité de soin, création d'illusion, capacité de faire revenir les morts, etc.). À la fin de son énumération, il nous explique que :

les mots de *mage* et de *magie* peuvent être entendus selon une acceptation infamante, au point que la magie n'a plus sa place parmi les catégories précitées, et que le mage est tenu pour un fou malfaisant qui, en vertu d'un commerce et d'un pacte avec le diable, a acquis la faculté de prêter assistance ou porter préjudice.

[...] Tel qu'on l'emploie parmi les philosophes, ce mot de *mage* indique un homme alliant le savoir au pouvoir d'agir.²⁸⁶

284THOMAS Benjamin, « L'horreur à l'ère surmoderne. Le cinéma horrifique japonais d'aujourd'hui », *op. cit.*

285Dans le livre que Kurosawa a tiré du film, la femme se déplace tel un saut d'image sur une bande magnétique ou dû à un *glitch*. Elle est donc liée à l'image numérique, à la technologie.

286BRUNO Giordano, *De la magie*, Paris, Allia, 2016 (2000), trad. D. Sonnier & B. Donné, pp.11-12.

La définition que Giordano Bruno donne du *mage* à la Renaissance semble pouvoir s'appliquer à ce que nous nommons technologie. Nous l'avons vu, elle peut sauver autant que porter préjudice. De plus, le *mage* prend la forme du *nerd* maniant les outils : Specks et Tucker sont alors de nouveaux magiciens et les prouesses qu'effectuent leurs appareils modifiés relèvent de la pure magie. La technologie, à partir du moment où elle devient occulte et nécessite, pour que l'on s'en serve, de manier des savoirs de plus en plus complexes, relève des catégories magiques. C'est en ce sens que nous comprenons la célèbre phrase de l'écrivain Arthur Clarke : « Toute technologie suffisamment avancée est indiscernable de la magie.²⁸⁷ » l'auteur renvoyant le spectacle des effets des technologies avancées à une incompréhension miraculeuse.

Ce constat que nous dressons est également partagé par différents sociologues qui n'ont pas hésité à créer le néologisme de « technomagie » afin de caractériser l'effet qu'internet et que nos nouveaux outils ont sur nos vies. C'est notamment le cas de Michel Maffesoli, affirmant que nos nouvelles technologies réenchangent le monde²⁸⁸ et qu'internet, avec ses forums et ses *chats*, s'offre comme un Nouveau Monde²⁸⁹ :

La civilisation *bourgeoisiste* moribonde, laisse, sur Internet, la place au retour des figures archaïques qui soulignent que l'on assiste à un vrai réenchantement du monde.

[...] C'est tout cela qui permet de comprendre la définition de la postmodernité : *synergie de l'archaïque et du développement technologique*. Cette technologie qui avait désenchanté le monde est en train de la réenchanter.²⁹⁰

Maffesoli envisage notre époque, celle d'internet, des *smartphones* et des caméscopes HD connectés en WiFi, comme étant le lieu d'un retour de la magie par le biais paradoxal d'objets issus de prouesses scientifiques. Selon lui, ceci marque également le retour d'un autre archaïsme : la vie en tribu. Il trace ainsi un lien entre cette organisation sociale ancestrale et ce qui se passe sur le web 2.0. Nous avons vu que Kiyoshi Kurosawa avait un avis plus nuancé sur cette question, qui a également été abordée par Hidéo Nakata dans *Chatroom* (2010), thriller se déroulant dans une salle de discussion virtuelle. Dans ce film, internet y est vu

287L'une des trois lois de Clarke sur l'imaginaire technologique. Présentes dans CLARKE Arthur C., *Profiles of the Future*, Londres, Gollancz, 1962.

288MAFFESOLI Michel, *Le réenchantement du monde*, Paris, La Table Ronde, 2007.

289Id., « L'initiation au présent » in MAFFESOLI Michel (dir.), *Technomagie*, Les Cahiers Européens de l'Imaginaire n°3, Paris, CNRS éditions, 2011, pp.17-18.

290Ibidem, p.23-27.

comme un lieu des faux semblants, à l'instar de ce que Giordano Bruno aurait pu définir comme une *magie des prestiges*.

Toujours au sein de cette théorie d'une « technomagie », Vincenzo Susca, lui, définit le concept en ces termes :

La technique cesse d'être l'art du *logos*, l'instrument de la logique : « technologie », pour devenir « technomagie », totem autour duquel les tribus postmodernes éprouvent l'extase mystique qui est à la fois pure vibration autour du corps communautaire et fuite vers quelque chose de plus grand que soi. [...] Ici naît une sensibilité culturelle où l'équilibre entre raison et sens est renversé au profit des seconds, portant un coup mortel au paradigme de la pensée rationnelle et abstraite qui a constitué le propulseur de la modernité occidentale.²⁹¹

Le sociologue allant même jusqu'à parler d'« envoûtement » pour les usagers de ce que l'on nomme toujours, des décennies après leurs naissances, les « nouvelles technologies ». Toutefois, nous ne pensons pas que la technomagie ait remplacé le *logos* de la technologie. Si nous comprenons le *logos* comme une forme de « lien » alors, toujours à la suite de Giordano Bruno²⁹², nous pouvons envisager que la technomagie est une technologie dont le *logos* est exalté, d'où l'envoûtement. Il n'y aurait ainsi, entre *logos* et magie, qu'une question d'intensité et de complexité. Plus loin, Vincenzo Susca précise sa pensée :

La technologie et la magie se distinguent, notamment, par la présence dans la première d'un rapport congruent entre causes et effets, entre effort produit et résultat obtenu. Dans l'ère de la technomagie, le principe mécanique et fonctionnel qui sert de pivot à l'agir technologique moderne est, au contraire, désarticulé.²⁹³

Nous retrouvons la démarche du spectre de Kiyoshi Kurosawa, mais aussi celle de Kayako (*Ju-on : The Grudge*, Takashi Shimizu, 2002) dont tous les os furent brisés et qui se déplace en rampant, ou encore celle de Sadako sortant de la télévision. L'idée de désarticulation est inhérente à la spectralité, au *jump scare* et aux vies gâchées des personnages du cinéma de spectre. Il n'y a plus de suites logiques, les *liens* sont toujours, soit absents, soit magiques. Aussi, comme le relève Susca, la causalité entre effort produit et résultat obtenu est opaque dans la technomagie. C'est Tucker qui clique sur un bouton et révèle un monde invisible à

291SUSCA Vincenzo, « L'inquiétante merveille du totem », in *ibid.*, pp.35-36.

292BRUNO Giordano, *Des liens*, Paris, Allia, 2014 (1997), trad. D. Sonnier & B. Donné. Dans cet ouvrage, Bruno questionne la fabrique des *liens*, qui sont avant tout ceux de l'amour et de l'envoûtement.

293SUSCA Vincenzo, *op.cit.*, p.38.

l'œil nu. Finalement, ce que disent ces différents sociologues était déjà brillamment résumé par Marcel Mauss dans son *Esquisse d'une théorie générale de la magie* :

Nous venons de dire que la magie tendait à ressembler aux techniques à mesure qu'elle s'individualisait et se spécialisait dans la poursuite de ses diverses fins. Mais il y a, entre ces deux ordres de faits plus qu'une similitude extérieure : il y a identité de fonction puisque, comme nous l'avons vu dans notre définition, les uns et les autres tendent aux mêmes fins. [...] Elle travaille dans le sens où travaillent nos techniques, industries, médecine, chimie, mécanique, etc. La magie est essentiellement un art de faire et les magiciens ont utilisé avec soin leur savoir-faire, leur tour de main, leur habileté manuelle. Elle est le domaine de la production pure, *ex nihilo*, elle fait avec des mots et des gestes ce que les techniques font avec du travail.²⁹⁴

Puis, Marcel Mauss précise que l'art magique est une technique qui évite l'effort, et qui remplace « la réalité par des images ». Ainsi, de technomagie nous pourrions définir nos « nouvelles technologies » comme relevant immédiatement et simplement de la magie. Nous vivons à une époque où appuyer sur un bouton, sur un symbole lumineux, produit des effets dans le réel. Notre quotidien est entièrement régi par cette magie raisonnée. Finalement, si, avec le concept de technomagie, nous rattachons encore cette magie récente à la technologie, c'est parce que nous savons qu'elle est entièrement constituée de phénomènes physico-chimiques, sans comprendre tout simplement, que nous ne sommes plus en mesure de les comprendre. Nous ne pouvons qu'implorer nos objets de fonctionner et, à l'instar d'un Flammarion, nous ne pouvons qu'espérer que la technique, bientôt, résoudra tous nos maux.

Nous avons déjà relevé en quoi le cinéma spectral envisageait la technologie, surtout audiovisuelle, comme étant occulte et magique. De manière encore plus déterminante, certains films abordent la technologie non plus seulement comme un outil magique, mais comme étant purement et simplement le lieu même de la magie. C'est notamment le cas dans *Sinister* de Scott Derrickson (2012). L'histoire est la suivante : Ellison Oswalt (Ethan Hawke), un auteur n'écrivant qu'à partir de réels faits divers criminels, s'installe avec sa famille dans une nouvelle demeure afin de renouer ses liens familiaux qui ont été passablement distendus. Pourtant, il a caché à son épouse et à sa fille qu'il n'a pas choisi cette maison au hasard. Il y a quelques années, la famille entière qui y habitait alors, a été découverte pendue à l'arbre du

294 MAUSS Marcel, « Esquisse d'une théorie générale de la magie » in *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F., 1950 (1903), p.134.

jardin, excepté la cadette qui, elle, n'a jamais été retrouvée. Oswald, en manque de reconnaissance publique, espère bien sûr percer le mystère de ces morts irrésolues afin d'écrire un *best seller*. Par hasard, il trouve un projecteur Super 8 dans le grenier de la maison, avec de nombreuses bobines sur lesquelles sont contenues les archives de cette pendaison et d'autres morts atroces. Le héros installe ce dispositif dans son bureau de travail, et regarde sans cesse, jour comme nuit, ces images (fig. 16). Alors que divers phénomènes de plus en plus étranges vont se produire, Ellison Oswald va, lui, plonger peu à peu dans la folie.

Ce que trouve Oswald dans le grenier, c'est plus qu'un objet technologique maudit, c'est l'ensemble du dispositif cinématographique permettant de capter, d'archiver et de diffuser les images. Ainsi, c'est le cinéma entier qui est envisagé comme magique. Au sein de son économie, l'occulte peut entrer autant que sortir, il peut envoûter, terrifier, produire des effets sur le réel. Ce qu'a trouvé Oswald, ce n'est pas simplement un parchemin de sorcier, c'est la porte vers les enfers. Mais alors que la caméra de *[REC] 2* ouvre cette même porte, celle de *Sinister* peut également nous y projeter. De plus, ce ne sont pas seulement des spectres qui habitent dans ces images mais « Bughuul, le mangeur d'enfants » décrit dans le film comme une « divinité païenne [...] très obscure, de l'époque babylonienne ». La particularité de ce démon est justement de vivre dans l'image, et de « manger les enfants » par le biais de cette dernière. C'est ce que confirmera un historien à qui Oswald a demandé de l'aide : « Les premiers chrétiens pensaient que Bughuul vivait dans les images elles-mêmes et qu'ainsi c'était des portes d'entrée dans son royaume. L'Église ancienne croyait qu'il pouvait prendre possession de ceux qui regardaient les images et ainsi les obliger à faire d'horribles choses. Ou, dans d'autres cas, il pouvait entraîner, dans l'image elle-même, celui qui la regardait. Les enfants exposés à ces images étaient encore plus vulnérables, alors Bughuul les possédait ou les enlevait. » Dans cette révélation, semble être contenu l'usage « paracelsien » que Murnau fait du montage : l'image d'un prédateur crée des effets sur le réel²⁹⁵. À la fin de *Sinister*, l'écrivain et sa famille seront massacrés à coup de hache par leur jeune fille qui sera finalement emmenée dans l'image d'archive par le démon. Archive qui attendra alors patiemment un nouveau regard à assassiner. Si le dispositif cinématographique est magique dans ce film, c'est également parce qu'il a sa propre vie. Il s'allume seul, il permet un comportement illogique aux images qu'il projette, il disparaît puis réapparaît. Nous pouvons

²⁹⁵Au premier tiers de *Sinister*, alors qu' Oswald regarde une image figée sur le visage du démon, la bobine prend feu. La contemplation prolongée du visage infernal a un effet sur le dispositif cinématographique. Nous pouvons également rapprocher cette scène de celle de *Paranormal Activity* (Oren Pelli, 2007) durant laquelle une planche de ouija, seule face à la caméra, s'anime toute seule avec de s'enflammer. Dans les deux cas, le dispositif est autonome et sa propre énergie le consume.

voir *Sinister* comme un film qui transforme en mythe, en histoire occulte, l'effet que produit un film de spectre sur son spectateur, entre passions, hantise et horreur. Bughuul, le démonnage, serait alors apparenté au Dieu-cinéma lui-même²⁹⁶. Oui, la magie existe, elle s'est mariée avec la technologie, et c'est ce que nous nommons, entre autres, le cinéma.

Nous pouvons également citer les films *Friend Request* (Simon Verhoeven, 2016) et *Unfriended* (Levan Gabriadze, 2014) comme deux œuvres postulant une essence magique à internet. Le premier raconte l'histoire d'une jeune, jolie et populaire lycéenne (Alycia Debnam-Carey) qui accepte, sur Facebook, la demande en ami de la paria du lycée. Cet événement va la conduire vers d'autres de plus en plus irrationnels et épouvantables. Le second, quant à lui, est plus original dans sa forme : il s'agit d'une captation d'un écran d'ordinateur. Nous suivons le *surf* sur internet d'une lycéenne (Shelley Hennig) et d'un Skype entre elle et ses amis. Peu à peu, tout le dispositif va agir de façon inexplicée, la technologie semblant hantée. Puis ils vont chacun à leur tour mourir sous nos yeux jusqu'à la révélation finale. Nous retrouvons ici l'idée de « nouvelles tribus » de Maffesoli, et celle de la similitude entre technologie et totem chez Susca. internet, lieu de sociabilisation, est donc aussi, comme tout lieu public, un endroit où l'on peut croiser la mort. Et de la même façon qu'un fantôme peut hanter un village ou une maison, il peut, au cinéma du XXI^e siècle, hanter internet.

Enfin, relevons l'ultime scène de *The Conjuring* (James Wan, 2013). Après avoir chassé le spectre qui hantait la maison d'une famille et exorcisé la mère, Ed et Lorraine Warren (Patrick Wilson et Vera Farmiga) rentrent chez eux. Ed se dirige vers la pièce dans laquelle le couple garde tous les artefacts hantés : boîte à jouet pour enfants, divers objets quotidiens, poupée démoniaque (la fameuse Annabelle, qui a donné son nom à différents films de la franchise), etc. Le démonologue dépose sur l'étagère l'objet qui a, dans cette histoire, été lié à la hantise, puis il sort et ferme la porte à clef. Nous, spectateurs, restons enfermés dans cette salle afin de vivre un dernier moment d'angoisse. Mais nous pouvons aussi envisager la chose autrement : ce qu'enferme finalement Ed Warren dans cette pièce, ce n'est pas le spectateur mais la caméra qui le scrute. Ainsi, c'est le dispositif cinématographique lui-même qui serait compris tel une relique magique et occulte.

Cette théorie peut également être argumentée par cette question que pose Drew (Shannon Kook-Chun), l'un des *nerds* qui accompagnent le couple, au policier qui a suivi toute cette

²⁹⁶Nous pouvons envisager un lien entre ce film et *Reazione a catena* de Mario Bava (1971). Alors que beaucoup de choses séparent ces deux œuvres, le *giallo* de Bava se termine également par un questionnement sur l'image : des enfants viennent d'assister au même spectacle gore que nous, ils sortent de la caravane où ils étaient cloîtrés, déterminés à faire se répandre le sang. Ce film du réalisateur est italien est l'un des fondateurs du gore cinématographique. Il met en scène le massacre sanglant de divers protagonistes autour d'un manoir bourgeois dominant un paysage idyllique.

histoire d'exorcisme et a assisté, de ses yeux, à des événements incroyables. L'officier, blessé au visage, se tient la joue ensanglantée. Drew s'approche de lui : « Un courant d'air a fait ça à votre visage ? - Je préfère encore qu'on me tire dessus. » La fin du film, pour ce personnage incarnant l'un des piliers de la société, l'une des figures du réel, est un moment de révélation et d'acceptation du monde spectral. Il n'est plus septique, il sait que les fantômes existent. Or, nous pouvons également comprendre cette question comme nous étant adressée, le personnage de Drew pouvant être compris comme un alter ego de James Wan. Deux choix s'offrent alors à nous : soit nous envisageons ce film, tiré des histoires du véritable couple de démonologues que sont les Waren, comme un pseudo-documentaire et, ainsi, nous allons nous mettre à croire nous aussi aux fantômes ; soit nous envisageons qu'il est question de croire aux effets du cinéma. Ce film, particulièrement éprouvant et dynamique invoque tous les « trucs » du cinéma, toutes les techniques possibles pour hanter le spectateur. James Wan, après avoir fait déferler des ouragans de terreurs sur son spectateur, se tourne finalement vers lui pour savoir ce qu'il pense du cinéma. Au même titre qu'en 2007 le New-York Times surnommait l'iPhone « the Jesus phone²⁹⁷ », le cinéma de spectre nous semble envisager la technologie, et plus particulièrement la technique cinématographique, comme une machine démoniaque.

297<http://www.nytimes.com/2007/06/30/business/30nocera.html> (consulté le 29 mars 2019).

SEUIL II : SPECTRALITÉ ET SPIRITISME

Le concept de *Nachleben* d'Aby Warburg est couramment traduit en français par « survivance », ce que démontre Georges Didi-Huberman, qui rappelle que le terme était déjà employé par l'anthropologue Edward B. Tylor à propos des superstitions et restes culturels précolombiens dans les sociétés d'Amérique Latine²⁹⁸. Or, comme nous l'avons montré plus haut, Giorgio Agamben y préfère la traduction de « vie posthume », qui, selon lui, serait plus en accord avec ce que signifie cette *nach-leben* des images pour Aby Warburg : continuité d'un héritage païen dont la source semble intraversable²⁹⁹. Comme le démontre Agamben, pour Warburg, chaque génération d'artistes doit trouver sa place face à l'héritage esthétique du passé. Ce choix est « un “diagnostic” de l'homme occidental luttant pour guérir de ses contradictions et pour trouver, entre l'ancien et le nouveau, sa propre demeure vitale.³⁰⁰ » Comme nous l'avons relevé plus haut³⁰¹, il nous semble que ce début de XXI^e siècle qui est le nôtre marque un moment paradigmatique pour ces doutes existentiels, et le cinéma de spectre peut nous servir de reflet particulièrement fécond pour les interroger. Ainsi, Reiko Asakawa, héroïne de *Ringu*, figure d'une société en crise, courant après un spectre meurtrier, témoigne de cette vibration du présent : perdu entre la gestion d'un passé violent et l'impossible projection vers un avenir morbide.

Warburg et Agamben nous encouragent à toujours nous situer dans une polarité non dichotomique entre rationalisme et magie³⁰². Nous ne pouvons que constater que notre époque répond avec fidélité à ce souhait et l'applique dans son rapport à la technologie. Convoquer le spiritisme pour comprendre le cinéma spectral, ce n'est pas seulement faire appel à des motifs (le dialogue occulte, la photographie métapsychique), mais c'est aussi revenir vers un discours que le cinéma semble tenir sur lui-même. Ainsi, la « vie posthume » de ces motifs est double : conscient (comme dans *Ouija: Origin of Evil* dans lequel se trouve une analogie entre le cinéma et la table de ouija) pour faire peur au spectateur, et pour faire peur surtout *après* le film, dans un traumatisme prolongé (c'est flagrant avec *Lights out* : nous avons peur une fois la lumière éteinte) ; mais aussi inconscient, car le traitement du spiritisme, croyance ésotérique liée à l'image, au sein du cinéma nous renvoie à une généalogie des attentes que l'humain place dans les images depuis l'Antiquité.

298DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante*, op. cit., p.52.

299AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, op. cit., p.16.

300Ibid., p.17.

301Cf. *supra*, I, 2, b.

302AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, op. cit., p.27.

À ce sujet, un phénomène curieux se déroule sous nos yeux. Alors que Warburg affirmait envisager sa recherche comme l'écriture d'une « histoire de fantômes pour adulte³⁰³ », dans laquelle les fantômes seraient ces « images survivantes », nous constatons, au regard de nos découvertes, que, parfois, cette « histoire de fantômes » devient une *histoire de spectres*. Nous avons relevé en introduction la nuance entre le fantôme et le spectre³⁰⁴ : à la différence du premier, le spectre n'est pas une force passive mais active et, ceci est paradoxal, il est une forme sans forme, sans visibilité, mais qui fera tout pour se manifester, pour atteindre le réel. Ainsi, le spectre agira sous un mode *kénotique*, prenant possession des choses et des corps, cognant sur les murs, renversant les possibles, pour que nous prenions conscience de sa présence.

Pouvons-nous envisager qu'une figure historique puisse agir ainsi ? Le cinéma des vingt dernières années nous répond par l'affirmative. Dans la planche 46 de son *Atlas Mnémosyne*, que nous avons déjà évoqué, Aby Warburg dissèque ces *nymphes* qui entrent par inadvertance dans des scènes où elles ne devraient pas être présentes. C'est notamment le cas dans les fresques de Ghirlandaio à la chapelle Tornabuoni à Florence : une jeune femme entre dans une chambre où d'autres femmes entourent un nouveau-né, elle porte un panier de fruits sur sa tête alors que personne ne mange ; elle est habillée *all'antica* par des voiles qui flottent comme par enchantement. C'est un fantôme idéal, celui de la perfection antique, qui vient rendre visite à Saint-Jean-Baptiste. Le fantôme est ici interne à la représentation picturale. Or, alors que le cinéma de spectre est également traversé par toutes ces jeunes femmes volatiles, idéal ici d'une technique du XIX^e siècle, il semblerait que cette *nachleben* ait fini par atteindre le médium lui-même. C'est-à-dire que la « vie posthume » a quitté l'image pour se répandre dans son dispositif. Il y a une année marquant ce débordement : 1999, avec le film *The Blairwitch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez) nous narrant l'histoire d'un groupe de jeunes étudiants en cinéma partis à la recherche d'une sorcière dans une forêt maudite. Ou plutôt, c'est eux qui nous montrent leurs mésaventures, car le film singe le document trouvé, nous faisant voir ce qu'ils ont filmé eux-mêmes. La décennie suivante, notamment avec les sagas *[REC]* (2007-2014) et *Paranormal Activity* (2007-2015), se fera sienne cette esthétique qui a, depuis, donné lieu à un sous-genre : le *found footage*. Bien que l'esthétique ne date pas de ce film³⁰⁵, *Blairwitch* marque tout de même la création véritable de cette catégorie cinématographique. Or, et c'est notre hypothèse, le *found footage* nous semble être le « devenir spectral » du cinéma lui-même. Comme nous allons le voir, alors que le cinéma

303 Cité par DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante*, op. cit., p.7.

304 Voir, *supra*, Introduction, 2.

305 À ce sujet voir BEX Stéphane, *Terreur du voir*, op. cit, pp.19-57.

spectral est obsédé par le motif du document « infâme », du document hanté par des souffrances encore vives, du document abritant des légions de spectres, le *found footage* semble transformer en document maudit le cinéma lui-même. La *ninfa* antique warburgienne quitte alors sa fresque pour hanter le pinceau du peintre, et faire s'effriter les murs de la chapelle.

Enfin, envisager l'histoire des images comme une histoire des spectres conduit à s'interroger sur notre rapport à ces dernières. C'est tout le propos de cette recherche que de questionner ce que serait une image spectrale, et nous pouvons, dans cette présente réflexion sur le spiritisme, envisager qu'avec le *found footage* c'est notre rapport au cinéma qui change. Noël Carroll, dans sa *Philosophy of Horror*, nous dit que nous ne pouvons avoir peur face à un film que si un personnage, au sein de cette même fiction, est lui-même saisi d'effroi³⁰⁶. Croissance et émotions sont liées : on a de la pitié et de la colère pour des gens qui souffrent et meurent à l'autre bout de la planète, mais si l'on apprend que l'histoire est une invention médiatique, nos émotions disparaîtront. Il en va de même dans une fiction, qui doit tout faire pour nous faire croire à ce qu'elle raconte³⁰⁷, même si l'on sait que tout ceci est une invention. Or, le *found footage* s'attaque directement à cette question du lien entre croyance et émotion. Plutôt que de simplement nous pousser à nous identifier à un personnage, il cherche à ce que l'on s'identifie au médium lui-même. Alors que le public sait que monstres et spectres n'existent pas, le sous-genre tend à réduire cette incrédulité en jouant sur la véracité de l'image. On ne s'identifie plus uniquement aux personnages qui, parfois même, ne sont pas au courant du mal qui les guette, mais à l'image. C'est elle, dans sa matérialité, qui nous terrifie.

306 CARROLL Noël, *Philosophy of horror*, op. cit., p.95.

307 *Ibidem*, p.61.

3. LE DOCUMENT INFÂME

3.1 Infamie du spectre

Snapshots hantés

Il y a une étape entre le spiritisme du XIX^e siècle, le mouvement métapsychique du début du XX^e siècle et notre époque. C'est sous une forme convenue (présence de spectres sur des photographies) que la photographie d'esprit est réapparue au Japon en 1980. Cette nouvelle hantise technologique apparaît dans un pays à forte tradition spectrale, un pays obsédé par les « ancêtres » et donc, aussi, par la puissance mémorielle de la photographie. De plus, cette esthétique refait surface à une époque où la photographie quotidienne, le *snapshot*, est déjà ancrée dans le quotidien des Japonais. Il y a pourtant une immense différence qui sépare la photographie spirite du XIX^e siècle de celle des années 1980 : le fantôme ne hante plus uniquement le laboratoire du photographe, mais est partout autour de nous, dans notre vie de tous les jours, partout où l'on fait usage d'un appareil photo. Stéphane du Mesnildot, dans son étude de cette survivance, commente :

Que voyons-nous se répéter inlassablement ? Des familles posant devant leur maison ; des couples dans des parcs ; des enfants faisant un « V » avec leurs doigts devant une salle de classe ; une vieille dame dans la rue... et à l'arrière-plan un visage flou dans la vitre de la chambre ; une main blanche n'appartenant à aucun corps qui se pose sur l'épaule d'une écolière ; la silhouette d'une enfant dessinée par les feuillages du parc ; une forme noire derrière la grand-mère.

[...] Même truquées, ces photos inquiètent car il s'y glisse ce qui n'était pas invité. La joie des acteurs du cliché à se prendre en photo en groupe ou en amoureux est assombrie par les figures mélancoliques qui les accompagnent.³⁰⁸

C'est d'abord dans la presse à sensation que le motif spirite va revenir. Faisant la une de magazines d'enquêtes ou spécialisés dans le paranormal. Puis, le scénariste Chiaki J. Konaka le déporte à la télévision en 1988 par le biais de *Jaganrei* (réalisé par Teruyoshi Ishii) et de courtes histoires horribles (*Scary True Stories*), réalisées par Norio Tsuruta, que nous avons déjà croisé aux commandes de *Ringu 0 : Bâsudei*. Ces courts films possèdent, en germe, tout ce qui fera le cinéma de spectre de notre époque : lieux hantés, deuils impossibles et, surtout, médiation technologique paranormale.

308DU MESNILDOT Stéphane, *Fantômes du cinéma japonais*, op. cit., p.51-52.

Ce n'est pas un hasard si le motif spirite contemporain naît avec le *snapshot* : alors que le fantôme de la photographie spirite du XIX^e siècle était, en quelque sorte, le privilège d'une classe sociale aisée ; il peut dorénavant hanter n'importe quel individu ayant accès à un appareil photo. Cet aspect s'est généralisé à notre époque : tout le monde vit en étant assisté par un smartphone, équipé comme il se doit de son appareil photo, et partage ses images sur divers sites internet ou applications. Étudiant plus précisément la photographie de famille que l'on classe en albums, Pierre Bourdieu relève, dans les années 1960, que la photographie n'y est plus un objet esthétique mais fonctionnel, en charge de la mémoire collective :

Les images du passé rangées selon l'ordre chronologique, « ordre des raisons » de la mémoire sociale, évoquent et transmettent le souvenir des événements qui méritent d'être conservés parce que le groupe voit un facteur d'unification dans les monuments de son unité passée ou, ce qui revient au même, parce qu'il retient de son passé les confirmations de son unité présente : c'est pourquoi il n'est rien qui soit plus décent, plus rassurant et plus édifiant qu'un album de famille ; toutes les aventures singulières qui enferment le souvenir individuel dans la particularité d'un secret en sont bannies et le passé commun ou, si l'on veut, le plus grand commun dénominateur du passé, a la netteté presque coquette d'un monument funéraire fidèlement fréquenté.³⁰⁹

La photographie de famille a une fonction proche d'un monument funéraire. Qu'importe la qualité de l'image, qu'importe l'appareil, ce qui compte c'est la photographie elle-même, non l'acte : « il *faut* avoir un souvenir de ses enfants³¹⁰ ». Photographie et souvenir se mélangent pour ne faire plus qu'un. La photographie spirite du XIX^e siècle jouait sur deux aspects de cette nécessité de mémoire : le fantôme de l'aïeul se montre présent car, bien que mort, il fait toujours partie de la communauté ; ou, selon la tradition métapsychique, l'esprit du modèle imprime le fantôme de l'aïeul car celui-ci vit toujours à travers sa descendance.

Au XX^e siècle, à l'heure où la séance photographique n'est plus un événement mais est presque quotidienne, c'est une hantise constante qui harcèle l'individu occidental. Le renouveau de la photographie spirite, au Japon durant la décennie 1980, est ainsi décisive car elle n'est plus une « pratique », comme c'était le cas au XIX^e siècle, elle n'est plus voulue et mise en scène, mais elle prend l'aspect d'une soumission. Ce dont témoigne ce renouveau de la photographie paranormale, c'est de la peur d'une hantise non désirée. Car, sur ces images de familles nippones heureuses, ce n'est pas l'aïeul qui revient, mais un illustre inconnu. Selon les

309BOURDIEU Pierre (dir.), *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1965, p.53.

310*Ibidem*.

magazines paranormaux, tout porte à croire que ce retour sera le lieu d'un violent arraisonnement, signe d'une malchance ou d'une souffrance à venir. Alors que le fantôme vient rendre visite, le spectre, lui, vient demander des comptes.

Aussi, comme le relève également Bourdieu, alors que le portrait était traditionnellement l'avantage des fortunés, la photographie l'a démocratisé aux classes moyennes et populaires³¹¹. En plus du discours inhérent à l'auto-représentation d'une classe par elle-même, cet usage conduit surtout à rendre visible un invisible. La *masse* c'est, depuis tout temps, cet immense absent qui ne se rend tangible que par mouvements populaires ou par faits divers, qu'ils soient drôles, violents, ou lugubres³¹². Or, la démocratisation de la photographie permet de rendre visible l'individu issu de la classe populaire dans sa singularité. Encore une fois, le cinéma spectral est proche de cette tradition : alors que les récits fantastiques prenaient place dans les manoirs de familles aisées, l'épouvante s'installe dans la maison à crédit de la classe moyenne des *suburbs* ou dans l'appartement misérable de familles urbaines en crise.

Pourtant, alors que cette démocratisation a permis à des sociétés entières de se représenter elles-mêmes, peu à peu, avec le devenir quotidien de la photographie, l'acte prit le pas sur l'image. Serge Tisseron le notait déjà en 1996 : chaque année, ce sont des milliers de pellicules que des familles apportaient à développer au photographe de quartier, sans jamais aller les récupérer³¹³. Si c'est l'acte photographique qui prime sur l'image dans le contexte familial, que deviennent alors ces images ? S'interrogeant sur diverses expositions d'instantanées amateurs au début des années 2000, sur ce qu'elles nous font et sur ce que nous pouvons en faire, Geoffrey Batchen constate :

Une fois de plus, la plupart de ces images nous arrivent avec un trop-plein d'effets, obtenus vraisemblablement à l'insu de leurs opérateurs : incidents burlesques, doubles expositions, reflets étranges, gestes ou positions inexplicables, situations confuses. Elles sont toutes l'œuvre de photographes aujourd'hui inconnus, réalisées dans des conditions sur lesquelles on ne peut que spéculer. Élevées au rang d'art populaire, elles ont aussi fait l'objet d'une profonde transformation, elles sont devenues des souvenirs sans mémoire, des histoires sans paroles, bref, des énigmes.³¹⁴

311 *Ibid.*

312 MONESTIER Martin, *Faits-divers*, Paris, Le cherche midi (documents), 2004.

313 TISSERON Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion (Champs arts), 1996, chapitre I, pp.35-64.

314 BATHEN Geoffrey, « Les snapshots » in *Études photographiques* n°22, p.18, mis en ligne le 04 juin 2009. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/999>. Consulté le 02 avril 2019.

Avant même qu'ils soient élevés au rang d'art populaire, les *snapshots* se présentent toujours comme des objets fondamentalement *autres*. La seule chose que nous pouvons faire face à ces images est de les rapprocher de nos propres expériences photographiques amateurs, car les instantanés réalisés par autrui nous sont fondamentalement indéchiffrables. Nous retournons à l'affirmation de Bourdieu : la photographie est un rite funéraire, et lorsque nous ne sommes pas capables d'y insuffler de la vie (des souvenirs), chacune de ces images nous semble être un signe de mort. C'est une vérité cinématographique : la photographie est un objet à partir duquel on pleure des êtres ou des époques qui ne reviendront plus ; ou, dans le cas du cinéma de spectre, la photographie représente l'appel d'une mort à venir. Alors que, traditionnellement, le cinéma envisage la photographie comme un retour sur le passé, le cinéma spectral, lui, l'envisage comme un *mauvais œil*, la promesse d'une souffrance à venir.

Dans les mains d'une mère en pleurs, la photographie de famille est toujours un fétiche, gardien des souvenirs, contenant une joie passée et témoignant de ce qui fut un jour une fratrie épanouie. À l'inverse, lorsqu'elle est retrouvée dans la poussière d'une cave ou derrière un vieux meuble, la photographie devient signe d'une malédiction. Dans *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2009), des traces de pas non humaines conduisent Micah (Micah Sloat³¹⁵) jusqu'à la trappe de son grenier. Malgré la terreur de Katie (Katie Featherston), sa compagne, il y monte tout de même et trouve un vieux *snapshot* aux bords calcinés. Katie reconnaît immédiatement l'image qui la représente enfant devant son ancienne maison (*fig. 17*). Cette photographie n'a rien à faire ici, car elle avait disparu dans l'incendie de cette même maison il y a des années. Cette trouvaille a plusieurs significations : Katie est la cible du spectre malfaisant qui hante leur maison depuis plusieurs semaines et l'intérêt que lui porte le démon est lié à un événement de son enfance (ce même incendie). De plus, comme nous venons de le dire, cette image que trouve Micah dans le grenier agit comme une promesse : celle d'une colère qui va s'étendre jusqu'à la punition des vivants. À un autre moment du film, alors qu'ils sont assis dans la cuisine, un bruit se fait entendre à l'étage. Micha s'empare de la caméra et monte les marches à toute vitesse. Au mur, une photo encadrée les représentant tous les deux a été abîmée. Le verre est brisé sur son visage avec tant de précision que cela ne peut être

315 C'est l'un des traits distinctifs du *found footage* : pour des effets de « véracité », les personnages portent souvent le même nom que les acteurs qui les jouent. Voire, parfois, les réalisateurs et producteurs font en sorte que les noms des acteurs ne soient jamais révélés.

un hasard. Il y a des traces de lacérations au niveau de sa joue. Tel un geste vaudou, tel un acte chamanique, ce que l'on fait subir à la photographie se réalisera bientôt. Elle est une tension vers un avenir sombre.

Dans une étude portant sur les liens entre deuil et photographie, Serge Tisseron relevait que notre rapport à la photographie mélangeait les trois étapes de l'acceptation de la mort : (1) refus de la mort, nous regardons la photographie représentant un proche juste décédé et avons l'impression que ce dernier vit toujours par le biais de l'image ; (2) acceptation de la mort, nous regardons la photographie et plongeons dans un souvenir qui nous aide à réaliser que cette époque est révolue et que la personne que l'on aime est partie pour toujours ; (3) transfiguration, nous comprenons enfin tout de celui ou celle qui est partie³¹⁶. Ce troisième aspect est le plus complexe : dans la vie de tous les jours la personne que nous connaissons le plus nous sera dramatiquement toujours hermétique. Nous ne pourrons jamais comprendre ce qui se passe dans la tête d'autrui et, ainsi, il y aura toujours une forme de secret qui entourera toutes les personnes que nous fréquentons. Tisseron nous apprend que lorsqu'un proche décède, une euphorie peut paradoxalement et inconsciemment nous atteindre, car l'achèvement de sa vie semble agir comme une révélation. C'est dans sa mort que nous saisissons enfin la *vérité* de son vivant. Or, cette transfiguration est active lorsque nous contemplons la photographie d'un disparu. Regardant l'image, il nous semble enfin comprendre celui ou celle qui y est représenté. C'est en tout cas ainsi que nous saisissons la révélation de Roland Barthes lorsque, dans *La chambre claire*, il trouve enfin une photographie lui présentant sa mère telle qu'elle était « essentiellement ». Il parle alors de « la vraie photographie totale » faisant se rejoindre la réalité (le fameux « Ça a été ») et la vérité (le « C'est ça! »)³¹⁷. Rappelons ce que nous disions du spectre en introduction : le spectre est, dans sa tradition philosophique, une forme d'*eidos*, un réel inaccessible, « idéal », qui vient toquer à notre porte. Ce que découvre Barthes, dans cette photographie qu'il refuse de partager avec nous, c'est bien une forme de hantise.

De la photographie spirite comme forme esthétique de la hantise, nous passons à la hantise photographique tout court. Cet aspect ne fait qu'affirmer l'hypothèse que nous avançons précédemment : le cinéma de spectre est un cinéma obsédé par la puissance des images. Celles du film qui se déroule sous nos yeux et qui nous provoquera des insomnies, mais aussi,

316TISSERON Serge, *Le mystère de la chambre claire*, op. cit., p.73.

317BARTHES Roland, *La chambre claire*, Paris, Étoile-Gallimard-Seuil (Cahiers du cinéma), 1980, p.176.

en dehors des limites cinématographiques, celles de tous les jours qui parcourent notre quotidien. Lorsque Micah monte l'escalier et se trouve nez à nez avec des lacérations sur une représentation idéale du couple qu'il forme avec Katie, nous y voyons justement une critique de l'*idéal* lui-même qui advient par son vecteur fétiche : la photographie. Stéphane Bex l'a relevé, ce qui hante les victimes du spectre, c'est autant ce dernier que l'*idéal* de perfection qu'ils se doivent d'atteindre. Idéal véhiculé par toutes ces photographies qui recouvrent les murs de leur demeure. La famille ou le couple doivent être parfaits, et la présence du spectre est à la fois un rappel de ce devoir et son impossible réalisation :

Le surnaturel des maisons hantées de l'horreur moderne résidait dans le caractère possédé d'objets ayant leur propre histoire et entrant en conflit avec l'histoire de ceux qui les possèdent. Les personnages de l'horreur *found footage* postmoderne se confrontent, quant à eux, à des représentations idéalisées (les photographies de famille affichées dans les cages d'escalier ou trônant bien visibles sur les murs et les meubles de la maison) ou terrifiantes (les images d'autres familles comme devenirs cauchemardesques possibles).³¹⁸

À propos de ces dernières, Bex pense bien sûr au film *Sinister* que nous avons déjà analysé. Le héros rejette peu à peu sa famille pour s'enfermer dans son bureau et contempler le massacre d'autres familles via des projections Super 8. De plus, la différence que le critique effectue entre le surnaturel fantastique et celui épouvantable nous semble juste. Un film comme *Rebecca* (Hitchcock, 1940), bien que non spécifiquement fantastique, oppose une jeune femme à toute une série d'immenses portraits de celle, décédée, qui était auparavant l'épouse de son mari. L'héroïne est alors en permanence hantée par celle qu'elle remplace, et les portraits accrochés au mur sont le vecteur premier de cette hantise. En revanche, dans *Paranormal Activity*, ce n'est pas un *autre* qui est présent sur la photographie, mais c'est, comme nous l'avons déjà relevé, un idéal : celui d'un couple parfait, épanoui, alors que leur vie à deux est entachée de déséquilibre. Le spectre ne fera que relever ce paradoxe : depuis qu'il est là, Micah et Katie s'enfoncent peu à peu dans une tension permanente, jusqu'au dénouement meurtrier que l'on connaît. Enfin, nous pouvons également citer le film *Darkness* (Jaume Balagueró, 2002), dans lequel le père de famille veut absolument clouer au mur une photographie de famille (par ailleurs sordide) qui ne représente pas la sienne. Cette scène, dramatique, rejoint ce que nous disions de *Sinister* et, plus largement, de la photographie : la hantise est une hantise des attentes que l'individu porte sur lui-même et sur son quotidien. Au

318BEX Stéphane, *Terreur du voir*, op. cit., p.165.

même titre que Sadako arrive par la télévision, fenêtre s'ouvrant sur un ailleurs permanent, les photographies encadrées au mur ou posées sur la cheminée ne sont pas tournées vers les vivants mais vers un ailleurs où la vie s'est figée en archétype. Ainsi, des captations spiritiques comme forme sensible d'un au-delà morbide, la photographie, par l'apport des motifs japonais de hantise des années 1980, s'est muée en discours impératif, contraignant, insoutenable, d'un spectre-*arkhè* qui agit comme un « révélateur d'intensité » : celui de nos propres échecs et notre propre incapacité à, justement, *coller à l'image*.

Documents et épouvante

Roger Caillois définit le fantastique comme étant un genre dans lequel « le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle³¹⁹ ». À la différence du féérique, où le surnaturel est inséré de manière « naturelle » dans un monde régi par ses propres codes, le genre fantastique est celui dans lequel un surnaturel, souvent dangereux, va surgir dans un monde au fonctionnement rationnel : « le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux le ravager³²⁰ ». Ainsi, « le cadre du fantastique n'est pas la forêt enchantée de *la Belle au bois dormant*, mais le morne univers administratif de la société contemporaine³²¹ ». Le cinéma spectral, découlant du fantastique, se retrouve dans cette analyse, et nous avons déjà défini en introduction en quoi l'épouvante est le surgissement soudain d'un surnaturel imparable. Aussi, de cet aspect découle, pour le genre fantastique (surtout littéraire), le fait d'ancrer son rapport au réel dans une écriture s'attachant à décrire avec le plus de détail la réalité banale³²². C'est pourquoi le style épistolaire, l'extrait de journal intime, la parole censée être la plus *vraie*, trouvent dans le fantastique un usage fécond : le personnage faisant l'expérience du surnaturel donne son impression directement au lecteur, sans passer par la médiation d'un narrateur. Or, il nous semble que le cinéma spectral est obsédé par un motif entretenant cette logique, tout en lui donnant une nouvelle forme chargée d'autres significations : le document trouvé.

Parmi toutes les formes de documents d'archives qui existent, la photographie et le document vidéo tiennent une place prépondérante. Nous l'avons relevé en introduction³²³, le spectre est

319CAILLOIS Roger, *Obliques. Précédé de Images, Images...*, Paris, Stock, 1975, p.15.

320Ibidem, p.17.

321Ibid., p.18.

322Ibid., p.31. Caillois donne l'exemple de Balzac, Dickens, Gogol et Maupassant.

323Cf. *supra*, Introduction, 4.

une énigme ; en ce sens le cinéma spectral est proche du thriller ou du film d'enquête dans lequel un personnage va plonger dans des archives pour trouver un moyen de conjurer le spectre. Selon Noël Carroll, la fiction de la découverte d'un impossible serait même le cœur du genre horrifique. *Ringu*, par exemple, met en scène deux personnages, Reiko et Ryûji, qui vont enquêter tout au long du film pour décrypter le contenu de la VHS maudite et lever la malédiction qui pèse sur eux et sur leur enfant. Ainsi, les lieux phares de la diégèse spectrale sont les bibliothèques, les archives municipales, les commissariats et les vieilles institutions abandonnées. Le spectre est toujours lié à un fichier oublié, à une photographie coincée derrière un meuble, à un rapport écrit par un policier ou par un médecin. Dans l'introduction de *The Amytville Horror* (Andrew Douglas, 2005), les enfants qui se font assassiner par leur père devenu fou deviennent instantanément archives de police. La lumière de la détonation se mélange au flash de l'appareil photo des commissaires et aux éclairs de l'orage qui gronde. Mourir violemment, c'est devenir archive.

Alors que la diégèse d'un roman tel que *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley (1818) se déroule par le biais d'un échange épistolaire, un film comme *Session 9* (Brad Anderson, 2001) est accompagné, tout au long de son histoire, par l'écoute de différents enregistrements audio trouvés dans un hôpital psychiatrique abandonné. Les sessions psychanalytiques entre le docteur et sa patiente schizophrène vont, à un moment du film, croiser les actes des personnages et les conduire à une fin sanglante. Plus le personnage de Mike (Stephen Gevedon) écouterait les divers enregistrements des discussions entre le docteur et la patiente, plus les phénomènes paranormaux vont se produire. À l'instar de *Ringu*, la découverte et la lecture du document consistent à ouvrir une porte infernale. Le document est toujours maudit, les souffrances qui y sont contenues sont toujours virales et létales.

De façon différente, dans *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001), c'est la découverte du document (une photographie montrant les serviteurs morts) qui lève les mystères de l'intrigue. Ici, l'archive ne fait pas advenir les spectres, mais est la clef de leur conjuration. Grace Stewart (Nicole Kidman) est persuadée que sa maison est en proie à des fantômes malveillants qui en veulent à ses enfants. Elle sombre peu à peu dans la folie. Finalement, à l'apogée de la tension dramatique, la découverte de ce document lui fera réaliser que c'est elle le fantôme qui hante les lieux. Alourdie par le désespoir de la guerre et de la probable mort de son mari, elle s'est suicidée, emportant avec elle ses deux jeunes enfants. Les nouveaux serviteurs qui sont venus proposer leur aide au début du film sont ceux, intemporels, de la demeure fantôme.

Même lorsqu'il est un démon (comme nous l'avons vu avec *Sinister*), le spectre est toujours lié à un passé oublié que l'étude doit révéler. De façon beaucoup plus actuelle, *Friend Request* (Simon Verhoeven, 2016) nous présente l'histoire de Laura (Alycia Debnam-Carey), une jeune, belle et populaire étudiante qui accepte la demande en ami, sur Facebook, de la solitaire Marina (Liesl Ahlers), détestée de tous. En devenant sa première amie, Laura va peu à peu subir le harcèlement de Marina jusqu'à ce qu'elle décide de la supprimer de ses contacts et que cette dernière se suicide. Puis, c'est à une forme de hantise spectrale qu'elle va faire face, jusqu'à révéler la vraie nature démoniaque de Marina. Le motif de l'enquête et du document trouvé va se faire via la plateforme Facebook elle-même : remonter la *timeline* de Marina, *scroller* sa « page », c'est s'enfoncer dans un passé trouble et ouvrir la porte des enfers. Les liens avec *Ringu* sont évidents : Marina est sans famille (elle est orpheline), comme la Sadako du roman, elle a été violée, et, comme Sadako, elle passera des heures devant un dispositif technologique (ici un ordinateur) jusqu'à y transférer sa haine. De plus, de façon similaire à la VHS de *Ringu*, son compte Facebook est le lieu d'un cryptage à déchiffrer afin de comprendre son passé tortueux. Ainsi, qu'il soit physique ou numérique, il y aura toujours, dans un film de spectre, un document à trouver et à révéler ou, au contraire à maintenir clos pour éviter que l'enfer ne déborde.

Nous en donnions l'hypothèse plus haut en le comparant aux *fantômes* d'Aby Warburg³²⁴ : le sous-genre du *found footage* serait peut-être le devenir-spectral du dispositif cinématographique lui-même. Il est, en tout cas, le devenir-document épouvantable du cinéma. Alors que le cinéma spectral donne une place importante à l'archive comme véhicule d'une révélation ou d'une hantise, le *found footage* pousse la fiction plus loin, en transformant le film lui-même en document trouvé. Ainsi, presque toutes les œuvres du genre s'ouvrent sur un carton d'annonce, affirmant au spectateur que le film qu'ils vont voir a été retrouvé ici ou là, ou alors qu'il est visible grâce à l'accord de tel ou tel commissariat qui a autorisé sa diffusion (c'est notamment le cas dans *Paranormal Activity*, s'ouvrant sur ce message : « *Paramount pictures would like to thank the families of Micah Sloat and Katie Featherston and the San Diego Police Department* »³²⁵ (fig. 18)). L'annonce, fonctionnant comme une hypotypose, remplace alors le générique habituel du cinéma. Il n'y a pas d'acteur dans le *found footage*, seulement de vraies personnes à qui il va arriver de vrais événements épouvantables. Ce prélude textuel nous annonce le dénouement de l'histoire : si le film a été

324Cf. *supra*, I, seuil II.

325« Paramount Pictures souhaite remercier les familles de Micah Sloat et de Katie Featherston et le département de police de San Diego. »

retrouvé, c'est bien sûr parce que tous les protagonistes sont morts (c'est le cas dans *The Blair Witch Project* dont nous avons déjà parlé : « *In October of 1994, three student filmmakers disappeared in the woods near Burkittsville, Maryland while shooting a documentary. A year later their footage was found.* »³²⁶) Ce qui importe, c'est moins le dénouement du film que la qualité du déroulement diégétique, ses surprises et son esthétique. Ce qui compte, c'est ce plaisir voyeur macabre que nous ressentons lorsque nous regardons un *found footage*. Nous sommes tel Reiko Asakawa trouvant, au cœur de l'ennui administratif, la preuve que le surnaturel existe. Enfin, un film comme *Noroi : The Curse* (Kôji Shiraishi, 2005) pousse plus loin cette esthétique administrative. Le film s'ouvre sur un lent zoom plongeant vers une VHS sur fond noir pendant qu'une voix *off* nous dit « Cette cassette vidéo renferme une œuvre terrifiante. Depuis ses débuts en 1995, un écrivain spécialisé a beaucoup écrit sur le paranormal : Masafumi Kobayashi. » Puis, montrant ensemble des photographies d'archives, des fragments de journaux, et des extraits de ses émissions télévisuelles, la voix *off* en vient à nous annoncer qu'il est mort dans l'incendie de sa maison. De la photographie comme élément funéraire, nous passons à la VHS comme testament³²⁷, et il nous semble pouvoir appliquer ici ce que Serge Tisseron note à propos de la photographie : l'archive est, globalement, le lieu de la découverte de l'intensité du mort. Une fois que nous connaissons la destinée de Kobayashi, tous les enregistrements et archives commentant son vivant se chargent d'une sorte de « vie posthume ». Mais c'est bien sûr cette VHS première, celle contenant l'enregistrement de sa dernière enquête l'ayant conduit à la mort, qui sera le document le plus précieux. Document même qui s'offre au regard curieux et angoissé du spectateur.

Nous l'avons déjà relevé en introduction, le cinéma d'horreur est lié au devenir visible d'un invisible. Nous le disions également plus haut, la démocratisation de la photographie permet de rendre manifeste une partie non représentée de la société ; et son archive administrative nous semble en être une conséquence : ce n'est plus l'individu qui se montre lui-même, mais c'est une forme de pouvoir qui le rend visible par le biais du filtre de son langage et de sa classification. Même lorsque les protagonistes se filment eux-mêmes, comme c'est le cas dans *Paranormal Activity*, le devenir spectaculaire du film n'était pas leur volonté. Nous ne regardons pas une œuvre, mais une preuve de police. Aussi, cette archive poussiéreuse que l'on retrouve, pour le meilleur ou pour le pire, dans les histoires de spectre, nous semble proche de cette hyper-visibilité *abjecte* que théorise Julia

326« En octobre 1994, trois étudiants en cinéma ont disparu dans les bois proches de Burkittsville dans le Maryland alors qu'ils réalisaient un documentaire. Un an plus tard, leurs enregistrements furent trouvés. »

327BEX Stéphane, *Terreur du voir*, op. cit., p.64.

Kristeva. Nous relevions plus haut³²⁸ comment Hideo Nakata, dans *Ringu 2*, filme la VHS tel un cadavre. Or, Kristeva nous apprend justement que « le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux.³²⁹ » Ceci est flagrant dans *Ringu* : Reiko Asakawa va être confrontée à deux cadavres. D'abord la VHS, puis ensuite le squelette boueux de Sadako. Il y a un lien entre les deux, car l'âme de la jeune femme a délaissé le second pour habiter le premier. La VHS est une urne funéraire qui, paradoxalement, rend la vie à ce qu'elle contient. De façon générale, dans le cinéma spectral, l'absence du cadavre, l'absence de forme, de ce qui hante, est toujours remplacée par un autre *cadavre* : le document d'archives.

La limite est devenue un objet. Comment puis-je être sans limites ? Cet ailleurs que j'imagine au-delà du présent, ou que j'hallucine pour pouvoir, dans un présent, vous parler, vous penser, est maintenant ici, jeté, abjecté, dans « mon » monde. Dépourvu de monde, donc, je *m'évanouis*.

[...] Le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir.³³⁰

C'est le risque pour toute personne étant confrontée au document-cadavre du spectre : finir à son tour dans l'archive d'un commissariat, d'un hôpital ou d'une morgue. Le document spectral tend à engloutir celui qui s'y confronte. C'est un motif récurrent. Dans *Friend Request*, Laura devient la nouvelle Marina, terminant seule au réfectoire devant son ordinateur. Dans *Ghost Encounters*, dont nous avons déjà parlé, l'équipe de tournage est poussée pour l'éternité dans le passé morbide de l'hôpital abandonné. Enquêter, dans un film de spectre, c'est toujours se confronter à une altérité archaïque qui veut nous absorber dans son absence de frontière, c'est-à-dire dans son abjection. Le cinéma spectral, cinéma du cadavre qui refuse de tomber, cinéma de l'énigme, cinéma de l'enquête qui finira toujours par croiser le vieux livre oublié d'une bibliothèque, l'article de presse perdu dans l'histoire des faits divers, ou les photographies abîmées d'un album de famille, ce cinéma est un cinéma archéologique. L'archéologie de la souffrance administrée (souffrance

328Cf. *supra*, I, 2, c.

329KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil (Points essais), 1980, p.11.

330Ibidem.

souvent familiale), rejoint alors l'herméneutique eschatologique : face à la maintenance de l'image (le spectre), il faut imaginer sa fin.

À la suite de Jacques Derrida, nous ne pouvons alors que rappeler les liens qui unissent archive, arché-ologie, et, nous le rajoutons, spectre : l'*arkhè*. L'archive n'est rien d'autre qu'un discours du pouvoir : « D'une certaine façon, le vocable renvoie bien, comme on a raison de le croire, à l'*arkhè* dans le sens physique, historique ou ontologique, c'est-à-dire à l'originaire, au premier, au principiel, au primitif, bref au commencement. Mais plus encore, et plus tôt, "archive" renvoie à l'*arkhè* dans le sens nomologique, à l'*arkhè* du commandement. Comme l'*archivum* ou l'*archium* latin (mot qu'on emploie au singulier, comme on le fit d'abord pour le français "archive" qui se disait jadis au singulier et au masculin : un "archive"), le sens de "archive", son seul sens, lui vient de l'*arkheion* grec : d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les archontes, ceux qui commandaient.³³¹ » L'archive est donc d'abord liée à un lieu, c'est ce que nous verrons en partie II avec la question du « lieu spectral », mais elle est aussi dépendante d'archontes qui la gardent et la maintiennent, en quelque sorte, captive. Ces archontes qui sont les seuls à pouvoir l'interpréter car, Derrida nous le rappelle, l'archive est nomologique, elle a force de loi³³². Tout l'enjeu du cinéma spectral consiste alors à faire passer l'archive spectrale des mains d'un archonte à un autre. Des mains d'un tortionnaire « archivant » à celles bienveillantes d'une voyante spirite. Tout l'enjeu consiste à offrir une nouvelle lecture de l'archive afin que la malédiction spectrale puisse être conjurée ; ou, du moins, tel est le souhait des protagonistes, même si leur mission n'atteint que rarement son objectif.

Le spectre infâme

Nous disions plus haut que la littérature fantastique avait fait sienne un registre lui servant d'hypotypose afin de mieux pouvoir véhiculer ses effets angoissants sur le lecteur³³³. S'il nous semble que le « document trouvé » de l'histoire épouvantable est un héritier de cette fonction intra et extra diégétique, c'est que ce document est d'un type spécial. Nous le relevions, les archives textuelles et audiovisuelles, que le héros du film de spectre trouve, sont liées, d'une façon ou d'une autre, à une institution : familiale, sociale, religieuse, policière ou médicale. Or, ce type de document renvoie, avec une précision décisive, aux mêmes archives

331 DERRIDA Jacques, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, 1995, p.12.

332 *Ibidem*, p.20.

333 Sur l'hypotypose, voir BARTHES Roland, « L'effet de réel » in *Communications*, 11, 1968, pp. 84-89.

qui obsédaient Michel Foucault à la fin des années 1970 et qui, de ses propres mots, sont toujours les témoignages d'« existences réelles³³⁴ ». C'est l'une des fonctions du document du film de spectre : il rattache l'effroyable surnaturel à une origine naturelle et commune. Le spectre est toujours lié à une rencontre cruciale avec une forme de pouvoir. *Sadako (Ringu)*, *Niña Medeiros (REC)*, *Tom Hill (The Awakening)*, *Tomas (El Orfanato)*, *Juan Antonio Bayona, 2007*, *Diana Walter (Lights Out)*, *Marina Mills (Friend Request)*, *Santi (El espinazo del diablo)*, *Guillermo del Toro, 2001*, et tant d'autres ont, à un moment donné, croisé les routes d'un pouvoir institutionnalisé. Michel Foucault, alors qu'il préparait un livre, une « collection », à partir des archives d'internement de l'Hôpital général et de la Bastille datant du XVIII^e siècle, nous donne ainsi les critères des choix de sélection de ces « individus infâmes » :

- qu'il s'agisse de personnages ayant existé réellement ;
- que ces existences aient été à la fois obscures et infortunées ;
- qu'elles soient racontées en quelques pages ou mieux quelques phrases, aussi brèves que possible ;
- que ces récits ne constituent pas simplement des anecdotes étranges ou pathétiques, mais que d'une manière ou d'une autre (parce que c'étaient des plaintes, des dénonciations, des ordres ou des rapports) ils aient fait partie réellement de l'histoire minuscule de ces existences, de leur malheur, de leur rage ou de leur incertaine folie ;
- et que du choc de ces mots et de ces vies naisse pour nous encore un certain effet mêlé de beauté et d'effroi.³³⁵

Nous retrouvons, ici, les qualités pouvant s'appliquer aux archives trouvées du cinéma spectral³³⁶. Tous ces effroyables documents, éléments majeurs de la fiction, renvoient à un être ayant réellement existé (lorsqu'il n'est pas un démon, le spectre, aujourd'hui informe, était un individu ayant enduré les pires souffrances) ; l'existence de cet individu était toujours obscure (paria de la société, membre d'une famille aux rapports lugubres, etc.) ; de même que Foucault parle d'*énoncé*, les documents épouvantables sont toujours des fragments de vie extrêmement brefs (photographie marquant une appartenance ou une présence, court rapport de police ou médical, etc.) ; le moment de création du document est toujours un tournant pour

334FOUCAULT Michel, « Vie des hommes infâmes » (1977) in *Dits et Écrits III*, Paris, Gallimard, 1994, p.239.
335Ibidem.

336Nous mentionnons ici que la revue littéraire scientifique *Recherches et travaux* a consacré son numéro 93 (2018) au lien entre le concept de Michel Foucault et le cinéma. Quoi qu'il en soit, ce que nous relevons de l'infamie dans ces pages prend, il nous semble, une trajectoire différente de par son objet d'étude. Consulté ici : <https://journals.openedition.org/recherchestravail/997> (le 04/01/2020)

la vie du futur spectre ; enfin, le dernier point est évident : la découverte du document est soit le moment de révélation de l'histoire, soit l'alibi du film lui-même en ce qui concerne le *found footage*. Mais ce n'est pas tout, car Foucault, à propos de ces mêmes archives, commentait :

Depuis le XVII^e siècle, l'Occident a vu naître toute une « fable » de la vie obscure d'où le fabuleux s'est trouvé proscrit. L'impossible ou le dérisoire ont cessé d'être la condition sous laquelle on pourrait raconter l'ordinaire. Naît un art du langage dont la tâche n'est plus de chanter l'improbable, mais de faire apparaître ce qui n'apparaît pas – ne peut pas ou ne doit pas apparaître : dire les derniers degrés, et les plus ténus, du réel. Au moment où on met en place un dispositif pour forcer à dire l'« infime », ce qui ne se dit pas, ce qui ne mérite aucune gloire, l'« infâme » donc, un nouvel impératif se forme qui va constituer ce qu'on pourrait appeler l'éthique immanente au discours littéraire de l'Occident : ses fonctions cérémonielles vont s'effacer peu à peu ; il n'aura plus pour tâche de manifester de façon sensible l'éclat trop visible de la force, de la grâce, de l'héroïsme, de la puissance; mais d'aller chercher ce qui est le plus difficile à apercevoir, le plus caché, le plus malaisé à dire et à montrer, finalement le plus interdit et le plus scandaleux.³³⁷

Nous parlions plus haut d'abjection lorsque l'invisible se rend visible et prend place dans notre monde. Cette abjection cadavérique qui devrait rester cachée, mais dont la vision soudaine nous conduit à l'évanouissement. Point de dégoût ici, mais la même logique. Ces *vies infâmes* qui passionnaient tant Foucault auraient dû rester cachées, elles auraient dû traverser l'Histoire sans en faire partie, mais elles ont, un jour, eu la malchance de croiser les routes du pouvoir qui les ont archivées pour l'éternité. L'épouvante se situe entre ses deux visibilitées : entre l'abjection du cadavre qui tient encore debout et l'infamie de cette vie obscure que la rencontre avec une forme de pouvoir a conduit vers une souffrance inconjurable. Le cinéma spectral, c'est l'administration qui rencontre la vie quotidienne dans un éclat de hantise. Nous retrouvons également l'idée que le cinéma spectral est le *parergon* qui se déploie et se réalise. Il ne s'agit plus uniquement du *parergon* propre aux « trucs » du dispositif, mais du *parergon* de la communauté : ces êtres qui sont les détails des peuples, qui sont les bafoués, les vaincus, le décor derrière la réalisation héroïque des autres, ces êtres formeront l'*energeia* même du film, sa hantise, sa *brise imaginaire*.

Arrêtons-nous un instant sur ce terme d'*infamie* utilisé par Michel Foucault afin de se positionner face à la *Vie des hommes illustres* de Plutarque. L'infâme peut être illustre, et

337FOUCAULT Michel, « Vie des hommes infâmes », *op. cit.*, p.252.

Foucault oppose notamment la vie de ces vagabonds, voleurs de poules et malchanceux, à celle d'un Gilles de Rais ou d'un Sade. Pour ces derniers, « leur infamie n'est qu'une modalité de l'universelle *fama* », lorsque les premiers « n'existent plus que par les quelques mots terribles qui étaient destinés à les rendre indignes, pour toujours, de la mémoire des hommes. Et le hasard a voulu que ce soient ces mots, ces mots seulement, qui subsistent. Leur retour maintenant dans le réel se fait dans la forme même selon laquelle on les avait chassés du monde.³³⁸ » L'infamie foucauldienne, c'est la négation de la *fama*, de la gloire, mais qui, paradoxalement, rend tout de même visible. L'infamie de Foucault, c'est le devenir-obscur qui éblouit par toute sa pénombre. C'est, telle Diana (Alicia Vela-Bailey) dans *Lights Out*, celle que l'on ne peut voir que si nous sommes armés d'une lumière noire. C'est l'évanescence ténébreuse d'une *Mamá*. Rappelons également que chez Foucault, le discours du pouvoir est toujours discours de vérité : un style, une fonction, un dispositif discursif qui s'octroie le monopole de la parole vraie. Ainsi, l'infamie du philosophe français brille uniquement par le biais d'un dispositif extérieur à elle-même : alors que Gilles de Rais « resplendit » par ses crimes, la vie des écorchés infâmes est sombre mais est rendue brillante par le pouvoir dispensant l'archive. Il en va de même au cinéma de spectre : c'est le pouvoir ayant conduit l'individu à l'archive mortuaire qui maintient sa spectralité. Que demande le spectre ? Rejoindre le peuple des morts, non celui des documents. À moins, bien sûr, que ce spectre ne soit déjà plus qu'un relent de haine, tel un énoncé devenu être.

Dans son étude portée à l'œuvre de Foucault, Gilles Deleuze définissait l'infamie foucauldienne ainsi :

On remarquera que Foucault s'oppose à deux autres conceptions de l'infamie. L'une, proche de Bataille, traite de vies qui passent dans la légende ou le récit par leur excès même (c'est une infamie classique trop « notoire », par exemple Gilles de Rais, donc une fausse infamie). Suivant l'autre conception, plus proche de Borges, une vie passe dans la légende parce que la complexité de son entreprise, ses détours et ses discontinuités ne peuvent trouver d'intelligibilité que par un récit capable d'épuiser le possible, de couvrir des éventualités même contradictoires (c'est une infamie « baroque », dont Stavisky serait un exemple). Mais Foucault conçoit une troisième infamie, à proprement parler, une infamie de rareté, celle d'hommes insignifiants, obscurs et simples, qui ne doivent qu'à des plaintes, à des rapports de police, d'être tirés à la lumière un instant. C'est une conception proche de Tchekhov.³³⁹

³³⁸*Ibidem*, p.243

³³⁹DELEUZE Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, 2004 (1986), p.102.

Nous venons de le dire, l'infamie de Foucault et du cinéma spectral ne sont pas celles de la notoriété. Elles ne sont pas non plus celles des grands récits : les histoires épouvantables se concentrent sur la banalité de simples vies ordinaires. L'infamie épouvantable n'est donc ni celle du tueur psychopathe cérébralement supérieur, comme peut l'être John Doe (Kevin Spacey) dans *Seven* (David Fincher, 1995) ; elle n'est pas non plus celle des grandes biographies complexes, comme s'y apparente l'histoire de Dracula ou de la créature de Frankenstein ; l'infamie épouvantable est celle de la souffrance sans nom issue de contingences malheureuses. Comme le constate Giorgio Agamben³⁴⁰, l'infamie foucauldienne c'est celle qui fait se fusionner forme (*eidos*) et vie : l'individu n'a plus d'existence en dehors de la forme même du discours qui l'archive. Il ne reste de lui que ce court énoncé, et il devient ce même énoncé. Nous retrouvons ici notre définition de la spectralité : le spectre n'est qu'une *idée*, une *eidos*, une *espèce* de chose. Et c'est toujours un pouvoir extérieur et puissant qui réduit l'être à une simple forme, même si celle-ci est invisible.

Pourtant, même si elle n'est pas glorieuse, l'infamie épouvantable fait autorité. Le devenir-spectre de l'archivé l'a conduit à un soulèvement contre toute forme de vie. L'opprimé s'insurge non seulement contre ceux qui l'ont frappé, mais également contre ceux qui l'ont laissé de côté : nous, les vivants, masse rattachée à une norme aux frontières floues. De plus, il y a toujours une forme de splendeur inhérente à l'archive de ces vies détruites. Dans le cinéma de spectre, le document trouvé a toujours une forte puissance auratique et, alors que l'*in-fama* serait la négation radicale de toute gloire, nous y voyons, paradoxalement, une forme de gloire sombre. Non celle d'un Dieu créateur de vie, mais celle d'un démon nauséabond, convoyeur de haine et de terreur. Cette « gloire sombre » nous renvoie au terme grec de *kudos*, qu'Émile Benveniste définit comme un « talisman de la victoire³⁴¹ ». Le *kudos*, c'est l'objet suprême de toute bataille militaire, c'est la fascination de la violence même. C'est une gloire, mais une gloire magico-religieuse qui tend à diviniser celui qu'elle fait resplendir, car le *kudos* ne s'obtient qu'à la faveur d'un Dieu. À ce propos, René Girard nous apprend que :

Partout où elle se montre, elle séduit et épouvante les hommes ; elle n'est jamais simple instrument mais épiphanie. Dès qu'elle paraît, l'unanimité tend à se faire, contre elle ou autour d'elle, ce qui revient au même. Elle suscite un déséquilibre, elle fait pencher le destin d'un côté

³⁴⁰AGAMBEN Giorgio, *L'usage des corps*, Paris, Seuil (l'ordre philosophique), 2015, trad. J. Gayraud, p.315.

³⁴¹ Voir l'étude précise de ce terme dans BENVENISTE Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, tome 2, Paris, Minuit, 1969, pp.57-69.

ou de l'autre. Le moindre succès violent tend à faire boule de neige, à devenir irrésistible. Ceux qui détiennent le *kudos* voient leur puissance décuplée ; ceux qui en sont privés ont les bras liés et paralysés.³⁴²

Nous comprenons en quoi cette forme de gloire divine et militaire diffère de celle de l'infamie d'un Bataille ou d'un Borges pour rejoindre celle d'un Foucault. Lorsque ce dernier envisage la *fama* glorieuse, celle qui ne l'intéresse pas, il nous semble qu'il l'envisage comme une forme de gloire publique proche de la *doxa* chrétienne³⁴³. Or, la gloire comme *kudos* est une gloire sombre issue d'une victoire sur la mort grâce à un excès de violence. Bien sûr, nous y trouvons des effets propres à la gloire de manière générale : splendeur présente d'une dimension absente, crainte et admiration, création d'une foule admirative ou apeurée, etc. Mais, comme le relève Girard, elle suscite surtout une forme d'épouvante liée à son origine magique. Le *kudos*, c'est une gloire dont l'origine est innommable et sans visage, c'est une gloire infâme qui se base sur trois fondements : la violence, le désir et la divinité. Lorsque Mike, dans *Session 9*, écoute les archives audio d'un hôpital psychiatrique abandonné (*fig. 19*) ; ou lorsque Amy Nicolls, (Calista Flockhart) dans *Fragiles* (Jaume Balagueró, 2005) découvre une photographie et les archives d'une ancienne nurse tortionnaire ; ou lorsque Rebecca (Teresa Palmer), dans *Light Ours*, apprend que Diana Walter a été la victime d'expérimentations scientifiques, il s'agit à chaque fois de documents resplendissant de toute leur violence. Des documents sources d'un désir : celui du savoir, celui de la clef du mystère. Mais aussi des documents à l'origine magique : soit de manière littérale, comme dans *Ringu* ; soit de manière métaphorique parce que produits par des pouvoirs tentaculaires, anonymes, et possédant la puissance de vie ou de mort. Celui qui souffre injustement dans cette vie sera un chef de guerre dans le monde spectral, tel est l'enseignement du cinéma de spectre³⁴⁴. Nous pouvons, encore une fois, préciser ceci par l'apport de René Girard. Selon lui, le *kudos* ne forme qu'un avec la notion de *thymos* :

Tantôt on possède du *thymos* et on fait preuve d'un dynamisme irrésistible, tantôt au contraire on en est privé et on est déprimé, angoissé. *Thymos* vient de *thyein* qui signifie faire de la fumée, sacrifier et aussi agir avec violence, se déchaîner.

Le *thymos* va et vient au gré de la violence du *thyein*. Le *kudos* et le *thymos* ne sont en vérité

342GIRARD René, *La violence et le sacré*, op. cit., p.225.

343À ce sujet, voir AGAMBEN Giorgio, *Le règne et la gloire*, Paris, Seuil, 2008, trad. M. Rueff et J. Gayraud, chapitre VIII, pp.299-386.

344C'est par une annonce similaire que s'ouvre la saga de film *Ju-On* (2000-2014). Nous reviendrons un peu plus bas sur cette souffrance inhérente au spectre.

que deux perspectives différentes et toutes deux partielles sur un même rapport. Ce n'est donc pas quelque trophée sportif, quelque divinité de pacotille que les antagonistes s'arrachent, c'est leur âme, leur souffle vital, c'est l'être lui-même que chacun assimile à la violence de l'autre, du fait de la convergence des désirs mimétiques sur un seul et même objet.³⁴⁵

Dans la guerre, c'est son âme que l'on gagne en remportant la victoire, et que l'on mettra ensuite en jeu lors d'un prochain combat. On gagne son être, une identité. Et il en va de même de cette infamie *talismanique* qui est celle du document épouvantable : l'enquêteur n'y découvre pas une information, mais une identité, voire un *lieu* de naissance spectrale. En ce qui concerne la VHS maudite de *Ringu*, c'est l'esprit même de Sadako Yamamura que l'on contemple. Et il en va de même du spectateur assis devant un film de *found footage* : ce n'est pas une histoire qu'on lui conte, mais la vie même de l'objet filmique. Pourtant, à la différence de la guerre où le *kudos* est un trophée ontologique, le pouvoir dispensateur d'archive n'offre jamais rien d'autre qu'une soumission. Le *kudos* qui en ressort serait alors un peu différent, car fondé sur un quatrième élément : la rancœur mélancolique de ceux qui reviendront toquer aux murs et aux plafonds afin de retrouver la dignité de leur identité première.

3.1 Le spectre sans visage et sans nom

Le sans-visage

Nous venons de le voir, il y a une infamie inhérente au spectre du cinéma spectral, qui est liée à une fusion ontologique entre son être et le document qui l'enferme dans l'énoncé de sa souffrance. Cette infamie, sorte de gloire sombre, est également liée à deux autres aspects redondants : l'absence de visage et la conjuration du nom.

Une main s'élève de l'abîme du puits, s'accroche à son bord, et hisse un corps humide, sale, tremblant qui, d'un pas macabre s'approche vers la surface vitrée de l'écran de télévision. La tête en surgit, puis les bras, et c'est enfin le corps entier qui traverse l'opercule séparant le réel de l'image, et s'échoue sur le sol du salon. Ryûji Takayama contemple la scène d'un œil terrifié. Maintenant, il comprend. Sa curiosité est rassasiée, il sait comment tous ces adolescents sont morts. Le mystère est levé, pourtant cette révélation est une défaite. Le corps de la jeune femme se relève, s'érige, puis se fige en face de lui. Elle n'a pas de visage,

³⁴⁵GIRARD René, *La violence et le sacré*, op. cit., p.229.

seulement de longs cheveux boueux qui dissimulent des traits certainement terribles. Seul un œil, exorbité, accablant, le juge de toute sa haine. Ce n'est pas un visage qui le fixe pour toujours dans l'épouvante, ce n'est pas un masque non plus, mais seulement cet œil. Sadako Yamamura, longtemps anonyme, n'est plus humaine, elle est devenue simple regard. Que dire également de Tom Hill, qui court dans les couloirs de cet internat alors que tous les enfants sont rentrés chez eux. Lorsque Florence, par chance ou malchance, le croise dans le bâtiment, ce n'est pas un visage qui lui fait face, mais un tourbillon de douleur, à mi-chemin esthétique entre la peinture d'un Francis Bacon et celle d'un Munch. De tout son romantisme, le visage devient pure expression. Il n'est plus le lieu d'une polysémie, une surface à décrypter, mais est l'incarnation même de son sentiment. Le visage devient simple empreinte. Au même titre que les futures victimes de Sadako constatent avec effroi l'altération de leur figure sur les portraits photographiques, celui du petit Tom Hill est nié (*fig. 20*). Il ne le retrouvera que lorsque la vérité de sa mort sera révélée et acceptée. Et la *mamá*, du film éponyme d'Andres Muschietti, face béante déchirée par un cri ; tout comme une autre mère, celle de *Ouija* qui semble toujours hurler de douleur ou de haine. Et ces spectres hantant les photographies de tout leur anonymat : de *Lake Mungo* (Joel Anderson, 2008) à *Shutter* (Pisanthanakun et Wongpoom, 2004) en passant par *The Pact* (Nicholas MacCarthy, 2012). Ou encore, ce visage de la petite Doris Zander (Lulu Wilson), traité comme une porte des enfers dans *Ouija: Origin of Evil* (Mike Flanagan, 2016). Enfin, c'est parfois le corps entier qui devient une ombre, comme dans *We are still here* de Ted Geoghegan (2015). Être un spectre, au cinéma spectral, ou être sa victime (c'est à dire être un spectre en puissance), c'est être sans visage, ou du moins constater son lent effacement. Parfois, comme dans *El Orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007), mieux vaut-il encore porter un masque.

Il y a de nombreux sens à cette perte de visage. Nous trouvons un premier élément de compréhension au sein de l'histoire de l'art, grâce à ces mêmes peintres que nous convoquons : Bacon, Munch, et tant d'autres tels que Picasso, Kirchner, Ensor, Richter... c'est-à-dire, globalement et à quelques exceptions près, des artistes se situant dans une réflexion née au tournant du XX^e siècle qui envisage l'humain comme étant nié par une société de plus en plus contraignante. Ou, comme le fait Jacques Aumont³⁴⁶, nous pouvons quitter ces artistes qu'il qualifie de « romantiques » pour se diriger vers la négation conceptuelle des années 1960 et 1970 : la perte de représentation du visage est toujours à lier à la perte d'un humanisme. L'humain n'est plus qu'un corps soumis à une fonction. Par exemple, le geste pictural est, chez Roman Opalka, réduit au simple fait de peindre une

346AUMONT Jacques, *Le visage au cinéma*, Paris, Etoile/Cahiers du cinéma, 1992, p.180.

suite de nombres blancs sur fond noir ; chez On Kawara, il s'agit juste de peindre la date du jour sur fond neutre ; ou encore, chez Daniel Buren, mélangeant signature artistique et dispositif artistique, l'œuvre n'est plus que suite de bandes colorées. L'humain n'est plus un visage, une identité, mais est réifié et devient un corps tendu vers une réalisation précise et répétitive. Chez d'autres, l'humain est réduit à une matière : comme dans la performance *Shoot* (1971) durant laquelle Chris Burden se fait tirer dans le biceps ; ou encore dans diverses performances de Stelarc, artiste s'étant fait greffer une oreille sur l'avant-bras. Enfin, comment ne pas citer Christian Boltanski³⁴⁷ et ses *Vitrines de références*, renvoyant l'ontologie, le nom, le visage aux objets et documents qu'on laisse derrière soi. Globalement, une grande majorité de l'art occidental du XX^e siècle fait se confondre déconstruction artistique et déconstruction ontologique. Si l'art ne représente plus l'humain et le monde, c'est autant par souci de dépassement abstrait que par impossibilité d'envisager l'Homme comme une totalité intègre. Le XX^e siècle aura été celui de la destruction de l'identité.

Depuis ces références artistiques, nous comprenons qu'il en va de même du corps spectral, et plus particulièrement de son visage. Tel le portrait de Dorian Gray, la face du spectre n'est plus expression, mais pur signe d'une émotion unique : haine, souffrance, tristesse. En peinture comme au cinéma, Jacques Aumont constate :

Au fond, c'est pour avoir voulu presser le visage toujours davantage, comme un vieux citron exsangue de son jus – dans le sens de l'expression, de la vérité, peu importe – qu'il en serait arrivé à le produire comme définitivement vide, vide d'intériorité, vide d'expression, vide de visagéité.³⁴⁸

De surface tendue entre deux polarités (intériorité du sujet et extériorité du monde), le visage est devenu simple aspect (*specie*), forme désincarnée pouvant être modelée comme de la boue, sculptée par les scalpels des chirurgiens esthétiques. Ainsi, la face du spectre du cinéma spectral n'est qu'une forme renvoyant à un problème postmoderne présent à différents niveaux. Le capitalisme, dans sa forme néo-libérale avancée, est le lieu d'une désincarnation dont nous trouvons la trace première sur les visages des corps glorieux. Qu'ils resplendissent d'une gloire lumineuse, victorieuse (stars de la télé-réalité, corps

³⁴⁷Ces différents artistes que nous venons de citer appartiennent à des problématiques et à des mouvances différentes. Pourtant, tous se situent dans la suite du tournant conceptuel des années 1960 qui cherche à remettre en cause la matérialité de l'œuvre, la place du spectateur et l'autorité de l'artiste. De ces doutes semble découler, comme nous le relevons, une fragmentation de la figure humaine.

³⁴⁸*Ibidem*, p.183.

publicitaires, hommes politiques, etc.) ; ou des ténèbres du *kudos*, nuage noir grondant de tous les échecs (parias, bafoués, corps infâmes), les effets individuels de la postmodernité grattent les visages pour les figer ou les détruire.

Nous pouvons comprendre cette crise du visage comme un *devenir-catalogue* de l'être. Encore une fois, nous trouvons là un héritage de ce long XIX^e siècle. En 1887, Cesare Lombroso publie *L'homme criminel*, long et fumeux traité de phrénologie dans lequel il explique que la criminalité est une vérité ontologique. Certains individus sont *essentiellement* criminels lorsque d'autres sont bons. On retrouve ici un fantasme calviniste : une partie des humains naissent déjà damnés et il faut les éjecter de la foi, puis de la société. Le rêve eugéniste de Lombroso prend dangereusement et maladroitement l'aspect d'une science qui lui permet d'affirmer : « En général beaucoup de criminels ont les oreilles écartées, les cheveux abondants, la barbe rare, les sinus frontaux et les mâchoires énormes, le menton carré et saillant, les pommettes larges, les gestes fréquents, en somme un type ressemblant au mongol et parfois au nègre.³⁴⁹ » L'infamie est une affaire de corps, mais surtout de visage ; et c'est l'un des aspects essentiels de cette pensée fasciste : sa croyance dans une fonction révélatrice du portrait photographique. *L'homme criminel* est accompagné d'un *Atlas* dense et fourni nous proposant des portraits en pleine page, des comparaisons, et parfois des nuages de faces criminelles. Lombroso l'argumente ainsi :

Le but principal de cet Atlas a été d'offrir au lecteur le moyen de saisir et de contrôler, par lui-même, la vérité de nos assertions, sans porter atteinte à l'économie d'espace et de temps qui est requise dans un livre.

Cet Atlas est donc une partie intégrale de l'ouvrage, et, peut-être, la plus importante ; nous appelons, d'une manière spéciale, l'attention du lecteur sur les pages explicatives, dans lesquelles nous avons voulu, surtout, insérer les parties qui, par l'excès des détails, auraient quelque peu gêné, dans le texte, la marche générale des démonstrations.³⁵⁰

L'image est une preuve et une béquille soutenant l'absence générale d'arguments valables. Comment prouver que l'imberbe est plus criminel que les autres ? C'est simple, regardez attentivement son portrait. La science de Lombroso est une science des légendes photographiques, de la description que l'on va coller pour toujours à un visage. Ce dernier n'est alors plus que le symptôme d'une décadence morale.

349 LOMBROSO Cesare, *L'homme criminel*, Paris, Félix Alcan, 1887 (1876), trad. Régnier et Bournet, p.181.

350 LOMBROSO Cesare, *L'homme criminel – Atlas*, Bocca, Rome, 1888 (1876), p.3.

Puis, entre 1888 et 1893, c'est un autre phénomène qui va achever la déconstruction du visage. Celui-ci a le nom d'une invention : le bertillonnage. Alphonse Bertillon, alors directeur du Service Photographique de la Préfecture de Police de Paris, invente une technique d'anthropométrie judiciaire permettant de reconnaître efficacement les récidivistes³⁵¹. Le visage, pris en photo de face et de profil, est englobé dans un système général d'informations : mesures de diverses parties du corps, annotations de défauts inhérents (verrues, cicatrices, etc.), couleurs des yeux et des cheveux, etc. Il y a alors deux *types* d'individus : ceux dont le portrait glorifie le corps et l'appartenance à une classe sociale aisée, comme c'est notamment le cas avec les portraits-cartes de visite d'Eugène Disdéri ; et ceux dont le corps est réduit à un arraisonnement mathématique et dont le visage est esseulé dans un pur but de reconnaissance policière. Ce type d'individu appartient à une classe invisible, terrifiante, celle de l'*armée de l'ombre* : les infâmes. Le cinéma de spectre rejoue bien sûr cette distinction : d'un côté le corps rayonnant de celui qui est en vie, de l'autre la face fragmentée de celui à qui l'on refuse la mort. Le visage des hommes du XX^e siècle est réduit à une fonction de reconnaissance instantanée d'appartenance à un *type*. Mais le visage bafoué du spectre n'est pas uniquement signe de son lien avec une quelconque *armée spectrale*, il est aussi le signe de la négation de son passé.

Le terme latin de *persona* signifie, à l'origine, le masque ; et ce masque est le symptôme du rôle social de l'individu³⁵². Ainsi, est une « personne » celui qui est en rapport avec la société des hommes libres. Bien sûr, chez les antiques, l'esclave, en tant qu'être réifié, n'est pas une personne. Chaque individu devait alors se battre pour obtenir ou maintenir son identité, qui était avant tout déterminée par soi-même. Chacun, au cours de sa vie, confectionnait patiemment sa *persona* qui devait le conduire à une certaine gloire. Comme le constate Agamben³⁵³, le bertillonnage aura comme effet de réduire la « personne », l'identité de chacun, à de simples données biométriques, à de simples aspects (*specie*). Ainsi, le visage n'est plus la surface sur laquelle nous trouvons les restes des aïeux, mais un ensemble de paramètres à reconnaître afin de pouvoir classer l'individu. Nier la « personne » c'est nier un rapport au présent social, et une appartenance au passé individuel. Telle est la négation du spectre. Le sans-visage qui revient hanter et épouvanter est toujours celui banni des rapports humains et dont le passé (moments traumatisants, instant de sa mort tragique, etc.) est bafoué ou oublié. Dans le cinéma spectral, on regagne son visage lorsque justice est faite et mémoire recomposée. Ou du moins, c'est ce que pensait Yoshimi Matsubara (Hitomi Kuroki), dans

351 BERTILLON Alphonse, *La photographie judiciaire*, Gauthier-Villars, Paris, 1890.

352 AGAMBEN Giorgio, « Identité sans personne » in *Nudités*, *op. cit.*, p.81.

353 *Ibidem*, p.87

Dark Water (Hideo Nakata, 2002) lorsqu'elle a révélé les souffrances létales de Mitsuko (Mirei Oguchi) et lui a donné un peu d'amour. Le spectre a retrouvé sa *persona*, mais elle a aussi emporté l'objet de son réconfort, Yoshimi, pour toujours dans les limbes.

Héritière des fantasmes de cette fin de XIX^e siècle, notre postmodernité est liée à cette multiple négation de l'identité. L'être est réduit à des fonctions anthropométriques, que l'homme derrière la caméra de surveillance doit pouvoir reconnaître instantanément. L'être est également peu à peu témoin de la déperdition des rapports humains, et plonge doucement vers l'amnésie. Nous avons déjà étudié longuement *Kairo* de Kiyoshi Kurosawa qui est l'un des films par excellence pour aborder ces questions car, comme le constate Benjamin Thomas à son sujet, l'amnésique est l'archétype de notre époque³⁵⁴. *Kairo*, c'est le devenir amnésique de toute une société. Le visage disparaît puis, ensuite, le corps. On devient une ombre.

Nous parlons ici du visage brumeux de celle ou de celui qui a été bafoué, mais il en va différemment de la face du spectre démoniaque. Que le spectre soit victime ou bourreau, il luttera pour faire visage. C'est la définition même du spectre : forme invisible qui fera tout pour devenir visible. Ainsi, la lutte entre le bien et le mal tourne toujours autour d'une jalousie de la beauté et de la reconnaissance. À ce sujet, Marie-José Mondzain, analysant la guerre entre iconophiles et iconoclastes au VIII^e siècle, commente :

L'échec des docteurs diaboliques de la science-fiction ne provient-il pas justement de ce qu'il leur manque toujours l'accès à l'image. Toujours invisibles, défigurés, masqués, monstrueux et occultes, aussitôt qu'on les voit et qu'ils se font entendre, ils signent leur perte. Figures tératologiques de l'invisibilité, ils forment une population hors champ qui fait horreur aux vivants. [...] Les puissances du mal prennent tous les visages et n'en possèdent aucun en propre. Elles sont *aprosopon*, exilées de la face et du statut de personne.³⁵⁵

Il en va de même du docteur diabolique de la science-fiction et du démon de l'épouvante. Nous entendons d'abord la maison grincer ; puis les portes claquent ; des apparitions sont constatées et cela devient une véritable oppression ; enfin, moment de visibilité finale, le démon tente par tous les moyens de faire corps en prenant possession. S'ensuit une lutte entre deux conceptions de la face : celle fixe et radieuse de Dieu, défendue par la main de l'exorciste, et celle fragmentée et toujours changeante du spectre démoniaque. Dans les films

354 THOMAS Benjamin, « L'horreur à l'ère surmoderne. Le cinéma horrifique japonais d'aujourd'hui » in ASTRUC Frédéric (dir.), *Représenter l'horreur*, op. cit., p.65.

355 MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie*, op. cit., p.208.

de réalisateurs et scénaristes américains les plus défenseurs de la foi chrétienne, chaque visage, chaque « personne » est le signe d'une présence divine ; et le démon est bien sûr sa négation même. Dans *The Conjuring 2* (James Wan, 2016), le démon prend plusieurs *figures* dont celle d'une nonne. Nous avons déjà analysé cette scène où elle ne fait qu'un avec un portrait accroché au mur. Vers la fin du film, la médium Lorraine Warren explique que ce visage de nonne n'est bien sûr pas celui du spectre, mais qu'il peut en présenter plusieurs. Il en va ainsi de cette scène spectaculaire durant laquelle un chien se transforme en « homme tordu »³⁵⁶, qui s'était auparavant échappé d'un dessin. De la négation du visage, nous passons à la négation de l'aspect lui-même. Nous ne pouvons plus avoir confiance en aucune image, toutes peuvent être trompeuses, toutes peuvent être le fruit d'une volonté diabolique. Le spectre démoniaque, c'est celui qui déchire le visible pour s'y faire place, c'est donc celui qui brise la face. Possédées, des lacérations s'ouvriront sur le visage des jeunes filles.

Le sans-nom

Le film *The Conjuring 2* est également intéressant lorsque nous envisageons le spectre comme celui à qui le *nom* fait défaut, ou qui doit tout faire pour le cacher. Conjuré ce spectre qui hante et épouvante, c'est arriver à lui faire avouer son nom : Valak. Dans de nombreuses scènes, notamment lors d'un plan cadrant un personnage devant une bibliothèque, le nom de Valak apparaît aux yeux du spectateur qui pourtant ne le voit sûrement pas (*fig. 21*). Le nom hante les personnages, bien que ces derniers ne le connaissent pas. Il faut révéler le nom démoniaque pour combattre le spectre, car tout démon anonyme est invincible et illimité. Il en va en quelque sorte de même dans *Sinister* lorsque le héros découvre l'origine démoniaque derrière ces bobines super-8 : Bughuul. L'enquête qui doit amener vers le document infâme conduit à découvrir un visage et un nom. Peut-être est-ce trop tôt pour parler d'identité, mais du moins l'enquêteur épouvanté s'avance sur le chemin qui rendra au spectre sa *persona*. Ainsi en est-il de la conjuration : à la fois redécouverte d'une identité, et révélation du démon. Par ailleurs, cette notion de *conjuración* est au centre d'une réflexion politique, philosophique et philologique de Jacques Derrida datant de 1993. *Spectres de Marx* s'interroge sur cette

³⁵⁶À ce propos, notons que ce personnage est joué par Javier Botet. L'acteur, souffrant de la maladie de Marfan, a joué nombre de spectres durant la décennie 2010 : *Mamá*, *REC*, *Conjuring 2*, *It*, *The Door*, *Crimson Peak*, *Insidious: The Last Key*... Paradoxalement, le spectre sans visage en possède un, toujours très maquillé : celui de l'acteur espagnol. Avec *Mamá*, nous pourrions même affirmer qu'il lui a donné une démarche particulière, qui n'est pas sans rappeler celle de Sadako.

phrase de Karl Marx qui entame *Le Capital* : « Un spectre hante l'Europe : le spectre du communisme ». Jacques Derrida questionne ce terme même de spectre dans toutes ses acceptations possibles, arrivant alors au concept de *spectralité*. ou de *hantologie*³⁵⁷. Interrogeant cette hantise à partir de *Hamlet* de Shakespeare, Derrida en arrive à une réflexion sur la notion même de *conjuración*. Voici comment il la définit :

D'une part la conspiration (*conspiracy*, en allemand *Verschwörung*) de ceux qui s'engagent solennellement, parfois secrètement, en jurant ensemble, par un serment (*oath*, *Schwur*), à lutter contre un pouvoir supérieur. C'est à cette conjuration que Hamlet en appelle, évoquant la « Vision » de tout à l'heure et l'« *honest Ghost* », quand il demande à Horatio et à Marcellus de jurer (« *swear't* », « *Consent to swear* »).

[Puis,] « conjuration » signifie d'autre part l'incantation magique destinée à évoquer, à faire venir par la voix, à convoquer un charme ou un esprit. Conjuración dit en somme l'appel qui fait venir par la voix et donc fait venir, par définition, ce qui n'est pas là au moment présent de l'appel.³⁵⁸

« Conjuración » signifie *d'autre part* « *conjurement* » (*Beschwörung*), à savoir l'exorcisme magique qui, au contraire, tend à expulser l'esprit maléfique qui aurait été appelé ou convoqué. [...] Car conjurer, cela veut dire aussi exorciser : tenter à la fois de détruire et de dénier une force maligne, démonisée, diabolisée, le plus souvent un esprit malfaisant, un spectre, une sorte de fantôme qui revient ou risque encore de revenir post mortem. L'exorcisme conjure le mal selon des voies elles aussi irrationnelles et selon des pratiques magiques, mystérieuses, voire mystifiantes. Sans exclure, bien au contraire, la procédure analytique et la ratiocination argumentative, l'exorcisme consiste à répéter sur le mode de l'incantation que le mort est bien mort.³⁵⁹

À la suite de Jacques Derrida, nous comprenons la conjuration à la fois comme l'acte de souder un commun (jurer ensemble, fraterniser), comme appel du spectre (l'invoquer) mais aussi l'acte de le repousser. Dans ces différents cas, conjuration veut toujours dire nomination (du groupe, du spectre). Il est alors intéressant de constater qu'un film aussi bien titré que *The Conjuring 2* soit effectivement un bon exemple de cette triple conjuration : à la fois souder ensemble (une famille en perdition), invoquer (le mort à qui l'ont veut parler) et exorciser (le

357DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p.31 : la hantologie est une ontologie de l'éternelle répétition en tant que *première fois*. Nous revenons sur ce concept en Seuil III.

358Ibidem, p.73.

359Ibid., p.84.

démon qui est venu à la place de celui que l'on appelait et qui s'est définitivement installé). Ce que nous nommons « cinéma de spectre » devrait plus justement être qualifié de « cinéma de la conjuration » tant ces trois aspects sont récurrents dans tous les films du genre : retrouver un commun, scander le nom de ceux qui manquent, hurler le nom de celui qui doit partir.

Lorsqu'il n'est pas démoniaque mais est un simple *infâme* oublié, la conjuration du spectre agit comme une divinisation liturgique de son nom. À l'image de la parataxe d'un Hölderlin, il faut rendre propre ce qui est tombé dans le commun. C'est du moins dans des termes proches que Giorgio Agamben comprend la poésie « hymnique » du poète allemand³⁶⁰. Le mot s'isole et se ferme sur lui-même afin de se glorifier. En français, il suffit de donner une majuscule pour que la gloire advienne et que le simple mot commun trouve une autonomie sémantique. Une poésie comme celle d'Hölderlin prend alors la forme d'une succession de scansions et devient une sorte d'élégie³⁶¹, un *hélas !* pleurant la perte des dieux. En dernière instance, ce que *conjure* et libère le spectre de toute sa haine et de tous ses pleurs, c'est un *amen* qui lui ferait quitter les limbes. Mais le *amen* n'est qu'une conclusion suivant la nomination de celui à qui l'on s'adresse, d'où la nécessité de découvrir premièrement son identité. Dans des termes foucaaldiens, nous pourrions dire que conjurer l'infâme, c'est lui faire quitter l'énoncé qui l'emprisonne et le replacer au creux des siens, de ceux qui l'ont nommé, qui le connaissent avant de seulement le reconnaître³⁶².

L'énonciation est le moment même d'une *anti-conjuration*, à savoir le moment même où identité et nom se séparent, déchirant en même temps le visage de celui qui tombe dans l'oubli du commun. Dans l'histoire récente, c'est l'acte barbare des nazis accueillant les déportés en camps de concentration : confisquer les papiers, les objets, puis le nom. Tondre les crânes, faire enfiler une tenue unique et tatouer un numéro. Ainsi, on ne meurt pas en camp de concentration, on y périt³⁶³. Le spectre du cinéma spectral, lorsqu'il n'est pas démon, est toujours un individu qui a lui-même péri, et qui demande un retour de dignité. Paradoxalement, il demande lui aussi à ne plus être réduit à des signes (bruits, odeurs, courants d'air), il ne veut pas être un parmi tant d'autres, remplissant la fosse aux morts de

360AGAMBEN Giorgio, *Le règne et la gloire*, op. cit., p.356.

361Nous reviendrons sur la dimension mélancolique du cinéma spectral au cours de la partie III. Cf. *infra*, III, 3.

362Nous envisageons que ces énoncés sont voués à un acte de reconnaissance : reconnaître le criminel afin d'anticiper le crime. C'est en cela que la « science » de Lombroso et que le bertillonnage rejoignent les énoncés de l'époque classique. Ils rattachent les vices et les vertus à des qualités ontologiques archétypales. L'individu réduit à un archétype est, comme nous l'avons déjà annoncé, réduit à une « spécialité » et à une « spectralité ».

363AGAMBEN Giorgio, *Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages, 2003 (1998), trad. P. Alferi, p.79. Le philosophe italien paraphrase ici Martin Heidegger méditant sur la mort *industrialisée* des camps de concentration.

l'humanité anonyme. Finalement, il faut que le nom rejoigne le visage afin que tous deux puissent ne faire qu'un à nouveau, car tous deux ont la même essence et la même origine. Nous retrouvons encore une fois un élément purement lié à la pensée chrétienne d'un *ecce homo*. L'image et le nom ne font qu'un : lorsqu'ils sont liés, nous sommes face au divin ; lorsqu'ils disjonctent, les forces démoniaques sont à l'œuvre.

3.3 Le retour des vaincus

L'horloge se fige

Il est trois heures quinze du matin. Georges (Ryan Reynolds) dort à la cave car cela fait plusieurs jours que ses rapports se sont dégradés avec sa compagne et les enfants de cette dernière. Il est de plus en plus courroucé, tendu, nerveux et déconnecté. À trois heures quinze, comme souvent depuis qu'ils ont aménagé dans cette maison de la petite ville côtière d'Amytville, il se réveille prit par des hallucinations morbides ou suite à un cauchemar effroyable. L'histoire se répète et ces visions deviennent une tension irrésistible et redondante : à trois heures quinze, une voix lui ordonne de tous les tuer. Cette fois-ci, son instinct le conduit vers la hache qui est plantée dans le tronc d'arbre dans le jardin. Il fait nuit noire, tout le monde dort, mais il se dirige vers la cabane du bateau en faisant grincer son arme sur le sol. Il y a entendu des voix. Il doit encore s'agir de ces formes fantomatiques qui le poursuivent. Cette fois c'est sûr, il les massacrera, puis il se débarrassera de sa famille. À trois heures sept du matin, Roger (Ron Livingston) se réveille. Avec sa femme et ses filles, ils viennent d'emménager dans une nouvelle maison à Harrisville. Chacun peut sentir que l'atmosphère est pesante dans cette vaste demeure. À trois heures sept, toutes les nuits, l'horloge s'arrête et une odeur nauséabonde, « comme si quelqu'un était mort », empeste la chambre des filles. Cette fois-ci, Roger se réveille à son bureau alors que la télévision grésille. Il entend un bruit, comme si quelque chose tapait quelque part dans la maison. Il se dirige vers la porte de la cuisine qui était doucement en train de battre, il la ferme, mais le bruit continue de se faire entendre. Alors qu'il monte à l'étage, sa plus grande fille vient le trouver au milieu de l'escalier. Elle non plus ne peut pas dormir car sa petite sœur, Cindy (Mackenzie Foy), fait une crise de somnambulisme dans sa chambre. Ils s'y rendent tous deux, et effectivement l'enfant est en train de se cogner la tête contre les portes de l'imposante armoire. Armoire qui sera, ensuite, le vaisseau de nombreux problèmes. Après cette nuit angoissante, la mère, Carolyn (Lili Taylor), émerge encore une fois avec des bleus sur le corps.

À trois heures pile du matin, Emily Rose (Jennifer Carpenter) se réveille dans sa chambre d'étudiante. Elle sent une odeur étrange, comme si quelque chose était en train de brûler. Pensant qu'il y a un incendie, elle se lève, regarde autour d'elle dans les couloirs, mais ne trouve rien d'anormal. Alors qu'elle erre dans la pénombre, la porte du bâtiment claque violemment, ce qui lui provoque un sursaut d'effroi. Elle la ferme et va se cloîtrer dans sa chambre où elle se réfugie sous la couette. Autour d'elle, les objets se mettent à bouger tout seuls, puis une force la plaque contre le lit, l'enfonce dans le matelas, l'étrangle et tente de la dénuder. Elle ne peut plus bouger ni respirer. Soudain, la force se relâche, Emily court alors hors de sa chambre en pleurant de terreur. Plus tard, c'est toujours cette même heure, trois heures du matin, qui causera de nombreux problèmes à l'avocate de son exorciste.

Ces trois scènes, issues de *The Amytville Horror* (Andrew Douglas, 2005), *The Conjuring* (James Wan, 2013) et *The Exorcism of Emily Rose* (Scott Derrickson, 2005) sont des exemples typiques de la vision cyclique, répétitive, que le cinéma de spectre a du temps³⁶⁴. L'heure précise (3h15, 3h07 ou 3h00) est comme une brèche historique qui laisse passer les pleurs et les démons. Bien sûr, cette heure-ci n'est pas anecdotique, mais correspond toujours au moment précis où a eu lieu le drame originel ayant conduit le spectre à la mort et au traumatisme ; ou il indique l'instant de la possession du corps³⁶⁵. C'est, de plus, toujours une heure avancée dans la nuit, une heure où tout le monde dort. Cette heure exacte est un symbole de l'être spectral et un fragment ontologique de son histoire. Le cinéma spectral, en tant que cinéma des êtres qui reviennent ou refusent de partir, est un cinéma de l'extrême temporalité. Nous sommes rarement perdus, et savons presque toujours quel jour nous sommes ou quelle heure il est. Les moments clefs de la journée (petit déjeuner, moment du sommeil) ou de l'année (les saisons, les fêtes symboliques) sont toujours précisément présentés. Le retour du moment est toujours retour d'un être et d'un événement, souvent ce même événement ayant amené la création de l'archive. On va revivre le traumatisme, cet instant qui aurait dû être simples secondes mais qui est devenu éternité. *Ringu*, par exemple, est découpé par les sept jours qui doivent conduire Reiko Asakawa à la confrontation avec Sadako. Ou encore *Ju-on, the Grudge* (Takashi Shimizu, 2003), est séquencé par les

364Mentionnons un autre exemple célèbre : l'horloge qui se fige lorsque le père Merrin tient l'idole de Pazuzu dans sa main, au tout début de *The Exorcist* (William Friedkin, 1973).

365Nous retrouvons, ici, un lien explicite avec ce que Mircea Eliade constate de la structure et de la fonction des mythes : « Il ne s'agit pas d'une commémoration des événements mythiques, mais de leur réitération. Les personnes du mythe sont rendues présentes, on devient leur contemporain. Cela implique qu'on ne vit plus dans le temps chronologique, mais dans le Temps primordial, le Temps où l'événement *a eu lieu pour la première fois*. C'est pour cette raison qu'on peut parler du « temps fort » du mythe : c'est le Temps prodigieux, « sacré », lorsque quelque chose de *nouveau*, de *fort* et de *significatif* s'est pleinement manifesté. » Voir ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard (Idées), 1963, p.31.

différentes familles ayant vécu dans la maison hantée, à différentes époques. Ainsi, il n'est pas uniquement question de maisons hantées au cinéma spectral, mais aussi d'heures et de jours maudits.

Dans ses thèses sur le concept d'histoire, Walter Benjamin évoque ce moment où les horloges se figent. Plus précisément, dans sa thèse XV, il commente ce fait historique s'étant déroulé durant la Révolution de Juillet en 1830 :

La conscience de faire voler en éclats le continuum de l'histoire est propre aux classes révolutionnaires dans l'instant de leur action. La grande Révolution introduisit un nouveau calendrier. Le jour avec lequel commence un nouveau calendrier fonctionne comme un ramasseur historique de temps. Et c'est au fond le même jour qui revient toujours sous la forme des jours de fête, lesquels sont des jours de remémoration. Ainsi les calendriers ne comptent pas le temps comme les horloges. Ils sont les monuments d'une conscience de l'histoire dont la moindre trace semble avoir disparu en Europe depuis cent ans. La Révolution de Juillet a comporté encore un incident où cette conscience a pu faire valoir son droit. Au soir du premier jour de combat, il s'avéra qu'en plusieurs endroits de Paris, indépendamment et au même moment, on avait tiré sur les horloges murales. Un témoin oculaire, qui doit peut-être sa divination à la rime, écrivit alors :

« Qui le croirait ? On dit qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josué, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour. »³⁶⁶

Au soir du premier jour de la Révolution de Juillet, des insurgés s'en sont pris aux horloges murales. Walter Benjamin, prend la peine de préciser qu'une horloge et un calendrier ne renvoient pas à une même expérience du temps : alors que l'horloge marque l'obéissance à une organisation du temps vécu, le calendrier fait office de commémoration d'événements mémoriaux historique³⁶⁷. Un calendrier, c'est un recueil de moments de fêtes et de pleurs. Ainsi, tirer sur des horloges lorsque l'on est un révolutionnaire, c'est témoigner d'une volonté

³⁶⁶Nous suivons la traduction proposée par Michael Löwy dans *Walter Benjamin : avertissement d'incendie, une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, L'Éclat (poche), 2018 (2014), p.165.

³⁶⁷Dans cette réflexion sur le temps commémoratif du spectre, nous laissons volontairement de côté le concept de présentisme de François Hartog. Il nous semble que le présentisme traité par l'historien n'est pas celui des opprimés mais plutôt celui du pouvoir, qui va chercher à donner une légitimité à ses actions, pourtant basées sur une « temporalité mécanique », à partir d'un rappel incessant des grandes dates de l'histoire. Le présentisme serait alors une recherche d'essence dans l'histoire, et non un changement révolutionnaire des temporalités. À ce sujet, voir HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil (La librairie du XXI^e siècle), 2012 (2003), chapitre IV, pp.141-201.

d'un nouveau *premier temps*. C'est figer un temps pour aller vers un autre, c'est marquer une date, c'est refuser à l'horloge son inarrêtable écoulement qui est perçu comme une continuation d'une logique historique déjà à l'œuvre. D'où les révolutionnaires ayant fait de 1793 une année I ; d'où le spectre du cinéma spectral faisant de 3h15 non une simple heure, mais une *date-signe*, un *historischer Zeitraffer*, un « ramasseur historique du temps »³⁶⁸. L'intérêt d'un jour férié, par exemple, ce n'est pas uniquement de se rappeler les événements ayant fait de cette date un moment de « remémoration », c'est de comprendre en quoi ces événements sont toujours actifs dans notre présent. Pour Walter Benjamin, le temps calendaire, *historique*, s'oppose au temps quantitatif, *mécanique*, de l'horloge. Ainsi, figer l'horloge c'est refuser un temps vide de contenu au profit d'un temps inséparable de l'histoire, c'est-à-dire inséparable d'un contenu mémoriel, politique, ou individuel. Ainsi, Michael Löwy affirme que « la révolution c'est la tentative d'arrêter le temps grâce à l'irruption du temps qualitatif, messianique – comme Josué avait, selon l'Ancien Testament, suspendu le mouvement du soleil, pour gagner le temps nécessaire à sa victoire.³⁶⁹ » Le spectre qui fige l'horloge ou fait advenir les événements épouvantables toujours à la même heure, réalise finalement un acte révolutionnaire, souhaitant renverser un ordre établi et, surtout, refonder un temps qualitatif et non plus uniquement séquentiel. La mort du futur spectre, ou son devenir-infâme (son devenir-document) marque alors l'année I, et chaque événement est le reflet de cette origine.

Arrêtons-nous un instant sur ces premières phrases si énigmatiques : « La grande Révolution introduisit un nouveau calendrier. Le jour avec lequel commence un nouveau calendrier fonctionne comme un ramasseur historique de temps. » Que signifie ce *nouveau calendrier*, et en quoi son premier jour fonctionne-t-il comme un « ramasseur historique de temps » ? Comme le commente si justement Reyes Mate, ce jour nouveau marquant un calendrier nouveau agit qualitativement comme différent du jour qu'il suit, c'est-à-dire qu'il diffère totalement du dernier jour de l'ancien calendrier :

Ce jour-là, les laissés-pour-compte du continuum du temps sont ramenés dans l'histoire présente. Le premier jour du calendrier nouveau, qui inaugure un temps ne progressant désormais plus sous le signe de la domination, apporte ce qu'une philosophie de l'histoire de type progressiste ou évolutionniste promettait pour la fin de l'histoire, à savoir la justice pour tous.³⁷⁰

368LÖWY Michael, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, op. cit., p.166.

369Ibidem, p.169.

370MATE Reyes, *Minuit dans l'histoire. Commentaires des thèses de Walter Benjamin « Sur le concept*

Walter Benjamin, en rapportant cette anecdote historique, dresse, comme à son habitude, une allégorie : celle du soulèvement des vaincus. Lorsque les révolutionnaires, peuple d'opprimés, figent le temps, ils fixent une date de commémoration de l'oppression d'un peuple par une classe dominante, et en même temps signent leur désir de voir leur action *faire date*. Figurer le temps, c'est permettre un nouveau temps, qui est, chez Benjamin comme au cinéma spectral, celui du *retour des vaincus*. Celui qui revient hanter le vivant, c'est toujours le vaincu, celui qui a été réduit à l'infamie par une puissance dominante. Ainsi, pour contrer l'écoulement mécanique d'un temps marquant la longue durée de son humiliation, de sa mort et de sa tristesse, le spectre fige l'horloge afin qu'un nouveau temps quantitatif puisse surgir : celui de la commémoration de sa mort, celui de sa dignité, celui de sa vengeance. Il en va exactement de même pour le démon, mais dans l'autre sens : lorsque le spectre démoniaque fige l'horloge, c'est pour marquer une nouvelle Histoire : celle de l'avènement des ombres sur la lumière triomphante.

Enfin, nous pouvons également nous questionner sur cette idée de « temporalité mécanique » que représente l'horloge en face de ce qu'est le cinéma. En tant qu'invention moderne, en tant que médium créant des « blocs-mouvement-durée » pour paraphraser Gilles Deleuze³⁷¹, le cinéma est une technique produisant paradoxalement des césures et des boucles temporelles. Un film est une boucle, mais est composé de différents fragments de temporalités diverses. Ainsi, chaque film est une nouvelle temporalité, un nouveau calendrier qui est composé d'incessants sauts temporels. Un film est une horloge *disjointe*, comme pourrait le dire Jacques Derrida dans *Spectres de Marx* ; et le spectre est ce qui fait sortir le temps « hors de ses gonds ». À ce sujet, le cinéma de spectre propose une réflexion particulière sur le temps car, comme le constatait Jean-Louis Leutrat à partir du film de fantôme :

La remémoration, plus que la mémoire d'un passé, est un avertissement, l'appel d'un passé qui n'a pas dit son dernier mot et qui est au sein du présent enchâssé comme une crypte [...]. « Dans la modernité, le temps revient : il se répète, il est comme en sursis. Interdit, paralysé, arrêté, il tourne en rond. Il n'est pas "vivant", il n'est pas stricto sensu mort, il est revenant, survivant »³⁷². On est dans la logique de ces appareils modernes composés de bobines : soit il

d'histoire », Paris, Mix, 2009 (2006), trad. A. Talbot, p.242.

371 Nous nous référons à sa conférence de 1987 donnée à la Fémis, visionnable ici : <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw> (consultée le 04/01/2020).

372 L'auteur cite ici PROUST Françoise, *L'Histoire à contretemps*, Paris, Cerf, 1994, pp.48-49.

s'agit d'une bobine à deux faces et, aussitôt l'une terminée, l'autre se met en route, cela sans fin ; soit il s'agit de deux bobines dont l'une se vide pour remplir l'autre, et vice-versa. Le cinéma appartient à la seconde catégorie ; il est une machine à laquelle la transfusion est consubstantielle.³⁷³

Encore une fois, le cinéma prenant pour sujet le fantôme ou le spectre, est un cinéma déterminant pour comprendre de quoi relève politiquement son médium. Selon Leutrat, le cinéma est éternelle transfusion. À la suite de ce que nous avons commenté de la thèse XV sur le concept d'histoire de Walter Benjamin, nous comprenons cette transfusion temporelle comme étant également celle d'une révolution sociale. Le cinéma est le médium par excellence pour imaginer et théoriser les chamboulements sociaux et le retour des êtres opprimés ; et le cinéma spectral (qui est paradoxalement un cinéma plutôt conservateur) lorsqu'il ne s'abîme pas dans une lutte vaine entre anges et diables, est avant tout un cinéma où ceux qui ont été arraisonnés par le processus historique infamant viennent toquer à nos portes, à nos plafonds, à nos placards, pour ordonner justice. Alors le temps se fige, alors la faille s'entr'ouvre.

L'infâme dialectique

Ce spectre qui fige le temps pour marquer l'avènement historique de son retour nous renvoie à une autre réflexion benjaminienne sur l'Histoire, cette fois plus proche d'une théorie de l'image. Walter Benjamin est le grand théoricien de ce basculement que la modernité a lentement opéré, jusqu'à cette époque déterminante qu'est le XIX^e siècle, siècle qui voit notre rapport à l'Histoire passer du temps messianique au temps historique. D'un temps de l'attente opaque du retour du Messie, où chaque seconde se vaut, au temps des fouilles archéologiques, des dates historiques et des commémorations. Ce temps historique est ainsi un temps de l'écoulement et de la mesure, où l'on avance avec l'angoisse que ce qui est passé revienne hanter le présent ; comme si la modernité, en créant l'Histoire telle que nous l'expérimentons, nous avait paradoxalement ouverts à un retour frénétique des fantômes. À ce sujet, la thèse XIV sur le concept d'Histoire et deux paragraphes du *Livre des passages* sur le concept d'histoire nous intéressent. Commençons par la thèse XIV :

373LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes*, p.39.

« L'origine est *le but* »

Karl Kraus, *Paroles en vers*, I

L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais qui forme celui qui est plein de « temps actuel ». Ainsi, pour Robespierre, la Rome antique était un passé chargé de « temps actuel », surgi du continuum de l'histoire. La Révolution française s'entendait comme une Rome recommencée. Elle citait l'ancienne Rome exactement comme la mode cite un costume d'autrefois. C'est en parcourant la jungle de l'autrefois que la mode a flairé la trace de l'actuel. Elle est le saut du tigre dans le passé. Ce saut ne peut s'effectuer que dans une arène ou commande la classe dirigeante. Effectué en plein air, le même saut est le saut dialectique, la révolution telle que la conçut Marx.³⁷⁴

Walter Benjamin critique ici cette projection de Robespierre ayant, tel un « tigre bondissant dans le passé », capturé des éléments historiques afin de fantasmer et justifier le présent : telle la Rome antique, la Révolution française. Les révolutionnaires cherchent et trouvent des héros dans les victimes du passé, tout en niant pourtant cette continuité historique : le véritable geste révolutionnaire consiste finalement non dans le fait de se trouver une légitimité présente en bondissant dans le jadis, mais en niant tout autrefois au profit d'une année zéro et d'une fixation historique. Comme nous le rapporte Michael Löwy³⁷⁵, ce « temps actuel » dont parle Walter Benjamin est proche du concept historique grec de *kairos* : alors que le temps matériel est affilié au dieu *Chronos* (dont nous provient l'idée de *chronologie*), le temps kairologique est un temps uniquement constitué d'instant. Nous pouvons nous figurer Kairos par l'image d'un jeune enfant avec une houppette et courant dans tous les sens. Parvenir à attraper Kairos, c'est savoir saisir l'instant. Tirer sur des horloges, ou les figer à 3h07 du matin, c'est faire de ce moment un moment kairologique, c'est faire advenir une temporalité non du flux mais des blocs, c'est faire de ce moment un moment spectral. Entre l'instant où l'horloge se fige et celui où elle reprend son cours, nous expérimentons une seule et même temporalité, que nous pouvons, dans ce présent raisonnement, considérer comme *infâme* ou *spectrale*. C'est, dans la pensée heideggerienne, le temps de toutes les angoisses.

Arrêtons-nous maintenant sur cette dernière phrase : le saut du tigre dans le passé, lorsqu'il n'est pas effectué dans une volonté de gouvernance, est « saut dialectique », et est alors

374 Nous suivons, là aussi, la traduction proposée par LÖWY Michael, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, op. cit., p.160.

375 *Ibidem*, p.161.

précisément « révolution » dans le sens de Marx. Cette idée de « saut dialectique » nous renvoie de façon décisive à un autre concept benjaminien, celui d'« image dialectique » présent à différents endroits du chapitre N (« Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès ») du *Livre des passages* :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. Seules des images dialectiques sont des images authentiques (c'est-à-dire non archaïques) ; et l'endroit où on les rencontre est le langage.³⁷⁶

Le saut dialectique du tigre dans le passé consiste justement à aller à la rencontre d'images dialectiques. C'est-à-dire qu'il consiste à former une « constellation » entre l'Autrefois et le Maintenant. Cette image saccadée dont parle Benjamin est bien celle du mouvement kairologique, et est également, dans notre imaginaire, celui du spectre se déplaçant à la fois en marchant, en bondissant, en clignotant ou en s'envolant en l'air³⁷⁷. Rappelons comment Kiyoshi Kurosawa envisage le déplacement du spectre de son film *Kairo*, dans la scène que nous avons analysée plus haut : tel un saut d'image, comme si le spectre était généré par un *live streaming* mal alimenté. Ainsi, le moment où l'horloge se fige est bien celui d'un retour dialectique, il est bien celui de la saccade et de la hantise. Dans un autre des fragments, Walter Benjamin précisera en disant que la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique dans le sens où « elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. [...] L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture.³⁷⁸ » Si l'image est authentique, elle fait remonter l'*arkhè* vers le présent comme actualisation ; ou, en d'autres termes, elle fait advenir le spectre. Trois heures quinze du matin, dans *The Amytville Horror*, c'est tout simplement l'heure où la présence spectrale va être actualisée : le père va, peu à peu et toujours à la même heure, être possédé par le spectre et être dirigé vers le

³⁷⁶BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p.478, fragment N2a,3.

³⁷⁷Encore une fois, les déplacements de l'acteur Javier Botet, interprétant de nombreux spectres dont la *Mamá* du film éponyme d'Andres Muschietti, nous semble incarner une représentation possible de ce mouvement saccadé de l'image dialectique. Un exemple se trouve ici : <https://www.youtube.com/watch?v=uq5j6Zt6VHg> (consulté le 06 avril 2019).

³⁷⁸*Ibidem*, p.479, fragment N3,1.

meurtre. Le temps kairologique du spectre est un temps *de nature figurative*, ceci est déterminant dans notre étude car, comme nous le rappelons, le spectre est une forme invisible qui va tout faire pour devenir visible. Ainsi, le temps de l'image dialectique est bien celui du spectre dans le sens où il coïncide avec son instant de devenir-visible. Le moment où l'Autrefois rencontre le Maintenant est toujours le moment du choc, du tremblement, de la hantise et de la possession. C'est du moins ainsi que nous adaptons cette autre précision de Walter Benjamin : « L'image dialectique est une image fulgurante. C'est donc comme image fulgurante dans le Maintenant de la connaissabilité qu'il faut retenir l'Autrefois. Le sauvetage qui est accompli de cette façon – et uniquement de cette façon – ne peut jamais s'accomplir qu'avec ce qui sera perdu sans espoir de salut à la seconde qui suit.³⁷⁹ » Enfin, c'est peut-être par le fragment K2,3 du *Livre des Passages* que nous pouvons véritablement saisir ce rapprochement que Benjamin effectue entre la révolution, la mode et cette phrase de Karl Kraus placée en introduction à la thèse XIV (« l'origine est *le but* ») : le regard dialectique qui plonge vers le passé pour l'actualiser dans le présent (c'est ainsi que fonctionne la mode, et le regard révolutionnaire de Robespierre) est toujours un regard qui allume la mèche explosive de l'Autrefois pour le faire exploser dans le Maintenant³⁸⁰. Dans l'idée d'image dialectique, comme dans l'idée de spectralité, est présente la notion de *regard*. Le spectre qui hante la maison, puis le corps, réalise cette hantise par le biais d'une pause temporelle, marquant l'avènement d'une kairologie du regard. C'est le choc, puis le traumatisme ; c'est aussi, dans l'économie filmique, le *jump-scare*. Cette demi-seconde que l'on aurait pu louper, mais qui s'ancre comme un traumatisme et dirige dorénavant le Maintenant. C'est aussi, on l'aura bien compris, la fameuse *Nachleben* d'Aby Warburg³⁸¹. La nymphe, la révolution, Sadako. L'infâme dialectique.

Enfin, nous parlons ici d'un retour des vaincus, mais n'envisageons que l'heure *du* spectre et non l'heure *des* spectres. L'horloge qui se fige est toujours l'avènement d'un seul et unique spectre qui vaut pour l'entièreté du peuple des morts. Pourtant, le cinéma de spectre présente parfois un véritable *peuple infâme*³⁸². Ces images, rares, sont pourtant frappantes tant elles fournissent un imaginaire solide pour comprendre qu'il y a alors une opposition entre un peuple victorieux (les vivants possédant, en plus de la vie, ce qui a défaut au spectre :

379 *Ibid.*, p.491, fragment N9,7.

380 *Ibid.*, p.409, fragment K2,3.

381 L'analogie entre le concept d'image dialectique et celui de *Nachleben* est étudiée par Giovanni Carreri dans « L'histoire de l'art est une histoire de prophétie » in CARRERI Giovanni et DIDI-HUBERMAN Georges (dir.), *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, Paris, Mimesis (Images, Médiums), 2015, p.64.

382 Nous réalisons, ici, un lien lexical avec la *race criminelle* défini par Lombroso.

l'amour ; mais également la propriété du logement), et un peuple d'individus bafoués étant liés par un sentiment d'injustice et/ou de colère grandissante. La brèche kairologique qui s'ouvre est alors perçue comme l'ouverture d'une porte des enfers, ou plutôt, comme nous le verrons plus loin, d'une porte du purgatoire, d'où laquelle les infâmes viendront reprendre leur dignité et leur identité arraisonnée. Ce peuple des vaincus est par exemple visible dans la saga *Insidious*, notamment dans les deux premiers volets (James Wan, 2011-2013).

Dans le premier épisode, Josh Lambert (Patrick Wilson) se fait hypnotiser par la médium Elise Rainier afin de rejoindre le *further*³⁸³ où un démon emprisonne son fils Dalton (Ty Simpkins). Dans ce monde alternatif fait de brume et de ténèbres, Josh avance à tâtons et entre finalement dans le double obscur de sa maison. Là, il y croise toutes sortes de personnes en train d'errer ou de pleurer dans les coins. Un mélange de rires et de lamentations résonne autour de lui. Après une rencontre hallucinée avec une famille « photographique³⁸⁴ », Josh fait évader son fils d'une prison morbide où le séquestre un démon. Puis, il fuit en direction de son corps, qu'il doit rejoindre pour pouvoir revenir au réel. Alors qu'ils sont tous deux perdus dans la brume, une foule d'individus en pleurs les encercle peu à peu et tente de les attraper. De l'autre côté, dans le monde réel, le sol tremble, le corps hypnotisé de Josh vibre, et les ampoules éclatent. Josh et Dalton doivent absolument rejoindre leurs corps s'ils ne veulent pas être emprisonnés dans le *further* pour l'éternité avec cette foule élégiaque. Malheureusement, en regagnant le point de départ, Josh amène également avec lui une partie de cette communauté infâme, qui se dissimule alors dans différents coins de la maison où sont Elise, Specks, Tucker, et le reste des Lambert, encerclant le corps endormi du père de famille. Dans le réel, la foule se rapproche peu à peu de lui, tandis que Renai, sa femme, hurle pour que son être « éthéré » revienne. Finalement, lorsqu'il y parvient, l'armée de l'ombre disparaît.

Dans ce passage, la foule n'est pas véritablement une foule de *vaincus* car elle présente tous les aspects d'une armée bourgeoise. Les femmes revêtent des colliers de perles et des fourrures lorsque les hommes portent des chapeaux haut-de-forme. Ce que compose cette masse, c'est un peuple significativement d'un autre temps (cette fin XIX^e siècle / début XX^e siècle qui passionne tant le cinéma américain) ; mais également un peuple de maudits. Un peuple d'anciens propriétaires, d'anciens bourgeois, anciens membres d'une classe victorieuse et qui refusent toute concession, même celle de la vie. Une classe

383 Sorte de limbes nommée ainsi dans la saga *Insidious*, nous reviendrons longuement sur ce *further* en partie II.

384 Nous reviendrons avec précision sur cette rencontre plus loin. Cf. *infra*, II, 1, c.

désirant figer le temps afin d'être éternellement victorieuse. Nous pourrions même dire, à la suite de Jacques Derrida, qu'ils composent une forme de peuple *spectral* particulier : celui du capital³⁸⁵. Les vainqueurs d'hier sont les spectres haineux d'aujourd'hui ; les vaincus d'aujourd'hui sont les fantômes pleureurs de demain.

Une autre scène, présente dans *Insidious : Chapter 2* (James Wan, 2013), est également significative. Malgré le décès d'Elise Rainier à la fin des péripéties concluant le premier volet de la saga, la famille Lambert pense pouvoir revenir à une vie tranquille. Pourtant, un spectre (une vieille femme vêtue de noir, aperçue dans le premier épisode) ne cesse de les harceler et commence à prendre peu à peu possession de Josh dans le but de lui faire massacrer sa famille. Dalton dort dans la même chambre que son frère Foster (Andrew Astor). Les deux enfants ont installé un dispositif fait de ficelles et de boîtes de conserve pour communiquer entre leurs deux lits. Alors endormi, Dalton entend son frère lui parler. Il se réveille doucement. Encore somnolent, il se plaint un peu, ouvre doucement les yeux, et constate soudainement que la ficelle ne conduit pas à son frère, mais s'enfonce dans l'armoire entr'ouverte. D'un coup, le fil se tend. Puis les portes de l'armoire s'ouvrent en grand. Dalton rapproche la boîte de conserve de sa bouche, et entame une conversation en chuchotant : « Qui êtes-vous ? » À l'unisson, un ensemble de nombreuses voix féminines lui répond : « Celles qu'il a tuées. Nous sommes nombreuses. » Dalton, demande ensuite : « Que voulez-vous ? » et obtient, en guise de réponse, le surgissement hors de l'armoire d'une femme martyrisée qui va se réfugier dans un coin. La femme crie, mais ne s'extirpe de sa bouche que du silence. Sa voix sort surnaturellement de la boîte de conserve : « Je t'en prie, aide-moi ! Aide-moi ! Fais que j'arrête de souffrir ! » Puis, soudainement, c'est tout un peuple de femmes assassinées qui encercle le lit de l'enfant. Elles le harcèlent et tentent de s'emparer de lui. Dalton hurle. Il ouvre les yeux, et constate qu'il s'est dédoublé. Son « autre lui » est debout, à côté du lit où est encore présent son vrai corps. Il saute alors *dans* son corps endormi, se protégeant sous la couette lorsque, finalement, sa mère vient à sa rescousse et le ramène dans le réel. Le film nous apprendra ensuite que la femme en noir est en fait un homme, Parker Crane (Tom Fitzpatrick), que sa mère a forcé à se travestir en femme et qui tenta de s'émasculer avant de se suicider. Par le biais d'un argument scénaristique lambda, l'enfant battu est devenu plus tard un tueur en série, et toutes ces femmes qui viennent à Dalton sont ses victimes.

Alors qu'*Insidious* nous présentait une foule d'anciens « vainqueurs » (classe bourgeoise

385Nous le rappelons, l'essai *Spectres de Marx* de Jacques Derrida joue sur le face-à-face entre communisme et capitalisme, les renvoyant tous deux à une forme de spectralité.

dominatrice du XIX^e siècle) devenue masse haineuse errant dans les limbes, la foule d'*Insidious : Chapter 2* est celle d'un groupe de femmes dont l'identité a été arraisonnée à une volonté infamante : celle objectivante d'un tueur en série maniaque. C'est un motif redondant du cinéma : le tueur en série comme figure transformant le sujet en objet³⁸⁶, à l'instar de la caméra qui réifie les corps, ou du capitalisme qui objectivise les identités³⁸⁷. La famille Lambert, accompagnée de leurs amis médiums, redonnera bien sûr leur dignité à ce peuple infâme, adoubant même le jeune Parker Crane, lui aussi victime de la violence de la volonté maternelle supérieure. Le *peuple des vaincus* est celui-là même qui subit la domination d'une pensée arraisonnante, et le parallèle entre classe capitaliste et tueur en série est l'une des trouvailles intéressantes de James Wan qui, sans doute inconsciemment, offre une vision benjaminienne et marxiste de l'infamie spectrale. Le spectre infâme, c'est celui qui refuse d'être aliéné par une puissance objectivante (cinéma, institutions, tueur en série) et qui fige alors le temps pour faire advenir un nouvel ordre.

386Ce qui rejoint, en quelque sorte, les motifs du *torture-porn*.

387À ce sujet, voir FISCHBACH Franck, *Sans objet. Capitalisme, subjectivité, aliénation*, Paris, Vrin (Problèmes & controverses), 2009.

SEUIL III : SPECTRALITÉ ET HANTOLOGIE

Le concept de spectralité que nous développons au long de cette recherche suit celui de *hantologie* construit par Jacques Derrida dans *Spectres de Marx* avant de s'en dissocier et de se préciser au sein, comme nous l'avons vu, d'une histoire plus générale des images. Quoi qu'il en soit, *ce temps des vaincus* et cette *infamie* que met en scène le cinéma spectral ne peuvent se séparer d'une interprétation plus politique que nous permet justement Jacques Derrida avec sa *hantologie*, qui est, avant tout, un concept philosophique :

Hanter ne veut pas dire être présent, et il faut introduire la hantise dans la construction même d'un concept. De tout concept, à commencer par les concepts d'être et de temps. Voilà ce que nous appellerions, ici, une hantologie. L'ontologie ne s'y oppose que dans un mouvement d'exorcisme. L'ontologie est une conjuration.³⁸⁸

L'hantologie de Derrida est fondée sur le retour et la répétition, tout en prenant en compte la puissance de présence invisible du spectre que nous avons déjà analysée³⁸⁹. *Ce spectre qui hante l'Europe, l'esprit du communisme*, agit comme une forme de hantise dans le sens où il n'est plus présent mais est latent partout. Il est un héritage, une *dette*. Notre époque est celle où présence et représentation se valent et se confondent³⁹⁰. C'est du moins l'une des analyses du philosophe français lorsqu'il se penche sur l'actualité du marxisme au début des années 1990. Mais, comme nous le montre ce passage de l'essai, la hantologie est également un concept philosophique qui repense l'ontologie comme une conjuration. Dans sa logique marxiste, la valeur d'usage de la marchandise est une forme de hantise que seule l'analyse ontologique peut exorciser. L'ontologie consisterait finalement à penser l'être en le déliant de sa prédestination, de sa fonction. Nous comprenons alors que ce concept de hantise et de spectralité est au cœur du capitalisme qui tend à *mystifier* toute marchandise. Le capitalisme, en tant que modèle sociétal, porterait chaque individu vers la hantise, vers le fantasme de la marchandise et de la consommation. Ainsi le potentiel mode d'analyse de l'être ne serait plus l'ontologie, mais bien la hantologie. L'ontologie serait cet exorcisme qui permettrait de penser l'être en dehors du désir objectif qui le possède, et de sa puissance consommatrice.

388DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx, op. cit.*, p.255.

389Et qui peut, comme nous l'avons déjà vu, s'incarner dans la technique et dans l'image. Voir *ibidem*, p.202-203.

390À ce sujet, voir l'analyse que Sébastien Rongier donne du texte de Marx in *Théorie des fantômes*, Paris, Les belles lettres, 2016, p.81-97.

Cinq ans plus tard, dans un entretien réalisé par les Cahiers du Cinéma, Jacques Derrida est questionné sur son rapport au cinéma et sur la part *fantomale* du médium. À la question « Pourquoi le cinéma est le plus populaire des arts et le reste-t-il ? », le philosophe propose, en réponse, un rapprochement entre le cinéma et le mode de diffusion capitaliste du médium. « Pour comprendre le cinéma, il faut penser ensemble le fantôme et le capital, ce dernier étant lui-même une chose spectrale.³⁹¹ » C'est tout le talent de Jacques Derrida d'avoir bâti un concept entre *Hamlet* de Shakespeare et *Le Capital* de Karl Marx, afin d'abord de définir le spectre, puis le dualisme communisme/capitalisme, et, finalement, de proposer un concept qui nous permettrait de penser la hantise spectrale dans nos sociétés capitalistes, à partir du mysticisme de la marchandise. Finalement, l'image cinématographique est celle du capitalisme, car elle possède sa puissance spectrale de diffusion et de hantise. Or, il nous semble pouvoir trouver, dans le cas du cinéma spectral, une illustration de cette notion de hantologie, et nous venons d'en donner un exemple avec l'analyse du motif du « document infâme » si présent dans le genre : le spectre est le futur affirmatif de l'individu aliéné et réifié à l'état de « marchandise » (qu'il soit devenu document divers ou victime d'un tueur en série). Le spectre est la permanence violente de celui ou celle qui fut réduit à cet état ; le corps s'échange comme l'on transfère une archive.

Comme nous l'avons montré plus haut (Seuil II), la spectralité est le devenir-contenant du contenu : ce moment où le fantôme représenté devient spectre et s'empare de la technique, du dispositif créateur d'image³⁹². Questionner le devenir-spectral du cinéma ne peut se faire sans l'apport politique de la hantologie. Ainsi, la spectralité qui s'empare du contenant, que ce soit dans le cinéma de *found footage* ou au cœur d'une recherche en histoire de l'art, ne peut se faire sans poser la question de l'éthique : il est toujours question de *manière*, cette médiation qui crée du sens entre le contenant et le contenu. La spectralité n'englobe alors pas uniquement le fait de transférer une puissance invisible à un dispositif producteur, mais questionne surtout la *manière* de ce transfert. Ce n'est pas le style, mais l'*acte*, l'adverbialité du geste³⁹³. À la suite de Derrida, l'ontologie devient alors cet exorcisme qui questionnerait l'éthique, le mode d'être, et non plus l'être lui-même, opacifié par la brume de ses fantasmes et de sa *dette* culturelle et philosophique. À l'époque néo-libérale, l'histoire de l'art entendue comme analyse anthropologique et historique des images se place alors dos à dos à la philosophie : l'une est tendue vers la hantologie, lorsque l'autre se tourne vers l'ontologie.

391 DERRIDA Jacques, « Le cinéma et ses fantômes » (2001 (1998)) in *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p.323.

392 Cette idée suit finalement la recommandation de Derrida d'envisager la technique par le filtre de la question de la croyance. Voir *ibidem*, p.334.

393 Nous nous basons ici sur la distinction opérée par Tristan Garcia : la morale est liée à l'adjectif lorsque l'éthique relève de l'adverbe. Le morale dit, par exemple, qu'une chose doit être *jolie* ; lorsque l'éthique affirme qu'une chose doit *joliment* être. À ce sujet, voir GARCIA Tristan, *La vie intense*, *op. cit.*, p.109.

4. MÉDIUMS, SORCIÈRES, CYBORGS

4.1 La femme, l'image et la mort

De la nymphe martyrisée à la furie

Nous le disions plus haut, le cinéma spectral est un cinéma dont le personnage principal est souvent une femme et dont le spectre qui hante est également, à quelques rares exceptions près, toujours une femme. C'est toute la rareté de ce cinéma de nous présenter des femmes chasser d'autres femmes et dont les hommes sont souvent absents, dépassés, lâches, ou tyranniques. Un film comme *Insidious* (James Wan, 2011), faisant du père de famille un sauveur, est plutôt exceptionnel dans les productions du genre. Dans un autre film de James Wan, *The Conjuring* (2013), le père, bien que bienveillant, est absent et dépassé. Dans *Fragile* de Jaume Balagueró (2005) les hommes sont lâches. Dans *Shutter* (Pisanthanakun et Wongpoom, 2004), ils sont absents ou fondamentalement mauvais, se comportant en tortionnaires misogynes. Enfin, dans *Ju-on* (Takashi Shimizu, 2000), c'est le mari de Kayako qui lui brisa les os avant de l'achever. Les exemples sont nombreux, nous ne pouvons que citer quelques noms parmi tant d'autres : *The Canal*, *The Bride*, *The Witch*, *Friend Request*, *Unfollowed*, *Ouija: Origin of Evil*, *The Awakening*, *Rofuto*, etc. : dans presque tous les films du genre, le spectre est une femme victime des hommes, et c'est souvent uniquement une femme qui peut la sauver.

Le film dans lequel nous originons le genre, *Ringu*, est centré autour de la spectralité létale d'une jeune femme : Sadako Yamamura. Nous apprendrons qu'elle n'a pas de père (les légendes disent que sa mère est tombée enceinte de l'océan), et que son père adoptif l'a jetée dans un puits lorsqu'il en eut assez de sa « différence ». *Ringu 0 : Bâsudei* (Norio Tsuruta, 2000) précise l'histoire : Sadako était amoureuse d'un homme de sa compagnie de théâtre, et c'est en partie cet amour impossible qui l'a conduite à la mort. Enfin, Kôji Suzuki, dans son roman *Ringu* (1991) nous offrait une version encore plus macabre des événements : Sadako est morte après avoir été violée par un docteur, car c'est lui, dans un accès de rage, qui la jeta dans le puits. Le fait que Sadako soit une femme est déterminant pour son devenir spectral, et la rattache à toute une histoire *esthétique* de la violence misogyne. Aussi, c'est toute l'intuition de Hideo Nakata et de son scénariste, Hiroshi Takahashi, d'avoir fait du personnage principal de l'enquêteur une femme alors qu'il était un homme dans le roman originel. Ainsi, le rapport de hantise devient une question féminine, tendue entre l'amour maternel et le désir d'indépendance.

L'histoire de l'art déborde de représentations de femmes que l'on viole, assassine, et humilie. Au Japon, nous ne pouvons que constater l'évidente filiation qu'il y a entre Sadako et la tradition théâtrale. Le théâtre Nô possédait une sous-catégorie scénaristique, celle des *shumen-mono*, mettant en scène des femmes folles cherchant à se venger d'un fantôme. Mais c'est surtout au théâtre kabuki, plus populaire, né au XVII^e siècle, que nous trouvons l'origine de Sadako. Les *kaidan*, récits de fantômes, y sont extrêmement présents. Comme le relève Diane Arnaud³⁹⁴, nous pouvons déceler deux pièces de kabuki ayant donné naissance au spectre célèbre de Kôji Suzuki : *Banchô Sarayashiki (La maison aux assiettes du quartier de Banchô)*, Okamoto Kidô, 1925) et, surtout, *Tôkaidô Yotsuya Kaidan (Le fantôme de Yotsuya à Tokaido)*, Tsuruya Namboku IV, 1825). La pièce de Kidô raconte l'histoire d'Okiku, une servante assassinée par son maître (fig. 22). Ce dernier, homme vil, violent et calculateur, l'aurait torturée durant plusieurs jours pour la punir d'avoir cassé une assiette en porcelaine. Arrivant à s'échapper, Okiku se serait jetée dans un puits pour mettre fin à ses souffrances. Selon une autre version de l'histoire, c'est le samouraï lui-même qui l'aurait jetée dans le puits, en prétextant qu'elle avait cassé des assiettes. Quoi qu'il en soit, nous retrouvons deux motifs centraux : le décor quotidien, et le puits comme lieu de sépulture. L'autre pièce de kabuki, *Le fantôme de Yotsuya à Tokaido*, est peut-être le récit de fantôme le plus célèbre au Japon. Il raconte l'histoire d'Oiwa, femme d'un riche samouraï qui l'a défigurée à l'acide, clouée à une porte, et jetée dans un marais. Encore une fois, il y a de nombreuses versions de l'histoire, mais à chaque fois Oiwa est une femme à l'œil proéminent, habillée de blanc, et revenant se venger d'un homme tortionnaire³⁹⁵. Ces deux pièces de théâtre étaient bien sûr très spectaculaires, proposant des effets spéciaux ingénieux afin de montrer la défiguration, la souffrance et la hantise. Aussi, comme le relève Stéphane du Mesnildot, la légende d'Oiwa produira une autre forme de femme vengeresse, la fameuse femme-chat fantôme, ou *kaibyô*, dont le récit est toujours le même : une femme issue des classes populaires est massacrée par un seigneur alors, qu'au moment où elle est en train de mourir, un chat vient laper son sang. Le fantôme prend alors une forme hybride et vient exécuter sa vengeance, se déplaçant d'une effrayante démarche animale³⁹⁶.

Le motif du retour spectral de la femme massacrée, bien qu'extrêmement présent au Japon, n'est pas un sujet uniquement asiatique. Chez Ovide, nous trouvons, par exemple, le mythe

394 ARNAUD Diane, « L'attraction fantôme dans le cinéma d'horreur japonais contemporain », revue d'études cinématographiques, 20(2-3), Montréal, CINÉMAS, 2010, p.121.

395 L'histoire a été portée de nombreuses fois au cinéma, notamment par Nobuo Nagakawa (*Contes fantastiques de Yotsuya*, 1959) et par Takashi Miike (*Kuime*, 2014).

396 DU MESNILDOT Stéphane, *Fantômes du cinéma japonais*, op. cit., p.23.

de Procné et Philomèle qui peut être rapproché de ces récits japonais. Procné vient d'épouser Térée, roi de Thrace, mais elle se languit de sa sœur. Elle implore son mari d'aller chercher Philomène afin de lui tenir un temps compagnie. Térée accepte et part chercher sa belle-sœur chez Pandion, son beau-père, roi d'Athènes. Il y va avec de bonnes intentions, mais une fois devant Philomèle, c'est son cœur qui s'effondre tant la jeune femme resplendit d'une exceptionnelle beauté. Une fois Pandion convaincu de répondre au souhait de Procné, une fois repartie avec sa belle-sœur, une fois arrivée en Thrace, Térée conduit Philomène dans une bergerie et la viole. Puis il l'enchaîne et lui tranche la langue, avant de la violer à nouveau. Le tyran retourne ensuite auprès de sa femme, fait passer sa victime pour morte dans le voyage, et reprend une vie normale, si ce n'est la tristesse endeuillée de Procné et l'emprisonnement de sa sœur. Cette dernière réussit, au bout d'un an, à filer une étoffe sur laquelle elle conte son malheur, puis elle la fait parvenir à son aînée qui vient ensuite la délivrer. Procné et Philomèle se vengent ensuite en assassinant Itys, le jeune fils que Procné a eu avec Térée, en le cuisinant et en le faisant manger au tyran, avant de lui jeter la tête de son enfant et de s'enfuir sous forme d'oiseau. Ce récit, à cheval entre ce que l'on nommerait aujourd'hui un *rape and revenge* et le récit épouvantable japonais, possède tous les éléments d'une histoire spectrale telle que nous les analysons depuis le début de cette recherche : l'impossible parole, la technique médiatrice, la femme martyrisée, puis son retour et sa cruelle vengeance.

Georges Didi-Huberman, dans *Ouvrir Vénus*, rapproche ce mythe des peintures de Botticelli représentant l'*Histoire de Nastagio delgi Onesti* : le moment où le chien dévore les entrailles de la femme assassinée est esthétiquement proche du récit d'Ovide lorsque la langue de Philomèle tombe au sol et continue de bouger alors que, déjà, elle noircit³⁹⁷. Cette profusion de détails, toujours pleins de *métamorphoses*, n'est pas anecdotique et est au centre de la barbarie misogyne. Le voyeurisme malsain rejoint la dimension visuelle du désir sexuel. Au cinéma de spectre, la lecture du document infâme est d'ailleurs un moment privilégié de révélation de cette souffrance qui dénude : récits de viols, comptes rendus d'expériences médicales ou de diverses violences. Le corps de la femme, lorsqu'elle souffre, rejoint l'orgasme... du moins, dans l'esprit du tortionnaire pervers. Et nous, spectateurs, devons assumer l'impossible culpabilité de ce que notre regard n'aurait pas dû contempler. Finalement, seule la vengeance de la femme peut nous délivrer. Sa souffrance aura au moins servi à ça : soulager le monde du poids de ces hommes tyranniques. À moins que le spectre ne s'arrête pas là, et que sa haine soit sans horizon.

397DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard (Le temps des images), 1999, p.84.

L'Histoire de Nastagio delgi Onesti, peint par Botticelli en 1482-1483, nous présente une histoire divisée en quatre panneaux qui furent réalisés pour décorer les quatre murs d'une chambre nuptiale. L'histoire, provenant du *Décameron* de Boccace, est celle d'une « Vénus éternellement mise à mort³⁹⁸ » : alors que Nastagio se balade dans une forêt, une jeune femme nue, gémissante, apparaît devant lui en courant. Elle est poursuivie par deux gros chiens qui la mordent et par un cavalier brandissant une épée. Tandis qu'il tente courageusement de s'interposer, le cavalier lui raconte son histoire, qui est en fait celle de Nastagio lui-même. Le récit est spectral, mélangeant des couches de temporalités, faisant se côtoyer des actes et leurs conséquences, des êtres et leur *doppelgänger*. Le cavalier est ainsi le fantôme de Nastagio suicidé, et la femme est sa victime (*fig. 23*). Le fantôme est une projection de ce qui arrivera au héros et à celle qu'il convoite s'ils ne se marient pas. Les deux fantômes, enfermés aux enfers, sont voués à revivre éternellement une même scène : poursuivre, pour la tuer, la femme que l'on aime ; fuir celui à qui l'on se refuse pour mourir de son épée. Le jeune homme, celui encore en vie, va alors concevoir un plan sournois : il organise un banquet dans cette même forêt, afin d'y convier celle qu'il veut épouser. Face à cette scène fantomale terrible, la jeune femme, dans un mélange de peur et de résolution, accepte la demande en mariage de Nastagio, et tous deux sont sauvés. Il y a, dans le récit de Boccace et la peinture de Botticelli, quelque chose qui peut être apparenté à une source de l'épouvante spectrale contemporaine. Comme nous l'avons déjà relevé en introduction, le récit horrifique, semblable au cauchemar, est une histoire qui tourne en rond et dont on ne peut s'échapper³⁹⁹. De plus, tout comme Sadako, douée de don de régénération, est enfermée trente ans dans un puits, la Dame de *L'Histoire de Nastagio degli Onesti* est vouée à éternellement revivre sa souffrance. Aussi, comme nous le disions, il y a toujours ce détail gore qui rejoint le fantasme sexuel et qui n'est pas sans rappeler, à la suite de Didi-Huberman, les *vénus médicales* anatomiques de Florence⁴⁰⁰ : corps de femmes en cire, dans des positions d'extase, que l'on ouvre pour contempler leurs entrailles (*fig. 24*). Il y a, de toute façon, quelque chose qui rapproche le cinéma d'horreur de la pornographie, car tous deux sont uniquement visibles et non dicibles. Eric Dufour allant même jusqu'à dire qu'ils sont tous deux uniquement cinématographiques⁴⁰¹. Dans les deux cas, seule l'image peut rendre compte de l'*innommable* « fluide » de l'horreur ou du sexe. Le cinéma de spectre serait une forme vengeresse de ces deux genres,

398 *Ibidem*, p.65.

399 DUFOUR Éric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, *op. cit.*, p.81. Nous pensons également aux différents mythes de Sisyphe, de Tantale, des Danaïdes, d'Ixion et de presque tous ceux qui sont enfermés dans le Tartare. Le véritable enfer, ce n'est pas la souffrance, mais l'absence de fin.

400 DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus*, *op. cit.*, chapitre VI, pp.100-121.

401 DUFOUR Éric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, *op. cit.*, p.49.

une forme cinématographique dans laquelle des femmes, individus voués à une hyper-visibilité du regard masculin, viendraient à leur tour se déchaîner, depuis le fond obscur d'une invisibilité tout aussi indicible.

Si tel est le cas, pourquoi le spectre, comme nous l'avons montré plus haut, est-il lié à la prédation animale ? Pourquoi renvoie-t-il le cinéma et son spectateur à une bestialité première ? Il nous semble que la réponse se situe dans un autre aspect de la *nymphe*, souvent nié par le cinéma, mais dont Aby Warburg en avait constitué une brillante catégorie dans son *Atlas Mnemosyne* (planche 47) : celle de la furie animée par un « pathos démonique⁴⁰² ». Lorsqu'elle ne porte pas des fruits sur sa tête, la nymphe, à l'instar de la *Judith* de Botticelli, porte la tête d'Holopherne qu'elle vient juste de trancher :

Ninfa ne serait donc fluide, gracieuse et vivante, elle ne serait la porteuse du désir par excellence qu'à laisser flotter, derrière elle, la grande traîne du deuil et de la mort. Sa puissance vitale est aussi puissance du négatif. [...] On comprend alors que les « accessoires en mouvement » ne furent si importants, entre les mains des artistes renaissants, que pour leur rôle si fécond de *signifiants flottants* – c'est le cas de le dire – ou d'*opérateurs de conversion* des valeurs positives vers des valeurs négatives, des signes de vie vers des signes de mort. [...] *Ninfa fluida* ? C'est qu'elle vient d'ailleurs. [...] Temps mythiques ou révolus, passés ou trépassés. Elle viendrait donc de cet ailleurs par excellence qu'est le royaume des morts.⁴⁰³

De la nymphe virevoltante, naïve, éblouissante. De la nymphe sublime se faisant violer par Zéphyr dans le *Printemps* de Botticelli, de Philomèle, nous passons à la nymphe dont la *brise imaginaire*, cette *energeia* spectrale qui la meut, peut à tout instant devenir folie meurtrière. Le cinéma de spectre, finalement, n'est qu'un rappel historique de ce fait : la douce beauté est une puissance qui peut devenir létale. En dehors de cette problématique misogyne, nous pouvons également y voir une critique de l'image : derrière elle, se cache la folie. C'est du moins l'un des enseignements de l'épouvante spectrale. L'abjection, celle de Julia Kristeva, celle du cadavre qui tombe, n'est finalement que le verso du désir. « Plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure⁴⁰⁴ », et Sadako était unanimement considérée comme une jeune femme sublime, au même titre que Kayako, qu'Oiwa et que toutes les femmes avant qu'elles ne deviennent spectre. Jamais la beauté des actrices du cinéma n'aura trouvé autant de justifications théoriques et artistiques. Plus belle est la femme, plus terrible sera son spectre.

402DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa Fluida. Essai sur le drapé désir*, op. cit., p.94.

403Ibidem, pp.96-97.

404BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit (Reprise), 2011 (1957), p.156.

Plus l'image est séduisante, plus elle sera insidieuse. Comme si la beauté n'était qu'une image que l'on colle sur un corps mécanique et qui, une fois détachée, deviendra hantise. La douceur et la gentillesse de Katie King, fameux spectre des spirites, sont la preuve de sa facticité. Le docteur William Crookes, prix Nobel de chimie en 1901, n'aurait pas dû se laisser tromper par la médium Florence Cook et par la beauté de sa création⁴⁰⁵. C'est même l'une des tares des spirites que de penser que la femme n'est qu'un véhicule doué d'une admirable beauté passive. Il y a bien sûr une origine machiste et dominatrice à ce sentiment, et nous révélerons en quoi le spiritisme est un grand moment de chamboulements des rapports entre hommes et femmes⁴⁰⁶.

La nymphe est toujours une potentielle énergie destructrice. Il est intéressant de constater que la première véritable représentation horrifique occidentale est celle d'une femme décapitant un homme. La *Judith décapitant Holopherne*, peint par le Caravage (1597-1598), diffère des représentations violentes qui la précèdent car toutes agissent comme des aide-mémoires (fig. 25). Le martyr chrétien cuit dans sa marmite, ou est écartelé, ou est éviscéré, mais jamais il ne souffre, son visage est ferme et plein d'espoir car il a accepté Dieu. Avant le XVI^e siècle, les représentations violentes n'ont pas pour but de projeter le spectateur dans la violence mais dans la foi. Chez le Caravage, cela est différent. Après la découverte du Laocoon en janvier 1506 dans un sous-sol de Rome, sculpture nous montrant un père et ses trois fils en prise avec des serpents, découverte qui opposa à la sculpture apollinienne classique un genre de beauté nouveau fait d'héroïsme effroyable et de cris de douleur, se développa tout un nouvel imaginaire de la souffrance⁴⁰⁷. Ce visage du prêtre troyen, ce visage hurlant de douleur, de tristesse, d'épouvante, d'agonie, hurlant d'un souffle réunissant toutes les émotions négatives pouvant soulever un homme, ce visage allait marquer l'histoire de l'art. Et c'est sûrement le Caravage, avec cette peinture de 1598, qui produit le tournant le plus significatif de ce nouvel horizon. Mesurant 144 cm x 195 cm, nous entrons véritablement dans l'image afin de vivre avec Holopherne la souffrance de la décapitation qui trouble un doux sommeil ; à moins que nous n'entrons dans l'image pour vivre avec Judith la joie troublée du sang. La jeune veuve, d'une immense beauté, emportera avec elle la tête tranchée du tyran. C'est la nymphe démoniaque, celle qui présente l'*imago*, c'est la première épouvante.

405SOLAM Jann, *La mort vaincue*, op. cit., p.87 : « Katie était vêtue de blanc ; ce soir-là sa robe était décolletée et ses manches fort courtes, de sorte qu'on pouvait admirer son cou merveilleux ses beaux bras. Sa coiffure même, qui lui serrait toujours la tête, était légèrement repoussée et laissait voir ses cheveux châtain. Ses yeux étaient grands et brillants, de couleur grise ou bleu foncé. Elle avait le teint clair et rose, ses lèvres étaient colorées, elle paraissait très vivante. Voyant notre plaisir à la contempler ainsi devant nous, Katie redoubla ses efforts pour nous permettre une bonne séance. »

406Cf. *infra*, II, 1, b.

407LANEYRI-DAGEN Marie, « Éloge de l'horreur » in *Art press*, *Représenter l'horreur*, hors-série, mai 2001, Paris, p.15.

Libération et image

L'histoire du cinéma lui-même est bien sûr riche en femmes que l'on humilie et qui se vengent. Marc Vernet, dans ses *Figures de l'absence*, relève différents films dans lesquels la femme, l'image et la mort se trouvent enchaînées. *Vicki* (Harry Horner, 1953), par exemple, commence par la découverte du cadavre de Vicki Lynn, qui sera la figure absente du film. À l'instar notamment de *Laura* (Otto Preminger, 1944), de *Rebecca* d'Alfred Hitchcock (1940) ou encore de la série *Twin Peaks* (David Lynch, 1990-1991 puis 2017), nombreux sont les récits dans lesquels une femme manque, mais dont l'absence est la densité même du film. Densité (hantise) véhiculée avant tout par le portrait de la disparue. La femme ne peut être admirée et aimée mais seulement représentée, c'est-à-dire absente. Elle n'est accessible que par bribes, et par la rumeur de ceux qui parlent d'elle. C'est le *document infâme* dont nous parlions, c'est le bruit qui court, c'est le motif même de l'épouvante qui naît du fantasme que l'on se fait de ce qui n'est présent que par symptômes. La femme ne se donnant que par indices et images devient œuvre d'art⁴⁰⁸ et il semblerait alors qu'il y ait un étrange triangle qui se forme : femme-œuvre-mort. À croire que le cinéma fut inventé par des hommes pour mettre en mouvement cette analogie déroutante. Le devenir-visible de l'œil mécanique est, à l'instar de la caméra du *Voyeur* de Michael Powell (1960), également une arme meurtrière. Nastagio range son épée dans son fourreau pour sortir sa Super 8⁴⁰⁹.

Parmi toutes les femmes absentes, la plus *furieuse* est bien sûr Carrie White, imaginée par Stephen King qui bâtit son roman comme une collection de rapports de police, d'extraits de journaux, et de témoignages de proches ou de camarades de classe. Différents récits recueillis après sa disparition. Le film de De Palma (*Carrie*, 1976), bien qu'étant construit sur un système diégétique différent, rend parfaitement hommage à la tradition dans laquelle se situe l'auteur américain. Carrie est une jeune femme rejetée, différente, souffrante, que son humiliation va rendre démoniaque :

408VERNET Marc, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Étoile (Cahiers du Cinéma), 1988, p.100.

409Nous retrouvons, ici, un lien avec le concept de *male gaze* développé par Laura Mulvey en 1975 : la femme est l'équivalent de l'image passive et l'homme du regardeur actif. Le cinéma spectral rejoue ce trope car, comme nous le montrons ici, spectre/femme et image tendent à fusionner. Voir MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » in *Screen*, Londres, vol. 16, n°3, automne 1975, pp.6-18.

Durant presque tout le film, elle est la victime d'horribles [*monstrous*] camarades de classes et d'une horrible [*monstrous*] mère, mais lorsque, à la fin, elle prend sa revanche, elle devient elle-même une sorte d'héroïne monstrueuse [*monstrous*] – héroïne dans la mesure où elle s'est élevée contre les horribles forces et qu'elle les a battues, monstrueuse dans la mesure où elle est elle-même devenue excessive, démoniaque. Elle est devenue, brièvement ce que j'appelle [...] la femme victime-héroïne (la part héroïque toujours comprise comme supposant un degré de monstruosité), dont le statut dans les deux rôles a bien sûr été activé par la « libération féminine ».⁴¹⁰

Carol J. Clover, dans son étude du cinéma d'horreur des années 1970-1990, pose, comme question centrale, celle du *gender*. Elle arrive à des résultats que nous avons déjà relevés, notamment celui de la caméra comme œil masculin dont la puissance dénudante se mélange au désir d'une puissance létale. Mais il est également intéressant de constater que son analyse du personnage de Carrie rejoint presque mot pour mot celle que nous offrons de Sadako et des autres spectres épouvantables. Il semblerait alors que le cinéma spectral, de façon non générale mais récurrente, s'origine, parfois sans le savoir, dans ces années 1960 de la libération féminine. Les différents exemples étudiés par Clover sont toujours actifs aujourd'hui : *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), comme film opposant un homme en doute à une jeune fille en crise, est toujours l'une des références de cinéma de possession contemporain (la scène finale de *The Conjuring* en est une preuve) ; *Christine* (John Carpenter, 1983) « genre » la voiture tout comme, selon nous, *Ringu* « genre » la technique audiovisuelle ; *The Fury* (Brian de Palma, 1978) présente une jeune femme télékinésique, autre pouvoir que le cinéma spectral attribue à la femme ; ou encore *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), met en scène une fille-portail du spectre, ce qui sera, comme nous le verrons en partie II, l'un des motifs centraux du cinéma spectral. À propos de *Carrie*, Clover affirme que « le surnaturel et le psychosexuel se croisent : si une fille endure suffisamment de souffrance, contient suffisamment sa rage, et – qu'importe si elle est fondamentalement décente – elle devient forcément une sorcière⁴¹¹ ». La sorcière, autre motif ô combien

410CLOVER Carol J., *Men, women, and chainsaws. Gender in the modern horror film*, Princeton University Press, 2015 (1992), p.4. (Notre traduction : « Throughout most of the movie she is the victim of monstrous schoolmates and a monstrous mother, but when, at the end, she turns the tables, she herself becomes a kind of monstrous hero—hero insofar as she has risen against and defeated the forces of monstrosity, monster insofar as she has herself become excessive, demonic. She has become, in short, what I [...] call the female victim-hero (the hero part always understood as implying some degree of monstrosity), whose status in both roles has indeed been enabled by women's liberation. »).

411Ibidem, p.71. (Notre traduction : « So supernatural and psychosexual intersect: cause a girl enough pain, repress enough of her rage, and—no matter how fundamentally decent she may be— she perforce becomes a witch. »).

important du cinéma d'aujourd'hui. De la femme violée, de Philomèle, de la femme battue, de Judith tranchant la tête d'Holopherne, nous sommes au cœur d'un nouvel imaginaire du corps de la femme : celui qui a fusionné avec son esprit. Non, le corps de la femme ne sera jamais en paix ; oui, il peut devenir intouchable, inquiétant, épouvantable. Il le sera à un prix : celui de son devenir mystique, talismanique.

C'est parce qu'elle sacrifie son corps que la femme devient spectre ou déesse. C'est parce qu'on l'a battue et humiliée que la femme effraie. C'est parce qu'elle a absorbé, en elle-même, la violence d'un groupe (dans *Carrie*, dans *Ringu*) que nous avons peur de son retour démoniaque. Le cinéma spectral valide cette peur et lui donne raison. La femme bafouée, la femme rendue infâme, celle qui ne fait plus qu'un avec l'impureté⁴¹², reviendra sous la forme d'une violence virale. « Il est criminel de tuer la victime parce qu'elle est sacrée... mais la victime ne serait pas sacrée si on ne la tuait pas⁴¹³ », nous affirme René Girard à la suite de Marcel Mauss. Au cinéma de spectre, tout meurtre conduit à une viralité première : celui de la violence. Le spectre incarne alors cette maladie (ceci est littéral dans *Ringu*, et *Rings* (Javier Gutiérrez, 2017) ne fait que reprendre maladroitement ce motif à grande échelle). René Girard a pointé du doigt cet oubli fondamental des sociétés modernes : les sociétés primitives luttent contre ces deux fléaux que sont la maladie et la violence⁴¹⁴. Et le sacrifice servait alors de rite pour éloigner le second. On tue l'étranger, le boiteux, on tue la chèvre ou le veau, parce que l'écoulement de son sang éloignera la violence de la communauté. Or, dans une société où la justice n'est que trop inégale, nous revenons à ce primitivisme premier. La femme reviendra se venger, car elle est morte en vain.

4.2 Hystériques, sorcières, cyborgs

Médiums et image hystérique

Nous le disions plus tôt le cinéma spectral, en convoquant une armée de motifs spirités pour développer son système d'épouvante et une potentielle théorique critique de l'image, amène également avec lui le motif féminin de la médium. Or, l'apport de ce motif a une conséquence forte sur cette question de la violence féminine. Nicole Edelman a notamment montré comment le

412René Girard a notamment relevé les liens, indiscernables pour les primitifs, entre le sang du meurtre et le sang des menstruation. Seul le sang versé au sacrifice est bon, tout autre sang qui tombe est impur. Nous retrouvons, encore une fois, la pensée de Julia Kristeva. Voir GIRARD René, *La violence et le sacré*, op. cit., p.55.

413Ibidem, p.9.

414Ibid., p.52.

spiritisme, suivant de vieilles croyances, avait fait de la femme l'héroïne du dialogue spectral. Plus précisément, le spiritisme n'est pas le début mais la conclusion de ce mouvement faisant de la femme un être spécial doué de dons surnaturels. Depuis les possessions démoniaques jusqu'aux « somnambules » du mesmérisme, c'est toujours la femme qui est le réceptacle du « plan astral »⁴¹⁵. Sa part *médiumnique* existait donc déjà dans le mesmérisme : une femme est hypnotisée par un magnétiseur et va ensuite communiquer avec un monde invisible. Ce qu'amène de nouveau le spiritisme, c'est qu'elle n'a plus besoin d'être l'*outil* d'un homme pour communiquer. Plus besoin de magnétiseur, la « somnambule » devient elle-même le *médium*. Vers les années 1853-1855, alors que les tables tournantes se sont installées en Europe, on les fait parler par le biais de coups donnés, ou par une « corbeille-toupie » ou une « corbeille à bec » (on accroche un crayon à une corbeille et le spectre, aidé par une somnambule, va écrire lui-même sur une feuille), or cette technique sera vite suppléée par une autre beaucoup plus pratique : la médium tiendra elle-même le crayon⁴¹⁶. Le spectre passe alors par le corps de la femme pour communiquer, à moins, bien sûr, que ce soit la femme elle-même qui communique de manière *automatique*. Allan Kardec, lorsqu'il écrit son *Livre des Esprits* en 1857 n'a, finalement, que retranscrit la parole d'une dizaine de somnambules, mais n'a jamais directement communiqué avec les esprits. Certains allant même jusqu'à affirmer que ses premiers écrits ont en fait directement été pillés à Mlle Japhet, célèbre somnambule chez qui le spirite se rendait régulièrement. Rappelons un fait : dans la société bourgeoise du XIX^e siècle, une femme a plus ou moins le même statut qu'un enfant et est uniquement tenue de préserver le logis⁴¹⁷. Communiquer avec les esprits lui permettra alors de prendre, pour de rares moments, de l'importance en société :

Être médium, c'est être quelqu'un, quelqu'un qui n'est pas tout à fait soi-même mais qui est aussi plus que soi-même. Une médium a un statut social, sa fonction est essentielle dans le cercle spirite qu'elle anime, elle y est admirée et écoutée. Elle a une fonction sacerdotale, elle est le point nodal de la religion spirite. Elle peut penser un ailleurs plus juste et plus heureux et le faire connaître à des centaines de personnes par ses écrits et par ses discours. Toute chose inaccessible à une femme du XIX^e siècle. Devenir médium, c'est changer d'état, c'est rendre possible la transgression des normes sociales établies par un siècle si dur aux femmes.⁴¹⁸

415 EDELMAN Nicole, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France. 1785-1914*, Paris, Albin Michel (Histoire), 1995, p.77.

416 *Ibidem*, p.80.

417 Pour Barbara Ehrenreich et Deirdre English, la femme du XIX^e siècle, du moins aux États-Unis, est, selon sa classe sociale, soit une femme fragile qui doit éviter tout effort (même la lecture) ; soit une femme robuste mais contagieuse que l'on doit fuir. À ce sujet, voir EHRENREICH Barbara et ENGLISH Deirdre, *Fragiles ou contagieuses. Le pouvoir médical et le corps des femmes*, Paris, Cambourakis, 2016 (1973), trad. M. Valera.

418 EDELMAN Nicole, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France*, op. cit., p.89.

Plus qu'un moment d'importance en société, ce moment médiumnique est un véritable spectacle dont la femme est l'héroïne. Elle agonise en public, ou s'extasie. Elle hurle, crie, se noie virtuellement ou ressuscite. Toujours, les yeux sont rivés sur elle et on attend ses conseils, ses ordres. Bien sûr, ce n'est théoriquement pas elle qui parle, son corps n'étant que le vaisseau de volontés invisibles mais, factuellement, c'est bien elle, notre médium, qui se tient devant nous au milieu de l'assemblée. « Une bonne médium est capable d'offrir le spectacle de ses transformations, elle peut interpréter toutes sortes de personnages et faire activement participer son entourage. Elle incarne l'esprit, le mime, le fait parler, on lui pose des questions, on frémit, on attend. Les bonnes séances sont des parties de plaisir.⁴¹⁹ » Surtout, ce sont elles qui nous permettent de communiquer avec ceux que l'on a perdus, emportés par le choléra ou par la guerre. La médium devient alors la grande consolatrice, celle qui nous apporte la certitude de la vie après la mort.

Cette femme médium, si importante pour le cinéma spectral, motif central des sagas *Insidious*, *The Conjuring* et *Ouija*, mais aussi de *Ringu*, bien sûr, ou encore, par exemple, de *Drag me to hell* (Sam Raimi, 2009) et de *Fragiles* (Jaume Balagueró, 2005), cette femme médium du XIX^e siècle trouve son origine, comme nous le notions, dans de vieilles croyances populaires. Nicole Edelman le constate également. À l'interrogation : « Pourquoi les médiums sont majoritairement des femmes ? », elle répond :

Elles sont naturellement médiums parce qu'elles sont intuitives, fragiles, influençables, hystériques et comme poreuses aux influences des esprits. Il est donc normal qu'elles soignent leurs proches et soient à l'écoute de leurs souffrances et de leurs désirs, ici-bas et dans l'au-delà. En ce cas, les femmes somnambules ou médiums répondent au modèle social construit par les hommes et se trouvent à la juste place que la représentation masculine leur assigne. De plus, à l'origine, la plupart de ces femmes sont en difficulté sociale, morale ou physique, l'une n'excluant pas l'autre. [...] Les médiums, souvent d'anciennes somnambules, continuent d'appartenir aux petites classes moyennes et aux classes ouvrières.

[...] Bien souvent, les médiums sont femmes ou filles d'ouvrier spirite. Or, les médiums acquièrent au sein du groupe spirite une position intellectuelle, sociale et religieuse.⁴²⁰

419 *Ibidem*, p.100.

420 *Ibid.*, p.105-106.

Nous retrouvons, dans l'argumentaire de l'historienne, tous les éléments qui, selon nous, constituent l'ontologie du spectre et de sa victime : classe populaire, fragilité, soumission à un regard et à un pouvoir masculin. Le spectre du cinéma spectral est alors le pendant de la médium : l'une est *furie*, l'autre est *nymphe*. Quoi qu'il en soit, toutes deux sont les véritables héroïnes de ce cinéma, les hommes, sauf lorsqu'ils sont exorcistes, maris ou pères de famille aimants, sont généralement violents, absents, voire scénaristiquement négligés.

Un élément retient notre attention dans l'analyse d'Edelman. Les femmes, selon la *doxa* masculine du XIX^e siècle, feraient de bonnes médiums car elles sont « intuitives, fragiles, influençables, hystériques ». Nous avons déjà renvoyé notre recherche vers l'étude de Barbara Ehrenreich et Deirdre English en ce qui concerne la « fragilité » de la femme du XIX^e siècle, mais l'hystérie fait ici une entrée remarquée. Il est parfois difficile, au cinéma, de faire la part des choses entre l'hystérique et la médium. Sadako, vivante comme morte, revêtue de son habit blanc, est-elle en tenue de théâtre, de morte, ou d'internement médical ? Nous le savons, l'hystérie, en tant que maladie neurologique ou sexuelle⁴²¹, est pure invention et l'on doit sa puissance imaginaire à l'aura de Jean-Martin Charcot, fondateur et directeur de l'aile des hystériques à l'hôpital de la Salpêtrière de 1882 à 1892. Comme l'a montré Emmanuelle André⁴²², l'hystérie médicale est avant tout un spectacle, cela notamment parce que la science de l'époque prône, plus que toute chose, l'observation. Charcot lui-même se définissant comme un « photographe » ne faisant que constater les symptômes et les analyser de son regard⁴²³. Cette problématique de la photographie est bien sûr au centre du dispositif entourant l'hystérique, car Charcot a commandé, dès les premiers instants, l'installation d'un laboratoire photographique afin de mieux pouvoir analyser, et donc « guérir », les hystériques. Et, aussi rapidement, l'hystérie a exercé une fascination sur la littérature, les arts et les spectacles parisiens⁴²⁴.

Tous les mardis entre 1887 et 1889, dans l'amphithéâtre de la Salpêtrière, Charcot dispense des leçons qu'il présente devant un public composite. C'est ce que nous montre la fameuse et monumentale peinture d'André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887) (fig. 26) :

421 Bien que cette dimension sexuelle ne fut jamais acceptée par la pudeur médicale de cette époque, *hystera*, en grec, signifie l'utérus.

422 ANDRÉ Emmanuelle, *Le choc du sujet. De l'hystérie au cinéma (XIX^e - XX^e siècle)*, Presses Universitaires de Rennes (Le Spectaculaire), 2011, chapitre I, pp.23-49.

423 CHARCOT Jean-Martin, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Policlinique 1887-1888*, Paris, Progrès médical & Delahaye & Lecrosnier, 1887-1888, p.16. Charcot ne touchait que rarement ses patientes. Son travail de médecin consistait essentiellement à constater les symptômes, puis à leur chercher une origine par l'autopsie, une fois la patiente décédée.

424 Charcot lui-même donnera une analyse « artistique » du motif hystérique par le biais d'un ouvrage d'histoire de l'art réalisé avec Paul Richer : *Les démoniaques dans l'art*, Paris, A. Delahaye & E. Lecrosnier, 1887. Nous ne pouvons que faire un lien avec Cesare Lombroso, qui se servait lui aussi de l'histoire de l'art comme d'un argument pour ses théories.

devant l'humble professeur, sont assis, autant des docteurs de l'hôpital (notamment Georges Gilles de la Tourette) que des gens du monde du spectacle (Jules Claretie, directeur de la Comédie Française). Tous contemplant cette femme, Blanche Wittmann, patiente de Charcot, prise d'une crise alors que, détail voyeuriste, son corset est dégrafé. Dans le tableau de Brouillet, une dialectique heureuse s'effectue entre le *show* de l'hystérie sur laquelle convergent tous les regards, et l'image accrochée au mur, derrière l'assemblée, nous présentant une autre hystérique prise d'une crise qui arque son corps. Ce dessin, réalisé par Paul Richer⁴²⁵, montre ce qui, selon le docteur Bourneville, caractérise la crise hystérique par excellence⁴²⁶. Nous avons alors, côté regard, le corps de l'hystérique se figeant et se dénudant, et de l'autre, côté fantasme, le corps hystérique idéalisé, celui de la *furie* sur son lit, s'agitant de toutes ses passions. Il y a, dans ce tableau extrêmement révélateur, une filiation historique qui n'est pas sans rappeler toutes les représentations de femmes nues à la peau lactée accompagnées par un chevalier à l'armure noire. Roger Caillois lui-même s'interroge sur la fréquence et l'insistance de ce motif⁴²⁷ : chez Lucas Cranach (*Jugement de Paris*, 1530), chez Le Tintoret (*Le Sauvetage*, 1560), chez Delacroix (*Marphise*, 1852), chez John Everett Millais (*Le chevalier errant*, 1870) et tant d'autres. La fragilité féminine s'oppose à la puissance masculine du chevalier qui est autant bourreau que sauveur. Comme le relève Caillois, ces représentations mettent également à jour toute une frustration sexuelle de l'homme enfermé dans sa sombre armure face à la nudité passive de ce corps empêché. Nous plaçons la peinture d'André Bouillet dans cette même tradition : face au corps lumineux et fragile de Blanche, les hommes, masse sombre, sont figés dans l'aura de leur position sociale. La femme mise en spectacle, c'est aussi la femme inaccessible. On ne peut saisir l'image, juste être hanté par elle. L'hystérie, comme le révèle Georges Didi-huberman à la suite de Sigmund Freud, n'est pas une maladie mais une *bête noire*⁴²⁸, on ne sait pas où elle se loge, on ne sait rien d'elle, elle devient la *féminité comme culpabilité*. L'hystérie, c'est la féminité spectrale, c'est la féminité comme image qui hante, entre nymphe et furie. L'hystérie est à la science ce que le spiritisme est à l'homme de lettres et la criminalité incurable à la justice : une hantise. Dans les trois cas, on chargea la photographie de trouver une réponse à l'énigme. Et, à l'instar de cette même photographie, l'hystérie est à la croisée de la science et de l'esthétique.

425 Voir RICHER Paul, *Etudes cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, A. Delahaye & E. Lecrosnier, 1881, p.68.

426 BOURNEVILLE Désiré Magloire et REGNARD Paul, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Bureaux du Progrès médical, 1880, p.30-32.

427 CAILLOIS Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p.88-91.

428 DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique à la Salpêtrière*, Paris, Macula, 2014 (1982), p.95.

Comme le relève Emmanuelle André, lorsque l'hystérie quitta définitivement le monde médical au début du XX^e siècle, elle fit son entrée au cinéma où elle règne encore aujourd'hui comme l'un des archétypes féminins les plus fantasmatiques. À ce sujet, l'auteure trace un parallèle intéressant entre la peinture de Brouillet et la scène d'introduction de *Artificial Intelligence : A.I.* de Stephen Spielberg (2001)⁴²⁹. Dans un futur indéterminé, le professeur Hobby (William Hurt) et son équipe créent des robots dotés de différentes fonctions. Par le biais d'une mise en scène proche de celle d'un cours de Jean-Martin Charcot, Hobby démontre l'insensibilité de l'une des robots présentes dans l'assemblée, avant de clamer vouloir créer un androïde capable d'aimer. Dans cette scène, nous passons, en quelques minutes, du XIX^e siècle hystérique au XX^e siècle freudien : du corps comme lieu des passions au cerveau comme lieu unique des tourments. Aussi, à la suite de ce rapprochement cinématographique, il nous semble que cette représentation de Brouillet, et celles concomitantes du chevalier noir qui secourt la jeune femme nue, est omniprésente au cinéma de spectre. Il suffit de penser aux différentes scènes d'exorcisme (un ou plusieurs prêtres en noir encerclant un jeune corps dévêtu), si redondantes depuis le film fondateur de William Friedkin, jusqu'à leur inversion : dans *Insidious: Chapter 3* (Leigh Whannel, 2015) ou dans *Annabelle* (John R. Leonetti, 2014), entre autres exemples, c'est la jeune femme presque nue qui dévisage l'assemblée des hommes ou le prêtre. Aussi, un film comme *The Autopsy of Jane Doe* (André Øvredal, 2016) nous semble exemplaire : deux médecins légistes (un père et son fils) passent la nuit autour du cadavre d'une inconnue. Nous retrouvons le geste de Charcot s'obstinant à trouver la *bête noire* féminine dans les entrailles froides du corps en organisant systématiquement des autopsies. Sauf qu'ici, le rêve de Charcot se réalise car l'autopsie va réellement révéler le mal : à l'intérieur de la peau, de l'estomac, et dans d'autres endroits, le corps est marqué de signes étranges et les deux hommes vont de découverte en découverte jusqu'à ce que ce même corps, en fait celui encore actif d'une sorcière du XVII^e siècle, les conduise au bout de l'épouvante.

Paul Regnard, photographe à la Salpêtrière, demande aux hystériques (Augustine en tête de file) de poser devant son appareil photographique afin de rejouer ses crises. Le temps de pose nécessaire étant à cette époque trop long, il n'y a pas d'autres moyens d'archiver ces attaques. L'instant hystérique est un spectacle. On le rejoue sans cesse, on le mime en société. Certaines femmes en profitent alors pour prendre le pouvoir sur l'homme publiquement prude, mais elles le subissent également lorsqu'il conduit aux pires expérimentations. L'attaque hystérique est, depuis cette femme de XIX^e siècle, sans cesse

429ANDRÉ Emmanuelle, *Le choc du sujet*, op. cit., p.43.

rejouée, et chaque événement spectral au cinéma de spectre peut y être ramené. Sadako Yamamura s'origine dans ce Paris des années 1882-1892, et toutes les autres femmes spectrales aussi.

Une opposition s'installe alors : d'un côté, la médium comme femme créatrice d'image, de l'autre l'hystérique comme femme devenue image. Une scène, sublime, issue de *Rofuto* (2005) de Kiyoshi Kurosawa, l'illustre parfaitement : Reiko Atuna s'approche du marais d'où a été repêchée l'étrange momie d'une jeune femme qui l'obsède tant. Le marais est enveloppé d'une épaisse brume, mais Reiko s'avance tout de même sur le ponton au bout duquel est installé un treuil. Soudainement, une femme vêtue d'une longue robe noire apparaît en face d'elle, au bord du ponton, presque déjà au-dessus de l'eau. La musique est stridente, oppressante. Lentement, la femme vêtue de noir lève le bras tandis que, peu à peu, sa hanche et sa jambe droite s'effacent. Puis son torse, puis son épaule. La revenante se troue comme du gruyère. L'écrivaine, métaphore de la médium, est donc opposée au spectre qui s'efface peu à peu comme une image sur un tableau noir (fig. 27). Reiko s'avance tout de même vers elle alors que, déjà, son visage disparaît. Une fois arrivée au bout du ponton, Reiko manque de tomber à l'eau, car il n'y a plus personne. De *nymphe* au bout du ponton, elle prend la place de *furie* à l'autre extrémité. Car c'est peut-être ça le grand drame féminin du cinéma spectral, les rôles peuvent à tout moment s'inverser. La violence est toujours insondable et peut surgir soudainement pour faire plonger la femme sereine dans une boue de sang. Le devenir-image de la femme, cette objectivation infâme et arraisonnable, n'est jamais loin. Dans le film russe *Nevesta* (Svyatoslav Podgayevskiy, 2017), Nastya (Viktoriya Glukhikh) vient passer quelques jours dans la famille de son fiancé avant de célébrer leur mariage. Après divers événements étranges, elle comprend que sa belle-famille prévoit de la sacrifier lors d'un rituel occulte afin de *nourrir* l'esprit de *Maman*, qui hante et protège la famille depuis des décennies. Le rituel est symboliquement fort : Nastya sera enterrée vivante avec un objet ayant appartenu à l'ancêtre afin de fusionner avec elle. La jeune femme est habillée de blanc, puis placée dans le cercueil, cette *camera oscura*, cette *darkened chamber*, afin d'en sortir à l'état d'image. Il s'agit toujours de la même histoire qui, sans cesse, se rejoue. Le corps de la femme, antre des fluides occultes et spectraux, est talismanique, entre la chair et l'image.

Sorcières et adolescentes

Selon Frédéric Astruc, le cinéma d'horreur, en tant que genre qui n'a pas uniquement pour fonction de faire peur mais qui propose une réflexion *purement* cinématographique,

commence avec une scène montrant l'exécution d'une sorcière⁴³⁰. C'est bien sûr l'ouverture de *La Maschera del Demonio* de Mario Bava (1960) : en plein XVII^e siècle, une assemblée nocturne encagoulée et équipée de torches brûlantes est réunie autour d'une femme, Asa, et de son amant, Igor Javutich, tous deux attachés à des planches de bois. L'inquisiteur, le frère d'Asa, ordonne au bourreau de marquer la sorcière par le feu, et, alors que la femme hurle et que l'on pense que le supplice va se dérouler hors champs, il est trop tard, l'œil de la caméra est déjà en gros plan sur la chair qui fond sous la pression du métal ardent (*fig. 28*). Puis, après un court discours, l'inquisiteur commande au bourreau d'exécuter sa sœur en lui enfonçant, dans son visage, le masque du démon, sorte de masque de fer clouté représentant un dragon. Asa maudit son frère au nom de Satan, avant de mourir littéralement défigurée. Que nous montre cette scène fondatrice ? Une femme *dévêtue* de blanc entourée d'hommes vêtus de noir. La *scène hystérique* se rejoue, sauf qu'il est ici question de sorcellerie. *La Maschera del demonio* est une œuvre dans laquelle tout tourne autour de la visibilité. Lorsque la sorcière est ressuscitée dans son tombeau, ce sont ses yeux qui apparaissent en premier. Il est question de voir et d'être vu. Il est donc, finalement, question de la femme cinématographique. Celle dont on scrute la passion. Encore Sadako, Kayako, Mamá, et tant d'autres :

Sprenger dit (avant 1500) : « Il faut dire l'hérésie des sorcières, et non des sorciers ceux-ci sont peu de chose. » Et un autre sous Louis XIII : « Pour un sorcier, dix mille sorcières. »

« Nature les fait sorcières. » C'est le génie propre à la Femme et son tempérament. Elle naît Fée. Par le retour régulier de l'exaltation, elle naît Sibylle. Par l'amour, elle est Magicienne. Par sa finesse, sa malice (souvent fantasque et bienfaitante), elle est Sorcière et fait le sort, du moins endort, trompe les maux.⁴³¹

Si la sorcière est une invention, le sorcier est un mensonge. La sorcellerie est le privilège et le fardeau des femmes. Combien d'hystériques masculins dans les couloirs de la Salpêtrière ? Quasiment aucun, et lorsqu'ils y sont, c'est parce qu'ils sont fondamentalement d'une nature « efféminée ». Le fantasme d'une puissance naturelle, non rationnelle, donc aussi la magie de l'image elle-même, sera toujours féminin.

La fin du Moyen-Âge est le lieu de ce que l'on pourrait nommer un *fémicide* : elles furent

430ASTRUC Frédéric, « Zoya, image(s)-creuset » in ASTRUC Frédéric (dir.), *Représenter l'horreur, op. cit.*, p.46.

431MICHELET Jules, « La sorcière » in *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion 1893-1898, p.321.

entre 50 000 et 100 000 à périr dans les flammes du jugement de l'inquisition⁴³². La vraie magie est qu'il fut un temps où il suffisait de qualifier sa voisine de sorcière pour la voir s'envoler en cendres. Lorsque Jacques Sprenger et Henri Institoris publient le *Malleus Maleficarum* en 1486, le *Marteau des sorcières*, sorte de manuel pratique pour révéler et punir ces femmes infâmes, l'époque était obsédée par la question de la présence répandue de Satan parmi les hommes⁴³³. Cela fait des siècles que Satan, anciennement vu comme un petit farceur, est devenu la face obscure de Dieu et une véritable puissance possédante. Toujours et encore cette même *bête noire* qui agite les corps. Le Satan du XVI^e siècle est le *fluide* du XIX^e siècle, celui qui anime la médium ou crispe l'hystérique. Toujours, la femme est double, toujours est-elle potentiellement habitée par une puissance que l'homme ne comprend pas, mais qui, soit l'enchanter, soit l'effraie. Allan Kardec, derrière sa potentielle roublardise opportuniste, luttait tout de même pour l'éducation des femmes ; Sprenger, lui, s'activait pour leur éradication. La religion catholique, bien avant ce dramatique XVI^e siècle, plaçait au centre de son économie une « femme sans ombre » : la Vierge, pleine d'un être intérieur qui ne la remplit pas⁴³⁴. Car le Christ, comme nous le verrons longuement en partie II, ne touche pas le ventre de Marie. Il s'y love *sans contact*. Voici l'équation de la bonne et de la mauvaise image, et plus largement, du bien et du mal : une bonne image possède Dieu par le vide, une mauvaise, possède le Diable par le plein. Et la femme, en tant qu'être *vide*, est soit sainte soit démoniaque.

Derrière la folie ecclésiastique voulant en finir avec tout paganisme, se cachent pourtant d'autres intérêts. Si l'on tue les femmes, c'est aussi pour débarrasser la société de leur médecine empirique et la remplacer par celle des hommes : une quantité de celles qui furent accusées de sorcellerie était réellement connue pour fabriquer des remèdes, certaines étant même décrites comme femmes médecins⁴³⁵. Ce sont toujours les hommes d'une classe dirigeante qui s'attaquent à des paysannes, ce sont des hommes qui transformèrent la médecine vernaculaire en magie démoniaque. Nous retrouvons là l'un des motifs centraux du

432EHRENREICH Barbara et ENGLISH Deirdre, *Sorcières, sages-femmes & infirmières. Une histoire des femmes soignantes*, Paris, Cambourakis, 2014 (1973), trad. L. Lame, p.17.

433Comme le révèle Silvia Federici, bien que le *Malleus Maleficarum* fut publié en 1486 et que la bulle papale d'Innocent VIII de 1484 (*Summis desiderantes*) validait déjà l'idée que la sorcellerie était une menace, l'Europe, notamment sous l'influence de l'Italie, était globalement septique face à ces fantasmes surnaturels. Le changement advint après le milieu du XVI^e siècle, lorsque ce ne sont plus les inquisiteurs qui jugèrent les sorcières mais les laïcs. À l'opposé de ce que l'on imagine souvent, bien que ce fut l'Église qui amorça la haine à l'encontre des femmes, la violence fut surtout déchaînée, c'est la théorie de l'historienne, par la bourgeoisie capitaliste. Voir FEDERICI Silvia, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Genève, Entremonde et Senonevero (Rupture), 2014 (2004), trad. J. Guazzini et col. Senonevero, p.264.

434MONDZAIN Marie José, *Image, icône, économie, op. cit.*, p.225.

435EHRENREICH Barbara et ENGLISH Deirdre, *Sorcières, sages-femmes & infirmières, op. cit.*, p.25.

cinéma de spectre. Sadako n'était-elle pas guérisseuse avant de devenir spectre viral ? N'a-t-elle pas été poussée à fusionner avec son double démoniaque en conséquence de la violence et de la haine ? La sorcellerie n'est jamais une cause, elle est toujours le résultat d'une injustice. Clover relève également ceci dans le cinéma d'horreur des années 1970-1990 : les femmes incarnent la *Black magic*, lorsque les hommes incarnent la *White science* :

White science fait référence à la tradition rationnelle occidentale. Ses représentants sont presque toujours des hommes blancs, typiquement docteurs, et ses outils sont la chirurgie, les médicaments, la psychothérapie, et autres formes de science hégémonique. *Black magic*, de l'autre côté, fait référence au satanisme, au vaudou, au spiritisme, et aux variantes populaires du Catholicisme Romain. Un monde de croix, d'eau bénite, de séances, de bougies, de prières, d'exorcisme, de chapelets d'ail, de poulets décapités, etc., ses habitants sont noirs, Amérindiens, métis (surtout cajuns et créoles) et généralement issus des peuples du tiers-monde, enfants, personnes âgées, prêtres, Transylvains – mais avant tout femmes.⁴³⁶

Elle pense alors autant à *Exorcist II: The heretic* (John Boorman, 1977) qu'à *Salem's Lot* (Tobe Hooper, 1979), mais également à *The Haunting* (Robert Wise, 1963), qui est peut-être le premier film dans lequel est présent un spécialiste en paranormal. Spécialiste qui sera, comme nous l'avons vu, presque toujours une femme, bien que parfois un jeune garçon (être encore non *genré*) soit accepté dans ce rôle (nous pensons par exemple à *The Sixth Sense* (Night Shyamalan, 1999) ou encore à *Ringu 2* (Hideo Nakata, 1999)). Enfin, entre autres exemples, nous trouvons, dans *Paranormal Activity 1* et *2* (2009-2010), une même opposition littérale entre la science rationnelle masculine et l'occultisme féminin : l'homme est celui qui possède la science technologique (ordinateur, caméra), lorsque la femme est en lien avec le monde des sorcières. Ainsi, malgré quelques variantes, les théories de Clover sont toujours valides avec le cinéma du XXI^e siècle.

La sorcière incarne un vieux monde pré-industriel, proche d'un rapport sensible à la Nature⁴³⁷. Nous retrouvons ici notre analyse du lien Spectre-Nature réalisé en début de chapitre. Nous l'avons déjà dit, la femme est médium autant qu'elle *est* un médium, c'est-à-dire autant qu'elle

436CLOVER Carol J., *Philosophy of horror*, op. cit., p.66. (Notre traduction : « *White Science refers to Western rational tradition. Its representatives are nearly always white males, typically doctors, and its tools are surgery, drugs, psychotherapy, and other forms of hegemonic science. Black Magic, on the other hand, refers to satanism, voodoo, spiritualism, and folk variants of Roman Catholicism. A world of crosses, holy water, seances, candles, prayer, exorcism, strings of garlic, beheaded chickens, and the like, its inhabitants are blacks, Native Americans, mixed-race peoples (especially Cajun and Creole) and third-world peoples in general, children, old people, priests, Transylvanians—but first and foremost women.* »).

437FEDERICI Silvia, *Caliban et la sorcière*, op. cit., chapitre III, pp.209-254.

est traversée par des flux. Ce dualisme de la femme magique peut alors s'interpréter d'une manière plus frontale, et nous revenons à la scène de confrontation dans *Rofuto* : la femme est soit sorcière soit possédée. Exit la bienfaisance de la *médium*, il ne reste plus qu'énergie démoniaque. Michel Foucault a révélé comment la *possession* des XVI^e et XVII^e siècles fait suite à la sorcellerie des deux siècles précédents⁴³⁸ : alors que la sorcellerie historique, comment nous l'avons montré, est un investissement religieux et médical des régions où le paganisme et les sciences locales perdurent, la possession est un investissement du corps du croyant. Alors que la sorcière est la femme de la campagne, de la montagne, des limites de la forêt, la possédée est la citadine dont la foi est incorruptible. La sorcière est en périphérie du christianisme, la possédée est en son centre. La sorcière, comme nous l'avons montré en début de chapitre, est donc proche de la Nature prédatrice qui va la capturer ; la possédée, elle, est celle qui va se faire *hanter* par Satan. C'est donc une hantise plus culturelle :

Le corps de la sorcière était simplement au service du diable, ou il était entouré d'un certain nombre de puissances. Le corps de la possédée, lui, est un corps multiple, c'est un corps qui, en quelque sorte, se volatilise, se pulvérise, en une multiplicité de puissances qui s'affrontent les unes les autres, de forces, de sensations qui l'assaillent et la transpercent.⁴³⁹

Alors que la sorcellerie reposait sur un pacte (la femme acceptait de servir le diable afin de bénéficier de tel ou tel pouvoir), la possession est une invasion non souhaitée. Le corps de la sorcière est un corps *marqué* de signes, le corps de la possédée est, lui, animé par les convulsions. Nous voyons se dessiner ici les luttes qui opposèrent, au XVIII^e siècle, la religion et la médecine : la première verra toujours, dans la convulsion, les signes du Démon, lorsque la seconde y trouvera des problèmes purement scientifiques. Il est alors intéressant de voir comment l'hystérie sera finalement le devenir-magique de la médecine : Charcot retournera à une analyse de la convulsion comme trace, tel un médecin inquisiteur.

Le XX^e siècle, avec des films comme *I married a witch* (René Clair, 1942) ou la série télévisuelle *Ma sorcière bien aimée* (1964-1972), fit de la sorcière une *fée du logis*. Alors, la possédée et la sorcière se mélangent, la *femme fragile* et la sorcière ne font plus qu'un. Si la femme a des pouvoirs, c'est pour enchanter son homme et pour devenir une *super ménagère* capable de faire briller la maison comme par enchantement, ou de l'aider dans sa carrière

438FOUCAULT Michel, « Cours du 26 février 1975 » in *Les anormaux*, Paris, Seuil/Gallimard (EHESS), 1999, p.187-215.

439Ibidem, p.192.

professionnelle. Comme l'a montré Silvia Federici, nous pouvons également analyser la chasse aux sorcières comme le moment marquant du capitalisme naissant. Le corps de la femme est alors soumis à une rationalisation et à une fonction : produire la force de travail et prendre soin du travailleur⁴⁴⁰. La sorcière populaire du XX^e siècle, celle qui a oublié que le balai qu'elle chevauche est symbole d'autonomie sexuelle, a alors complètement fusionné avec sa fragilité qui la confine à la maison. La sorcière populaire est faible mais *astucieuse*, possédée par un gentil démon qui fait d'elle un être quotidiennement féérique. Or, il est heureux de constater que le XXI^e siècle convoque le motif de la sorcière en tant que figure de libération. Pensons à des films comme *The Witch* (Robert Eggers, 2015) ou encore au drame fantastique *Thelma* (Joachim Trier, 2017) : la fille a des convulsions car elle devient femme, et le chemin qui la conduit à la sorcellerie la dirige finalement vers l'émancipation féminine. Cette émancipation de la femme-sorcière, qui passe par la possession et le marquage du corps, rejoint alors de façon récurrente le motif de l'adolescence. Comme l'a noté Éric Dufour, si le cinéma d'horreur est souvent considéré comme un cinéma pour adolescents, c'est parce qu'il possède en lui-même des éléments propres à l'adolescence : remise en cause des systèmes de valeur, transgression des tabous, irrespect, ode à la liberté, etc⁴⁴¹. Ainsi, il est fréquent de voir des adolescents ou des jeunes adultes comme personnages principaux des films d'horreur. Et le cinéma de spectre, en faisant appel aux motifs de la médium, de la possédée, de la sorcière, s'installe définitivement dans ce présupposé. Nous l'avons déjà dit, la jeune femme a depuis tout temps été considérée comme idéale pour communiquer avec l'au-delà, et l'épouvante va alors pouvoir servir de propos à des problématiques d'appropriation personnelle de son corps. Tristan Garcia envisage l'adolescence comme l'apogée passionnel de la vie d'un individu moderne. Comme nous l'avons déjà relevé, l'époque moderne étant une époque de l'*intensité* (d'où sa passion pour l'électricité), l'adolescence, période biographique des passions, sera comprise comme le moment même de cette intensité⁴⁴². Mais alors que Tristan Garcia continue de rattacher cette figure de l'adolescence à celle du rocker, il nous semble que nous pouvons, au XXI^e siècle, en trouver une continuité justement dans celle de la sorcière. L'adolescence du XXI^e siècle est celle des communautés, des tribus, et, du monde virtuel⁴⁴³ et du groupe de rock pubère qui se retrouve le dimanche dans un garage, nous sommes passés, dans l'imaginaire cinématographique, à la tribu qui se réunit en se tenant la main autour d'un

440FEDERICI Silvia, *Caliban et la sorcière*, op. cit.

441DUFOUR Éric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., p.45.

442GARCIA Tristan, *La vie intense*, op. cit., p.104.

443En ce sens, nous suivons encore l'analyse de Michel Maffésoli que nous avons convoqué pour parler de *technomagie*.

cercle dessiné à la cendre⁴⁴⁴. C'est ainsi la jeune femme qui devient la figure même de cet entre-deux biographique. À ce sujet, nombre de films sont symptomatiques : *Ringu 0 : Bâsudei* (Norio Tsuruta, 2000), *Insidious : Chapter 3* (Leigh Whannell, 2015), *The Witch* dont nous venons de parler, mais aussi *Ouija* (Stiles White, 2015), *Annabelle : Creation* (David F. Sandberg, 2017), *The Exorcism of Emily Rose* (Scott Dickinson, 2005), *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014), etc. Toujours, une adolescente ou une jeune femme doit lutter pour s'approprier son corps et sa liberté. Des films à la frontière du genre, tels que *Thelma*, déjà cité, ou encore *Requiem* (Hans-Christian Schmidt, 2006) confirment l'importance de ce motif dans la culture actuelle. La sorcière-médium-convulsée, de figure de soumission, devient une figure de libération.

It Follows, par exemple, nous présente un monde sans futur (avec pour décor la ville de Detroit) où la jeunesse est désœuvrée, complètement délaissée par des adultes en perdition. Jay (Maika Monroe), l'héroïne, couche avec un jeune homme qu'elle connaît peu et sera ensuite poursuivie par des spectres qu'elle seule peut voir. Spectres, tel un jugement glaçant, qui prennent souvent l'aspect de proches. Ce film, qui se situe directement dans la lignée de *Ringu*, du moins pour le motif du spectre qui sort du décor pour fondre sur sa proie, mais aussi d'un *Carrie*, place au centre de ses problématiques la sexualité adolescente et la possession du corps féminin. *It Follows* nous semble par ailleurs proche de *The Witch*, ne serait-ce que par l'engagement d'auteur présent dans les deux films. Dans ce dernier, une famille américaine du XVII^e est chassée du village et doit s'installer dans une maison esseulée en lisière d'une forêt dense et sombre. Peu à peu, des événements sordides vont se produire : le nouveau-né, Samuel, disparaît et Caleb (Harvey Scrimshaw), le préadolescent, meurt de convulsions après avoir passé plusieurs jours dans la forêt. Tous les soupçons se tournent vers Thomasin (Anya Taylor-Joy), la jeune adolescente qui, pourtant, fait de son mieux pour servir ses parents agressifs et ses deux autres frère et sœur, des jumeaux, qui la détestent. Après de nombreux événements paranormaux dramatiques, Thomasin finit par poignarder sa mère et signe un pacte avec Black Philip, le bouc noir de la ferme. Ce dernier, transformé en gentilhomme, la conduit dans la forêt où elle rejoint, nue, un sabbat de sorcières, et s'envole avec elles dans le ciel (*fig. 29*). Face à une famille qui la rejette, des parents qui ont peur d'elle et veulent l'envoyer en tant que servante au village, le dénouement du film nous semble alors être une forme de libération. La nudité est signe de liberté, le corps ne doit pas devenir la fonction d'autrui mais appartient à la jeune femme. Elle signe un pacte avec la Nature, et rejoint une compagnie de femmes qui sacrifient les nouveau-nés. Elles ne sont plus femmes-

⁴⁴⁴Nous pensons, par exemple, au film *Demonic*, écrit par James Wan et réalisé par Will Canon (2015).

machines reproductrices, elles sont simplement femmes. *The Witch* rejoint ici *Ringu 0 : Bâsudei* : la limite de la Nature n'est plus uniquement prédation, mais devient libération. Celle qui ne fait qu'un avec elle-même est libérée de toute emprise machiste culturelle.

Du spectre à la cyborg

Cette jeune femme qui se soulève contre un pouvoir aliénant et trouve, dans la magie, une voie libératoire, rejoint finalement un autre mythe féministe. La sorcière-médium-hystérique du cinéma de spectre, lorsqu'elle fusionne avec la technique (comme c'est le cas dans *Ringu*), devient un être nouveau qui dépasse les barrières de son genre. Cette femme comme cible de la caméra serait alors tendue entre deux pôles, deux extrêmes : d'un côté la Nature prédatrice, celle qui transforme Sadako en être démoniaque ; de l'autre la technique qui peut également faire d'elle une personne offensive. Sadako, figure emblématique de cette double tension, est alors la *médium* de cette Nature (son père, dieu de l'océan) et de cette technique (son *enfant* dont elle accouche : la VHS maudite).

Donna Haraway a, la première, fondé une théorie féministe en prenant le cyborg comme horizon mythique. La femme qui devient cyborg, c'est celle qui a enfin pris possession de la technique (privilège historiquement masculin) et qui n'est plus simple outil de reproduction⁴⁴⁵ ou de désir⁴⁴⁶. De plus, cette femme-ci se rapproche d'une forme éthérée, elle devient spectrale, car elle bouge d'elle-même, sans la nécessité d'avoir un support énergétique masculin. C'est l'une des dimensions fortes du livre de Koji Suzuki, que malheureusement Hideo Nakata et Hiroshi Takahashi n'ont pas repris dans leur film, mais que Kim Dong-bin a maintenu dans sa propre adaptation du roman (*The Ring Virus*, 1999) : Sadako Yamamura est à la base hermaphrodite, et l'on retrouve cette négation des genres dans son devenir technologique. Donna Haraway théorise également le cyborg comme un être de la communication⁴⁴⁷, c'est-à-dire comme un être qui a, en lui-même, absorbé ce qui compose la clef de voûte de tout pouvoir : la communication verticale d'un pouvoir avec ses sujets⁴⁴⁸. Or,

445 HARAWAY Donna, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle » in *Manifeste cyborg et autres essais : sciences - fictions - féminismes*, Paris, Exils, 2007 (1991), trad. L. Allard, D. Gardey et N. Magnan, p.30.

446 *Ibidem*, p.33 : « Contrairement au monstre de Frankenstein, le cyborg n'attend pas de son père qu'il le sauve en restaurant le jardin originel ; c'est-à-dire en lui fabriquant une compagne hétérosexuelle, en faisant enfin de lui un tout fini, une cité, un cosmos. »

447 *Ibid.*, pp.52-54.

448 Deleuze ira dans le même sens lorsque, durant sa conférence face aux étudiants de la Fémis tenue en 1987, il dira que « toute information est ordre ». Voir référence note de bas de page 366.

lorsque le cyborg fusionne avec les puissances communicationnelles et ne répond plus qu'à son propre *code*, il devient pure autonomie et rébellion. Nous nous tournons encore une fois vers Sadako, devenue femme-virus qui se répand de télévision en télévision, et d'email en email dans *Rings* (Javier Gutiérrez, 2017). La femme devient pure communication, pur objet *codé*. C'est d'ailleurs l'un des caractères forts du cinéma de spectre, nous l'avons déjà relevé en introduction : le spectre est toujours une non-forme à décrypter. Il est pur code. Et lorsque la femme devient ce code, elle rejoint alors la figure du cyborg.

Stéphane Bex, dans ses réflexions sur le *found footage*, constate que le cinéma d'épouvante contemporain propose une nouvelle équation de la soumission. Qu'importe que l'on soit homme ou femme, on souffrira toujours de la technologie :

Au-delà des genres et de la répartition entre masculin et féminin, le film d'horreur contemporain se fonde sur une nouvelle distinction qui oppose humain et technologie et renverse les rapports habituels entre le sujet (l'humain) et l'objet (la technologie). Sujet devenu autonome, la technologie fait de l'homme un nouvel objet auquel elle laisse ironiquement l'illusion de sa liberté et de sa maîtrise.⁴⁴⁹

Ce qui fonctionne pour le *found footage* n'est pas forcément général en ce qui concerne le cinéma spectral. Nous venons de le montrer, nombre de films sont marqués par le motif de la libération féminine. Pourtant, nous allons dans le sens de Stéphane Bex lorsque celui-ci envisage que la technologie est devenue prédatrice, nous l'avons déjà montré en début de chapitre. La nuance que nous aimerions apporter à l'affirmation du critique, c'est que cette technologie vengeresse est peut-être fondée sur les restes cybernétiques des bûchers encore ardents du XVI^e siècle ou des lamentations parisiennes de la fin du XIX^e siècle. Le spectre qui s'en prend à la famille heureuse ou au couple un peu vulgaire du XXI^e siècle, est peut-être l'individu libéré de la soumission morale, et plus précisément la femme libre. Bien que Bex remette en cause les analyses de Clover en ce qui concerne la hantise domestique de notre début de siècle⁴⁵⁰, notamment à partir de l'idée que la caméra est un fétiche qui passe de mains en mains, qu'importe que l'on soit homme ou femme, qu'importe ce que l'on y projette comme fantasme de jouissance, nous continuons d'envisager le spectre comme le devenir-technologique (et donc un devenir-caméra) d'une femme soumise. La caméra devient le pendant du spectre, elle réplique mais ne reproduit pas, elle est douée d'ubiquité, elle est

449BEX Stéphane, *Terreur du voir*, op. cit., p.149.

450Ibidem, p.178.

panoptique. Elle devient *matrice*, mais seulement pour son propre plaisir. Ainsi, si la sorcière était celle que l'on sacrifiait au nom de la science masculine, si l'hystérique est celle que l'on pliait aux fantasmes neurologiques de son temps, la médium et *la* spectre de l'épouvante se contemplent comme dans un miroir : l'une décide des images à projeter dans l'esprit de son assemblée, l'autre devient cet être éthéré, intouchable, qui peut à son tour pénétrer dans le corps des autres. La femme fusionne avec l'image et avec la technologie.

CONCLUSION :

Le « cinéma spectral », par les motifs qu'il convoque et par ses nouveaux monstres, ses objets horribles, ses personnages, est en tension vers une peur majeure : celle de l'essence mauvaise de l'image. De façon paradoxale, nous regardons un cinéma qui produit des images pour nous dire de les craindre. Il crée des images pour affirmer que les dispositifs iconiques sont malveillants et conduisent au malheur. C'est la première étape de la hantise que le personnage d'Ed Warren (Patrick Wilson) apprend à ses étudiants : l'« infestation », comprise également comme contamination et invasion. Nous aurions pu choisir de parler, de manière plus fidèle à ce qu'entend par là ce personnage fictif, de portes qui claquent et d'objets qui volent en l'air ; mais nous avons préféré envisager que la première étape de la hantise est avant tout celle des dispositifs. De façon plus analytique, la première infestation est aussi celle de motifs archaïques : le spiritisme, l'archive hantée, la femme-spectre et la femme-médium. À ce sujet, si Carol J. Clover fait du genre horrifique le terrain parfait d'une analyse de la vision masculine et symbolique de la femme, Barbara Creed, elle, va encore plus loin dans la formulation d'un imaginaire sous-jacent (souvent psychanalytique) associé au corps féminin dans le cinéma d'horreur. Le genre serait l'héritier fidèle de la figure de la femme monstrueuse telle qu'elle se présente dans les mythes depuis des siècles : la femme primitive amoralisée (*Aliens*, James Cameron, 1986), la vampire (*The Hunger*, Tony Scott, 1983), la sorcière (*Carrie*, Brian de Palma, 1976), la femme en tant qu'être monstrueux (*The Brood*, David Cronenberg, 1979), la femme comme plaie saignante (*Dressed to Kill*, Brian de Palma, 1980), la femme comme corps possédé (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), la mère castratrice (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), la femme belle mais létale (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992), la vieille psychopathe (*Whatever Happened to Baby Jane?*, Robert Aldrich, 1962), la fille-garçon monstrueuse (*A Reflection of Fear*, William A. Fraker, 1973), la femme comme un animal non-humain (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942), la femme comme mort-vivante (*Lifeforce*, Tobe Hooper, 1985), ou encore la femme comme femme castratrice létale (*I Spit On Your Grave*, Meir Zarchi, 1978)⁴⁵¹. Il serait intéressant, mais trop long ici, de réactualiser cette liste à partir des productions épouvantables du XXI^e siècle, et nous constaterions alors que le motif de la femme monstrueuse n'a jamais été aussi vivace. Comme elle le révèle plus loin, et comme nous l'avons déjà vu par le biais de Julia Kristeva, la féminité serait symboliquement le lieu de l'abjection : « Les menstruations et l'accouchement sont vus

⁴⁵¹ CREED Barbara, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres et New-York, Routledge, 1993, p.1.

comme deux événements dans la vie de la femme qui l'ont placée du côté de l'abject. C'est le corps fertile de la femme qui l'aligne avec la nature et terrifie l'ordre symbolique patriarcal.⁴⁵² » Le cinéma d'horreur, cinéma de l'abjection, aurait alors, par la tradition imaginaire occidentale, fait du corps féminin le lieu même de l'horreur. Et cette idée se retrouve dans ce que Creed nomme la « mère archaïque ». Cette dernière existe par la non-présence, et on en trouve un exemple parfait dans *Alien* (Ridley Scott, 1979) : la mère donnant naissance à tous les aliens n'est jamais visible, elle existe uniquement comme un dispositif, un lieu, dans lequel sont présents les centaines d'œufs⁴⁵³. La mère archaïque maintenue dans une dimension abjecte, impure, serait, de plus, opposée à la pureté phallique que l'on pourrait symboliquement associer au vaisseau et à sa propreté clinique. La mère archaïque serait « le “trou noir” premier, le ventre maternel original qui donne naissance à toute vie.⁴⁵⁴ » Le ventre maternel comme lieu infernal, comme lieu abject, comme lieu d'origine de la souffrance et de l'impossible. Or, force est de constater que le cinéma spectral re-convoque cette idée de « mère archaïque » pour en faire non plus une provenance mais une demeure qui déborde. C'est le *further* d'*Insidious*, dont nous allons longuement débattre dans la partie suivante, d'où proviennent les spectres. Mais c'est aussi la maison hantée elle-même, à laquelle se confrontent les chasseurs de spectre. En ce sens, il nous semble qu'au cinéma spectral la mère archaïque est, comme tout spectre, vouée à se rendre visible. Alors que l'on pourrait en rester aux phénomènes de sa présence (l'infestation), le cinéma de spectre, au XXI^e siècle, semble avoir besoin de la montrer. Mais finalement, il ne peut se résoudre à une simple révélation car cela tuerait tout imaginaire ; il l'encapsule donc dans une autre zone d'ombre, l'ombre par excellence de notre époque : celui de la bureaucratie, voire, parfois, sous la forme d'une VHS maudite.

Le spectre comme mère archaïque nous permet de penser l'*habiter*, car l'*habiter* est une problématique qui doit se passer de la verticalité phallique. Le spectre comme mère archaïque nous permet surtout d'envisager le corps humain comme un ventre maternel aux images non pulsionnelles, aux images comme *logos*, c'est ce que nous verrons en partie III. Mais pour l'heure, penchons-nous sur cette idée d'un *lieu spectral* qui tendrait à devenir réel, à devenir matière. C'est la seconde étape, l'« oppression ».

452 *Ibidem*, p.50. Notre traduction : « *Menstruation and childbirth are seen as the two events in woman's life which have placed her on the side of the abject. It is woman's fertilizable body which aligns her with nature and threatens the integrity of the patriarchal symbolic order.* »

453 *Ibid.*, p.20.

454 *Ibid.*, p.27. Notre traduction : « *the primeval “black hole”, the originating womb which gives birth to all life.* »

PARTIE II :
LE LIEU SPECTRAL

« Chaque lieu équipé d'un téléviseur est en effet un monde en soi. »
Maxime Scheinfeigel, *Cinéma et magie*, 2008.

« La relation entre le puits et la télévision [dans *Ringu 2*] est que le moniteur lui-même est le tube ou
la connexion vers l'enfer. »
Hideo Nakata

« La fonction d'habiter fait le joint entre le plein et le vide. Un être vivant emplit un refuge vide. Et les
images habitent. Tous les coins sont hantés, sinon habités. »
Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 1957.

« La question de l'habiter surgit de manière explicite quand la possibilité même d'une habitation
"authentique" (acceptons provisoirement ce terme) semble sinon perdue, du moins devenue au plus
haut point problématique. »
Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, 2011.

« Maintenant, je vais dans une autre dimension. Soyez forts, qu'importe ce qui arrive, qu'importe ce
que vous voyiez. [...] Appelons-le le "lointain". Dans le lointain nous entrons. »
Elise Rainer, *Insidious: Chapter 3*.

INTRODUCTION :

Nous venons d'envisager le dispositif cinématographique et l'image comme pouvant relever de ce que Noël Carroll considère comme étant l'objet même de l'horreur : le monstre. Cette hantise des dispositifs iconiques relevait, selon nous, de la première étape d'une hantise (l'infestation), qui conduit ensuite à ce que le démonologue fictif Ed Warren nomme l'« oppression ». Cette oppression, que nous imaginons comme un poids qui pèse sur l'être hanté, lui cause panique et lui fait perdre tout espoir, nous la questionnerons ici à partir d'un motif général : celui de la maison hantée. Si nous choisissons de concentrer une partie entière de notre recherche sur ce point, c'est qu'il englobe en lui-même toute une série de réflexions complexes et déterminantes que le « cinéma spectral » propose de l'image.

Revenons encore une fois vers Barbara Creed : « Dans de nombreux films, le monstre commet ses actes effroyables dans un endroit qui ressemble à un ventre maternel.⁴⁵⁵ » Or, le cinéma spectral radicalise ce qu'analyse Creed à partir du motif féminin dans quelques films d'horreur pour en faire le motif central de son cinéma. Ce sera l'enjeu de cette partie que de montrer que c'est le film lui-même qui devient ce ventre maternel démoniaque. Plus qu'un motif hérité de la vision chrétienne du corps féminin, c'est une théorie entière de l'image envisagée comme un lieu maudit qui est proposée par les films de notre corpus. L'intuition de la philosophe américaine faisant du lieu spectral de *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) un utérus géant⁴⁵⁶ sera ici poussée à l'étude complète du genre afin d'en proposer une théorie de l'image. Ainsi, nous commencerons, grâce notamment à la philosophe Marie-José Mondzain, par proposer une économie de l'image qui rejoindra ensuite celle de la maison hantée. L'enjeu sera de mettre face à face l'idée de l'image comme lieu divin et celle de la maison comme lieu démoniaque. Puis, nous nous dirigerons vers une histoire moderne de la maison hantée, qui rejoindra encore une fois celle de l'image, et particulièrement celle du cinéma. Enfin, nous proposerons une théorie complète de la maison hantée telle qu'elle se présente dans le cinéma spectral afin de l'envisager comme une « maison-image ».

Dans un second temps, si maison et image fusionnent, alors nous relèverons comment ce cinéma fantasme l'idée que l'image puisse être habitable. La « mère archaïque » de Barbara Creed n'est plus un lieu que traversent, à un moment du film, les personnages⁴⁵⁷ ; mais elle devient le film lui-même. Pour comprendre ceci, nous convoquerons le concept platonicien de

455 CREED Barbara, *The Monstrous-Feminine*, op. cit., p.53.

456 *Ibidem*, p.54.

457 Creed précise cette idée : dans une histoire de vampire classique, la mère archaïque pourra être ces paysages brumeux habités par les prédateurs sauvages et parsemés de ruines.

chôra, qui nous permettra encore une fois d'envisager la dimension symboliquement féminine de ce cinéma. Dans cette seconde étape nous interrogerons également le motif du « lieu spectral », comme une continuité de ce que nous avons questionné plus haut à propos de l'archive, motif nouveau mais déterminant du cinéma spectral.

Si Noël Carroll, encore une fois, a précisément défini le film d'horreur comme relevant d'une narration de la « découverte » d'un impossible (le monstre), et que cet impossible peut aussi être simplement (c'est-à-dire dans l'horreur non narrative) une image étrange soulevant notre curiosité⁴⁵⁸, alors il semblera plus que jamais que le cinéma spectral envisage que le monstre principal de la fiction épouvantable est l'image elle-même. Elle nous terrifie, mais peut aussi nous attirer pour mieux nous dévorer.

458CARROLL Noël, *Philosophy of horror, op. cit.*, p.187.

1. MAISONS ET FILMS HANTÉS

1.1 Économie de l'image

L'économie divine

Le concept d'économie provient du grec *oikonomia* qui signifie administration (*nomia*) de la maison (*oikos*). Chez Aristote, l'*oikonomia*, est différenciée de la politique⁴⁵⁹. Alors que cette dernière a affaire avec l'organisation du domaine public, l'économie est une « science » de l'organisation du domaine privé. Ainsi, l'administration de la maison est divisée par le philosophe en trois domaines : les relations entre patron et esclaves ; celles entre père et enfants ; enfin, celles entre mari et femme⁴⁶⁰. Toutefois, cette science n'en est pas vraiment une, car elle relève plus d'un savoir-faire et d'un savoir-être. Le bon *despote* est celui qui sait tenir sa maison organisée en ordre, à la manière d'un *kosmos*. Ainsi, le premier talent du chef de famille est avant tout celui du sens de la gestion. Pour être un bon patron, un bon père et un bon mari, pour garder sa maison propre, sécurisée et que tout le monde puisse se nourrir, il faut avant tout être un bon gestionnaire pour atteindre pragmatiquement les meilleures fins. Aussi, lorsque les Latins traduisirent ce terme d'économie, ils firent appel à deux mots : *dispositio* et *dispensatio*⁴⁶¹. Il nous faut voir ici une séparation en deux parties de l'idée d'organisation économique qui serait, d'une part, le dispositif mis en place et, d'autre part, la dispensation, distribution, de ce dispositif. En ce sens, la maison, comprise comme un assemblage de diverses choses, serait pensée selon ces deux temporalités. Elle serait à la fois dispositif et dépense, et le *despote* serait le chef d'orchestre de ce double mouvement. Ceci est notamment le cas chez Xenophon, faisant de l'économie une danse :

De même tous les autres objets offrent un plus bel aspect lorsqu'ils sont rangés en bon ordre. C'est un chœur que forment toutes ces sortes d'ustensiles et l'espace qu'ils entourent est beau à voir quand il est ainsi bien dégagé. De la même façon, un chœur qui danse en cercle n'offre pas seulement un beau spectacle par lui-même, mais le centre en apparaît également beau et net.⁴⁶²

459ARISTOTE, *Politique*, 1261a §4. Aristote effectue ici une critique de la vision platonicienne de la *polis* : une cité organisée avec trop de rigidité n'est plus citée, mais maison.

460Ibidem, 1253b. Voir également AGAMBEN Giorgio, *Le règne et la gloire*, op. cit., pp.41-47.

461MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie*, op. cit., p.28.

462XÉNOPHON, *Économique*, 8, 21, Paris, Les Belles Lettres (Universités de France), 1949, trad. P. Chantraine. Cité par AGAMBEN Giorgio, *Le règne et la gloire*, op. cit., p.43.

Xénophon ramène également la bonne économie au spectacle édifiant d'une armée marchant de consort vers l'ennemi. Armée terrifiante par son organisation faisant d'elle un seul et même mouvement⁴⁶³. Nous le comprenons, la bonne économie est une bonne *disposition* censée *dispenser* des effets prédéterminés. L'économie est toute entière tournée vers une réflexion unilatérale sur des moyens à mettre en œuvre en vue de fins précises.

Le concept d'économie prit une tournure déterminante avec l'apport de la théologie chrétienne. C'est Paul, le premier, qui définit Dieu en termes d'économie. D'abord dans l'*Épître aux Éphésiens*, parlant de *gestion* de Sa *plénitude*⁴⁶⁴, de Sa *grâce*⁴⁶⁵ et de Son *mystère*⁴⁶⁶ ; puis dans l'*Épître aux Colossiens*, parlant d'*économie divine*⁴⁶⁷. Pour l'Apôtre, c'est le fidèle qui est le « gestionnaire »⁴⁶⁸ de cette multiple économie, il en est le *doulos*⁴⁶⁹, l'esclave. Dans la pensée chrétienne, le fidèle est *privé* de Dieu mais est responsable de l'administration divine, dans le double sens que nous avons relevé : le fidèle est privé de la *disposition* divine, mais est responsable de sa *dispense*. Dispense qui peut prendre, notamment, le nom de Gloire⁴⁷⁰. Selon Marie-José Mondzain, l'économie divine serait alors énigme⁴⁷¹ : l'économie divine, en tant que « dispositif », structure qui est en partie visible et invisible, n'est pas mystère mais énigme, car analysable. Avec le concept théologique d'économie (le « plan divin »), nous passons, au sein de la foi, de la *croissance* à la *métaphysique*. La *dispositio* est alors l'organisation fonctionnelle et trinitaire de Dieu (le Père, le Fils, le Saint-Esprit), lorsque la *dispensatio*, ou économie, dont est en charge le fidèle, est la finalité désirée par la trinité, à savoir le « dévoilement historique du plan divin⁴⁷² ».

L'économie divine, nous le disions, est liée à la question de la visibilité. Ceci est essentiel et déterminant. Nous en trouvons l'origine dans une autre parole paulinienne : « Nous voyons maintenant à travers un miroir, en énigme, mais alors nous verrons face à face.⁴⁷³ » Si Dieu a fait l'homme à son image, alors nous pouvons contempler Dieu en nous analysant dans un miroir. Mais cette contemplation, comme le précise Paul, se fait en énigme. C'est finalement toute la pensée de l'*idée* platonicienne qui se joue ici : Dieu est présent de façon archétypale,

463XÉNOPHON, *ibid.*, 8,6.

464PAUL, *Éphésiens*, 1,10.

465*Ibidem*, 3,2.

466*Ibid.*, 3,9.

467PAUL, *Colossiens*, 1,25.

468*Ibidem*, 4,1.

469PAUL, *Romains*, 1,1.

470À ce sujet, voir AGAMBEN Giorgio, *Le règne et la gloire*, *op. cit.*, chapitre 8, pp.299-376.

471MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie*, *op. cit.*, pp.52-57.

472*Ibidem*, p.41.

473PAUL, *Corinthiens I*, 12,13.

spectrale, en l'homme ; et ce dernier peut le chercher, non dans la contemplation sacrilège, autosuffisante, mais méditative et docte. En sachant tout de même que cette présence ne se donnera jamais librement, mais toujours en bribes, en fragments à décrypter.

Une autre étape déterminante de cette ligature entre le concept d'économie et celui de visibilité se trouve dans l'économie christologique. Chez Paul, le Christ est l'économie « des choses qui sont dans les cieux, et des choses qui sont sur Terre⁴⁷⁴ ». En lui, Dieu s'est « anéanti » afin de prendre la forme d'un esclave⁴⁷⁵. Citons ici cette explication de Marie-José Mondzain, afin de saisir toute la complexité et les conséquences de cette économie christologique :

Le Christ est donc par excellence économie dans tous les sens du terme, puisqu'il fait intrinsèquement partie de la distribution trinitaire, qu'il a rendu manifeste l'union du Verbe avec la chair, qu'il a condescendu à l'anéantissement et s'est fait l'instrument du Père dans le plan du Salut. Il est image, relation et organe. [...] Par la christologie, l'économie devient le concept majeur de la pensée de toute similitude ; par la doctrine trinitaire, elle reste fidèle à la pensée distributive et gestionnaire des opérations divines à travers le monde et à travers l'histoire. Autrement dit, il n'y a économie que parce qu'il y a distribution, administration et gestion de la visibilité dont l'incarnation est le prototype, d'où dériveront, comme de leur modèle, la distribution, l'administration et la gestion de toutes les visibilités. Faut-il encore rappeler que la visibilité de la manifestation n'est en aucun cas synonyme d'un éclaircissement qui mettrait fin au mystère ? Il s'agit de son accomplissement toujours et partout *énigmatique et spéculaire*.⁴⁷⁶

Ainsi, lorsque l'économie prend une tournure « incarnationnelle », elle s'engage dans la voie d'une énigme spectaculaire. L'économie christologique et trinitaire, liée à la problématique du devenir visible, du devenir image, est alors subitement englobée dans des réflexions propres aux catégories artistiques ou, du moins, visuelles. Afin d'atteindre le salut, l'économie divine provoque le regard, le cherche, le teste, car elle est toujours une articulation entre manifestation et contemplation. La *dispositio* cherche la visibilité sans se montrer lorsque la *dispensatio* doit administrer son voir. De plus, comme nous le verrons longuement plus loin, c'est le corps de la Vierge lui-même qui participe à cette économie divine en étant lui-même un type d'économie spécifique, celle de la chair. Dans cette analyse ultérieure, nous

474PAUL, *Éphésiens*, 1,10.

475PAUL, *Philippiens*, 2,7.

476MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie, op. cit.*, pp.51-52.

retrouverons des concepts proches de ceux employés par Talbot lorsqu'il parle de sa *darkened chamber*, car le corps de Marie est également le lieu d'une énigme : celui de la procréation sans contact.

De cette économie divine qui est, comme nous venons de le voir, profondément liée à des problématiques visuelles, nous arrivons naturellement à une autre économie : l'économie iconique. Nous le savons, la pensée grecque pensait l'image artistique en ayant en visée la notion de *mimésis*. Toute image réalisée par la main de l'homme était alors jugée selon deux critères : la *tekhné*, et son rapport à l'*eidos* archétypale. Les premiers chrétiens, eux, ne pensaient l'image qu'en termes de similitude (entre la créature et le Créateur) et obéissaient aux préceptes iconoclastes de l'Ancien Testament⁴⁷⁷. Il en va différemment avec les Pères de l'Église à partir du VIII^e siècle, et notamment à partir de Nicéphore 1er (760-811) qui fut, comme l'a brillamment montré Marie-José Mondzain, le fondateur des premières théories iconiques. Pour l'iconophile, le Fils devient l'*image naturelle* du Père et ce dernier devient *essentiellement* similitude. S'organise alors toute une argumentation visant à différencier l'image naturelle de l'image artificielle : pour que l'artiste puisse représenter fidèlement le Christ, c'est-à-dire pour que l'image artificielle devienne image naturelle, il faudra que le peintre soit habité par le Saint-Esprit. À ce moment-là, l'image qu'il réalisera sera une représentation *consubstantielle* du Fils, habitée par le vide de Dieu. La représentation vaudra pour le corps du Christ, elle sera considérée comme corps glorieux. Ainsi, comme le note la philosophe, l'idée d'« image naturelle » amène avec elle le fait qu'une image n'est pas forcément liée à la visibilité⁴⁷⁸. Elle devient une « *manifestation cryptée* »⁴⁷⁹, dont l'essence n'est pas la visibilité, mais bien son économie, c'est-à-dire son énigme :

L'essence de l'image n'est pas la visibilité, c'est son économie et elle seule qui est visible en son iconicité.⁴⁸⁰

477Exode, 20,4-6 : « Tu ne te feras pas d'idole, ni aucune image de ce qui est dans les cieux en haut, ou de ce qui est sur la terre en bas, ou de ce qui est dans les eaux sous la terre. Tu ne te prosterner pas devant elles, et tu ne les serviras pas. Car moi, Iahvé, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux, punissant la faute des pères sur les fils, sur la troisième et sur la quatrième génération, pour ceux qui me haïssent, et faisant grâce jusqu'à la troisième pour ceux qui m'aiment et observent mes commandements. » in AA.VV., *La Bible*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1956, trad. E. Dhorme.

478MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie, op. cit.*, p.108.

479Ibidem, p.109.

480Ibid., p.110.

Seule l'icône est dépendante des questions de visibilité, non l'image au sens large car, comme nous l'avons vu, elle peut être *naturelle* et donc invisible. C'est, finalement, presque toute la théorie artistique des avant-gardes du début du XX^e siècle qui se retrouve dans cette pensée de l'économie iconique. C'est par exemple le cas de Kandinsky, qui affirme : « On peut philosopher sur la forme, on peut l'analyser, on peut l'édifier. Elle doit néanmoins entrer spontanément dans l'œuvre, et ceci au stade d'accomplissement qui correspond au développement de l'esprit créateur. J'étais donc contraint d'attendre patiemment l'heure qui devait conduire ma main à la création de la forme abstraite. [...] J'ai dit à maintes reprises que l'objet pris en soi dégage une résonance spirituelle déterminée qui peut servir et sert effectivement, dans tous les domaines, de matériel à l'art. Et j'étais encore trop désireux de chercher les formes picturales pures à travers *cette* résonance spirituelle. Je dissolvais donc plus ou moins les objets dans le tableau, afin qu'ils ne puissent pas être tous reconnus d'un coup et que, par conséquent, le spectateur puisse éprouver peu à peu, l'une après l'autre, ces résonances spirituelles concomitantes.⁴⁸¹ » L'art n'est plus une affaire de forme, car la forme est une simple entrée vers la véritable essence spirituelle de l'art. Il en va de même chez Pollock qui affirma en 1950 : « L'inconscient est un élément important de l'art moderne et je pense que les pulsions de l'inconscient jouent un grand rôle dans l'approche des peintures.⁴⁸² » Nous pourrions facilement discourir sur les *drippings* de Pollock par les termes de l'iconophilie patristique⁴⁸³. Le cœur et l'esprit du peintre ne sont plus le lieu d'une raison mais d'une forme transcendante qui se manifeste directement sur la toile sous la forme d'énigme. Il en va de même de Barnett Newman, qui avec ses *zips* fait de la toile un espace saint (*fig. 30*).

Se fondant sur une théorie de l'économie christologique, les pères byzantins firent alors de l'image un lieu non régi par la visibilité, mais potentiellement tendue vers une essence divine. Pourtant, Dieu n'est pas présent dans l'image, ou du moins, s'il est présent, c'est uniquement par son absence. Tout comme Il s'est anéanti dans le Fils pour révéler le Saint-Esprit, Il s'est également anéanti dans l'image pour que celle-ci lui soit de même essence. Dans l'icône, nous ne contemplons qu'un vide. Ce vide, chez Nicéphore, est un *lieu divin*, et il faudra alors créer, pour le justifier, tout un système complexe de distinction entre ce qui est sacré (*hiéron*) et ce qui est saint (*hagion*). Ce second terme est relatif au sacré en tant que pureté tandis que le

481 KANDINSKY Wassily, « Conférence de Cologne » in BERTRAND Anne et MICHEL Anne (dir.), *Art en théorie, 1900-1990, une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*, Paris, Hazan, 1997 (1992), trad. A. Baudoin, C. Bounay et J. Donguy, pp.126-127.

482 POLLOCK Jackson, « Entretien avec William Wright » in *ibid.*, p.637.

483 À propos de Pollock, il faut toutefois avoir en tête que ses *drippings*, s'ils peuvent être apparentés à des lieux, sont avant tout des empreintes.

premier est un sacré institutionnel, c'est-à-dire en lien avec le profane⁴⁸⁴. La sacralité est donc double : enceinte sacrée et espace profane⁴⁸⁵. L'image, en tant que lieu d'évidement du divin dans lequel le spectateur peut plonger son regard, est reliée au second concept. Elle est un temple, un *oikos* pour le divin. L'image devient l'égale de l'église, tel un lieu dans un lieu, et a finalement pour mission de « contenir le *hagion* sans l'enfermer, le rendre visible sans le lâcher hors de tout contrôle, le lier indissolublement à une définition féconde et contaminatrice de l'espace à gouverner et de l'espace à envahir.⁴⁸⁶ »

Chez les théologiens chrétiens iconophiles, l'économie iconique est une énigme qui dispose le sacré et dispense la foi. L'image devient un point stratégique qui a pour mission de contenir et de disséminer la gloire divine. Devenir l'administrateur de l'économie divine, c'est alors faire des images que l'on va diffuser inlassablement. C'est l'imprimerie, la télévision, c'est Hollywood. Alors que la troisième partie de cette recherche portera précisément sur la dispensation « incarnationnelle » de l'image spectrale (qui n'est, dans notre contexte, qu'un nom épouvantable pour parler d'économie iconique), nous nous attaquerons dans cette partie à sa disposition habitationnelle. L'image est un lieu, un *oikos*, un *habiter*. Le cinéma spectral, cinéma du retour fracassant du motif de la maison hantée, semble être obsédé par cette idée.

Temple, cathédrale et image

Si l'image devient un *oikos*, elle peut alors être pensée par le biais d'éléments propres à l'architecture. Ou plutôt, si l'image est une demeure pour le sacré, et également pour le profane qui peut y méditer, alors elle se doit alors d'être analysée à partir des catégories propre à l'architecture. Comme nous le rappelle le philosophe Benoît Goetz, « l'architecture est une pensée de l'espace⁴⁸⁷ ». Nous le verrons tout au long de cette seconde partie, l'architecture, ce n'est pas seulement bâtir des édifices, mais c'est avant tout méditer sur l'*habiter*, sur ce qui fait que le vivant, et particulièrement l'Homme, *habite*. Ainsi, l'architecture, en tant qu'art de l'*habiter*, est une « pensée » de l'espace. Et penser l'image, dans le cadre d'une réflexion sur l'économie iconique, ne peut se faire sans penser l'architecture.

484Pour plus de précisions sur la différence entre *hiéron* et *hagion*, voir BENVENISTE Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit (Le sens commun), 1969, vol. 2, pp.192-207. *Hierós* renvoie à tout ce qui est sacré (un char, une personne, un objet...) lorsque *hágios* renvoie à l'idée d'un « territoire interdit » propre aux dieux. La différence entre les deux termes est similaire à celle entre *sacer* et *sanctus*.

485MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie, op.cit.*, p.151.

486Ibidem, p.187.

487GOETZ Benoît, *La Dislocation, architecture et philosophie*, Paris, Les éditions de la Passion, 2001, p.66.

Point d'économie sans *habiter*, point d'économie sans espace. Dans ce cas, l'image qui devient *oikos*, l'image qui devient une image-demeure, que devient-elle ? Est-ce une maison ? Un immeuble ? Une cabane ? Il nous semble que l'image-demeure rejoint plutôt deux formes archaïques de l'habiter : celle du temple⁴⁸⁸ et celle de la cathédrale. Comme nous le montrerons, le cinéma spectral, en convoquant le motif de la maison hantée en même temps que celui de l'image habitable, semble faire succéder l'image cinématographique à ces deux figures.

Temple et cathédrale sont liés, la seconde se plaçant dans l'héritage contextualisé du premier. Le temple semblerait être l'une des inventions architecturales les plus décisives de l'Antiquité grecque, c'est du moins ainsi que le pense Goetz, à la suite de Hegel et de l'architecte Louis Kahn⁴⁸⁹. Le temple, c'est un bâtiment dont les murs ont été « repoussés », c'est un bâtiment qui n'enferme pas mais qui ouvre. Lorsque le mur se fait colonne, cette dernière n'est plus un filtre mais une limite, une fonction de support pour le toit. Cette idée est déterminante, car le temple pousse l'architecture à être pensée autrement qu'en termes d'abri. Qu'est-ce donc alors qu'une architecture relevant du temple ? Créer, simplement, un espace commensurable à l'homme. Le temple a pour double fonction d'ouvrir au paysage et au sacré, tout en les rendant *manifeste* (à portée de main) pour celui qui y déambule. À la différence d'autres architectures, le temple ne peut contenir une foule, seulement de petits groupes et des individus seuls. Le temple est l'ouverture à la marche et à la discussion. On ne s'y rend pas pour s'y enfermer, mais pour s'ouvrir. C'est un premier point d'importance qui a, nous le pensons, aidé les premiers chrétiens à envisager ce que pourrait être une image comme *oikos* : l'économie de l'image n'est pas littéralement l'organisation d'une maison, mais pourrait alors être l'organisation d'un temple. Nous retrouvons ici les réflexions entre le *hagion* (espace absolument saint, inaccessible aux hommes) et le *hiéron* (espace sacré, en tension vers le profane). Le temple, en tant qu'espace ouvert vers le non sacré, relèverait du *hiéron* et il en est de même de l'image. Envisager cette dernière comme un temple impliquerait donc que celle-ci ne soit ni close ni ouverte, mais qu'elle soit un *seuil*. Cela rejoint la pensée du vide kénotique d'un Nicéphore que nous citons plus haut. L'image est un vide, tout comme le temple est béance. C'est à partir de l'image que l'on s'ouvre au monde, tout comme c'est le temple qui nous donne accès au paysage.

488 Nous rappelons que le mot latin *templum* désignait le carré que traçaient les augures dans le ciel avec leur bâton (le *lituus*), carré imaginaire qui devenait l'écran à partir duquel ils contemplaient le vol des oiseaux. Grâce à la manière qu'ils avaient d'entrer et de sortir de ce *templum*, l'augure spéculait alors sur l'avenir (voir, à ce sujet le *De Divinatione* de Cicéron (§70-83, entre autres)). Ainsi, entre le carré-*templum* de l'augure et l'image-temple du rectangle cinématographique, il n'y a qu'un pas que franchit ouvertement le cinéma de spectre. L'image devient un champ dans lequel ce qui entre et sort est occulte et symbolique.

489 GOETZ Benoît, *La Dislocation*, op. cit., p.61.

Nous trouvons une illustration de cette idée dans *The Canal* (Ivan Kavanagh, 2014), ouvertement inspiré de *Ringu* (Hidéo Nakata, 1998). David (Rupert Evans) vient de perdre sa femme et est persuadé que son décès a quelque chose à voir avec une archive de la maison qu'il habite datant de 1902. Archive que lui a montrée sa collègue Claire (Antonia Campbell-Hughes) et qui nous présente un féminicide brutal s'étant déroulé dans cette même maison où il habite. À force d'enquête, le héros plonge peu à peu dans la folie. Il s'imagine pourchassé, il s'imagine meurtrier. Ne pouvant plus supporter les bruits provenant de l'autre côté du mur de la chambre, il y fait un trou à coups de masse. Il n'y découvre rien, si ce n'est encore et toujours de vieilles archives. Dans une scène décisive, David montre un vieux film à Claire afin de lui prouver que ce n'est pas lui qui a tué sa femme. Le film est projeté sur le mur de la chambre avec, en son centre, le trou abyssal. Le lien est littéral mais efficace : l'image est un trou, une ouverture. Elle n'est pas que *forme*, mais tension vers l'insondable. Soudain, une ombre se hisse de ce qui est censé être des hautes herbes, mais elle semble, dans ce dispositif, s'élever du trou mural. L'ombre se rapproche, pendant que David harcèle Claire de cette même question : « Le vois-tu ?! Le vois-tu ?! » Il est ici question de l'accès à la visibilité autour d'un débat spéculatif, qui est, il nous semble, l'un des enjeux du temple. L'ombre, celle d'une femme, se rapproche encore, jusqu'à ce que l'écran devienne entièrement sombre. Alors que Claire hurle « Qu'est-ce que c'est ?! », une main surgit du trou dans le mur, comme si la maison accouchait des ténèbres (*fig. 31*). Le corps, celui d'une femme, glisse sur le sol, se relève, puis empoigne la tête de la jeune femme avant de la tirer entièrement vers l'abysse, dans lequel toutes deux disparaissent. L'image est ici un seuil, car l'humain comme le divin (ou le démoniaque) peuvent en sortir. Aussi, tout comme le temple ouvre le mur, c'est un trou qui permet ici à la projection de révéler toute sa puissance dispensatoire. On entre et on sort de l'image, elle est devenue un *canal*, un espace transitoire entre le profane et le sacré.

Bien que cet exemple soit littéral et fonctionne au sein du cinéma de spectre, il nous est pourtant compliqué d'envisager l'idée d'une image comme temple, c'est-à-dire d'une image comme espace entièrement ouvert. Comment penser l'image comme un tel espace alors que ce qui la définit c'est justement d'être angulaire et close ? Il s'avère que cette figure même du temple est subsumée par une autre qui nous permet pleinement d'envisager l'image comme *hiéron*, et rend ainsi possible l'analyse plus précise de son héritage au sein du cinéma de spectre : alors que le temple est le lieu même de l'immanence, la cathédrale, elle, reprend son architecture afin d'en faire un lieu transcendantal⁴⁹⁰. La cathédrale coupe celui qu'elle englobe

490 *Ibidem*, p.62.

du monde extérieur, tout en faisant tomber sur une lui une lumière divine. Elle possède en elle-même le temple ; on peut toujours errer autour des colonnes en petits groupes, et chacun peut aller à son occupation dans son coin. Pourtant ce temple n'est plus un *vaisseau* vers l'extérieur, mais vers l'intériorité. Comme le relève justement Goetz, l'immense architecture de la cathédrale n'est pas à l'image de l'intériorité du fidèle, mais est sa condition. Ainsi, tout est fait pour cloisonner celui qui entre dans l'espace sacré. Nous le disions, même la lumière est non naturelle, car filtrée, et on y respire de l'encens. Autant que possible, les murs sont couverts de peintures, comme une autre promesse vers un ailleurs et une nécessité de mémoire. Il n'y a plus lieu aujourd'hui d'argumenter sur la comparaison possible entre la cathédrale et le cinéma (comme espace de projection), mais il nous faut fournir un effort pour penser le médium lui-même dans cette similitude. Le film comme cathédrale ? Ce serait une manière plus juste d'imager l'affirmation de Nicéphore. L'image n'est plus temple, espace ouvert, mais devient close, tout en possédant en elle-même une capacité d'accueil. L'image est l'*oikos* du divin, d'où l'église comme maison de Dieu. Elle est un espace où l'on rencontre le sacré, mais aussi le profane, tout comme l'était le temple. Elle devient acosmique, reine de sa forclusion.

L'image-*oikos* est un refuge trompeur, y séjourner est source de silence méditatif, y demeurer fait germer les pires spectres. Tel est l'enseignement que l'on pourrait tirer de ces premières réflexions économiques, et tel est celui que dispense le cinéma spectral. Il est impossible d'envisager l'économie iconique sans faire référence à *Ringu*. Sadako habite l'image qui lui est de même essence, nous l'avons déjà dit. Mais l'image dont elle surgit est-elle tout de même un lieu ? C'est dans un de ses remakes américains, *The Ring 2* (Hideo Nakata, 2004) que nous trouvons une meilleure réponse à cette question. Ce film, par ailleurs, fut réalisé par Hideo Nakata, père de la saga car auteur de *Ringu* et *Ringu 2* (1998-1999). Pourtant, bien que la duologie *The Ring* n'arrive pas à atteindre le niveau artistique et conceptuel de ses référents⁴⁹¹, l'idée d'image comme *oikos* y figure avec plus de précision et ce sûrement à cause des effets, beaucoup plus prégnants et bavards, qui composent les deux productions américaines.

La première scène de *The Ring 2* nous présente Jake, un adolescent arrogant, qui a séduit une « fille stupide de son école » afin de lui proposer un rendez-vous chez lui. Alors qu'elle pense

491 Notamment du fait que Samara de la saga *The Ring* est une enfant et non une jeune femme, comme l'est Sadako dans la saga *Ringu*. Ainsi, toute la problématique sexuelle est évacuée au profit du simple motif de l'« enfant démoniaque », très présent dans le genre. Le fait que Sadako soit une adulte fait d'elle un personnage ayant son propre passé, ses propres doutes, pulsions, et remords. De plus, Gore Verbinski, réalisateur de *The Ring*, a un profil hollywoodien typique de faiseur de *blockbusters* (on lui doit notamment de nombreux films de la saga *Pirate of the Caribbean*), mais non d'auteur, comme c'est le cas d'Hideo Nakata. Nous retrouvons cette distinction dans le rapport des deux réalisateurs à l'image. L'américain crée un spectacle horrifique lorsque le second tente de créer, nous le verrons, une image *virale*.

que le rendez-vous aura une finalité amoureuse, Jake (Ryan Merriman) espère juste lui faire regarder la vidéo maudite. Cela fait effectivement sept jours que lui l'a visionnée et, s'il ne la montre à personne ce soir (après en avoir fait une copie), Samara (Daveigh Chase/Kelly Stables) (équivalent US de Sadako) viendra le chercher. Enfermé dans la cuisine, il entend la bande-son de la VHS dans le salon et pense, rassuré, que la jeune femme est en train de la regarder. Pourtant, percevant des signes macabres, il entre avec fracas dans l'autre pièce et constate qu'Emily (Emily VanCamp) se cache les yeux. Elle a enclenché la vidéo sans la regarder, et il est donc trop tard. La télévision affiche alors subitement l'image fatale du puits perdu au milieu de la forêt. La précision idéologique s'effectue dès le début du film : Jake, s'approchant de l'écran, est *téléporté* dans l'image. Le salon grésille et se crypte autour de lui, l'adolescent est absorbé dans une matière télévisuelle, le nez au-dessus de puits duquel surgissent soudainement les deux bras morbides de Samara. Alors que, dans la saga *Ringu*, Hideo Nakata envisageait l'espace de l'image télévisuelle comme un *hagion*, elle devient ici *hiéron*. C'est-à-dire qu'elle n'est plus le simple refuge du démoniaque, mais est dorénavant un lieu consacré, dans lequel l'on peut entrer (à ses risques et périls). Plus précisément, on ne peut entrer dans l'image que si le démon qui l'habite en laisse la porte entr'ouverte. Nous n'avons pas alors affaire à un *hagion* comme espace clos du divin, mais à un *hiéron* bâillant. Comme si le divin était sorti de ses symboles pour privatiser l'espace de la cathédrale, détruisant tous ceux qui oseraient y entrer. Telle une toile d'araignée, telle la gueule d'un loup. Ce tournant sera également mis en œuvre par Nakata dans d'autres scènes. Un peu plus tard, Aidan (David Dorfman), le fils de Rachel (Naomi Watts) (équivalents américains de Yoichi et de Reiko Asakawa), lors d'un cauchemar, sera tiré dans l'écran par Samara. Enfin, dans l'une des ultimes scènes du film, Rachel, pour sauver définitivement son fils de l'emprise du spectre, accepte de devenir la mère de Samara⁴⁹². Pour ce faire, elle se laisse absorber dans l'écran (*fig. 32*). Le spectre l'entraîne dans l'image, et la mère de famille tombe dans le puits, qui est ici filmé telle une cathédrale : une forme acosmique s'étirant vers une lumière supérieure. Poursuivie par la jeune fille, Rachel arrive tant bien que mal à gravir le haut de l'abysse, puis elle en sort et le referme grâce à une chape de pierre. Là-haut, elle est pourtant toujours dans l'image, et ce n'est qu'au prix d'un suicide virtuel qu'elle regagne le monde réel. Cette scène, qui était par ailleurs déjà en germe dans *Ringu 2*, semble affirmer la dimension *oikonomique* de l'image. Tout comme Dieu habite, par son absence, dans l'image sacrée, le spectre habite dans l'image télévisuelle. Tout comme Dieu peut convier le fidèle dans son

492 On retrouve ici un thème central du cinéma de Nakata, notamment en œuvre dans *Dark Water* (2002) sur lequel nous reviendrons.

espace, notamment par le biais de la construction des cathédrales, le spectre peut attirer sa victime dans l'image afin de l'y maintenir captive, voire de l'assassiner. Quoi qu'il en soit, le cinéma spectral, avec ces quelques films et avec de nombreux exemples que nous verrons plus tard, semble réintégrer ces questionnements théoriques. Par ce renouveau thématique du cinéma de spectre, c'est bien sûr la place du spectateur qui est mise en doute, et la puissance économique (entendre ici, guerrière) de l'image interrogée. On entre dans l'image ou on en sort, mais cela a toujours un prix.

Enfin, nous l'évoquons plus haut, la problématique de l'économie iconique amène la réalisation d'une distinction entre l'image naturelle (Dieu s'incarnant) et l'image artificielle (toute autre production humaine). Cette distinction se révèle également présente dans une autre pensée de l'architecture, spécifique cette fois au Japon, qui précise notre idée d'image-cathédrale. La pensée œcuménale japonaise diffère grandement de celle occidentale à partir d'un point : celle des murailles. Alors que la ville européenne fut très tôt coupée de la nature et de l'extérieur par la muraille, le Japon ne réalisa jamais de telles franches séparations. Bien sûr, l'urbanisme japonais a également repoussé la nature au profit d'un environnement contrôlé et tourné vers les activités humaines, mais la nature y possède tout de même une certaine part de présence. À l'extrême externe (la campagne), espace de l'ermite, est complémentaire l'extrême interne (le jardin), lieu de l'ascétisme mondain, aristocrate. Ainsi, l'art du jardin japonais est perçu comme un lieu de sauvagerie symbolique au sein d'un espace arraisonné (la ville, la maison). Le jardin japonais (le *roji*) est conçu comme un parcours nous conduisant du monde profane à la Terre Pure : du monde extérieur au monde intérieur⁴⁹³. Il nous semble alors qu'un film comme *Ringu* substitue l'image au *roji*. L'image télévisuelle devient le domaine de l'intériorité même. On ne s'aventure plus sur des galets blancs pour boire notre thé, singeant la route de l'antique et sage anachorète, on se love plutôt au sein du canapé et on enfonce les boutons de la télécommande. Dans tous les cas, il s'agit d'entrer dans un espace sacré qui sera à la mesure de notre intériorité. En ce qui concerne *Ringu*, Sadako est la sauvage même, et cette forêt avec le puits est le *lointain sauvage*. Cette idée est par ailleurs redoublée par le lieu de présence effectif du véritable puits : au loin, sur une île bloquée dans un temps passé, régie par des mœurs étranges.

⁴⁹³Pour plus de précisions sur l'organisation du jardin japonais, voir BERQUE Augustin, *Histoire de l'habitat idéal, de l'Orient vers l'Occident*, Paris, Félin (Les marches du temps), 2016 (2010), chapitre V, pp.181-214.

L'image hantée

Nous venons de le voir, l'*oikos* de l'image n'est pas à proprement parler une maison. Elle emprunte plutôt à la structure du *roji* ou de la cathédrale dans le sens où elle est une forme s'ouvrant sur une intériorité, sur un monde clos. Mais que devient alors la maison elle-même ? Il nous semble qu'il y a une adéquation forte entre ce motif de l'image-demeure et la récurrence de celui de la maison hantée dans le cinéma d'épouvante contemporain. Qu'est-ce qu'une cathédrale si ce n'est, justement, une maison traversée par un esprit d'un autre royaume qui imprime l'espace de toute son empreinte ? Cette adéquation est en fait un parallèle : image-demeure et maison hantée avancent de concert, tel un miroir renvoyant un reflet symbolique à celui qui s'y contemple. Le cinéma de spectre serait alors celui qui questionne factuellement et symboliquement notre manière d'habiter. Habiter chez soi, habiter dans l'image, habiter par l'image. Ainsi, au même titre que la maison peut être hantée, l'image-demeure sera également la potentielle victime d'un spectre.

Walter Benjamin, dans son étude des intérieurs bourgeois du XIX^e siècle, révélait qu'il n'existait pas d'intérieur (surchargé) qui ne soit hanté⁴⁹⁴ ; or, il nous semble que l'image, à notre époque, ne s'offre plus comme vide mais comme trop-plein. Ce n'est plus l'absence qui régit l'économie iconique, absence nous permettant d'habiter l'image, de s'y projeter et de la recevoir, mais la densité. À l'instar d'une Claire ou d'une Rachel, nous n'entrons plus dans l'image, mais nous y sommes tirés dans son intérieur. Pour comprendre ceci, il nous faut effectuer une distinction entre deux modes de matérialité de l'image. Pierre-Damien Huyghe, dans *Le cinéma avant après*, différencie deux termes latins relatifs à l'activité intellectuelle, *ratio* et *mens* :

Le premier nommait une capacité supposée de la pensée à prendre la mesure des phénomènes, d'en rendre compte, de les qualifier, de les inscrire dans un discours explicatif ou, comme on a pu dire depuis, « arraisonnant ». En revanche, le second faisait appel à une disposition liée à la mémoire plus qu'à la raison et n'impliquait pas l'idée qu'on pouvait avoir le dernier mot sur les choses et leur avènement dans l'expérience. Ainsi était-il possible d'admettre que relever une perception sur le mode du souvenir, ce n'était pas en avoir le motif ni la clé, ce n'était pas l'expliquer, mais d'abord le rappeler pour éventuellement le commenter.⁴⁹⁵

494BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle*, op. cit., chapitre I, pp.230-246.

495HUYGHE Pierre-Damien, *Le cinéma avant après*, Grenoble, De l'incidence, 2012, p.22.

Le philosophe constate d'abord que c'est, bien sûr, la pensée rationnelle qui a pris le pas pendant quelques siècles sur la pensée mémorielle, avant que l'invention de la photographie et du cinéma n'effectuent un renversement en proposant un enregistrement « hors du langage ». Alors que le terme de *ratio* est lié à une perception raisonnée, celui de *mens* est plus émotionnel. C'est un savoir qui passe par le sensible, savoir qui fait appel à la « représentation ». Globalement, alors que l'esprit relevant de la *ratio* est actif (il « qualifie » et il « touche »), le second est passif (il est « qualifié » et « touché »). Ainsi, l'image, cette *imago* dont parle Pierre-Damien Huyghe⁴⁹⁶, produit un savoir comme *mens* et crée une altérité en nous. Face à cette altérité, nous ne pouvons que *com-menter*, fournir un commentaire qui n'est jamais une illustration de l'image, mais une articulation. Nous tentons de faire fonctionner ensemble une parole rationnelle (fondée sur des connaissances) et un affect sensible (plongeant dans la mémoire individuelle). Nous pouvons alors nous demander si tout notre rapport aux images n'est pas concerné pas cette activité intellectuelle seconde, cette *mens*, dont parle Huyghe.

Pourtant certaines images sont construites, ou ont en visée, des éléments plus rationnels que sensibles. C'est notamment le cas de l'image classique construite selon la *per-spective*, c'est-à-dire construite avec un point de fuite en vue d'atteindre l'esprit du spectateur. C'est dans cette visée que l'argumente Alberti : l'image structurée par la perspective doit pouvoir accueillir une histoire, afin que le spectateur puisse s'y projeter⁴⁹⁷. C'est une image pour tous⁴⁹⁸, c'est une image qui renvoie à un monde libre où chacun peut aller librement. Or, à l'opposé de cette *per-spective*, est l'a-spect⁴⁹⁹ qui est lié, lui, à l'éclatement de l'espace. La photographie et le cinéma sont contretemps, syncopes, ils éclatent l'espace. Alors que la *per-spective* traverse le regard (*specio*) pour atteindre le savoir, l'a-spect (*ad-specio*) conduit à la vision, s'y maintient, s'y enferme. Ici réside toute la différence entre deux types de savoir liés à l'image. Un savoir

496 *Ibidem*, p.24 : « Ce qu'il faut entendre par ce terme, [...] c'est, tout à la fois, un impact et un dépôt. “*Imago*”, c'est du présent qui se dépose sur une surface sensible comme une petite peau, comme une « pellicule », dit Augustin. Cet impact, ce dépôt définissent les caractères de la réceptivité, l'instance du percept. Le langage et le discours n'y sont pas, ils procèdent d'ailleurs. Ce qu'*imago* désigne ainsi de longue date, [...] ce n'est pas une représentation, mais un affect. »

497 ALBERTI Leon Battista, *De la peinture*, Paris, Macula, Dédale (La littérature artistique), 1993 (1992), trad. J.L. Schefer, p.115. Jean-Louis Schefer apporte cette précision : « Il s'agit d'un des concepts majeurs du *De Pictura*. Ni le terme d'histoire, ni celui d'anecdote ou de sujet ne convient tout à fait. L'*historia* est l'objet même de la peinture qui résulte d'une invention (le sujet, qui peut faire l'objet d'une narration ou d'une description) et d'une composition achevée (agencement des formes, des parties, des corps). On ne peut cependant exclure cette acception simple : le programme “réaliste” d'Alberti exige que la peinture montre et raconte. Dans sa définition la plus formelle, l'*historia* est un agencement de parties (de corps, de personnages, de choses) dotés de sens. » Nous reviendrons sur ce commentaire en *infra*, III.2.b.

498 À ce sujet, voir ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël (Médiations), 2004, p.63.

499 Nous mettons évidemment ici la présence de la racine **spek* dans la formation de ces mots. Tous sont liés à ce que nous nommons spectre.

par l'apport, dirions-nous, purement *informel* ; et un autre par l'apport formel, c'est-à-dire purement émotionnel. Le risque est alors grand que, de l'émotion formelle, nous passions au pur effet, et c'est d'ailleurs l'arme principale du spectre. Le spectre qui hante une maison fera en sorte que plus rien ne soit *manifeste* (à portée de main, saisissable), mais que tout devienne *manifestation* (événement qui fait front). Celui qui hante l'image réalisera la même transformation, faisant de cette dernière une façade en face du spectateur, une façade sublime, *spect-aculaire*, incroyable, hypnotique, comme l'est le regard du serpent aux yeux écarquillés qui, doucement, s'étire avant d'êtreindre sa proie et de l'engloutir.

Enfin, nous retrouvons également ici nos réflexions initiales entamant la partie I, relatives au concept heideggerien de *Gestell*⁵⁰⁰. Concept renvoyant à l'essence de la technique moderne qui *arraisonne* le monde et la Nature, les transformant en *fonds* disponibles. Il y aurait alors un lien entre l'image hantée, la maison hantée, et la technique moderne. Dans *La Question de la technique*, Martin Heidegger définit le concept de *Bestand* ainsi :

Il ne caractérise rien de moins que la manière dont est présent tout ce qui est atteint par le dévoilement qui pro-voque. Ce qui est là (*steht*) au sens du fond (*Bestand*) n'est plus en face de nous comme objet (*Gegenstand*).⁵⁰¹

Tout objet (comprendre aussi, toute maison), risque de s'effondrer si le *fond* gagne en puissance⁵⁰². C'est-à-dire que, si la technique moderne réduit la matière au fond, c'est-à-dire à sa simple caractéristique essentielle d'usage, alors l'objet est détruit. La Nature n'est plus ce qui nous fait face (*Gegenstand*) comme altérité avec laquelle nous pouvons nouer des rapports, mais devient pur fluide que nous projetons dans les machines relevant de notre technique moderne. Il peut en être de même pour l'humain ; c'est ce que soulève dramatiquement Heidegger. L'humain, comme la Nature, peut devenir un « *fonds en vue de* ». Tout peut devenir un fond, tout peut devenir une simple donnée vouée à alimenter un grand système, tout peut voir sa polysémie réduite à un seul sens : celui d'une finalité arbitraire.

Lorsque l'image n'est plus ce qui fait face sous le mode de l'objet (de ce que l'on peut saisir, ou de ce dans quoi l'on peut se projeter), elle nous fait face sous le mode du mur, de ce qui sépare et fait front. Cette image n'est alors plus une image-demeure dans le sens de Nicéphore, une image habitée par l'absence de Dieu, une image qui laisse place au regard du spectateur, mais elle devient une image rongée par le spectre arraisonnant. Nous reprenons

⁵⁰⁰Cf. *supra*, I, 1, b.

⁵⁰¹HEIDEGGER Martin, « La Question de la technique », *op. cit.*, p.23.

⁵⁰²HEIDEGGER Martin, « Le Dispositif » in *Po&sie*, numéro 115, 2006/1, trad. S. Jollivet, p.10.

cette métaphore : elle devient une toile d'araignée. Lorsque l'on s'approche trop près de l'écran, Samara en surgit pour nous attraper et nous y enfermer. L'image comme *Bestand*, comme fond, c'est bien sûr l'image-puits de toute la saga *Ringu*⁵⁰³. L'objet, qui n'est plus saisissable mais devient fond, c'est, bien sûr, la maison dont on a perdu le contrôle et qui ne réagit qu'à la volonté du spectre, et c'est également l'image qui n'a plus comme but que de piéger le regard. Comme le relève Hadrien-France Lanord, commentant cette idée heideggerienne, l'image comme *Bestand* peut trouver un exemple dans les paroles de Patrick Le Lay, PDG de TF1, qui envisage vendre à Coca-Cola du « temps de cerveau disponible⁵⁰⁴ ». Ainsi, cette image pourrait être envisagée comme spectrale. Se pose alors la question : pouvons-nous exorciser une image comme l'on exorcise une maison en prise avec les spectres ? Il nous semble que c'est l'une des interrogations que pose le cinéma de spectre. Dans une époque de l'image spectrale, ce cinéma convoque le motif de la maison hantée afin de questionner la possible libération de l'image. Nous le verrons, hantise du film et hantise de l'espace avancent main dans la main. Ce qui est en jeu, c'est de pouvoir *habiter* l'espace et la représentation afin de pouvoir faire monde. Ce qui est en jeu, c'est le tournant de notre XXI^e siècle, siècle où ce n'est plus uniquement la technique industrielle qui arraisonne, mais toute technique, car celle-ci s'est faite image. Les écrans fleurissent sur nos objets les plus incongrus et, avec eux, la toile d'araignée se propage. Il faut alors exorciser l'aspect afin d'y tracer une perspective : il ne faut pas être prisonnier du spectre, mais le traverser.

1.2 Cinéma et maison hantée

Naissance de la maison hantée

L'histoire de la maison hantée telle que nous la retrouvons aujourd'hui dans le cinéma d'épouvante débute au printemps 1848 à Hydesville, dans le comté de Wayne, à l'ouest de New-York. En décembre 1847, les époux Fox et leurs deux filles venaient de s'installer dans une petite maison de bois inhabitée au bord de l'eau. Les villageois la fuyaient, car on la considérait comme hantée. Les Fox étaient déjà connus de la paroisse locale, appréciés comme étant de bons chrétiens, car ils avaient déjà habité Hydesville avant d'être repartis

⁵⁰³Dans une interview donnée au Montreal Fantasia 1999 Film Festival, Hideo Nakata définit clairement le puits comme le *fond* de l'écran : http://offscreen.com/view/hideo_nakata (consulté le 08.04.19).

⁵⁰⁴ARJAKOVSKY Philippe, FEDIER François, FRANCE-LANORD Hadrien (dir), *Le dictionnaire Martin Heidegger*, Paris, Cerf, 2015, p.498. Patrick Le Lay a affirmé cette vérité paradoxale lors d'une interview donnée en 2004 au journal *l'Express*.

vivre à la campagne⁵⁰⁵. John Fox avait trouvé la foi après des déboires dus à l'alcoolisme et ils étaient, lui et sa femme, des fermiers méthodistes, d'esprits plutôt ouvert tout en étant « primitifs⁵⁰⁶ ». C'est-à-dire que, à en croire le premier et surprenant historien du spiritisme qu'est Arthur Conan Doyle, la famille Fox était à la fois de fervents pratiquants méthodistes et, comme c'était souvent le cas dans le nord-est des États-Unis du milieu du XIX^e siècle⁵⁰⁷, elle était en même temps ouverte à toutes sortes de *modes* de leur système de croyances, passant notamment par les esprits, la possession et l'animisme. C'est donc dans cette maison déjà montrée du doigt par les habitants du village que, durant la nuit du 31 mars 1848, les deux soeurs (Maggie, 14 ans, et Kate, 11 ans) auraient entendu des *rappings* et des *knockings*, des coups portés aux murs et aux sols de la maison. D'esprit joueur, les deux filles répondirent aux coups en tapant à leur tour sur le plancher, puis, avec l'aide de leur mère, elles réussirent à installer un véritable dialogue avec l'esprit qu'elles surnommèrent *split foot*, pied crochu⁵⁰⁸. La nouvelle se répandit dans le village et tous les voisins vinrent participer à ce qui était alors considéré comme la première séance spirite de l'Histoire. Ils réussirent à faire avouer au spectre la raison de sa présence : il est l'esprit d'un colporteur assassiné cinq ans plus tôt par d'anciens locataires qui auraient tenté de lui soustraire son argent. Son corps serait enterré ici, sous la maison, dans la cave. On creusa un trou à l'emplacement indiqué, et l'on y découvrit les restes d'un cadavre. Étant déjà une sorte de « fantôme social⁵⁰⁹ », errant de ville en ville, personne n'avait indiqué la disparition du colporteur et, depuis son meurtre, le spectre était alors emprisonné dans les lieux.

Cette histoire est l'archétype de ce que deviendra le récit de maison hantée au cinéma d'épouvante : victime anonyme, mort violente, jeunes filles spirites (le père est constamment absent, voire écarté de cette histoire), maison esseulée, conjuration. Alors que l'histoire soulevait de plus en plus de curiosité, bien en dehors des limites d'Hydesville, la famille alla se réfugier à Rochester, chez leur troisième fille, Léah, qui y enseignait la musique. C'est par elle que la communication avec les esprits devint ensuite une véritable affaire économique. C'est elle qui eut l'inspiration de se servir de cette histoire pour en faire une entreprise lucrative. Des contemporains démontrèrent, dès les années 1850, que les événements constatés deux ans plus tôt étaient le fruit de supercheries classiques ; et les sœurs Fox

505 CUCHET Guillaume, *Les voix d'outre-tombe*, op. cit., p.28.

506 DOYLE Arthur Conan, *Histoire du spiritisme*, Malakoff, Dunod, 2013 (1927), trad. C. Gilbert, chap. IV, pp.23-35.

507 CUCHET Guillaume, *Les voix d'outre-tombe*, op. cit.

508 SAUGET Stéphanie, « Des maisons hantées en Amérique au XIX^e siècle » in *Transatlantica* (En ligne), 1, 2012, mis en ligne le 03 mai 2013, consulté le 09/04/19. URL : <http://transatlantica.revues.org/5914>, p.3.

509 *Ibidem*, p.29.

avouèrent leurs « trucs » en 1888, mettant en branle toute la légende entourant cette nuit du 31 mars 1858. Mais il était déjà trop tard, le mouvement et le système de croyances étaient lancés⁵¹⁰.

Il va de soi que les femmes de la famille n'auraient pas pu trouver autant d'oreilles attentives à leurs histoires si l'état d'esprit de l'époque n'y était pas déjà sensible. Comme le démontre Guillaume Cuchet, c'est dans les environs d'Hydesville qu'est né le mormonisme et que se sont installées les premières communautés Shakers dès 1770⁵¹¹. Vers le milieu des années 1850, le mouvement du Réveil religieux, qui luttait contre l'esclavage, la violence et l'alcoolisme, commença à s'essouffler et les croyants se tournèrent vers d'autres types de croyances : millérisme, swedenborgianisme, etc. qui contenaient, en germe, les bases de la pensée *spiritualist*. Comme nous venons de le dire, la scène originaire de la maison hantée moderne ne cesse depuis de se rejouer inlassablement. Dans son *Histoire du spiritisme*, Arthur Conan Doyle ne manque pas de générosité lorsqu'il s'agit d'offrir des détails sur les communications *astrales* des sœurs Fox :

Les bruits ne semblent pas avoir gêné la famille Fox jusque vers la mi-mars 1848. À partir de ce moment, ils augmentèrent sans cesse d'intensité. Parfois ce n'était qu'un simple coup ; à d'autres moments on aurait dit qu'on déplaçait des meubles. Les enfants se sentaient tellement inquiets qu'ils refusèrent de dormir seuls, et qu'on les installa dans la chambre de leurs parents. Les bruits vibraient si fort que les lits tremblaient. On procéda à toutes les recherches : le mari fit le guet d'un côté de la porte tandis que la femme se tenait de l'autre ; les coups continuaient, continuaient sans désespérer. On remarqua bientôt que la journée ne favorisait pas le phénomène et cela renforça naturellement l'idée d'une supercherie ; mais on essaya toutes les solutions possibles, sans succès. Finalement, la nuit du 31 mars, il y eut une éruption puissante et continue de ces bruits inexplicables. Cette nuit-là, on atteignit l'un des grands moments de l'évolution psychique car c'est alors que la jeune Kate Fox mit au défi la puissance invisible de répéter son claquement de doigts. La chambre rustique avec ses occupants graves, à demi vêtus, en attente, le visage tourné vers le plafond, le cercle de la lumière des bougies et les ombres lourdes tapies dans le coin pourraient bien faire le sujet d'une grande fresque historique. Fouillez tous les palais et les chancelleries de 1848 et où trouverez-vous une pièce qui occupe dans l'histoire une place aussi solide que cette petite chambre à coucher dans une cabane ?

Le défi de l'enfant, quoique lancé d'une voix peu respectueuse, reçut une réponse immédiate. À chaque claquement de doigts répondait un coup en écho. Aussi humbles que

510 SAUGET Stéphanie, *Histoire des maisons hantées*, Paris, Tallandier, 2011, p.47.

511 CUCHET Guillaume, *Les voix d'outre-tombe*, op. cit., p.32.

fussent les opérateurs de chaque côté, le télégraphe spirituel fonctionnait enfin et il restait à la patience et au sérieux moral de la race humaine de décider quels seraient les usages qu'on devait en faire dans l'avenir.⁵¹²

Il nous suffit de prendre n'importe quel film de spectre et nous retrouverons les éléments décrits par Doyle. Évolution lente des phénomènes jusqu'à une apothéose, bruits uniquement nocturnes, enfants qui se blottissent les uns contre les autres dans leur tenue de sommeil, discussion qui se met peu à peu en place jusqu'à la révélation tant attendue. La comparaison choisie par l'auteur anglais nous semble parfaite : la cabane des Fox est historiquement plus riche que tous les palais et chancelleries de 1848. C'est dans cette vulgaire maison que l'Histoire s'est écrite, à partir des *knockings* du passé lui-même : le spectre d'un colporteur malchanceux.

Quoi qu'il en soit, ce récit n'est, bien sûr, pas nouveau. Claude Lecouteux a notamment livré l'analyse de nombreuses histoires de maisons hantées dans le nord de l'Europe médiévale, qui renvoient, par de multiples aspects, à l'histoire qui nous intéresse⁵¹³ ; et, dès l'Antiquité, nous trouvons, dans les échanges épistolaires de Pline le Jeune, un récit athénien de maison hantée similaire à celle des Fox, ainsi qu'à celles qui sont mises en scène au cinéma aujourd'hui⁵¹⁴. Si la hantise d'Hydesville est si intéressante, c'est qu'elle est liée, sans presque aucune discontinuité, au cinéma spectral dont nous proposons ici l'étude. Et, comme nous allons le démontrer dans les pages qui suivent, nous pouvons émettre l'hypothèse que la naissance du cinéma lui-même trouve ses racines dans l'ennui des sœurs Fox qui, cette nuit du 31 mars 1848, se mirent à tapoter sur les murs de leur chambre et à faire claquer leurs doigts.

Avant d'atteindre le cinéma, faisons encore un détour par ces scènes de campagne des États-Unis de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Nous disions plus haut que cette région précise du nord-est d'une Amérique encore à domestiquer (elle ne comptait que vingt millions d'habitants à l'époque) avait été le lieu de naissance du mouvement *Shaker*. Les « trembleurs », forme sectaire du protestantisme, se réunissaient en communautés de « croyants », c'est-à-dire que ce ne sont plus des églises comme institutions, rassemblant justes et injustes pour augmenter la gloire divine (calvinisme) ou pour transmettre aux hommes des biens de Salut (catholiques

⁵¹²DOYLE Arthur Conan, *Histoire du spiritisme*, op. cit., p.26.

⁵¹³LECOUTEUX Claude, *Fantômes et revenants au Moyen Âge*, Paris, Imago (Histoire), 2009 (1986), pp.83-117.

⁵¹⁴PLINE LE JEUNE, *Lettres*, livre VII, lettre 27, in *Lettres*, tome III, livres VII-IX, trad. A-M. Guillemin, Paris, Les Belles Lettres, 1992, pp.40-41, cité par RONGIER Alexandre, *Théorie des fantômes*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p.13.

et luthériens), mais des communautés fermées d'élus et de croyants personnels. Il y a quelque chose de proche des chrétiens primitifs chez les *Shakers*. Nul besoin de connaître les textes, il fallait, pour faire partie de la communauté, avoir été *personnellement réveillé* et appelé par Dieu. Tel le Christ, ils étaient spirituellement nés de Dieu. C'est pourquoi les *Shakers* sont intimement liés aux questions de l'incarnation du Christ⁵¹⁵. Ainsi, chez eux, la foi divine et l'affirmation de l'existence de Dieu se trouvent au cœur de la communauté et, notamment, dans les rites communs, telles que les fameuses trances et danses : la communauté se réunit dans un endroit clos, pousse les meubles⁵¹⁶ et fait trembler autant que possible la maison par leurs danses frénétiques. C'est à la puissance vibratoire que Dieu se révèle, c'est à la sueur de la communauté des croyants, ses élus, qu'il prouvera son existence. Pourtant, comme le montre Stéphanie Sauget,

« la transe de la maison » n'est pas l'expérience de l'immanence de Dieu : elle devient un langage qu'il faut décrypter. Ainsi, la compréhension de ce qui hante la maison, de ce qui la fait trembler ou bouger, devient centrale : la hantise n'est plus le signe du Malin et de la possession diabolique ; elle devient un message des Esprits (des morts) à destination des vivants et cette communication n'est pas diabolique : elle devient « naturelle ».⁵¹⁷

Ainsi, bien que les Fox n'appartenaient pas au mouvement *Shaker*, ils étaient tout de même méthodistes, et vivaient dans le lieu même de ce *revival* sectaire du protestantisme. Toute maison hantée était alors étrangement également maison de Dieu et le Seigneur pouvait parfois se confondre, dans l'esprit du croyant, avec une forme spectrale. Toute métaphysique s'effondre au profit d'un rapport purement sensible à la foi. Ainsi, on ne questionnera pas la véracité du dialogue spectral des sœurs Fox, on réfléchira seulement au mode de communication astral à mettre en œuvre. La *table tournante* n'est déjà plus très loin.

Le cas d'Hydesville, nous le disions, aura de nombreux enfants. Deux faits historiques nous semblent particulièrement explicites en ce qui concerne ce lien entre le « tremblement » du croyant, la maison hantée, et la naissance, quelques années plus tard, du cinéma. En 1852, dans la ville de Dovers, située dans l'Ohio, à quelques centaines de kilomètres d'Hydesville, Jonathan et Abigail Koons vivent dans une petite maison avec leurs neuf enfants. Jonathan a

515 À propos des *Shakers* et autres sectes protestantes, voir WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, *op. cit.*, pp.305-342.

516 Les *Shakers* et les *Quakers*, autre secte protestante similaire, ont développé tout un *design* de mobilier aujourd'hui célèbre. Refusant tout plaisir terrestre, leurs objets sont dépourvus de tout ornement et réduits à une simple valeur d'usage. De plus, afin de pouvoir faire de la place à leurs danses, certains meubles (notamment les chaises) pouvaient s'accrocher au mur.

517 SAUGET Stéphanie, « Des maisons hantées en Amérique au XIXe siècle », *op. cit.*, p.4.

eu vent des récents nombreux cas d'activités spectrales un peu partout dans cette partie des États-Unis et s'est, depuis peu, converti au *spiritualism*. Cette même année, il décide de construire une *spirit room* dans le jardin de leur maison. Les dimensions sont très précises : douze pieds sur quatorze. La pièce ne possède qu'une porte et trois fenêtres fermées, le plafond est à sept pieds de hauteur et divers bancs en bois peuvent y accueillir une vingtaine de personnes⁵¹⁸. Selon un témoin de l'époque, en quelques années, près de 165 esprits sont venus rendre visite à Koons et à ses amis dans la *spirit room*. Certains antérieurs à Adam. Parmi eux, un indien, John King, et des anges. Les voisins, les curieux, tout le monde vint visiter la chambre spectrale de Jonathan Koons, véritable espace d'accueil pour les esprits. Rapidement, une autre pièce comme celle-ci fut construite sur le terrain de son voisin. Comme le relève Stéphanie Sauget, l'aspect troublant de cette histoire est que les esprits ne sont pas ceux de personnes chères disparues⁵¹⁹, mais de véritables puissances archétypales. La *spirit room* n'est pas une simple maison hantée, mais c'est une scène de théâtre où viennent prendre la parole, chacun leur tour, des esprits provenant d'un passé an-historique, ou d'un passé chargé de culpabilité, tel que celui du massacre des Indiens. Nous le verrons plus loin, les premiers films d'Edison n'ont rien à envier aux séances de Koons, dont la *spirit room* n'est pas si loin du Théâtre de la mémoire de Giulio Camillo. Nous y reviendrons⁵²⁰.

Le phénomène de maison « à hanter » le plus célèbre est sans doute celui de Sarah Winchester, veuve de William Winchester, gendre de l'inventeur de la célèbre carabine et dirigeant de la Winchester Repeating Arms Company. Après le décès de son mari en 1882 (mort un an après son beau-père, Oliver Winchester, fondateur de la compagnie), et alors qu'elle ne s'était jamais remise du décès de leur fille unique, Annie, âgé d'un mois, décédée en 1866, Sarah plongea peu à peu dans une sombre dépression. N'arrivant pas à surmonter le chagrin de la vie quotidienne, elle alla sonner à la porte d'un médium qui la convainquit, pour vaincre le poids du deuil, de s'engager dans une singulière entreprise. Le spirite lui révéla qu'elle était touchée par une malédiction : elle était en fait pourchassée par tous les fantômes de ceux qui avaient été tués par une carabine Winchester. En 1882 elle était l'héritière de 50% de la compagnie et, avec ses quelques 20 millions d'héritage et sa rente mensuelle de 1000 dollars (équivalent à près de 20.000 dollars en 2018), Sarah Winchester suivit les conseils du médium : elle fit construire une immense maison afin de retenir captifs tous les spectres qui la pourchassaient, c'est-à-

518SAUGET Stéphanie, *Histoire des maisons hantées*, op. cit., p.56.

519Ibidem, p.57.

520Cf. *infra*, III, 2, b.

dire tous les esprits à qui une Winchester avait ôté la vie⁵²¹. La maison, à la base une ferme de huit pièces située à San José en Californie, ne cessa de s'agrandir qu'en 1922, date à laquelle Sarah décéda à l'âge de 83 ans, elle atteignait alors plus de 160 pièces⁵²². Élevée sur six étages, s'étalant sur plus de 650 000 m², la maison est en fait un immense labyrinthe. Pendant toutes ces années, 24h/24 et 7j/7, des ouvriers ont bâti une véritable folie architecturale afin d'emprisonner les esprits. Il semblerait que c'est Sarah Winchester elle-même qui dessinait les plans de la maison, suivant une méthode d'écriture automatique, laissant sa main se laisser guider par les spectres⁵²³. Des portes donnent sur des murs, des escaliers conduisent à des plafonds. Partout est présente l'esthétique de la toile d'araignée, afin de retenir captifs les esprits. Encore une fois, nous retrouvons, dans le motif de la maison à hanter, des éléments qui basculeront ensuite dans le cinéma spectral : renversement complet de la maison familiale où doivent régner la joie et l'amour en un lieu, forme organique, qui peut se faire posséder, comme un démon peut posséder le corps chargé de désir de l'adolescente.

Si la *spirit room* de Koons et la maison de Sarah Winchester nous intéressent ici, c'est parce qu'elles ne sont plus des espaces à perspective mais, littéralement, à aspect. La maison n'est plus le lieu où l'on va chercher refuge, où l'on va fuir le spectre ; la maison n'est plus l'espace où l'on se protège de la hantise quotidienne, sociale, psychologique, imaginaire ; mais elle devient le lieu même de la hantise, le lieu même où l'on se dirige vers le spectre (*ad-specio*). En fait de maison « à hanter », nous pourrions plutôt parler de « maison à hantise ». Le lieu de vie devient un train fantôme. La maison Winchester, et cela est parfaitement rendu dans le film s'inspirant de sa légende, n'est plus un espace que l'on traverse, mais un lieu où l'on se perd. Dans l'une des scènes de *Winchester* (Frères Spierig, 2018) montrant l'arrivée du Docteur Price (Jason Clarke) à la demeure où il doit dresser un diagnostic médical de la veuve, le héros traverse la maison en suivant un majordome. Il lui faut un guide, car les portes donnent sur des vides, et des verrières sont surplombées par d'autres verrières. Tout le film est fondé sur cette idée que le spectre est lié à un lieu, et que la maison est le lieu de l'ultime spectre : la veuve elle-même, qui ne cesse de répéter qu'ici, c'est chez elle. La maison prend alors la forme d'une prison où chacun doit suivre des règles précises, et doit se tenir à sa place. Nous retrouvons l'idée d'homme-étui si chère à Walter Benjamin⁵²⁴ : tout bourgeois du XIX^e siècle s'insère dans son intérieur comme dans un étui. L'intérieur bourgeois est maculé sur

521 SAUGET Stéphanie, *Histoire des maisons hantées*, op. cit., p.58.

522 La maison, devenue une attraction touristique, se visite encore aujourd'hui.

523 *Ibidem*, p.59.

524 BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p.239 et pp.244-245.

toute sa surface de la *trace* de son propriétaire. À croire qu'en ce début de XXI^e siècle, la maison Winchester soit devenue l'archétype même de la maison bourgeoise du XIX^e siècle : un espace où l'on ne s'insère plus, mais où l'on est emprisonné.

Plus loin dans le film, nous trouvons, à deux moments, le motif d'un patin à roulettes qui surgit subitement dans la pièce pour s'engouffrer au cœur d'une porte ouverte, dans le but que Marion (Sarah Snook), la nièce de Sarah Winchester (Helen Mirren), ou qu'Henry (Finn Scicluna-O'Prey), le fils de Marion, le suivent et tombent entre les griffes du spectre. Ce motif est significatif de l'absence de perspective dans la maison hantée et dans le film spectral. La porte ouverte, le couloir, ne sont jamais autre chose qu'un piège. Nous retrouvons cette idée dans des films comme *[REC] 2* (Jaume Balagueró & Paco Plaza, 2007) ou dans *The Woman in Black* (James Watkins, 2012) : le couloir, la porte ouverte, ne sont jamais des lieux de sorties mais toujours des lieux de rencontre spectrale. Toute ouverture est en fait une fermeture. Ceci est également significatif dans *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014) : la jeune fille s'enferme à double tour dans sa chambre et, lorsque, rassurée, elle ouvre la porte à son amie, un spectre terrifiant la suit. Il semble être démesuré pour la chambre, se penchant pour passer l'embrasure de la porte. De manière générale, il ne faut pas ouvrir les espaces de la maison hantée⁵²⁵ ou celui du cinéma spectral, il faut les fermer⁵²⁶. Il ne faut pas que le cadrage soit trop large, car c'est toujours un appel au *jump scare*, à l'épouvante, à la hantise. C'est la scène traumatisante de *Paranormal Activity 3* (Henry Joost & Ariel Schulman, 2011) durant laquelle la caméra est fixée à un ventilateur et balaie la pièce principale de la maison, et où chaque mouvement étire l'espace, tout en créant un terrifiant hors-champ. Chaque seconde de mouvement est l'ouverture à la hantise qui, bien sûr, ne manquera pas de survenir. Le cadrage serré, celui célèbre sur le visage de Heather dans *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999) est finalement toujours plus rassurant. Plus le plan se ferme, plus il nous protège des choses terribles qui peuvent y entrer. Il en va de même de la maison hantée, celle d'une Sarah Winchester, qui est la maison même des fermetures. Il faut faire de l'expérience un moment labyrinthique, bondissant d'espace clos en espace clos. Le cinéma spectral, c'est en quelque

525 Cette idée est également valable pour des appartements hantés, aussi petits soient-ils. C'est le cas dans le segment *The Sick Thing That Happened to Emily When She Was Younger* (Joe Swanberg, 2012) présent dans le film anthologique *V/H/S* (2012). Alors que nous contemplons la conversation skype d'un jeune couple, un enfant vêtu de blanc apparaît dans la pénombre de la porte ouverte. L'appartement, un T2, regorge aussi de points de fuite terrifiants.

526 Clover parvient à la même conclusion. Dans *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) et *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), nous trouvons deux ouvertures impossibles à fermer : la télévision qui ne s'éteint pas, et la fenêtre de la chambre de Reagan. C'est par ces deux ouvertures que respire le spectre. Voir CLOVER Carol J., *Men, Women and Chainsaws*, op. cit., p.78.

sorte la mise en mouvement des lithographies de Maurits Cornelis Escher. L'image-demeure devient une image-labyrinthe, une image-prison, pour le meilleur et pour le pire.

William Dickson, cinéma et hantise primitive

Le cas d'une Sarah Winchester qui crée une maison-toile d'araignée, laissant aux spectres dessiner l'architecture, mais aussi celui d'un Jonathan Koons qui danse avec ses amis dans une pièce sombre où vont surgir les spectres, nous semblent extrêmement liés à ce que sera la préhistoire du cinéma américain dans la dernière décennie du XIX^e siècle.

En octobre 1889, alors que Thomas Edison rentre d'un voyage en Europe il est accueilli, dans la salle numéro 5 du Kinetograph Department des laboratoires de West Orange dans le New Jersey, par une petite boîte en bois trouée et équipée d'une lentille. Il s'approche de la lentille, et y voit son assistant, William Dickson, qui ôte son chapeau et le salue : « Bonjour, Monsieur Edison, heureux de vous voir de retour. J'espère que vous êtes content du kinéto-phonographe.⁵²⁷ » (fig. 33) Ce corps spectral, flottant dans l'obscurité d'une petite caisse, serait la première réussite du kinétographe inventé par Edison et Dickson. Dans cette invention qui sera commercialisée quelques années plus tard, nous trouvons, dès son tout premier usage, les éléments qui le différencient du cinématographe des frères Lumière : l'expérience du film ne se fait pas lors une projection publique, mais est le lieu d'un *regard* privé, presque pervers. On ne s'assoit pas en groupe devant une toile tendue, mais on se penche sur un petit trou pour contempler des êtres minuscules bouger dans la pénombre. Nous avons déjà longuement analysé les croyances spirites de Thomas Edison, mais ce qui nous intéresse ici, c'est le kinétographe lui-même en tant que machine produisant des visions spectrales. C'est Florence Cathart qui, dans *The Awakening* (Nick Murphy, 2011) se penche pour contempler le corps nu de Robert Mallory par un trou dans le mur ; c'est la caméra qui, dans *Don't Look up* (Fruit Chan, 2009), entre sur le lieu spectral (un plateau de tournage), par le trou d'une serrure ; c'est la voix maudite qui, dans *The Amytville Horror* (Andrew Douglas, 2005), surgit d'un trou mural pour ordonner à George Lutz d'assassiner toute sa famille ; c'est, encore une fois, le trou d'où surgit le spectre, dans *The Canal* (Ivan Kavanagh, 2014) ; celui d'où sort un doigt crochu dans *Winchester* (Frères Spierig, 2018) ; celui qui conduit au lieu spectral dans *We Are Still Here* (Ted Geoghegan, 2015) et dans *Ouija: Origin of Evil* (Mike Flanagan, 2016) ; celui d'où sort la vermine dans *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014) (fig. 34) et dans *The Unborn* (David

⁵²⁷MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 2012 (1998), p.52.

S. Goyer, 2009). Le trou, c'est cette ouverture *anormale*, ouverture conduisant à l'altérité. Ce n'est pas comme la projection, qui, elle, fait monde. Le trou, c'est le renversement, l'écoulement de l'abjection dans notre monde⁵²⁸. Le trou, celui dans lequel Thomas Edison glisse son œil curieux pour contempler les prouesses réalisées par son assistant, c'est bien sûr le puits de Sadako. Trou dans le trou qu'est déjà l'écran de télévision. En ce sens, *Ringu* effectue une énième « boucle » : celui de renouer à son origine, à sa naissance en cette fin de XIX^e siècle. La salle de cinéma est le privilège des frères Lumière lorsque la boîte en bois d'Edison et Dickson nous semble faire germer, un demi-siècle plus tard, la télévision et l'écran privé. Celui sur lequel on regarde des DVD, seul dans son lit, tard le soir. Celui qui conduira tous les adolescents à la mort dans *Unfriended* de Levan Gabriadze (2015).

Les figures capturées par les premiers films de William Dickson semblent tout droit sortir d'un rêve ou d'une hallucination. Elles surgissent de la pénombre comme si elles provenaient directement des profondeurs de la *camera obscura*. En 1894, par manque de place, Thomas Edison fit construire un bâtiment spécifiquement voué aux expériences cinématographiques : la Black Maria. Le bâtiment, par son aspect incongru et terrifiant, n'a rien à envier à la maison de Sarah Winchester, si ce n'est sa démesure. Voici comment Dickson décrit le bâtiment :

[La Black Maria] se dresse au milieu d'une rangée de bâtiments auxiliaires qui s'étendent autour des laboratoires : elle est d'une apparence si singulière qu'elle attire l'attention de l'observateur le plus distrait. Elle n'obéit à aucune loi architecturale, ne contient aucun matériau et sa couleur n'est pas ordinaire.

Sa forme, si l'on peut donner ce nom à une chose si excentrique, est irrégulière et oblongue et se redresse abruptement en son centre, où un toit amovible est attaché, qu'un seul manipulateur peut facilement soulever ou rabattre à volonté. Sa couleur est un noir sinistre et menaçant qu'éclaire la faible lumière d'une myriade de points métalliques : elle est faite de papier goudronné abondamment percé de petits trous. Avec son grand toit oscillant comme une voile et sa teinte ébène, elle a une apparence étrange, à moitié nautique, comme la carcasse massive d'un vaisseau pirate. L'effet inquiétant ne diminue pas quand, à un signal imperceptible, le grand bâtiment pivote lentement sur lui-même, présentant tous ses angles aux rayons du soleil et rendant son apparence indépendante des variations du jour.⁵²⁹

528Ceci est littéral dans *The Unborn* : nous parlions de vermine, mais c'est en fait tout le monde invisible des excréments qui s'écoule du trou dans le mur.

529LAURIE William Kennedy et DICKSON Antonia, *History of the Kinetograph, Kinetoscope and*

La description que Dickson nous offre de la Black Maria s'insère parfaitement dans la continuité de nos analyses des maisons à hanter de la fin du XIX^e siècle. L'objection première est bien sûr que ce bâtiment n'est pas voué à l'habitation mais à l'expérimentation, et ceci expliquerait son étrangeté. Quoi qu'il en soit, l'usage ne nous semble pas si différent : il faut capturer (symboliquement) des spectres. Alors que la maison de la veuve Winchester enferme le spectre dans une pièce habitable, Edison et Dickson tentent de faire de même à une échelle réduite : il faut capturer l'*aspect* dans une boîte en bois percée, équipée d'une petite lentille. Le premier film à avoir été enregistré dans le studio de tournage serait la captation d'un éternuement⁵³⁰ en réponse à la commande d'un journaliste souhaitant écrire un article sur la Black Maria. Les nombreux films tournés au sein de ce sinistre « vaisseau pirate » présentent toujours des figures, seules ou en petits groupes, réalisant tous types d'actions sur fond noir : combat de chat, femme qui danse, boxeurs etc. *Anabella Serpentine Danse*⁵³¹ (fig. 35) n'est d'ailleurs pas sans rappeler les fameuses nymphes warburgiennes dont nous avons déjà longuement parlé. Le corps, toujours, est abstrait du monde. Que dire alors de cette *Sioux Ghost Dance*, enregistrée également par Dickson en 1894⁵³² ? Dix-sept Indiens, de la compagnie de Buffalo Bill, s'entassent devant l'objectif, statiques, avant de danser dans un mouvement frénétique. Parmi les membres du studio de captation, personne ne semblait être au courant de la portée symbolique de cette danse, célébrant le massacre des indiens par les colons espagnols en 1680, et réitérée sans cesse depuis, en hommage à tous ceux qui sont tombés⁵³³. Cette danse, devenue un simple spectacle dans les mises en scène de Buffalo Bill, se « spectralise » devant l'objectif de Dickson. Dans les deux cas, elle est réduite à une simple *vision*. Clôturés dans les limites de la scène ou emprisonnés dans le kinetoscope d'Edison, les fantômes de la *Sioux Ghost Dance* deviennent alors des spectres, de purs devenirs-visibles. La Black Maria, en quelques prises de vue, s'inscrit définitivement dans la tradition des maisons à hanter. Elle est le lieu d'accueil des spectres, que chacun pourra contempler dans toute sa solitude. Sadako, elle, est déjà en attente.

Kinetophonograph, 1970 (1895), New-York, Arno Press (reproduction anastatique), p.18 cité par MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, op. cit., p.57.

530MICHAUD Philippe-Alain, *ibidem*, p.59 ; film visible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=2wnOpDWSbyw> (consulté le 09 avril 2019).

531Visible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=2wnOpDWSbyw> (consulté le 09 avril 2019).

532Visible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=UoMW37xfMRw> (consulté le 09 avril 2019).

533MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, op.cit, p.72.

Les premiers films de maisons hantées américains finiront de tracer ce lien que nous indiquons entre la Black Maria et les maisons des Fox, Koons et Winchester. Différents films de Buster Keaton (*One Week*, 1920 ; *The Haunted House*, 1921 ; et *The Electric House*, 1922) sont à ce sujet exemplaires. Dans *One Week*, un jeune homme fraîchement marié tente de construire une maison en kit pour son jeune ménage. Cela va bien évidemment être l'occasion de nombreux accidents : chutes et pivotements de façade, porte donnant sur du vide, etc. La maison, une fois construite, n'est pas sans rappeler la définition que donne Dickson de la Black Maria, ni celle que nous trouvons de la maison Winchester. La maison n'est pas hantée, mais elle en offre pourtant la même expérience : celle de l'impossibilité d'habiter. Ce n'est pas un train fantôme mais un manège, voire une montagne russe, un labyrinthe. En pleine tempête, elle pivote sur elle-même comme si elle était, tout entière, prise d'une crise d'hystérie. Dans une scène finale, elle sera finalement heurtée et détruite par un train, autre symbole fort de ce cinéma naissant. Comme le constate Alice Laguarda :

Peut-être que la lutte mise en scène par Buster Keaton fait du film un manifeste de la mise à mort de la maison. Si tel est le cas, ne nous apprend-elle pas que le cinéma serait aussi, dès le départ, un art de l'évaluation, de la remise en cause voire de la destruction de la maison comme structure archaïque et instrument d'objectivation, au profit d'autres lieux, d'autres « maisons » et d'autres relations à ces maisons ?⁵³⁴

The Haunted House et *The Electric House* sont similaires : dans les deux cas Buster Keaton est dans une maison-piège⁵³⁵. L'escalier se transforme en toboggan, les meubles bougent tout seuls. Alors que dans le film de 1921, la maison est volontairement piégée parce qu'elle est le repère de criminels, dans celui de 1922, c'est l'électricité, la technologie, censée faciliter la vie quotidienne de ses habitants, qui rend la maison inhabitable. Entre la maison électrique de Buster Keaton et celle d'Hydesville, se situe la Black Maria : la maison hantée, à la fin du XIX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, c'est avant tout celle qui est animée par la technologie, et surtout par la technologie de l'image. Nous avons déjà fait le rapprochement, dans la partie précédente, entre la puissance électrique et la puissance spectrale, nous relevons maintenant les liens entre la hantise électrique d'un Keaton et la hantise spectrale de *Ringu* et des autres

534LAGUARDA Alice, *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, Aix en Provence, Rouge Profond (Raccords), 2016, p.12.

535Nous pouvons également faire une filiation avec la maison de M. Arpel dans *Mon oncle* de Jacques Tati (1958). La maison électrifiée, maison-machine, devient un piège difficilement habitable.

films de spectre. Stéphane Bex l'a notamment longuement étudiée : la hantise du *found footage* advient lorsque la caméra entre dans l'espace domestique⁵³⁶. Nous irons plus loin en affirmant que c'est la présence, au sein de la maison, de l'image, du document-infâme, qui fait advenir le spectre. Un espace est hanté à partir du moment où des images (un autre monde) le composent. Et que dire, alors, de ces écrans dont nous avons parlé plus haut ? Dans le cinéma de spectre, la télévision, l'écran, est toujours la porte spectrale par excellence⁵³⁷. La Black Maria comme dernier cercle des enfers. De la *spirit room* de Jonathan Koons nous passons à la maison pavillonnaire avec les mêmes résultats. Dans *Diary of the dead* (Georges A. Romero, 2007), un groupe d'étudiants en cinéma fuit les zombies qui pullulent subitement à la surface du globe. De refuge en refuge, se déplaçant grâce à leur camionnette de tournage, ils sont acculés, et c'est finalement une pièce secrète, sorte de salle de contrôle d'un manoir, avec ses nombreux écrans, qui sera leur ultime « maison ». La *camera obscura* comme dernier lieu d'une humanité en chute libre. L'écran comme ouverture vers la hantise et, paradoxalement, comme dernier espace habitable.

1.3 Économie de la maison hantée

Du manoir au pavillon

Jusqu'à présent, nous nous intéressions à des maisons hantées nous semblant issues d'une certaine expérience spirite américaine. Mais la maison hantée au cinéma, avant le tournant de la fin du XX^e siècle, c'est avant tout le manoir hanté. Par son héritage du roman noir, et avant que la hantise ne se généralise à l'ensemble de la société, elle est premièrement le privilège des aristocrates et de leurs maisons de campagne. L'origine de ce motif littéraire se trouve, selon Stéphanie Sauget, dans le début du XIX^e siècle qui voit naître les premières formes de mondialisation et, avec elles, les premiers grands mouvements d'émigration. La première hantise est donc liée à un style de roman particulier : le roman d'émigration⁵³⁸. La maison occupe une place centrale pour ces familles éclatées dont les membres sont dispersés, absents, ou décédés. La maison, au début du XIX^e siècle, est alors le lieu d'empreinte de l'absence et de la mélancolie. Pour ce qui est de la France, la Révolution a amené avec elle un exil de masse. Beaucoup de nobles ont fui leurs châteaux pour se réfugier à l'étranger, lorsqu'ils n'ont pas été

536BEX Stéphane, *Terreur du voir*, op. cit., p.160.

537Sans entrer totalement dans nos catégories, *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) est peut-être le premier film de spectre. Et il n'est pas anodin que ce soit un film qui place la télévision au centre de la hantise.

538SAUGET Stéphanie, *Histoire des maisons hantées*, op. cit., p.108.

exterminés par le grondement des masses paysannes⁵³⁹. Plus tard, pendant la Restauration, enveloppé dans un climat très religieux, le retour des émigrés, mélangés à une forte culpabilité des tortionnaires, amena avec elle de nombreux récits de fantômes. Pour la vieille noblesse de retour sur ses terres, le fantôme aura été une arme contre l'ancien révolutionnaire :

Ainsi, les fantômes du premier XIX^e siècle sont des fantômes de familles aristocratiques qui errent sur les lieux de leurs crimes ou les lieux où ils ont vécu, voire sont morts en victimes. Ce sont des êtres surnaturels, capables de franchir les frontières de l'au-delà, pour prophétiser des décès ou pour effrayer des intrus. Ils se meuvent dans des demeures aristocratiques très anciennes qui regorgent de coins et de recoins, d'escaliers qui craquent, de souris dans les greniers.⁵⁴⁰

Nous le savons, le XIX^e siècle est celui du *bizarre*. Siècle des spirites et des bibelots macabres, nous l'avons déjà étudié. Siècle qui voit la célèbre actrice Sarah Bernhardt dormir dans des cercueils et décorer sa demeure avec des têtes de mort⁵⁴¹. Au XIX^e siècle, le château, le manoir ou l'appartement parisien qui se « gothicise », est toujours un espace de vie qui se laisse traverser par le souffle d'un passé révolu. Le manoir, c'est alors l'incarnation d'une époque qui n'est plus actuelle, d'un système de valeur et de rapports humains qui appartient maintenant au passé. D'où sa présence dans la littérature fantastique, car il est l'architecture même de l'Histoire qui perdure dans tout son anachronisme.

Cet horizon gothique plonge également ses racines dans une autre source, analysée avec passion par Annie Le Brun. « Il y a d'abord un château fermé. Mais premier paradoxe, ce château est assurément le lieu imaginaire le plus fréquenté du siècle.⁵⁴² » Ce château, c'est, avant tout, celui du Marquis de Sade. Château comme prison, prison comme château⁵⁴³. Prenons celui de Silling en exemple, où se déroulent les sévices libertins des *Cent vingt journées de Sodome* :

Il fallait, pour y parvenir, arriver d'abord à Bâle ; on passait le Rhin, au-delà duquel la route se rétrécissait au point qu'il fallait quitter les voitures. Peu après, on entra dans la Forêt-Noire, on s'y enfonçait d'environ quinze lieues par une route difficile, tortueuse et absolument impraticable sans guide. Un méchant hameau de charbonniers et de gardes bois s'offrait

539 *Ibidem*, p.109.

540 *Ibid.*, p.112.

541 *Ibid.*, p.127.

542 LE BRUN Annie, *Les châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard (Tel), 1982, p.58.

543 *Ibidem*, p.56.

environ à cette hauteur. Là commence le territoire de la terre de Durcet, et le hameau lui appartient. Dès qu'on avait passé la charbonnerie, on commençait à escalader une montagne presque aussi haute que le mont Saint Bernard et d'un abord infiniment plus difficile, car il n'est possible de parvenir au sommet qu'à pied. Ce n'est pas que les mulets n'y aillent, mais les précipices environnent de toutes parts si tellement le sentier qu'il faut suivre, qu'il y a le plus grand danger à s'exposer sur eux. Six de ceux qui transportèrent les vivres et les équipages y périrent, ainsi que deux ouvriers qui avaient voulu monter deux d'entre eux. Il faut près de cinq grosses heures pour parvenir à la cime de la montagne, laquelle offre là une autre espèce de singularité qui, par les précautions que l'on prit, devint une nouvelle barrière si tellement insurmontable qu'il n'y avait plus que les oiseaux qui pussent la franchir.⁵⁴⁴

Puis, une fois arrivés :

Une fatale pierre se levait artistiquement sous le marchepied de l'autel du petit temple chrétien que nous avons désigné dans la galerie ; on y trouvait un escalier en vis, très étroit et très escarpé, lequel, par trois cents marches, descendait aux entrailles de la Terre dans une espèce de cachot voûté, fermé par trois portes de fer et dans lequel se trouvait tout ce que l'art le plus cruel et la barbarie la plus raffinée peuvent inventer de plus atroce, tant pour effrayer les sens que pour procéder à des horreurs. Et là, que de tranquillité ! Jusqu'à quel point ne devait pas être rassuré le scélérat que le crime y conduisait avec une victime ! Il était chez lui, il était hors de France, dans un pays sûr, au fond d'une forêt inhabitable, dans un réduit de cette forêt que, par les mesures prises, les seuls oiseaux du ciel pouvaient aborder, et il y était dans le fond des entrailles de la Terre.⁵⁴⁵

Le château de Durcet est isolé de tout, il est abstrait du monde, presque impossible d'accès car ce n'est qu'une fois loin de tout que l'on va pouvoir s'adonner librement à la cruauté. Il est telle une forteresse mentale, un lieu mnémonique, l'antre des fantasmes les plus inavouables. Encore une fois, cette nécessité complète d'enfermement le rapproche de la Black Maria : il n'y a que dans l'occultation complète, et dans le contrôle total de la lumière, dans ce qui peut entrer ou sortir du bâtiment, que l'on peut s'adonner à l'image, qu'elle soit mentale, sexuelle, ou captable par le kinétographe. C'est le cinéma, c'est aussi le lieu spectral. Quel est le premier geste du spectre ? Ouvrir grande la porte pour laisser entrer la hantise ; ou la bloquer définitivement : dans *Insidious* (James Wan, 2010), alors que Josh court à travers la maison

544SADE Marquis de, « Les Cent Vingt Journées de Sodome » in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Pléiade, 1990 (1962), p.54.

545Ibidem, p.57.

suite au déclenchement nocturne de l'alarme de sécurité, il se trouve face à la porte d'entrée ouverte, béante, étirée, tels des bras ouverts accueillant les plus sombres soupirs. Pourtant, il est sûr de l'avoir bien fermée à double tour avant d'aller se coucher. Et la réciproque est donc également vraie : dans *I Am the Pretty Thing That Live in the House* (Osgood Perkins, 2016), l'héroïne est acculée par la peur dans le hall d'entrée, elle s'accroche à la poignée de la porte, la secoue vivement, dans tous les sens, mais la porte refuse de s'ouvrir. La maison est un donjon, qui s'ouvre et se ferme au bon vouloir du spectre. Lily Saylor (Ruth Wilson), héroïne malchanceuse, meurt finalement d'une crise cardiaque « ringuesque » provoquée par le face à face terrible avec le fantôme de Polly (Lucy Boynton).

Comme l'analyse Annie Le Brun, ce n'est pas le monde que les libertins quittent en se dirigeant et s'enfermant dans le château, mais la réalité : « Ici, il n'y a de clôture que déréalisante.⁵⁴⁶ » L'architecture tout entière est vouée à cet acte de déréalisation. Il nous semblerait entendre une réflexion sur la maison hantée, celle de Josh dans *Insidious*, celle de Jonathan Koons ou celle de William Dickson. Ce processus est sans limite, « à tel point que ce n'est plus seulement le réel mais le mode de penser le réel – dont la pensée libertine constitue d'ailleurs la plus audacieuse figure – que Sade incite à abandonner en retour.⁵⁴⁷ » C'est ce que nous retrouverons, deux siècles plus tard, dans la possession démoniaque du cinéma spectral, car, à l'instar du libertinage de Sade voué au contrôle total du corps, celui de la possession fait du corps un lieu⁵⁴⁸.

Les hantises spiritiques du XIX^e siècle et libertines du XVIII^e siècle semblent se retrouver dans la demeure hantée au cinéma. Les classiques *The Haunting* de Robert Wise (1963) et *The Innocents* (Jack Clayton, 1961) mélangent manoir hanté et tension érotique, il en va de même de l'autre grand classique du cinéma fantastique : *House of Usher* (Roger Corman, 1960) adapté de la nouvelle éponyme d'Edgar Allan Poe. Dans les deux cas, le manoir est une prison sociale (par ses codes et valeurs passésistes), affective, et physique. Dans les deux cas, on s'y enferme loin du monde, loin du réel.

Plus proche de nous, *The Shining*, œuvre marquante de Stanley Kubrick (1980), propose une forme encyclopédique de la hantise. Il y a tout d'abord l'Hotel Overlook, encore un modèle de cloisonnement physique, social, et psychologique, surplombant une forêt enneigée et coupé du monde une bonne partie de l'année. L'Hotel Overlook, c'est un endroit où l'on erre et où l'on se perd, à l'instar du petit Danny (Danny Lloyd) qui arpente les lieux avec son tricycle.

⁵⁴⁶LE BRUN Annie, *Les châteaux de la subversion*, op. cit., p.64.

⁵⁴⁷*Ibidem*.

⁵⁴⁸Cf. *infra*, III, 1.

C'est aussi un endroit de frottements temporels au passé sombre : en 1970, l'ancien gardien y avait massacré sa famille à coups de hache. Jack Torrance (Jack Nicholson), le nouveau gardien enfermé pour l'hiver avec sa femme et son fils, perd peu à peu pied avec ses repères temporels, ne formant plus qu'un avec cette Histoire qui amène ses flots spectraux, à l'instar de cet ascenseur qui déverse des litres de sang dans le hall de l'hôtel. Le hors-champ obsédant, l'apparition horrible, l'apparition angoissante, la possession corporelle... *The Shining* nous présente tous les modes de hantise que le cinéma puisse nous offrir. Ce dernier fusionne alors avec l'hôtel, et devient, encore une fois, un labyrinthe. L'érotisme ? Wendy, fuyant, paniquée, son mari qui menace de la massacrer croise, le temps d'un clin d'œil, deux êtres déguisés en ours s'adonnant à des jeux sexuels derrière la porte entr'ouverte d'une chambre supposément vide⁵⁴⁹. Au cœur du labyrinthe, il y a des *knockings* et des *rappings*, mais il y a aussi, nous le rappelons, l'*abjection*. Le devenir-visible de ce qui aurait dû rester caché. Il est curieux que ce soit en rebroussant chemin, en marchant à reculons dans ses empreintes de pas, que le jeune Danny arrive à échapper à son tortionnaire de père. Dans le lieu même de l'Histoire, dans son labyrinthe, c'est en rembobinant encore une fois le temps que l'on arrive à s'échapper. Ce n'est pas une surprise, le *shining* dont il est question, c'est bien sûr lui, Danny, enfant doué de télékinésie, qui n'a que faire des barrières spatiales et temporelles. *The Shining*, c'est un film-théorie complet sur la part fantomale du cinéma.⁵⁵⁰ C'est le cinéma comme un *over look*, une vue surplombante, panoptique, ubiquie ; un spectre.

Nous l'avons déjà étudié plus haut, le tournant de la fin du XX^e siècle advient lorsque la hantise n'est plus enclose au manoir, au château, à la demeure trop grande et trop chargée d'histoire, mais vient se glisser dans les murs en crépis des appartements urbains, ou sous les tapisseries neuves des maisons pavillonnaires⁵⁵¹. Pourtant il y a du vieux manoir sombre dans ces nouveaux habitats hantés. Prenons, par exemple, le film *Dark Water* (2002), autre chef-d'œuvre d'Hideo Nakata qui est, encore une fois, l'adaptation d'une nouvelle de Koji Suzuki, *L'eau flottante* publiée en 1996. Yoshimi Matsubara, jeune mère divorcée, aménage avec sa fillette Ikuko (Rio Kanno) dans un nouvel appartement miteux. Ce n'est pas grand-chose, mais c'est au moins la promesse d'un nouveau départ et une occasion pour elle de prouver qu'elle peut être une bonne mère. Rapidement, des tâches d'humidité apparaissent au plafond de

549Pour une analyse plus complète des enjeux symboliques de cette scène, voir THIELLEMENT Pacôme, *Cinema Hermetica*, Paris, Super 8, 2016, pp.273-276.

550Pour une analyse plus complète des modes de hantise dans *The Shining*, voir RONGIER Sébastien, *Théorie des fantômes*, op. cit., pp.170-188.

551Cf. *supra*, I, 3, a.

l'appartement. Elle a beau essayer d'alerter le propriétaire de l'immeuble ou le gardien, rien n'y fait. Aussi, elle ne cesse d'apercevoir cette petite fille étrange, semblant vivre dans l'appartement juste au-dessus du leur qui est pourtant, d'après l'affirmation du gardien, inoccupé. Suite à une enquête « traditionnelle » pour le genre, Yoshimi recompose les fragments du drame : la petite fille, Mitsuko, est morte noyée dans le réservoir d'eau sur le toit de l'immeuble. La hantise est double : à la fois liée à la culpabilité (celle de ne pas être une bonne mère pour sa fille) et au voisinage. Il n'y a aucun lien entre les nouveaux venus et les fantômes, si ce n'est d'être leur voisin. Le premier spectre, dans *Dark Water*, c'est bien sûr cette tâche d'humidité sombre qui goutte du plafond de la chambre de Yoshimi (fig. 36). Hideo Nakata reprend sa thématique aquatique à merveille⁵⁵² et marque une différence avec le manoir gothique qui est, lui, battu par le vent. L'eau, c'est la hantise de l'appartement contemporain. C'est la présence constante du voisinage qui se douche et dont la plomberie est mal entretenue. Peu à peu, tout deviendra liquide dans l'appartement de Yoshimi jusqu'à ce que le spectre se fonde dans chaque recoin de son existence. L'appartement du spectre, par ailleurs, n'est pas sans rappeler la maison de Domenico (Erland Josephson) dans *Nostalghia* d'Andreï Tarkovski (1983). Un appartement où il pleut, alors que la nuit est pourtant claire dehors. Un lieu spectral par excellence.

C'est une histoire similaire qui arrive à Quinn Brenner (Stefanie Scott), adolescente bloquée au lit suite à un accident de voiture, dans *Insidious: Chapter 3* (Leigh Whannell⁵⁵³, 2015). Après de nombreuses expériences spectrales traumatisantes, Quinn refuse de dormir dans sa chambre et est donc installée dans le salon. Au milieu de la nuit, des bruits résonnent du plafond qui s'effrite sur son visage. Elle place la couverture sur sa tête pour se protéger, mais lorsqu'elle l'enlève, elle est au milieu d'un couloir sur une chaise roulante, au cinquième étage de son immeuble. Elle se dirige vers l'ascenseur, mais un être difforme apparaît. Quinn fuit alors vers le bout du couloir et se jette dans la chambre 514. Là, clouée au sol par son handicap, elle constate qu'une forme bouge et vit à côté d'elle. Quelque chose rampe. C'est une femme. Ou plutôt, un bout de corps féminin, à qui l'on a tranché les mains et les pieds. La chose s'approche, relève la tête, et Quinn hurle de terreur face à l'absence de visage de ce corps vaincu.

552À ce sujet, voir l'interview donnée par Nakata lors de l'édition 2003 du festival du film fantastique de Gerardmer. Il rattache la thématique aquatique de ses films à la tradition japonaise : http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18675571&cfilm=46362.html (visionné le 09 avril 19)

553Leigh Whannell avait auparavant été le scénariste des premiers films de la saga et de nombreux autres films de James Wan (dont *Saw*, 2004 ; et *Dead Silence*, 2007). *Insidious: Chapter 3*, dont il a aussi écrit le scénario, fut sa première réalisation. En 2018, il écrivit, produisit et réalisa *Upgrade*, film de science-fiction où la question de la possession demeure omniprésente.

Dans les deux cas, la hantise est liée au voisinage, ce qui était impensable dans la demeure aristocrate esseulée au fond de la forêt. À la verticalité temporelle répond celle de l'immeuble : monter ou descendre les étages, c'est se confronter au mal. Le spectre coule sur les vivants. C'est aussi ce que découvre la malheureuse Amy (Callista Flockhart) dans *Frágiles* de Jaume Balagueró (2005) et les quelques survivants dans *[REC]* du même Jaume Balagueró et Paco Plaza (2007). La hantise devient celle des faits divers des inconnus qui entourent notre existence. Elle devient une contingence terrible. Alors que l'appartement de Yoshimi est hanté par la mort d'une ancienne voisine, dans le film japonais *Ju-On: The Curse 2* (Takashi Shimizu, 2000) c'est la petite maison locative des Saeki qui devient le lieu des hantises successives des locataires qui y sont décédés. Un premier meurtre, nous en avons déjà parlé, marque l'avènement spectral : celui de Kayako⁵⁵⁴ (Takako Fuji), massacrée par son mari, qui a également emporté avec lui leur jeune fils, Toshio (Ryota Koyama), avant de se pendre. Le film, divisé en divers segments, raconte toujours la même histoire : celles des locataires successifs qui font face à la hantise et qui y succombent. Comme le relève Stéphane du Mesnildot, le propre de la maison Saeki est de conduire les individus qui y entrent à un immense sentiment de solitude⁵⁵⁵. À la solitude des émigrés du roman noir répond celle des individus broyés par la société postmoderne. À la mélancolie des paysages sombres sur lesquels se dressent de vieux châteaux correspondent les spasmes des locataires des blocs urbains ou des nouveaux propriétaires suburbains. Pourtant, à chaque époque ses spécificités. Comme nous allons le montrer, la tache jaunâtre qui avance lentement au plafond de l'appartement tokyoïte de Yoshimi ne renvoie pas uniquement à la pierre anthracite du château, marqué par le poids des siècles et chargé d'histoires dramatiques, mais elle reflète aussi une autre forme de hantise pelliculaire qui sature les espaces domestiques et les corps : celle de l'image. *Rebecca* d'Hitchcock (1940) est peut-être à ce niveau l'un des films classiques les plus postmodernes. L'irréalité de nos habitats contemporains, c'est avant tout celle des images qui font écran et le spectre en est toujours une possible métaphore.

Il y a un lien entre ces manoirs, cette maisonnette d'Hydesville, ce château perdu au cœur de la Forêt-Noire, l'appartement tokyoïte, la maison pavillonnaire et le cinéma. Ce lien nous permet de comprendre en quoi le cinéma spectral rejoue sans cesse les fondements de son

554 Avec Sadako, Kayako Saeki est l'autre grande figure spectrale japonaise de ce début de XXI^e siècle. Son histoire est toute aussi dramatique et elle est également signifiée par des motifs forts : le bruit animal que dégage sa gorge et sa manière de se déplacer. Elle rampe, car tous ses os furent brisés par son mari. Kayako et Sadako, à l'instar d'un *Freddy vs. Jason* (Ronny Yu, 2003), se retrouvent dans un film les confrontant : *Sadako vs. Kayako* (Kôji Shiraishi, 2016).

555 DU MESNILDOT Stéphane, *Fantômes du cinéma japonais*, op. cit., p.137.

médium et nous octroie, ici, d'en proposer une lecture par le filtre de la hantise. Revenons, encore une fois, vers Walter Benjamin :

Celui qui se recueille devant l'oeuvre d'art s'y abîme : il y pénètre comme ce peintre chinois dont la légende raconte que, contemplant son tableau achevé, il y disparut. Au contraire, la masse distraite recueille l'oeuvre d'art en elle. Les édifices en sont les exemples les plus évidents. De tout temps l'architecture a été le prototype d'une oeuvre d'art perçue de façon à la fois distraite et collective. Les lois de réception dont elle a fait l'objet sont les plus instructives.⁵⁵⁶

Dans sa longue réflexion sur la perte de l'aura, Walter Benjamin rapproche l'architecture d'un art de masse, et bien sûr du cinéma. Selon Benoît Goetz, Benjamin analyse les deux arts conjointement en les liant à un aspect spécifique : la distraction⁵⁵⁷. Ou plutôt, la *dis-traction* dans tout son poids étymologique nous ramenant à l'expérience du labyrinthe. Car c'est de cela que souffrent les individus floutés, hantés ou épouvantés : comme le dit Benjamin, ils ne peuvent plus se recueillir, ils ne peuvent plus habiter. On ne parle plus d'oeuvres d'art accrochées aux murs, mais de décoration. On ne parle plus d'oeuvres d'art, mais de flux d'image que l'on zappe ou que l'on *scroll*. Nos écrans contemporains sont les enfants de ce cinéma distrayant. Ils sont le pendant de ses architectures labyrinthiques. Dans la maison hantée, c'est presque tout le postmodernisme qui se retrouve dans la plus grande violence : perte de repère amenant à une impossibilité d'orientation, négation de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, mise en chaos de l'organisation des choses qui ne sont plus à leur place⁵⁵⁸. Postmodernisme architectural qui, comme le rappelle Jameson, est lié au devenir-image de notre rapport au réel. Partout, le monde déborde dans l'habitat qui nous dis-traît en permanence, nous étire, nous *disloque*. Nous sommes dans plusieurs espaces en même temps⁵⁵⁹.

La trace de l'espace bourgeois benjaminien s'est muée en tache indélébile. Nous revenons encore une fois à *Dark Water*, mais aussi, bien sûr, à *Ju-On 2* (Takashi Shimizu, 2002)⁵⁶⁰. Une trace brune est présente au sol à de nombreuses reprises, elle est visible dans des contextes

556BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939), Paris, Gallimard (folio), 2000, trad. M. de Gandillac, p.48.

557GOETZ Benoît, *La Dislocation*, *op. cit.*, p.67

558JAMESON Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA (D'art en questions), 2011, trad. F. Nevoltry, p.184.

559Ibidem, p.197.

560Il faut différencier *Ju-On: The Curse 2* de *Ju-On 2*. Shimizu réalisa d'abord des séquences télévisuelles de l'histoire de Kayako, avant d'en réaliser de nombreuses versions cinématographiques.

variés et par des personnes différentes. Elle est toujours de mauvais augure. À la fin du film, nous comprendrons son sens : elle représente le corps de Kayako meurtrie. Mais avant cela, une scène terrible advient vers le tiers du film : l'héroïne est assoupie sur la table basse de son salon, la tache souille le tapis devant elle. Soudain, une main surgit de la forme sombre, puis une tête, puis c'est le corps entier d'une jeune femme morte qui en sort et rapproche dangereusement sa main ensanglantée du visage endormi (*fig. 37*). La référence à *Ringu* est flagrante, mais nous pouvons en faire une lecture différente, benjaminienne : la trace que le bourgeois laisse dans sa demeure devient, au XXI^e siècle, trace de l'Autre, trace d'altérité. Pour un être esseulé, tout est Autre, tout est invasion, toute trace est souillure. Qu'en est-il alors, de l'écran télévisuel de Sadako ? La trace du corps de Kayako est son reflet, sa paraphrase. L'image coule dans nos habitats comme l'eau dans *Dark Water*, elle tache comme le corps d'une défunte démembrée. C'est le flux. Elle altère tout, elle rend la demeure labyrinthe. Elle dis-trait⁵⁶¹.

Finalement, le cinéma de spectre des appartements urbains et des maisons pavillonnaires offre une lecture dramatique de l'onirisme bachelardien. Le philosophe, fermant les yeux dans sa demeure, visualise l'espace qu'il habite et y rejoue ses souvenirs :

Bien entendu, grâce à la maison, un grand nombre de nos souvenirs sont logés et si la maison se complique un peu, si elle a cave et grenier, des coins et des couloirs, nos souvenirs ont des refuges de mieux en mieux caractérisés.⁵⁶²

[...]

La psychanalyse met trop souvent les passions « dans le siècle ». En fait, les passions cuisent et recuisent dans la solitude. C'est enfermé dans sa solitude que l'être de passion prépare ses explosions ou ses exploits.

Et tous les espaces de nos solitudes passées, les espaces où nous avons souffert de la solitude, joui de la solitude, désiré la solitude, compromis la solitude sont en nous ineffaçables. Et très précisément, l'être ne veut pas les effacer. Il sait d'instinct que ces espaces de sa solitude sont constitutifs.⁵⁶³

La maison comme lieu mnémonique de l'individu, la maison comme expérience heureuse du solitaire qui plonge dans ses souvenirs, cette maison devient hantise des souvenirs d'autrui.

⁵⁶¹ Benjamin Thomas va dans ce sens lorsqu'il affirme que la trace présente dans ce film de Shimizu est, pour les personnages ce qu'est l'« image-ruine » pour les spectateurs : l'avènement, dans le présent, d'un passé menaçant. Voir THOMAS Benjamin, *Le cinéma japonais d'aujourd'hui*, op. cit., p.123.

⁵⁶² BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F. (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1961 (1957), p.27.

⁵⁶³ *Ibidem*, p.28.

Elle devient cauchemar, et ces espaces que l'être « ne veut pas effacer », deviennent des prisons pour les nouveaux venus. Il n'y a plus de frontières, l'habitat est ouvert aux quatre vents, ou plutôt, il est ouvert à tous les flux. Yoshimi a pourtant trouvé le remède : elle part vivre avec Mitsuko dans son appartement noyé par les flots. Elle abandonne Ikuko et, absorbant l'architecture distrayante en elle, elle devient spectrale à son tour. Bachelard affirmait ne pas pouvoir penser en ville, parce que l'appartement est toujours trop bruyant, l'Autre y est toujours trop présent⁵⁶⁴. À croire que le cinéma spectral lui donne raison, à croire que les visibilités effectuées par le trop-plein d'ouverture sur le monde de nos habitats modernes ont absolutisé ses insomnies.

Variations sur le « pas-chez-soi »

Le spectre hantant la demeure empêche ses habitants d'y trouver refuge. Le chez-soi devient le lieu même de l'altérité. Le premier réflexe est bien sûr de fuir, d'aller vivre ailleurs, comme c'est, par exemple, le cas dans *The Conjuring* (James Wan, 2013), mais la hantise suit sans cesse ses victimes parce que, comme le rappelle Walter Benjamin, l'individu a incorporé l'architecture en lui-même. Spectre et maison hantée ne forment plus qu'un et, nous le verrons plus tard, spectre et film sont également difficilement discernables. Que faire alors ? La famille décide de revenir sur ses pas, de se laisser enfermer *par* la maison, et de lutter jusqu'au sang pour son droit de demeure, même si cela doit les conduire à leur perte. Cette impossibilité d'habiter, le fait de ne plus être nulle part chez soi, c'est ce que Benoît Goetz a conceptualisé par le terme de *dislocation* :

En fait, la contemporanéité se manifeste dans un éclatement d'espaces qui ne parviennent plus à se raccorder, ni à se réaliser. Ceci n'est pas vrai seulement des arts, mais aussi de l'expérience quotidienne. Ce qui s'est effondré, c'est l'architectonique du monde – et l'architectonique est à l'espace et à l'architecture ce que la métaphysique est à la pensée et à la philosophie. [...] La dislocation est donc le nom de ce qui nous arrive et il est remarquable qu'un événement qui marque le temps (« le contemporain ») se laisse décrire comme une affection de l'espace (« la dislocation »).

[...] La dislocation implique que le monde, ou plutôt l'univers, ne sont plus, en aucune façon représentables. À la question « où sommes-nous ? » aucune image ne vient plus répondre de manière satisfaisante.⁵⁶⁵

⁵⁶⁴*Ibid.*, p.43.

⁵⁶⁵GOETZ Benoît, *La Dislocation*, op. cit. p.77.

Le cinéma de la dislocation, voici un possible autre nom pour ce que nous nommons « cinéma de spectre ». La dislocation, c'est le nulle part et le partout à la fois. La dislocation, c'est l'espace éclaté par son ouverture. C'est l'espace à ce point poreux qu'il en devient aporétique. C'est encore Gaston Bachelard, qui lors d'une interview donnée en 1959 affirmait : « Je ne vis pas dans l'infini car dans l'infini on n'est pas chez soi.⁵⁶⁶ » La dislocation, conséquence architecturale de la « planétarisation » du monde, trouve son pendant cinématographique avec l'avènement des spectres. La maison hantée contemporaine, ce n'est pas celle qui voit le passé ressurgir, mais c'est surtout celle qui voit le *partout* advenir. Le problème est spatial et, comme nous le verrons longuement ensuite, il est surtout *local*.

Au cœur de la question de la représentation du monde réside celle de l'habiter. Et inversement : habiter, c'est toujours faire monde. Un monde inhabitable est un « immonde ». Aussi, habiter serait lié à l'art : selon Deleuze et Guattari, l'art commence avec l'animal (particulièrement l'oiseau) qui définit son territoire. « Précisément, il y a territoire dès que des composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives.⁵⁶⁷ » C'est-à-dire que nous habitons à partir du moment où nous créons des formes, à partir du moment où l'individu, où la communauté, se réalisent eux-mêmes par la création expressive. C'est, en quelque sorte, l'histoire de l'art d'Aby Warburg. Comprendre l'habiter en traçant une historialité de l'art, en analysant non l'objet lui-même, mais le rapport que l'on entretient avec l'objet. En ce qui concerne l'humain et non plus l'oiseau, Deleuze et Guattari apportent une réflexion décisive pour notre recherche :

Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. Il se peut que l'enfant saute en même temps qu'il chante, il accélère ou ralentit son allure ; mais c'est déjà la chanson qui est elle-même un saut : elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos, elle risque aussi de se *disloquer* à chaque instant.⁵⁶⁸

⁵⁶⁶Interview enregistrée en 1959 avec Paule Chavasse. Documentation sonore de Radio France : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/interview-de-gaston-bachelard-1ere-diffusion-13021963> (consulté le 09 avril 2019).

⁵⁶⁷DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Milles Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit (Critique), 1980, p.387.

⁵⁶⁸*Ibidem*, p.382. Nous insistons.

Habiter, c'est marquer un rythme expressif. C'est le *rhuthmos* premier, celui qui permet la mesure du monde⁵⁶⁹. Ce rythme, celui redondant de la ritournelle que l'enfant fredonne hâtivement en se blottissant sous la couette, c'est celui qui marque le territoire, celui qui crée le lieu. On séquence les choses, et ainsi le monde advient. C'est le terme originel de *kosmos*, définissant aussi bien le « monde » que « l'ordre ». C'est aussi ce que nous dit Jameson du postmodernisme dans le passage cité plus haut : notre époque est celle où plus rien n'est à sa place. Le spectre, encore une fois, est spectre vertical (temporel) et horizontal (spatial). La hantise provient de partout, c'est un flux qui submerge. La victime du spectre va donc absolument chercher une chose : habiter à nouveau. Nous dirions même que le personnage victime du spectre cherche à habiter tout court : les films commencent presque tout le temps par un déménagement dans une nouvelle maison, voire dans une nouvelle région (comme dans *Sinister*, par exemple) ou dans un nouveau pays (*The Grudge*, Takashi Shimizu, 2004). Dans ces maisons, il y a une esthétique récurrente du carton, de l'espace à moitié meublé (comme dans *Insidious: Chapter 2*, par exemple). Le personnage du film spectral, celui qui va affronter le spectre, lutte finalement pour sa place au monde. Il cherche à habiter. Il cherche son rythme. Par tous les moyens. À ce sujet, Benoit Goetz va également dans le sens de Deleuze et Guattari :

La tendance la plus primitive, de se blottir, de se recroqueviller, de s'enrouler et de se refermer en créant avec soi-même un dehors-dedans, est déjà architecturale. S'endormir en posant la tête dans le creux du bras est un acte d'architecture.⁵⁷⁰

Lorsque le monde est inhabitable, il ne reste plus que ses bras où habiter⁵⁷¹. C'est aussi le réflexe simple d'apposer ses mains sur son visage⁵⁷², réflexe même du spectateur du film spectral : spectre et le cinéma spectral poussent tous deux à se recroqueviller. Un monde inhabitable, c'est un monde où plus rien n'est à portée de main, alors nous les replions contre nous⁵⁷³. C'est cette scène célèbre d'*Evil dead II* (Sam Raimi, 1987) dans laquelle le héros veut

569 Pour une étude précise du concept de rythme dans le cadre de la création artistique, voir VALLOS Fabien, *Chrématisique & Poiésis*, op. cit., p.197 : « *Rhuthmos* est le mouvement mesuré. Le problème est l'interprétation de cette mesure : que signifie-t-elle ? Si l'on se fonde sur le sens pré-platonicien, *rhuthmos* signifie ce qui coule, ce qui s'écoule : le mouvement mesuré de la chose est donc la forme même qu'elle prend. »

570 GOETZ Benoît, *La Dislocation*, op. cit., p.51.

571 Ou s'enfermer dans sa veste, comme cette homme que filme Raymond Depardon à l'hôpital San Clemente (*San Clemente*, Raymond Depardon, 1982).

572 DU MESNILDOT Stéphane, *Fantômes du cinéma japonais*, op. cit., p.143.

573 Marie-José Mondzain offre, en ce sens, une réflexion riche sur la négation de toute gestuelle par le spectaculaire, et plus généralement sur le rapport entre image et main dans *Homo spectator. Voir, faire voir*, Paris, Bayard, 2013.

s'asseoir mais la chaise cède sous son poids et il s'écroule sur le sol. Peu à peu, le mobilier pouffe de rire avant que ce ne soit la maison entière qui ne s'esclaffe tandis que lui, humilié, gît sur le sol d'un monde qui lui refuse toute hospitalité. Plus proche de nous, dans *The Conjuring* (James Wan, 2013) c'est la famille Perron au complet qui campe ensemble dans le salon (fig. 38). Alors que la maison est devenue particulièrement inhospitalière, dangereuse, et qu'ils ne peuvent s'enfuir, la seule solution qu'ils ont trouvée est de se réunir et se blottir les uns contre les autres. Leur maison est un désert, ils sont des nomades sur leur terre : « *We're all sleeping down here now. The girls feel safer and it's warmer. I'm constantly turning up the heat, but the house is always freezing.* »⁵⁷⁴ Le spectre est l'immonde même, celui dont la présence rend tout monde impossible. Il transforme l'habitat en un espace glacial et puant. L'épouvante contemporaine ne provient plus de la vacuité du château abandonné, mais de tout espace saturé. Le spectre se loge là où il y a de la vie ; c'est toujours le mouvement qui l'appelle. Il lui faut des objets, il lui faut des formes, car c'est un spectre, et le spectre doit prendre possession pour exister. Tout lieu habitable, c'est-à-dire tout lieu où l'on peut laisser une quelconque trace (maison, appartement, hôtel, voiture, recoin) est propice à la hantise. Tout monde peut devenir immonde.

En plus d'ôter à l'habitant la possibilité d'habiter, le spectre hantant la maison l'empêcherait d'être au monde. En repliant la maison sur ses habitants, le spectre les placerait hors du monde. De plus, en rendant la maison-monde (*kosmos*) chaotique, il empêcherait aux habitants de *faire monde*. Cette idée d'un *être-au-monde* est explicitée par Martin Heidegger dans le paragraphe 12 d'*Être et temps*, lorsqu'il s'agit, pour le philosophe, de définir clairement ce qu'est l'existence de l'*être-là* (*Dasein*) en tant qu'*être-à*, en tant qu'être toujours en tension vers sa réalisation. L'*être-à* du *Dasein*, l'être préoccupé, c'est avant tout l'*être-au-monde* dans le sens où l'étant est *dans* un monde comme « l'eau [est] *dans* le verre »⁵⁷⁵ et comme l'eau et le verre sont eux-même *dans* un espace. Cet espace peut être constitué de différents objets étant « sous-la-main » qui, selon Heidegger, ne relèvent pas de ce qu'il nomme *Dasein* et qui caractérise l'humain :

L'être-sous-la-main « dans » un étant sous-la-main, l'être-ensemble-sous-la-main-avec quelque chose ayant le même mode d'être au sens d'un rapport déterminé de lieu, ce sont là

574« Nous dormons en bas maintenant. Les filles se sentent plus à l'abri et il y fait plus chaud. J'augmente constamment le chauffage, mais la maison est toujours glaciale. »

575HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de philosophie), 1986 (1976), trad. F. Vezin, p.87.

des caractères que nous qualifions de *catégoriaux*, qui appartiennent à l'étant n'ayant pas le mode d'être du *Dasein*.

L'être-à... au contraire, désigne une constitution d'être du *Dasein*, c'est un *existential*.⁵⁷⁶

C'est toute la question du « rapport » dont il est question ici. Il y a des étants qui « *sont* en rapport » (sous le mode de la passivité), et des étants qui, eux, « *ont* des rapports » (sous le mode actif). L'être-sous-la-main, c'est la chaise, le stylo, le livre, le verre d'eau, etc. C'est tout ce qui compose le monde de l'être-au-monde, qui est au-monde parce qu'il peut *faire monde* par le biais des étants qui sont sous-la-main :

L'être-à... nomme si peu une « inclusion » spatiale d'étants sous-la-main que le mot « *in* », à l'origine, ne signifie même pas une relation spatiale comme celle qu'on vient de citer ; « *in* » provient de « *innan-* », habiter, avoir séjour ; « *an* » signifie : je suis habitué à, familier de, j'ai coutume de... ; le mot a le sens de *colo*, c'est-à-dire *habito* et *diligo*.⁵⁷⁷

Ainsi, dire « je suis » veut toujours dire « je suis auprès de », « j'habite ». *Être* est toujours double : à la fois « je suis dans », et « j'ai sous la main⁵⁷⁸ ». Les étants sous-la-main sont, eux, bien sûr *sans-monde* parce qu'ils ne possèdent rien en eux-mêmes, ils sont des *choses*, closes, denses, non ontologiquement poreuses. Seul l'être ouvert, c'est-à-dire celui qui peut englober les *choses*, peut faire monde. L'être fermé, l'être *en-soi* est un être aporétique. Heidegger nous dit qu'être-à... c'est habiter. Et l'habiter, au sens heideggerien premier, c'est avant tout l'*habitus* de l'habitude. On habite parce qu'on peut avoir un rythme, et c'est ce rythme, rendu possible par les étants sous-la-main, qui permet à l'ambient d'être *kosmos*, d'être monde.

Seule la compréhension de l'être-au-monde comme structure d'essence du *Dasein* permet de prendre un aperçu sur la *spatialité existentielle du Dasein*. Elle seule préserve de manquer, ou d'annuler d'avance cette structure, laquelle annulation est motivée, non certes ontologiquement, mais bel et bien « métaphysiquement » par l'opinion naïve selon laquelle l'homme serait d'abord une chose spirituelle qui serait transportée après coup « dans » un espace.⁵⁷⁹

576 Nous citons ici la première traduction d'*Être et temps* réalisée par Emmanuel Martineau (cf. note de bas de page 90). Dans sa traduction éditée chez Gallimard, François Vézin utilise le terme d'« être là-devant », nous privilégions celui d'« être-sous-la-main » employé par Martineau, qui nous semble plus parlant pour ce qui concerne l'idée d'une *mani-festation* du monde le rendant habitable.

577 HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, trad. E. Martineau, *ibidem*.

578 C'est aussi, il nous semble, l'un des fondements de la pensée de Tristan Garcia sur laquelle nous reviendrons en partie III. Cf. *infra*, III, 2, a.

579 *Ibid.*, p.64.

Nous *sommes*, c'est-à-dire nous *ek-sistons*⁵⁸⁰. Ce sont nos rapports qui nous font exister. Un être pour lui-même n'existe pas, dans le sens où il n'habite pas, il n'a pas de *rythme*. S'érigent alors des niveaux de variations entre des êtres riches en monde et des êtres pauvres en monde. Au pied de cette différence se trouvent, bien sûr, le spectre et sa victime. Le spectre est un être sans monde car il est un être réduit à son en-soi, et il va tout faire pour violemment *ek-sister*, c'est-à-dire s'incarner. Bien sûr, il a un pouvoir presque illimité sur l'environnant, il peut prendre contrôle de tout ce qui est, y compris des êtres-au-monde, mais c'est un leurre qui nous cache sa vraie nature : tout ce qui est en rapport avec le spectre devient spectral. Le *baby phone* dont prend possession le spectre dans *Insidious* (James Wan, 2010) devient le spectre à partir du moment où ce dernier entre en rapport avec lui. Il en va de même de la VHS maudite dans *Ringu* (Hideo Nakata, 1998) qui *est* Sadako et ne peut être véritablement détruite. Le spectre nie l'altérité. Partout dans l'ambient, il ne croise que lui. Son espace est l'immonde. En ce qui concerne sa victime, tout ce qui est *sous-la-main* se dérobe à son usage et à son être. C'est encore une fois Ash William (Bruce Campbell) qui loupe la chaise dans *Evil Dead II* et qui est la risée des objets qui l'entourent. C'est la famille dans *The Conjuring* qui fuit le moindre espace, le moindre objet. Dans un monde inhabitable, tout ce qui était auparavant *sous-la-main* devient hostile. Les objets volent en l'air et nous attaquent. Le lit se soulève, les portes refusent de s'ouvrir. Le problème de la personne hantée, c'est que l'étant *sous-la-main* devient une sorte de *Dasein* à son tour. Que se passe-t-il lorsque le placard peut bouger seul et parler ? C'est, finalement, et nous rejoignons encore une fois Heidegger, le devenir-technologique de tous les étants *sous-la-main*. Qu'advient-il lorsque tout est doué d'un visage et d'une voix ? Qu'advient-il lorsque, ce visage et cette voix sont synthétiques, issus d'un enregistrement, c'est-à-dire d'un passé ou d'un ailleurs ? C'est le monde spectral. Le monde où l'on ne peut plus habiter. Le monde immonde.

Plus loin dans *Être et Temps*, au paragraphe 40, Heidegger s'interroge sur l'angoisse puis affirme qu'elle est constitutive du *Dasein*. À partir du moment où le *Dasein* est un être-jeté-au-monde, il est en tension vers la mort, et cette direction est source d'angoisse. C'est cette échéance angoissante qui *ouvre* le *Dasein* et lui permet de s'écarter de lui-même. C'est parce qu'il y a une finitude à l'être que le *Dasein* *ek-siste*, qu'il se met en mouvement. Nous

580Le mot existence provient étymologiquement du préfixe *ek-* indiquant une sortie, et du verbe *sistere*, indiquant une fixation, une assise. L'existence est donc la sortie de la fixation, la mise en mouvement. Mais nous envisageons cette mise en mouvement comme cyclique. Nous sortons de la fixation pour circulairement y revenir.

revenons sur les distinctions faites en introduction à propos de la peur, l'angoisse et l'épouvante. Alors que la peur a un objet, l'angoisse n'en a pas. L'angoisse ne sait pas devant-quoi elle s'angoisse. Pour Heidegger, cette angoisse n'est rien d'autre qu'une fuite du *Dasein* devant lui-même : « le devant-quoi de l'angoisse est l'être-au-monde en tant que tel.⁵⁸¹ » Ce qui oppresse le *Dasein*, ce n'est rien de précis, mais la *possibilité* même que quelque chose advienne. Le *Dasein* s'angoisse devant la certitude absolument opaque de sa propre finitude. Paradoxalement, c'est cette possibilité qui ouvre le *Dasein* au monde. Il n'y a pas d'être-au-monde sans angoisse.

[L'angoisse] ramène le Dasein de son immersion dans le « monde » où il dévale. La familiarité quotidienne tombe en miettes. Le Dasein est esseulé mais l'est cependant *en tant qu'être-au-monde*. L'être-au prend le « mode » existantial du *pas-chez-soi* [*Unzu Hause*]. Parler d'« étrangeté » [*Unheimlichkeit*] ne veut rien dire d'autre.⁵⁸²

C'est l'un des enjeux fondamentaux de la pensée heideggerienne : l'être est étranger au monde, et c'est cette étrangeté qui lui permet de *faire monde*. Dans cette réflexion, Heidegger reprend à son compte le concept d'*Unheimlich* de Sigmund Freud, définitivement mal traduit en français par « inquiétante étrangeté », alors qu'elle définit plutôt une « inquiétante familiarité ». Rappelons que le terme *heimlich* signifie « de la maison⁵⁸³ ». C'est cette inquiétude qui permet l'habiter, car, nous le pensons ainsi, c'est cette inquiétude qui *pousse à habiter*, qui pousse à structurer le monde. L'angoisse rend tout *étranger* et c'est ce devenir-étranger qui est source de structure. L'*Unheimlich*, c'est, selon Freud, « ce mode de l'effroyable qui remonte à l'anciennement connu, au depuis longtemps familier.⁵⁸⁴ » Heidegger nous dit la même chose, cette « inquiétante familiarité » est un anéantissement rendant paradoxalement le monde possible. C'est le *ek-* de l'*ek-sistence*, cette angoisse qui permet le mouvement et l'habiter. Alors qu'il cherche des traductions afin de mieux saisir la profondeur du terme qu'il questionne, Freud trouve, sur son chemin, cette possible traduction anglaise : « s'il s'agit d'une maison : *haunted*.⁵⁸⁵ » L'*Unheimlich* est à l'homme ce que le *haunted* est à la maison. L'angoisse heideggerienne constitutive de l'homme est donc une forme de hantise. Freud va encore plus loin : « Est aussi *heimlich* le lieu exempt de tout ce qui est

581 HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, trad. F. Vezin, *op. cit.*, p.235.

582 *Ibidem*, p.238.

583 FREUD Sigmund, « L'inquiétant » in *Œuvres complètes, XV, 1916-1920*, Paris, P.U.F., 1996 (1919), trad. J. Altounian, p.154.

584 *Ibidem*, p.152.

585 *Ibid.*, p.154.

fantomatique...⁵⁸⁶ ». Un lieu *Un-Heimlich* est donc bien un endroit hanté. Et l'angoisse qui rend le monde « familièrement inquiétant » l'emplit donc de fantômes. Comment pouvons-nous comprendre ceci ? Par ce que nous avons déjà cité plus haut chez Bachelard : nous habitons lorsque nous plaçons *nos fantômes* dans tous les recoins de notre maison, c'est-à-dire que nous *faisons monde* en expérimentant le *pas-chez-soi*. Ceci est extrêmement paradoxal mais nous permet de saisir l'économie de ce nouveau type de maison hantée que nous étudions : l'*Umheimlich* que le *Dasein* rencontre partout dans le monde est l'origine du *Dasein* lui-même, c'est le soi comme Autre qui permet au *Dasein* de ne pas être *en-soi*. Si nous ne sommes pas étrangers au monde nous ne pouvons ek-sister, nous ne pouvons habiter.

Or, le spectre-image qui hante la maison, amène un nouveau type de *pas-chez-soi* qui ne relève pas de l'angoisse mais de l'épouvante. De façon pragmatique, dans le cinéma spectral, le devenir-visible, spectaculaire, du spectre, souvent décrié en comparaison de la « subtilité » du cinéma fantastique, est en fait le résultat d'un nouveau rapport au monde. L'angoisse de l'être hanté par le spectre est à ce point généralisé qu'elle ne permet plus d'habiter du tout. Car l'*ek-* de l'*ek-sistence* est rotation, on sort de soi pour y revenir. Or, au cinéma spectral, on sort de soi pour que quelque chose d'autre y prenne place. C'est Chris (Daniel Kaluuya) dans *Get Out* (Jordan Peele, 2017) qui est poussé dans les limbes, enfermé au fond de lui-même pendant qu'un vieillard contrôle son corps à sa place. Maison et corps sont liés, et le spectre qui hante les lieux hante aussi le *Dasein* qui n'est plus uniquement étranger au monde, mais aussi à lui-même. C'est peut-être l'une des différences entre l'angoisse et l'épouvante : l'anéantissement conscient du corps. La hantise du cinéma fantastique pousse à la mélancolie, la hantise du cinéma spectral pousse à la dépossession de soi. On n'existe plus, on n'habite plus. Un étant parmi les étants. La fin du *Dasein* qui, alors qu'il ne peut plus habiter, devient habitable par le spectre. C'est pourquoi maison hantée et possession sont tant liées dans le cinéma spectral. Le couple Warren, dans *The Conjuring*, doit exorciser la maison et le corps de consorts.

Ainsi, le chez-soi est le lieu de l'Autre. C'est la réciproque de la maison bourgeoise, de la maison-étui : toutes les traces présentes sont celles de quelqu'un d'Autre. C'est encore une fois le problème du locataire, dont la maison appartient à quelqu'un d'autre et dont les anciens locataires ont laissé des traces de leur ancien passage. C'est Karl Marx, dans ses *Manuscrits de 1844* :

Mais le sous-sol où loge le pauvre est quelque chose d'hostile ; c'est une maison hantée par une puissance étrangère qui ne se donne à lui que s'il lui donne sa sueur et son sang, qu'il ne peut

586 *Ibid.*, p.158.

considérer comme son propre foyer où il pourrait enfin dire : *ici*, je suis chez moi. Il se trouve plutôt dans la maison d'un autre, dans la maison d'un étranger qui, chaque jour, le guette pour le jeter à la porte s'il ne paie pas le loyer.⁵⁸⁷

À l'instar du prolétaire⁵⁸⁸, la maison hantée est l'espace que l'on ne peut s'approprier. Suivant Deleuze et Guattari, c'est l'espace au territoire trop marqué, l'espace trop expressif, trop présent de l'Autre. C'est *The Conjuring*, mais c'est aussi *The Amityville Horror* (Andrew Douglas, 2005) : la présence du spectre s'y fait ressentir par une forte odeur nauséabonde. Lorsque, la nuit, le spectre arrive, l'air devient irrespirable de puanteur. Puis c'est toute la maison qui sent horriblement mauvais. Odeur qui est aussi l'une des raisons poussant la famille Perron à s'installer dans le salon. C'est Roland Barthes qui, dans son cours au Collège de France du 27 avril 1977, étudiant *La Séquestrée de Poitiers* d'André Gide, affirme que la saleté, c'est le territoire⁵⁸⁹. Une femme emprisonnée dans sa chambre durant des années vit dans une extrême saleté poussant les policiers qui la découvrent à fuir la pièce ou à fumer pour masquer l'odeur. Partout, des excréments sont répandus et le lit où elle dort sert de latrines. Insectes, vermines, pourritures, croûtes d'excréments, putréfaction, masse de cheveux. Tout cela forme son monde, car partout il n'y a qu'elle. Nous reviendrons longuement sur cette scène de *Rings* (F. Javier Gutiérrez, 2017) durant laquelle une jeune femme tire une longue touffe de cheveux appartenant à Samara de l'intérieur même de sa bouche. La souillure de l'espace et du corps : le cinéma spectral comme cinéma du viol symbolique. Le spectre avance au rythme de la pourriture du plafond de Yoshimi. Et l'on ne compte plus le nombre de scènes épouvantables se déroulant dans des toilettes publiques (comme dans *The Canal*, par exemple). Le spectre, en rendant le monde-ordre (*kosmos*) chaotique, crée de la saleté, car la souillure est la marque même du désordre, la marque d'un espace inhabitable.

Finalement, pour définir encore plus précisément ce qu'est la maison hantée du cinéma spectral, nous pouvons convoquer le concept foucauldien d'hétérotopie. Nous le savons, Michel Foucault est celui qui nous aura permis de comprendre les fondements et fonctionnements du pouvoir. Mais c'est aussi le philosophe qui nous aura donné les clefs pour saisir ce que sont

587MARX Karl, *Manuscrits de 1844*, Paris, Flammarion (GF Philosophie), 1996, trad. J-P. Gougeon, p.195 ; cité, dans une autre traduction, par SAUGET Stéphanie, *Histoire des maisons hantées*, op. cit., p.112.

588Nous reviendrons, en partie III, sur une similitude possible entre corps du possédé et statut du prolétaire exploité qui serait aujourd'hui soumis au spectaculaire.

589Voir les notes du cours dans BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil, 2002, p.167.

les espaces de notre contemporanéité. L'hétérotopie, terme fondé en opposition à l'u-topie, dit, étymologiquement, « l'espace autre ». Alors que l'espace du Moyen-Âge était découpé en une hiérarchie de lieux (ceci est important, nous y reviendrons bientôt), l'espace, depuis Galilée, est éclaté, *aplati*⁵⁹⁰. L'emplacement est devenu étendue⁵⁹¹. Parmi les principes qui définissent l'hétérotopie, Foucault nous dit qu'il est un espace ayant « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles.⁵⁹² » Les hétérotopies sont liées, « le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies⁵⁹³ » ; et, enfin, elles supposent « toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables⁵⁹⁴ ». Pour Foucault, les hétérotopies, ce sont l'hôpital, la prison, l'école, la maison close, etc. Ce qui nous intéresse ici, c'est qu'il définit également le musée comme relevant de ce type d'espace. Le musée est le mariage même de l'hétérotopie et de l'hétérochronie, espace fragmenté, inhabitable, qui superpose des couches de temporalités. Le musée, c'est l'espace ouvert par excellence, car lieu public, lieu du peuple même, mais c'est aussi le lieu le plus clos, le plus protégé, car renfermant des trésors inestimables. Il est alors intéressant de faire se croiser les formes exemplaires d'hétérotopie que constate Michel Foucault : le cimetière et le musée. Le cimetière c'est « l'autre ville⁵⁹⁵ » dans la ville. C'est le lieu autre par excellence. Cimetière et musée sont tous deux des lieux de dépôts, des lieux où l'on vient se perdre dans les méandres du temps.

La maison hantée, elle, serait à la croisée du musée et du cimetière. Lieu de mort où l'on trouve des dépouilles : le cadavre du colporteur enterré dans la maison d'Hydesville, celui de l'actrice retrouvée au grenier dans *Don't look up* (Fruit Chan, 2009), celui de l'enfant desséché dans la cave de l'orphelinat dans *El Orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007), ceux présents dans le placard dans *The Grudge*, ceux qui composent les murs dans *The Haunting in Connecticut* (Peter Cornwell, 2009) (fig. 39), celui décapité de la grand-mère dans *Hereditary* (Ari Aster, 2018) et, bien sûr, celui de Sadako dans le puits sous le chalet, dans *Ringu* (Hideo Nakata, 1998). Mais la maison hantée c'est donc également une certaine forme de musée. Lieu lié à un document *infâme*, nous l'avons déjà étudié, qui en fait une forme d'archive vivante. Lieu où réside l'archaïsme même : le spectre. Le spectre, c'est l'image qui fait de la maison un

590À ce sujet, voir ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983 (1961), trad. G. Fradier, chapitre VI, pp.315-404.

591FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » (1967) in *Dits et écrits III*, Paris, Gallimard, 1994, p.753.

592Ibidem, p.758.

593Ibid., p.759.

594Ibid., p.760.

595Ibid., p.758.

musée où chaque objet, chaque bruit, chaque odeur, chaque *vision*, nous renvoie à ce passé invisible ou à cet ailleurs lointain. La maison hantée, c'est la scène de crime de l'Histoire. Il ne faut rien toucher, car tout est signe du spectre, cette image absente.

Qu'advient-il de la maison qui devient lieu même de l'image ? Elle se disloque. C'est la maison-écran. Nous pensons à une maison en particulier : la *Totes Haus u r* de Gregor Schneider, qui lui valut le Lion d'Or à la Biennale de Venise en juin 2001, lorsqu'elle était exposée au Pavillon allemand (*fig. 40*). *Totes Haus u r* est un projet dantesque. À partir de 1985, Schneider commence à désassembler et ré-assembler des pièces de sa maison de famille, déplaçant des murs entiers, des portes, des fenêtres, créant des percées ou des passages improbables, faisant même pivoter des pièces sur elles-mêmes. On entre par une pièce en passant par le placard sous l'évier, et l'on ressort par un trou dans le sol. L'expérience est claustrophobique, traumatisante. Ce qui est d'autant plus intéressant, dans cette œuvre présentée à Venise en 2001, c'est qu'elle remplace le Pavillon allemand lui-même. Là où le visiteur pense entrer dans un musée, il entre dans un labyrinthe infernal. Nous sommes alors face à un double musée : celui de la famille et celui, classique, dans lequel on se ballade le dimanche. La maison tout entière devient signe. Il en va de même de son installation *N. Schmidt, Pferdegasse 19, 48143 Münster, Deutschland* présentée lors de Skulptur Projekte Münster à Münster en 2017. Le visiteur appuie sur une sonnette dans la rue, on lui ouvre, puis il entre dans un appartement vide, lugubre, dans lequel il traverse quelques pièces avant de se retrouver devant la même porte d'entrée, là, il entre une deuxième fois dans le même appartement, identique mais différent tout de même. L'artiste ayant reproduit deux fois le même espace, c'est un sentiment d'enfermement que l'on ressent, une sorte de cauchemar. Nous sommes dans le labyrinthe, nous avons peur de ce qui peut surgir à chaque instant. Chez Schneider, l'habiter, la maison, devient un discours sur le musée en tant que maison hantée. La maison-musée est le lieu de la nostalgie spectrale, singeant l'habiter pour mieux nous perdre. Nous avons l'impression d'être Carolyn Perron cherchant, dans une maison, un endroit où vivre, mais ne trouvant que la peur et la peste. C'est également, en quelque sorte, la célèbre maison de Jean-Pierre Raynaud construite de ses mains durant vingt-quatre ans, entièrement en faïence blanche carré de 15x15 centimètres (*fig. 41*). On habite dans l'image spectrale, car on habite dans le concept et la répétition du même. Lorsque l'artiste démonta son installation, il l'a présentée au CAPC, musée d'art contemporain de Bordeaux, dans des centaines de bols chirurgicaux en acier. Tel un cadavre. La maison est consubstantielle à l'être. Plus encore, c'est l'*anarchitecture* d'un Gordon Matta-Clark, disloquant littéralement des maisons pour révéler qu'elles ne sont que des formes comme les autres et que l'habiter est

ailleurs, mais témoignant, comme Raynaud, d'un rapport viscéral à la demeure, cette dernière devenant le symbole du cancer qui ronge son corps (*fig. 42*). Une maison réduite au spectre n'est plus une maison, c'est une prison, un labyrinthe épouvantable. Encore une fois, c'est *Ringu*, c'est Sadako, et avant elle, c'est *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) c'est la télévision qui hante la maison puis le corps. C'est la maison-image.

La maison image

La maison se faisant image va plus loin que la maison-étui de Walter Benjamin. Elle transcende la simple trace au profit d'une spectralité, d'une *aspectualité* inhospitalière. Nous rappelons encore une fois les paroles de Bachelard : on ne peut vivre dans l'infini. Et la maison hantée par le spectre, la maison dont chaque parcelle, chaque objet, devient spectral, la maison hantée dont chaque élément n'est plus *sous-la-main* mais fait rencontre sous le mode d'un immonde, d'un *en-face-de* insaisissable, cette maison hantée rejoint la cathédrale dont nous parlions plus haut. C'est la maison transcendée entièrement par l'image absente qui se donne en présence par traces, par odeurs et par bruits. La maison-étui devient maison-écran. Maison-opercule, brumeuse, maison qui laisse advenir les ombres. Maison tendue vers l'éternité qui semble rejoindre le temps messianique. Nous l'avons déjà analysé plus haut : le temps s'y fige pour revenir sans cesse. L'hétérotopie-hétérochronie devient espace du partout et du tout-le-temps.

Chez Paul, le temps messianique est ramené à l'idée du temps *kairologique* dont nous avons déjà parlé⁵⁹⁶. Dans *l'Épître aux Romains*, il dit ceci : « Car j'estime que les souffrances du temps présent sont sans proportions avec la gloire à venir qui doit nous être révélée.⁵⁹⁷ » Le terme grec pour parler du « temps présent » est « *ho nun kairos* », que nous pourrions traduire exactement en « temps du maintenant ». Le temps messianique serait le temps du toujours maintenant, un temps flottant. Un temps hétérochronique donc, car toutes les temporalités se retrouveraient réduites au seul instant. Le temps messianique, c'est par exemple Mother Ann Lee, fondatrice du mouvement *Shaker*, qui affirmait être la seconde venue du Christ. Bien qu'étant née en 1736 et étant une femme, cela n'a pas d'importance, car le temps chronologique n'existe plus depuis la résurrection du Christ. Le temps est flottant, il prend toutes les formes. La réduction des temporalités est importante pour Paul parce que, comme

⁵⁹⁶Cf. *supra*, I, 3, c.

⁵⁹⁷PAUL, *Romains*, 8, 18.

nous le rappelle Giorgio Agamben, il ne se définit pas comme prophète mais comme apôtre à cause de cette distinction temporelle : alors que le prophète annonce la révélation à venir, l'apôtre apporte le message de la révélation advenue et toujours active⁵⁹⁸. « Ce qui intéresse l'apôtre, ce n'est pas le dernier jour, l'instant dans lequel le temps finit, mais le temps qui se contracte et qui commence à finir (*ho kairos sunestalmenos esti*⁵⁹⁹) – ou, si vous préférez, le temps qui reste entre le temps et sa fin.⁶⁰⁰ » Le temps messianique n'est pas le temps eschatologique, il n'est pas le temps apocalyptique, le temps de la fin du monde, mais le temps suspendu entre l'avènement du Messie et le temps de la fin. Le temps messianique, c'est le temps qui reste, le temps de la contraction.

Si nous dirigeons ces réflexions vers le cinéma, ce concept de temps messianique peut nous éclairer sur cette maison-image dont nous parlons. Nous en trouvons des indices, encore une fois, chez Giorgio Agamben qui, ailleurs, nous dit que le propre du cinéma est le montage⁶⁰¹ et que la condition du montage est la répétition et l'arrêt⁶⁰². La répétition, ce n'est bien sûr pas le retour à l'identique du même, mais le retour de la possibilité de ce qui revient. En ce qui nous concerne, le cinéma spectral est un cinéma de la répétition, c'est par exemple le spectre qui va chercher un nouveau corps. Ce qui se répète, c'est la possession, sans que ce soit toujours la même possession. Ce qui se répète, c'est alors la « possibilité » d'une possession. C'est la porosité des corps et des habitats. La répétition, Agamben le rappelle, est proche de la mémoire, et nous reviendrons longuement en partie III sur cette hantise mnémonique que subit le corps possédé⁶⁰³. En ce qui concerne l'arrêt, le philosophe italien nous rappelle qu'il « ne s'agit pas d'un arrêt au sens d'une pause, chronologique, c'est plutôt une puissance d'arrêt qui travaille l'image elle-même, qui la soustrait au pouvoir narratif pour l'exposer en tant que telle.⁶⁰⁴ » Encore une fois, nous affirmons que le cinéma spectral doute et questionne en permanence des fondamentaux du cinéma, car l'arrêt, c'est bien sûr le *jump scare*, l'image qui peut se briser à tout moment si elle perdure trop longtemps dans son mouvement ou dans son ouverture. L'arrêt, c'est le spectre qui amène une vacuité dans le flux serein de la vie quotidienne. Il y a un avant le spectre et un après, c'est la base morale du cinéma spectral. Mais revenons au temps messianique. Si le cinéma est montage, s'il est donc répétition et arrêt, alors ces deux caractéristiques « réalisent la tâche messianique du cinéma dont on

598AGAMBEN Giorgio, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, Paris, Rivages (Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2004 (2000), trad. J. Revel, pp.105-110.

599PAUL, *Corinthiens I*, 7, 29.

600AGAMBEN Giorgio, *Le temps qui reste, op. cit.*, p.110.

601AGAMBEN Giorgio, « Le cinéma de Guy Debord » in *Image et mémoire, op. cit.*, p.68.

602Ibidem, p.69.

603Cf. *infra*, III, 2, b.

604AGAMBEN Giorgio, « Le cinéma de Guy Debord », *op. cit.*, p.73.

parlait. Cette tâche a essentiellement à faire avec la création. Mais ce n'est pas une nouvelle création après la première. Il ne faut pas considérer le travail de l'artiste uniquement en termes de création : au contraire, au cœur de tout acte de création, il y a un acte de dé-crétion.⁶⁰⁵ » Le cinéma a donc à voir avec le temps messianique qui est, lui aussi, répétition et arrêt. Il est un vide, un flottement, une dé-crétion. Ce qui conduit à réaffirmer notre intuition : la maison hantée, c'est la maison-cinéma elle-même, traversée par ses réminiscences, ses arrêts, ses images-mémoire, son flottement, son hétérotopie et son hétérochronie. La maison hantée, c'est l'image elle-même qui s'affirme en tant qu'image, en tant que *médium*⁶⁰⁶.

Nous parlions plus haut de cathédrale, cela n'est pas anodin. Une des autres portes d'entrée de cette maison-image, c'est la chapelle ; lieu de l'image par excellence. Plus précisément, l'historien de l'art Giovanni Careri questionne la chapelle Sixtine dans des termes exactement similaires à ceux que nous employons, à partir d'Agamben, pour envisager la maison hantée :

À titre d'hypothèse générale, j'avance l'idée que le *Jugement dernier* de Michel-Ange est conçu comme un dispositif pictural efficace de contraction du « temps qui reste ». Saint Paul désigne ce temps résiduel par l'expression *ho nun kairos*, le temps de maintenant qui est le temps de la récapitulation et de la conversion. Mon interprétation de la fresque est tout entière orientée par la tentative d'analyser et de décrire les figures efficaces de la récapitulation et de la conversion qui visent à déterminer une forme de transformation et d'assujettissement du spectateur par l'image.⁶⁰⁷

Effectivement, le *Jugement dernier* peint dans la chapelle Sixtine fonctionne différemment des autres fresques du Quattrocento car elle n'est pas divisée en fragments temporels (un fragment de la fresque par moment de la vie d'un Saint, par exemple), mais tout y est jeté dans un tourbillon temporel⁶⁰⁸. En dehors du dispositif lui-même, ce sont aussi les fresques de la chapelle Brancacci de Florence consacrées à la vie de Saint-Pierre. Comme dans beaucoup de fresques, le temps y est compacté et, alors qu'une femme ressuscite par magie, des hommes habillés élégamment passent tranquillement devant elle, comme s'ils allaient au marché ou à une quelconque activité quotidienne, tandis qu'au fond de l'image des femmes étendent

⁶⁰⁵*Ibidem*, p.74

⁶⁰⁶ Nous jouons ici volontairement sur les deux significations du terme : à la fois médium spirite et médium artistique. Giorgio Agamben nous le rappelle : le cinéma s'affirme en permanence en tant que médium car le montage ne cache jamais ses moyens. Voir *Ibid.*, p.75.

⁶⁰⁷CARERI Giovanni, « Le temps du jugement », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1, 2008, mis en ligne le 22 avril 2011. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/876>, p.4. Consulté le 09 avril 2019.

⁶⁰⁸CARERI Giovanni, « L'histoire de l'art est une histoire des prophéties » in CARERI Giovanni et DIDI-HUBERMAN Georges (dir.), *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, Paris, Mimésis (Images, médiums), 2015, p.68.

sereinement leur linge (fig. 43). L'une des fonctions de la chapelle est d'inclure le spectateur de l'image à l'intérieur de l'image elle-même, et donc du temps messianique. C'est une fonction forte, l'image se fait espace. C'est aussi ce vers quoi tend l'art contemporain à partir de la fin du XX^e siècle, nous y reviendrons bientôt. La maison hantée fonctionne donc ainsi : elle cherche à induire sa victime dans sa temporalité messianique, elle tend à l'absorber dans l'espace autre et dans le « tout-le-temps », afin de pouvoir, finalement, en faire autant avec son corps. La maison hantée, c'est la hantise de Bachelard, c'est le temps infini qui se combine à l'espace infini. C'est la répétition et l'arrêt sans cesse, c'est l'épouvante. Nous le disons, maison hantée et film ne font qu'un : nous pouvons l'affirmer après Agamben, la maison hantée c'est le devenir *local* du film lui-même. Une maison que le montage cinématographique disloquerait.

L'une des illustrations les plus frappantes de ce temps messianique à l'œuvre dans la maison-image, c'est le *further* que l'on retrouve dans toute la saga *Insidious* (2010-2018)⁶⁰⁹. Le *further*, que l'on pourrait traduire par « lointain », envisagé comme un « envers », un renversement, est présent dans tous les *Insidious* et en est même la marque distinctive. Les scènes se déroulant dans ce *lointain* sont des plus effrayantes et marquent les moments phares du film. Le procédé est toujours le même : un personnage doué de talent médiumnique est hypnotisé ou endormi afin de se projeter dans cette « dimension astrale » dans laquelle il ira chercher une âme prisonnière. Bien sûr, le *further* n'est pas vide mais est peuplé de fantômes, d'âmes en peine et de démons tortionnaires. Les vivants qui s'y projettent avancent dans le noir, entourés de brume, et tout son s'y fait écho. S'y rendre, c'est entrer dans le cauchemar même. De plus, ce qui est intéressant avec le *further*, c'est qu'il est la copie conforme de notre monde. C'est une scène rejouée sans cesse sous différents modes : le personnage est hypnotisé, il ouvre les yeux en clamant que ça ne fonctionne pas, se lève du fauteuil et constate qu'il est bien dans son salon, mais dans l'autre dimension. Il contemple son corps endormi. Dans *Insidious : The Last Key* (Adam Robitel, 2018), une porte se révèle dans le mur de la cave uniquement dans le *further* ; dans *Insidious : Chapter 2* (James Wan, 2013), le fils va y chercher son père emprisonné tandis que c'est ce dernier qui va sauver Dalton retenu captif par un démon dans *Insidious* (James Wan, 2010). La première découverte du *further* dans ce film est par ailleurs marquante. Josh doit se repérer dans la brume pour aller vers le « double » de sa maison afin d'y sauver son fils. Une fois entré dans la maison, il assiste à une

⁶⁰⁹*Insidious: Chapter 2* rejoue ce lien entre la maison/image et la cathédrale en situant son action dans l'ancienne maison des parents de Josh Lambert, dont l'escalier, central pour la diégèse, est orné d'un vitrail lugubre.

scène troublante dans sa propre demeure, mais située dans ce qui semble être les années 1950. En fait, c'est comme si, plongés dans le temps messianique, nous regardions une scène s'étant déroulée au même endroit, mais soixante ans plus tôt. C'est tout d'abord un sifflement qui interpelle Josh. Il se dirige vers le salon et voit une famille sereinement installée. La mère repasse tandis que le père (le siffleur) lit le journal dans le canapé avec sa fille assise à sa gauche. La scène est dans le noir complet, seule la lampe de Josh l'éclaire. Tous les personnages sont figés, comme sur une photographie ou dans un musée de cire (*fig. 44*). Josh s'approche de la mère, et voit, avec effroi, ses yeux cligner. Les personnages sont figés dans le temps. Josh joint la pièce adjacente, et trouve une seconde adolescente atablée avec un fusil dans les mains. Nous entendons le bruit significatif d'une arme que l'on recharge alors que la scène est encore une fois figée. Josh s'adresse à la jeune femme qui, bien sûr, ne lui répond pas. Soudainement, il entend un coup de feu dans le salon, il se retourne surpris, et lorsqu'il repose les yeux sur la jeune fille, il ne trouve qu'une chaise vide. Dans le salon, l'adolescente fait face au canapé avec son fusil tendu vers les corps sans vie de sa sœur, son père et sa mère. Le visage de la meurtrière est figé dans un rictus mêlé de joie intense et de folie sans nom. Josh recule vers l'escalier, il tourne la tête vers celui-ci, la retourne vers le salon, et les quatre personnages sont debout à deux mètres en face de lui. Soudainement, sans mouvements intermédiaires, s'affiche un sourire terrible sur les visages. Les gestes saccadés, la superposition des temporalités et des présences spatiales, mariée à la teinte sombre, presque sans couleur du *further* nous donnent l'impression que le héros est bloqué dans une dimension *photographique*. C'est alors comme si cette dimension renversée était le pendant *image* du réel. Derrière notre temporalité, derrière ce que nous pensons être le réel, sont en fait présentes toutes les autres réalités sous forme d'image. La maison est bien une maison-image, car l'image est son essence. Le *further*, c'est finalement le monde des images lui-même⁶¹⁰. Y plonger, c'est entrer dans le monde même de l'*infamie*.

Nous trouvons une scène similaire dans un autre film de James Wan : *The Conjuring 2* (2016). La scène amorce le film : Lorraine Warren enquête sur le fait divers ayant secoué la ville d'Amityville⁶¹¹. Elle entre dans une sorte de dimension proche du *further* au sein de la maison d'Amityville où un garçon aurait assassiné toute sa famille en pleine nuit. La caméra

610 On retrouve une illustration de cette opposition dans *Insidious: Chapter 2* avec le salon de la maison Lambert, pièce dans laquelle va se dérouler nombre de scènes de hantise. De façon assez étrange, le *living room* est divisé en deux salons se tournant le dos. Lorsque Renai y confronte un spectre, vers la fin du premier tiers du film, l'impression de reflet est saisissante. Cette pièce, centrale dans la maison et dans le film, incarne en elle-même la dualité entre le réel et son reflet.

611 C'est également ce fait divers qui inspire la scène d'*Insidious* que nous venons d'analyser. Nous reviendrons plus loin sur ce fait divers qui hante le cinéma spectral.

flotte, pendant qu'une voix spectrale lui ordonne, par un murmure, de « rester ici ». Elle monte les escaliers. À l'étage, une porte s'ouvre seule, c'est la chambre des parents. Le murmure reprend : « tue-les ». Le père est étendu sur le lit avec un impact de balle sur le flanc (*fig. 45*). La mère est assise au bord du lit, le regard dans le vide. Soudain, sans mouvements intermédiaires, sa tête est tournée vers nous. Elle hurle à plusieurs reprises : « Qu'as-tu fait ?! » Lorraine Warren lève les bras, mime un geste de rechargement de fusil à pompe puis tire symboliquement sur la femme pendant que le murmure lui ordonne en boucle de la tuer. Encore une fois, par un montage sans transition, la mère est étendue dans son sang. Le film alterne alors des plans sur la femme décédée et sur son portrait photographique accroché au mur. La médium continue son parcours. Dans le miroir, ce n'est pas son reflet mais celui du meurtrier qu'elle croise. Alors que le murmure quémande sans cesse du sang, Lorraine assassine *photographiquement* deux jeunes garçons endormis. Encore une fois, au moment de leur mort, le montage nous présente leurs portraits accrochés au mur. Puis c'est finalement au tour d'une petite fille, la dernière de la fratrie, d'être assassinée dans son lit. Lorraine, terrifiée, croise alors le fantôme d'un des garçons. Il court dans l'escalier, elle le suit. Puis il la conduit à la cave où, comme dans *Insidious*, en un mouvement de tête, toute la famille est figée face à elle. Sans mouvement intermédiaire, leurs visages sont soudainement tournés vers un miroir à bascule protégé d'un drap. Lorraine y découvre pour la première fois Valak, le démon meurtrier se déguisant en nonne aux yeux jaunes.

Dans les deux scènes, l'envers de la maison nous révèle son devenir musée et son devenir image. Dans les deux scènes, voyager dans le *further* ou dans le monde astral nous permet de comprendre la réalité spectrale à l'œuvre dans la hantise alors que nos yeux ne peuvent la voir : la maison est en fait gouvernée par l'image. Elle tend à le devenir complètement parce que la présence du spectre rend tout « photographique ». Il conduit tout au temps messianique, au labyrinthe, à la prison. Il n'y a plus d'habiter possible si la maison se fait image car l'image, lorsqu'elle se fait mouvement, se fait répétition et arrêt, elle se fait meurtre sans fin. Il n'y a plus d'habiter possible car, lorsque la maison devient image, elle se sidère dans l'infini. Finalement, le *further* c'est l'enfer de George Romero, dont nous avons déjà parlé : « Quand il n'y a plus de place en enfer, les morts reviennent sur terre » (*Zombie*, 1978). Sauf qu'ici, ce n'est pas l'enfer qui déborde sur Terre, mais le personnage terrestre qui se rend dans l'au-delà. Les dizaines de mains qui tentent de saisir Josh ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les hordes de morts-vivants de la saga de Romero. Dans la maison-image, le *further* est le hors-champ par excellence, et nous pensons alors à cette phrase de Jean-Baptiste Thoret à propos de *Zombie* : « Lorsqu'il n'y a plus de place dans le

hors-champ, les monstres se promènent dans le cadre⁶¹² ». Dans la saga *Insidious*, c'est le cadre qui enfle et est prêt à se dissoudre par la pression de la hantise. Nous pourrions alors affirmer : « Lorsqu'il n'y a plus de vie possible dans le cadre, les vivants s'abandonnent dans le hors-champ ». Mais on constate avec effroi que ce dernier est pire que le champ, et on se rend compte qu'il n'y a plus d'espoir.

1.4 Cinéma, miroirs et miniatures

Catoptromancie

La maison-image révélée par le *further* de la saga *Insidious* (2010-2018) nous le confirme, spectre et image ne font qu'un. Le monde spectral, le monde renversé, est un monde saccadé dans lequel on avance comme dans un album photographique. Lorraine Warren mime un tir de fusil comme l'on prend une photo, elle tue comme l'on archive. Le *further*, c'est le monde même du document infâme que nous avons analysé plus haut. Mais en tant que double de notre monde, c'est aussi un miroir. Arrive alors un autre doute : est-ce qu'entrer dans la maison hantée elle-même ne serait pas traverser le miroitement du reflet ? C'est un fait souvent oublié, mais le premier exemple d'hétérotopie que donne Michel Foucault est le miroir :

Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent : utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la

612THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Cahier du cinéma (Essais), 2006, p.293.

glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.⁶¹³

L'objet sert de matrice à Michel Foucault pour dérouler ensuite les autres espaces qu'il considère comme relevant de l'hétérotopie. Le miroir nous projette dans un espace virtuel où tout est renversé, il nous montre un double, une ombre de nous même. Il offre un espace réel et irréel. Un espace de perception et de révélation. C'est sûrement pourquoi le miroir à bascule, la psyché, est recouvert d'un voile dans la scène que nous venons d'analyser dans *The Conjuring 2*. Il est lié à la ré-vélation⁶¹⁴. On ôte le voile et les démons adviennent. C'est, littéralement, l'*apocalypse*.

Le miroir, que les Latins nommaient *speculum*, est l'un des motifs phares de la pensée de l'image au Moyen-Âge et ce, notamment, par le retour du mythe de Narcisse. Dans la lecture que nous faisons du mythe de Narcisse depuis le début du XX^e siècle, nous n'arrivons plus à sortir de l'approche psychanalytique affirmant que le jeune homme qui contemple son reflet dans l'eau est amoureux de lui-même. Or, il nous semble que cette lecture est détournée. Bien sûr, Narcisse est voué à s'aimer lui-même suite à un sort qu'un jeune homme lui a jeté⁶¹⁵ ; mais lorsqu'il rencontre son reflet dans une source d'eau, c'est d'une image dont il tombe amoureux, parce qu'il n'a pas tout de suite conscience de ce qu'il voit. Il ne se reconnaît pas, il voit juste la beauté elle-même :

Que voit-il ? Il l'ignore ; mais ce qu'il voit le consume ; la même erreur qui trompe ses yeux l'excite. Crédule enfant, pourquoi t'obstines-tu vainement à saisir une image fugitive ? Ce que tu recherches n'existe pas ; l'objet que tu aimes, tourne-toi il s'évanouira. Le fantôme que tu aperçois n'est que le reflet de ton image ; sans consistance par soi-même, il est venu et demeure avec toi ; avec toi il va s'éloigner, si tu peux l'éloigner. [...] Épanché dans l'herbe du soir, il contemple d'un regard insatiable l'image mensongère. Il meurt, victime de ses propres yeux.⁶¹⁶

Selon le XIII^e siècle d'un Jean de Meung, nous devons surtout envisager le mythe de Narcisse comme une alerte sur le pouvoir des images. Ce que l'époque retenait, c'est que Narcisse se

613FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *op. cit.*, p.756.

614Le mot français « révélation » provient du latin *revelatio*, composé du préfixe « re- » (indiquant une privation) et du verbe « *velo* » (indiquant l'acte de voiler). Toute révélation consiste dans le fait de rendre plus clair en enlevant ce qui obstrue la compréhension. En grec, le terme traduisant la *revelatio* est *apo-calypse*.

615OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1992, trad. G. Lafaye, III, 402-510.

616Ibidem, p.120.

trompe avant tout en tombant amoureux d'une « image mensongère ». C'est pourquoi le puits, la fontaine, le miroir sont si présents dans la littérature amoureuse du Moyen-Âge. Suivant l'analyse que Giorgio Agamben a fournie de la philosophie d'Averroès, nous comprenons que l'époque envisageait le miroir comme un filtre⁶¹⁷. Il y a d'un côté l'homme qui se contemple, et de l'autre côté une autre réalité. Le miroir est ce qui relie alors les deux mondes : celui du réel et celui des fantasmes. Celui du réel, et celui des fantômes. Ainsi le *further* de James Wan et la maison hantée sont en quelque sorte proches de la pensée d'Averroès : un miroir reflétant à la fois le monde et les fantasmes. Dans ce cas, la maison hantée peut aussi être une sorte de chambre noire où l'image, renversée, est restée figée dans un apogée de violence. Le *speculum* est un lieu spectral. De quoi tombe amoureux Narcisse si ce n'est d'une *idée* ? Celle de la beauté. Il finit par se reconnaître, certes, mais il comprend que ce qui l'attire ce n'est pas lui, mais sa beauté, La Beauté. Il cherche à rejoindre l'archétype, à l'enlacer. C'est exactement l'expérience que vit l'amant dans le *Lai de l'ombre* écrit par Jean Renart : contemplant l'eau d'un puits, il y voit le visage de La Dame⁶¹⁸. Le miroir, lieu de révélation, lieu de l'altérité, lieu du spectre.

C'est Josh dans *Insidious* (James Wan, 2010), encore lui, toujours bloqué dans le *further*, qui s'approche d'un miroir et ne voit pas son reflet mais le visage de la dame en noir qui le regarde avec un sourire démoniaque (*fig. 46*). Nous apprendrons, dans *Insidious : Chapter 2* (James Wan, 2013), que Josh est en fait lié à ce spectre démoniaque depuis sa tendre enfance. Mais à ce moment-là, ni lui, ni nous ne le savons. Nous regardons un homme qui cherche son reflet mais ne contemple qu'un Autre. La caméra tourne autour des deux personnages, elle passe par l'angle du miroir de telle sorte que nous ne voyons qu'une frontière entre la dame en noir et le héros. Ils se font face, ils sont dans deux espaces identiques, mais, eux, ne sont pas les mêmes. Pourtant, miroir oblige, ils le sont forcément. Josh a beau hurler au spectre de le laisser tranquille et de s'enfuir, il est tel Narcisse, cherchant à l'extérieur de lui-même quelque chose qui est en lui.

C'est aussi, globalement, tout le propos du film *Oculus* (Mike Flanagan, 2013). Un vieux miroir est installé chez un couple et peu à peu tous leurs repères s'effondrent pour conduire leur vie vers l'épouvante la plus totale. Des murmures s'échappent de l'objet comme s'il était effectivement un conduit vers un autre monde. Beaucoup de scènes de ce film rappellent

617AGAMBEN Giorgio, *Stanze*, Paris, Payot & Rivages (Petite bibliothèque), 1998 (1992), trad. Y. Hersant, pp.134-137.

618RENART Jean, *Le lai de l'ombre*, Paris, Honore Champion, 1979, p.27 : « Il s'est acoutez sor le puis, / qui n'estoit que toise et demie / parfons ; si ne meschoisi mie / en l'aigue qui ert bele et clere, / l'ombre de la dame, qui ere / la riens el mont que miex amot. » (vers 878-883).

Sinister de Scott Derrickson (2012). La personne enfermée dans la même pièce que le miroir va devenir folle, ou plutôt, son rapport à la réalité va être chamboulé ; de la même manière que, dans le film de Derrickson, le père de famille, enfermé dans la pièce où il projette les bobines Super 8 montrant des assassinats lugubres, plonge également dans la folie. Dans *Oculus*, le mari, assis devant son ordinateur, s'arrache un ongle avec un dégrafeur alors qu'il pensait s'enlever un pansement. Lors d'une autre scène, c'est au tour de la mère de famille de se confronter au miroir. Elle est en pleurs, mais son reflet affiche une détermination narquoise. Puis le miroir contrôle son corps, la faisant se déshabiller contre sa volonté, afin de lui montrer une plaie purulente sur son abdomen. C'est un leurre, bien sûr, mais la victime ne peut détacher ce qu'elle voit du faux-semblant. Peu à peu, les rôles tendent à s'inverser, le monde démoniaque se répand au sein de la petite famille lorsque les individus, leur gentillesse, leur amour, sont capturés par le miroir. L'hétérotopie de Foucault se réalise alors lorsque l'objet démoniaque mélange les lieux et les temps : la maison se double peu à peu, s'engouffrant dans une réalité connue uniquement de ses prisonniers. Dans cet espace autre, on peut croiser son soi enfant, à la manière d'un temps messianique qui débiterait non par la venue du Messie, mais par celle du Démon. Il est d'ailleurs intéressant de constater que la seule manière que l'on a de trier la réalité du faux est l'utilisation d'une caméra, celle d'un smartphone faisant l'affaire. Dans un monde où les miroirs nous troublent, l'image en mouvement peut, elle, nous sauver. Cela est paradoxal et, bien sûr, sans espoir, car l'image, c'est également un miroir.

Enfin, c'est aussi *Geoul sokeuro (Into the mirror)* de Sung-Ho Kim (2003) et son spectre vivant dans les miroirs d'un *mall*. Il n'attaque pas lui-même, mais prend possession du reflet de ses victimes. Le double s'en prend à sa forme originelle, à sa « matrice » comme nous le verrons plus loin. À la fin, le héros sauveur est, par ailleurs, maintenu captif dans le monde des doubles, son *further* à lui. C'est « une version dégradée de notre monde », pour reprendre les mots de Stéphane du Mesnildot à propos de la VHS maudite de Sadako⁶¹⁹. Alors que le miroir, dans le *Dracula* de Tod Browning (1931) permettait de révéler le mal, il devient, à notre époque, le lieu même d'où il provient et où il demeure. Alors que le miroir, comme métaphore du cinéma⁶²⁰, de l'image, était un espace de réconfort, de vérification, de découverte du réel ; il devient, à notre époque, un outil de doute, une machine à créer le trouble⁶²¹.

619DU MESNILDOT Stéphane, *Fantômes du cinéma japonais*, op. cit., p.63.

620Pour Christian Metz, le miroir est l'objet privilégié du cinéma. Selon lui, le miroir cinématographique a deux faces : une qui reflète le monde, l'autre qui reflète le spectateur. Voir METZ Christian, « Miroir » in *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridien-Klincksieck, 1991.

621Pour une analyse de ce motif dans le cinéma classique fantastique, voir LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, op. cit., pp.70-74.

Dans *Ringu*, le miroir, c'est avant tout l'écran. Alors que Reiko vient juste de visionner la VHS maudite, elle se jette sur le magnétoscope pour extraire ce qui est instantanément devenu l'objet de sa terreur. Elle est à quelques centimètres de l'écran noir, ses yeux s'y reflètent comme si elle était déjà morte. Dans ce reflet elle constate une présence derrière elle, au fond de la pièce. C'est Sadako, qui se tient debout, raidie par la mort, les cheveux sales tombant sur le visage. Reiko se retourne, il n'y a que le néant de l'obscurité du chalet qui, nous le comprendrons à la fin du film, dissimule le puits dans lequel le corps sans vie de la jeune femme est encore immergé. À la toute fin du film, alors qu'elle et Ryûji ont déterré le cadavre mais que son ancien mari a quand même été assassiné par le spectre, Reiko est affalée, sans espoir, sur son canapé. Pourquoi la malédiction ne l'a-t-elle pas frappée alors que tous les autres sont morts ? Comment sauver son enfant dont les heures sont comptées ? Pensant à Ryûji, elle répète « Qu'ai-je fait que tu n'as pas fait ? » Le visage bas, ses yeux se relèvent et se portent sur le miroir noir qu'est l'écran éteint de la télévision. Dans le reflet, elle voit, derrière elle, à quelques centimètres, un homme encapuchonné. C'est celui qui est également présent dans le film maudit, celui qui pointe son doigt vers un hors champ. Il est terrifiant, mais on comprend que sa présence est une réponse aux doutes de l'héroïne parce qu'elle reconnaît la carrure de Ryûji. C'est un signe de l'au-delà. L'homme pointe quelque chose du doigt : le sac à main dans lequel est présente une copie de la VHS. Reiko comprend alors ce qu'il lui faut faire. Elle réalisera une copie, et la portera à ses parents, prête à les sacrifier pour sauver son fils.

Ces deux scènes nous renvoient à une autre tradition oubliée de l'histoire de l'art : le miroir noir et, avec lui, la catoptromancie, l'art divinatoire grâce aux miroirs⁶²². Arnaud Maillet, dans une étude passionnante de ces miroirs convexes, rappelle qu'ils furent vite détournés de leur fonction d'usage pour entrer dans une fonction symbolique les rapprochant de la sorcellerie. Le miroir convexe était surnommé « cul du diable ». Il faisait peur parce qu'il déformait la réalité⁶²³. En 1326, le pape Jean XXII promulgue la bulle *Super Illius Specula* excommuniant tous ceux qui oseraient s'adonner à la catoptromancie, car le démon a effectivement le pouvoir

622Nous relevons un usage similaire du « miroir noir » dans *Sinister 2* (Ciarán Foy, 2015). Alors que le petit Dylan et son frère regardent *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) à la télévision, leur mère vient couper le téléviseur. Durant une seconde, il ne reste qu'eux à l'écran, leur reflet agissant comme une image annonçant les drames à venir. Une autre scène de ce même film est encore plus littérale : alors que le détective travaille sur son ordinateur, ce dernier s'arrête et présente le reflet du démon Baghul à plusieurs reprises. Le démon se rapproche pour finir face à face à l'enquêteur, comme s'il allait jaillir de l'écran. Cet usage de la télévision comme d'un miroir rappelle cette scène, fameuse, de *Noth by Northwest* d'Alfred Hitchcock (1959) durant laquelle les intrus sont révélés par leur reflet sur l'écran de la télévision.

623MAILLET Arnaud, *Le miroir noir*, Paris, Kargo/L'éclat, 2005, p.40.

de se cacher dans les miroirs. L'objet d'étude d'Arnaud Maillet n'est pas à proprement parler le miroir, ou le miroir convexe, mais c'est précisément le miroir noir dont se servaient les peintres pour reproduire plus facilement des paysages⁶²⁴. Le miroir noir, cet objet sombre, terrifiant, n'est, bien sûr, pas sans rappeler l'écran de télévision de Reiko Asakawa car ses fonctions sont symboliquement identiques : tous deux révèlent et font advenir des démons dans notre monde. Dans d'autres cultures, telle que la culture aztèque, ce type d'objet a un usage uniquement cérémonial et magique⁶²⁵. Le miroir magique, c'est ce qui nous permet de voir et d'être vus. Nous comprenons alors pourquoi l'objet est si important pour le spectre et pourquoi nous le rapprochons si aisément de l'écran télévisuel. Le spectre est ubiquiste et doué de vision panoptique. Il ne souhaite qu'une chose : être vu. L'écran dans lequel Reiko voit le reflet de Sadako et de Ryûji a exactement la même fonction. On y contemple le monde et il nous renvoie notre propre image, littéralement lorsqu'il est éteint, et symboliquement lorsque nous l'allumons. L'écran télévisuel diffère fondamentalement du cinéma en ce sens qu'il est tenu à un souci de vérité. C'est le fait et l'*in-forme* qui l'intéresse. C'est le quart d'heure de gloire warholien. C'est le lieu même de l'archétype et, donc, du spectre. Nous pensons à l'œuvre *Shudder* de l'artiste belge Emmanuel Van der Auwera (*fig. 47*) : des écrans blancs font face au spectateur qui ne peut rien y déceler. C'est en s'approchant et en posant les yeux sur les miroirs noirs qui sont positionnés au sol que les écrans révèlent leurs images d'individus esseulés. Écran et catoptromacie ne font qu'un et réduisent l'humain à la solitude. Nous ne pouvons que reprendre ici les paroles d'Edgar Morin :

Pour nous, habitués à nos miroirs, entourés de miroirs, leur étrangeté s'efface sous l'usure quotidienne comme la présence du double s'est elle-même effacée de notre vie. Toutefois notre image arrête parfois un regard coquet ou vaguement intrigué, un sourire amical ou idiot. Il nous faut la grande tristesse, le grand choc, le malheur, pour nous étonner longuement d'un visage étranger, hagard, le nôtre. Il nous faut la surprise nocturne d'un miroir pour que notre fantôme s'en détache soudain, inconnu, presque ennemi.⁶²⁶

Enfin, le miroir, c'est, encore une fois, le temps messianique. C'est Paul qui, dans l'*Épître aux Corinthiens* nous dit que « maintenant nous voyons dans un miroir, en énigme.⁶²⁷ » Le temps messianique est celui où tout est signe de Dieu et de son retour. C'est un temps du

624 Claude Lelorrain est célèbre pour s'être servi de ce type d'outils.

625 MAILLET Arnaud, *Le miroir noir*, *op. cit.*, p.43.

626 MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, *op. cit.*, p.36.

627 PAUL, *Corinthiens I*, 13, 12. Nous suivons la traduction d'Arnaud Maillet, *ibid.*, p.55.

flottement, un temps où tout se mélange, comme dans *Oculus* que nous venons d'analyser. C'est, de façon indiscernable, la maison hantée et l'écran qui se répètent, s'arrêtent et se répètent à nouveau, attendant l'ultime révélation. L'apocalypse. Ainsi, le plan sur l'écran de télévision fracassé au début de *Ringu 2* (Hideo Nakata, 1999), celui filmé comme une ruine, est véritablement une image apocalyptique. L'écran brisé n'annule pas le spectre mais le révèle. Du temps messianique nous passons au temps eschatologique, celui de la fin des temps. *Ringu 2*, nous le rappelons, c'est le film où Sadako, le spectre, est littéralement décrite comme une *idée*. En ce sens, l'écran rejoint complètement la vision médiévale du miroir⁶²⁸ et *Ringu 2* ne fait que rejouer les mêmes concepts à l'œuvre depuis des siècles. Nous tournons et retournons autour de ces mêmes idées. L'écran est un autre miroir, et la maison hantée en est sa mise en espace symbolique. La maison hantée n'est rien d'autre qu'un écran ou un miroir dans lequel on peut entrer et poser ses valises. Nous pensons y habiter alors que nous y « habitons ».

Maison hantée et miniature

Un double de la maison existe sans être pourtant trompeur : c'est sa maquette, son miniature. Il est curieux que de nombreux films spectraux mettent la maquette à l'œuvre au sein de la diégèse. Après le parcours critique que nous venons d'effectuer, il va de soi que nous y voyons ici une autre métaphore de la hantise de l'habiter, du pouvoir du spectre sur la maison et sur ceux qui y vivent, mais aussi un discours sur la maison-image. Car la maquette c'est avant tout cela : *l'image* d'un lieu. Nous sommes censés nous y projeter comme si cette image était le réel. Or, le cinéma de spectre prend cette requête à la lettre, et fait se confondre maquette et maison. Nous parlions plus haut de *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980) dans lequel Kubrick a inséré cette fameuse scène de la maquette, alors qu'elle est absente du roman : Jack Torrance est complètement désœuvré dans l'hôtel. Il joue avec une balle contre le mur de la grande salle dans laquelle il a installé sa machine à écrire. Pendant ce temps, Wendy (sa femme) (Shelley Duvall) et Danny (Danny Lloyd) entrent dans le labyrinthe situé dans le jardin et commencent à s'y perdre. Jack, qui a délaissé sa balle, s'approche d'une table sur laquelle est présentée la maquette du même labyrinthe. Il se penche au-dessus et la caméra suit son regard, plongeant lentement dans la maquette qui,

⁶²⁸Sur la dimension idéale du miroir, voir notamment : FRAPPIER Jean, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève. » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°11, 1959, pp. 134-158.

nous le comprenons, est le véritable labyrinthe dans lequel nous voyons marcher la mère et son fils. Cette scène est un classique du genre, elle positionne Jack dans une posture de prédateur panoptique dont les proches sont les proies. Il s'avère que le cinéma spectral reprendra cette idée pour l'adapter à une autre : le contrôle de la maison par le spectre. Dans *The Shining*, Jack n'est pas ontologiquement lié au labyrinthe, ce qui est pourtant le cas dans le cinéma de maison hantée.

Dans *The Awakening* (Nick Murphy, 2011), Florence Cathcart, l'héroïne, poursuit le fantôme d'un petit enfant dans un pensionnat. Il fait nuit noire, elle arpente les escaliers avec une lampe qui peine à combattre l'obscurité. Elle aperçoit ce qui semble être une maquette dans une pièce. Elle s'en approche, ouvre la façade du rez-de-chaussée et reconnaît les salles de douche du bâtiment dans lequel elle se trouve ; elle ouvre ensuite la façade du premier étage et reconnaît le salon ; sa gorge se noue, elle s'angoisse et ferme alors les deux petites façades. Celle du premier étage nous dissimulait une partie de la pièce dans laquelle elle se trouve et son geste fait alors apparaître le fantôme d'un enfant au visage distordu, la face trouée par une bouche béante. Florence sursaute, elle se retourne, le fantôme a disparu. Plus tard dans le film, alors qu'elle poursuit encore une fois cet enfant qui hante dramatiquement les lieux, Florence termine sa course dans une autre pièce où trône encore cette étrange et lugubre maquette qui semble s'être téléportée ici comme par enchantement. La pièce est manifestement à l'abandon ; pourtant la miniature s'y trouve. Florence n'ouvre pas les façades mais regarde à l'intérieur en s'approchant des fenêtres. Dans chacune des pièces sont représentées, par le biais de petits personnages en chiffon, les différentes scènes qu'elle a vécues depuis son arrivée quelques jours plus tôt au pensionnat. L'œil géant de Florence rejoue celui du spectre, elle est là, elle contemple d'en dehors comme si elle était la maison elle-même. L'hétérotopie et l'hétérochronie se rejoignent car les poupées des différents protagonistes sont présentes en plusieurs endroits, montrant des scènes s'étant déroulées à des temporalités différentes. La maquette rejoue en fait le film lui-même, nous en présentant un résumé jusqu'à la présente scène. En écho, juste audibles par le spectateur, retentissent les paroles échangées durant ces séquences. Les scènes les plus intimes sont représentées, y compris celle dans laquelle elle s'était cachée pour épier Mallory prendre son bain. Le spectre sait tout, le spectre était toujours là, et il veut le lui faire savoir. À croire qu'il vit dans les murs. Florence monte d'étage en étage et sa panique augmente. Elle comprend. Elle approche alors son regard de la fenêtre la plus haute, celle représentant la pièce dans laquelle elle se trouve actuellement. Elle y est bien, face à la maquette. Mais elle n'y est pas seule, il y a un

enfant représenté juste derrière elle. Elle se retourne en sursaut, mais il n'y a plus personne. Juste la porte qui doucement se ferme, comme si un courant d'air venait de l'entraîner avec elle.

Cette scène crée un rapport théorique fort entre le film, la maison, la maquette, et le spectre. Tous les quatre sont liés et se confondent. La maquette de la maison met en scène le regard spectral et le film en même temps. C'est le monde dans le monde qui se mord la queue. À l'instar des personnages d'*Oculus*, ni Florence, ni le spectateur ne sait si les événements qui se produisent sont gouvernés par une réalité omnisciente. Nous ne pouvons alors que réfléchir à ces mots de Gaston Bachelard :

On peut dire que ces maisons en miniature sont des objets faux pourvus d'une objectivité psychologique vraie. Le processus d'imagination est ici typique. Il pose un problème qu'il faut distinguer du problème général des similitudes géométriques. Le géomètre voit *exactement la même chose* dans deux figures semblables dessinées à des échelles différentes.⁶²⁹

Le spectre serait alors tel un géomètre, tel un architecte. La maquette et la maison ne font qu'un car toutes deux sont en fait des reflets de son désir spectral. Rappelons-le, le spectre ne trouve que du spectral dans tout ce qu'il touche ; ce sont les affres de son ontologie. Nous, nous discernons le fantasme qu'est la maquette de la maison effective, du moins jusqu'à ce que le spectre s'en mêle et rende les deux indiscernables, conduisant la maison et son double dans le même monde des images. *Hereditary* d'Ari Aster (2018) a conduit l'épouvante de la maquette à son paroxysme. Le film débute sur un plan fixe montrant une cabane dans un arbre, lieu que nous comprendrons plus tard comme démoniaque. Puis la caméra tourne – nous regardions en fait la cabane depuis une fenêtre –, et elle flotte dans ce qui semble être un atelier de maquettiste. Elle se fixe sur ce que nous reconnâtrons plus tard comme la maison dans laquelle l'épouvante va se révéler. La caméra, d'abord assez lointaine, approche doucement de la maquette, elle est dans l'axe d'une chambre en particulier, elle s'en rapproche de plus en plus, puis le plan se referme sur les murs en carton-pâte. Nous sommes dans la maquette. La porte de la chambre s'ouvre, c'est le père de famille qui vient réveiller Peter, parce qu'ils doivent aller à un enterrement. Le jeune homme, sortant du sommeil dans sa maison, ne sait pas encore qu'il est prisonnier d'un monde immonde dans lequel il n'est qu'un pion coincé entre les doigts spectraux d'un demiurge⁶³⁰. L'esthétique du film tourne

⁶²⁹BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p.176.

⁶³⁰*Joyu-rei* (1996), le premier long métrage d'Hideo Nakata, s'ouvre également avec un plan sur une maquette : celui du lieu de tournage du film fictif où l'horreur va advenir. Nous trouvons déjà, dans ce film, les éléments

entièrement autour de ce motif. Nous ne cessons de revenir à ces maquettes, que la mère de famille produit en vue d'une exposition. Comme dans *The Awakening*, chaque scène la plus horrible y est reproduite dans toute sa cruauté. De plus, il n'y a pas une pièce de la « vraie » maison, y compris le hall d'entrée, qui ne soit décoré de ces objets. Partout, le signe du contrôle spectral est présent dans cette demeure aux airs de cathédrale avec ses vitraux en guise de fenêtre (fig. 48). *Hereditary* transcende l'art de la hantise et de la possession à des niveaux rares, nous y reviendrons, et cette transcendance passe par la maison miniature. Elle aurait pu passer par d'autres motifs symboliques, mais aucun ne symbolise autant l'hétérotopie spectrale que ce monde miniature, ce monde des images, ce monde-écran, dans lequel les personnages sont projetés. Le premier plan du film, c'est, finalement, le début de la hantise. Et personne, encore moins les personnes vouées à vivre des instants des plus épouvantables ne s'en rendent compte. Revenons, encore une fois, vers Gaston Bachelard :

Que de théorèmes de topo-analyse il faudrait élucider pour déterminer tout le travail de l'espace en nous. L'image ne veut pas se laisser mesurer. Elle a beau parler espace, elle change de grandeur. La moindre valeur l'étend, l'élève, la multiplie. Et le rêveur devient l'être de son image. Il absorbe tout l'espace de son image. Ou bien il se confine dans la miniature de ses images. C'est sur chaque image qu'il faudrait déterminer, comme disent les métaphysiciens, notre être-là au risque de ne trouver quelquefois en nous qu'une miniature d'être.⁶³¹

À moins que ce rêve ne soit cauchemar, que le rêveur ne devienne non l'être de son image mais une image tout court. Qu'il soit absorbé par l'espace, absorbé par l'image. Il devient miniature et perd alors son monde. L'être perd le *là* de son *être-là*, il devient un immanent pour une puissance transcendante. Il n'est qu'un rien pour un tout, une forme pour un œil, une enveloppe pour un spectre. Une fois englobé par l'image, lui-même l'avalera, comme le flâneur de Benjamin absorbe l'architecture. Avaler l'image, la faire grandir en son sein, c'est ce que l'on nomme « être possédé ».

conceptuels qui nourriront *Ringu* deux ans plus tard.
631 BACHELARD Gaston, *ibidem*, p.199.

SEUIL IV : SPECTRE ET ÉCRITURE

Le spectre habite l'image parce que celle-ci est un espace sacré qui se clôt autour de la viduité sainte. L'image devient alors un espace hanté, ni ouvert ni fermé, un espace *tiers*, rongé par le hors-champ qui partout déborde. Et la maison, elle, lorsqu'elle est hantée, tend à se faire image. La maison hantée est un espace infini, traversé de toutes parts par des horizons et des temporalités hétéroclites. C'est l'espace de l'ailleurs, où l'*à-portée-de-main* se dérobe. Nous venons de questionner ces différents aspects, et il nous semble possible d'envisager que le livre, et non uniquement l'image, puisse également devenir une scène hétérotopique.

Quel ouvrage, si ce n'est le *Livre des passages* de Walter Benjamin réalise cette idée d'un livre-hanté, d'un livre-*passage* ? Somme abondante de notes, de citations, d'idées, le *Livre des passages* est l'objet même qui incarne un espace densifié par l'altérité. La citation s'y fait fantôme ou visiteur impromptu, elle répond aux sujets même des interrogations du philosophe allemand : le XIX^e siècle, Paris, ses vitrines, ses galeries, ses mœurs. Nous nous y sommes déjà rendus, c'est à l'entrée N (« Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès ») que se trouve l'idée d'une « image dialectique ». Sorte de revenance proche de la survivance warbugienne, nymphe exaltée, choc temporel créateur de signes. Le *Livre des passages* c'est l'espace de l'image dialectique lui-même, celui où « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation ». Mais ce livre, c'est également celui du flâneur, autre figure phare de la pensée benjaminienne (entrée M). Le flâneur, c'est l'héritier urbain du promeneur campagnard du XVIII^e siècle⁶³², il ne contemple plus une nature sauvage mais une ville dont la nature est absente. Il désire se perdre dans le labyrinthe de la masse urbaine. Ce que cherche son regard ? Un objet à décrypter, et avant tout un objet mondain : le visage des personnes qu'il croise au hasard des rues⁶³³ et dont il décortiquera les expressions, les signes, afin d'en deviner le statut social. Ainsi, « le personnage du flâneur préfigure celui du détective.⁶³⁴ » Il est lié à l'in-vestigation, à cet acte saturnien consistant à plonger son regard dans les décombres afin de déceler des traces et d'émettre des spéculations. La trace, nous l'avons déjà relevé, est un autre élément riche dans la pensée de Walter Benjamin. Le philosophe ne manque pas de faire le lien entre la naissance de la figure urbaine du flâneur et l'avènement du roman policier⁶³⁵. Cet « homme des foules » qui avance, de jour comme de nuit, au milieu du brouhaha à la recherche d'indices, de signes, de traces, de

632BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle*, op. cit., fragment M 13a,3.

633Ibidem, p.447, fragment M 6,6.

634Ibid., p.459, fragment M 13a,2.

635Ibid., pp.456-458.

vestiges, de symboles. Le chasseur campagnard, lorsqu'il est déplacé en ville, devient soit détective soit journaliste ; deux figures découlant du flâneur. Parfois, à l'image de Baudelaire, il se fait même poète. C'est alors que, le *Livre des passages* dans les mains, il nous semble que c'est Benjamin lui-même qui devient cet être errant. Nous trouvons alors, dans le mode d'écriture, une forme intellectuelle, abstraite, de la flânerie. Le *Livre des passages* est un livre de traces et de vestiges. Un carnet de notes de détective qui aurait Paris, l'Histoire, et sa bibliothèque comme terrain d'enquête. C'est un mode que nous revendiquons bien sûr dans notre présente recherche. Toute flânerie est investigation, et toute investigation est mise à jour des spectres.

En ce début de XXI^e siècle, nous ne pouvons questionner la dialectique entre spectralité et écriture sans envisager *La maison des feuilles*, chef-d'œuvre littéraire de Mark Z. Danielewski publié en 2010 chez Pantheon Books mais dont l'écriture avait été pensée sous la forme d'un feuilleton diffusé sur internet. *La maison des feuilles*, ce n'est plus un « livre de passages » qui enclorait la spectralité, mais un livre qui se fait lui-même passages et superpositions d'Autrefois. Le récit est le suivant : John Errand, tatoueur habitant à Los Angeles entre un soir par effraction dans un appartement avec son ami Lude. Dans l'appartement, celui d'un vieil aveugle nommé Zampanò, il découvre un manuscrit écrit par ce dernier, sorte d'étude universitaire sur un film documentaire fictif : *The Navidson Record*. Ce documentaire est analysé par l'aveugle comme une sorte de *found footage* tourné par un homme, Will Navidson, qui aurait aménagé dans une maison plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur, et où serait apparu une porte donnant sur un couloir sombre sans fin. Nous suivons autant l'aventure fantastique et terrifiante de Navidson, que les remarques doctes de Zampanò, nous inondant de notes de bas de page (parfois véridiques, parfois fantasques), mais aussi les émois biographiques de Johnny Errand, qui sombre peu à peu dans la folie la plus dramatique. Alors que le *Livre de passages* de Walter Benjamin est un véritable recueil de citations, de *passages* intellectuels, *La maison des feuilles* singe l'écrit académique pour mieux répondre à la métaphore d'un autre passage : celui de l'abysse obscur dans lequel s'enfonce Will Navidson, s'y perdant pendant des jours. Labyrinthe claustrophobique et létal qui est également celui de l'esprit de Zampanò, et de l'émotivité d'Errand. La spectralité n'est alors plus celle du contenu mais du contenant lui-même. De Navidson, nous remontons à Zampanò pour aller à Johnny Errand, puis à cet étrange éditeur qui laisse des annotations ça et là, afin d'arriver à notre position de lecteur. Le livre est un lieu dans lequel nous plongeons, nous nous y enfonçons pour mieux nous y perdre et ressentir l'angoisse et la suffocation⁶³⁶.

636 Nous pensons également ici à un autre roman américain : *Le Tunnel* écrit par William H. Gass en 1995.

C'est, finalement, le *Necronomicon*, livre maudit présent dans *Evil Dead* (Sam Raimi, 1981) et dans son remake réalisé par Fede Alvarez (2013, produit par le même Sam Raimi)⁶³⁷. Dans le film du réalisateur uruguayen (à qui l'on doit notamment *Don't Breathe*, 2016), le livre trouvé à la cave est un objet total. Il est plus qu'un objet *à-portée-de-main*, car il a sa propre vie. C'est un livre réalisé à partir de peau humaine, un livre que l'on ne peut détruire, même par le feu. Dedans, nous retrouvons presque une mise en page à la Danielewski : le texte originel, écrit dans une langue inconnue, est entouré de commentaires terrifiés, et enluminé par différentes tâches de sang. Au fur et à mesure des événements épouvantables qui se déroulent, le lecteur comprend que tout est déjà écrit dans le livre et que c'est lui, en lisant le texte, qui a fait advenir le démon sur terre. Lire le texte, c'est rendre possible le réel, même si ce dernier est épouvantable. Lire le texte, même sans le comprendre, c'est finalement réaliser la fonction magique du langage, où le simple fait d'énoncer, c'est déjà faire. Lire le texte du livre maudit d'*Evil Dead*, c'est *faire* l'épouvante. Nous avons alors, fictivement, un troisième type de spectralité littéraire, celle où le spectre ne réside plus dans le livre mais dans le langage lui-même, dans le code. C'est la vision infernale de notre contemporanéité : si le réel, nos échanges, notre monde, sont tissés par un code qui est déjà lui-même hanté, alors il n'y a plus d'espoir. Le monde se fait *passages* et puits sans fond.

Autre grande figure du livre tourbillon dans lequel le langage, l'auteur et le lecteur s'abîment.

⁶³⁷Notons que le *Necronomicon* est emprunté à l'œuvre de Lovecraft. L'auteur américain lui donna naissance dans *The Hound* (1924).

2. HABITER L'IMAGE

2.1 Spectre et *chôra*

Le troisième genre platonicien

Le spectre qui hante la maison en fait un lieu spectral ; nous venons d'analyser ce phénomène sous différentes approches. Un motif du cinéma de spectre ajoute pourtant un autre niveau de complexification à cette hantise : celle du lieu spectral. Jusqu'ici, nous employions les termes d'espace et de lieu sans nuances spécifiques, or, il va nous falloir différencier rigoureusement les deux notions afin de pouvoir saisir les détails de la hantise de la maison, et, de là, atteindre la hantise des corps. Cette nuance de l'analyse du lieu spectral au sein même de la maison nous permettra alors de proposer différentes théories sur notre rapport contemporain à l'image.

Tout d'abord, il nous faut poser et clarifier un concept dont nous ne pouvons nous passer pour questionner la hantise spectrale : celui platonicien de *chôra*. En grec ancien, le terme était polysémique : Augustin Berque nous apprend que le mot *chôra* (ou *chôrê*) voulait notamment dire la campagne (en opposition à la ville), mais aussi le pays. On a une *chôra* comme on a des attributs plus ou moins dissociables de l'être. Nous pouvons, à la suite de Berque faire un lien avec la différence entre *ser* et *estar* en castillan : *ser* indiquerait un état définitif lorsqu'*estar* serait le verbe désignant un état passager. La *chôra* correspondrait au deuxième verbe et serait donc liée à un état non définitif de l'être, mais qui pourtant lui *permet* d'être. En plus de cet aspect, nous pouvons amener un deuxième type de définition, beaucoup plus concret : la *chôra* est la contrée ou le territoire qui est propre à une cité-État (*polis*). On parle alors de la *chôra* d'une certaine *polis*, comme l'Attique l'est pour Athènes, la Béotie pour Thèbes etc. « Plus spécialement encore, c'est la partie rurale de ce territoire, celle qui se trouve en dehors des remparts de l'*astu* (la ville proprement dite), et en deçà des confins inhabités, l'*eschatiai* qui, en Grèce, sont généralement les montagnes sauvages marquant la frontière entre deux cités. En somme, c'est la campagne qui, rôle indispensable, fournit ses subsistances à la *polis*, dont elle fait structurellement partie.⁶³⁸ » Ainsi, et cette nuance se retrouve dans le *Timée* de Platon, le *topos* correspondrait au lieu lui-même lorsque la *chôra* serait liée à la condition de l'existence du lieu. C'est, littéralement, la partie rurale du territoire qui permet au lieu (en

638BERQUE Augustin, « La chôra chez Platon », in PARQUOT Thierry et YOUNÈS Chris (dir.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale*, Paris, La Découverte, 2012, pp. 13-27. Article accessible en version numérique : <http://ecoumene.blogspot.com/2012/01/la-chora-chez-platon-augustin-berque.html> (consulté le 22 mai 2019).

l'occurrence, la ville) d'être. Mais c'est aussi un élément détaché de l'être, qui pourtant le définit (comme des cheveux blancs, un chapeau, ou n'importe quel autre attribut).

Chez Platon, la *chôra* c'est le « tissu de relations réciproques (*summetria*) » qui forme le milieu au sein du *kosmos*⁶³⁹. Mais ce qui est étrange, c'est que même le philosophe lui-même ne peut saisir l'être même (le principe, l'*idée*) de cette *chôra*. Il fonctionne alors en comparaison, en métaphore. « Elle » est parfois une mère⁶⁴⁰, une nourrice⁶⁴¹, mais également une empreinte⁶⁴². Ceci est paradoxal :

Empreinte et matrice à la fois, la *chôra* l'est par rapport à ce que Platon appelle la *genesis*, c'est-à-dire le devenir des êtres du monde sensible (*kosmos aisthêtos*) ; lesquels, dans l'ontocosmologie du *Timée*, ne sont pas l'être véritable, mais seulement son reflet ou son image (*eikôn*).

Ainsi donc empreinte et matrice, à la fois une chose et son contraire, la *chôra* n'a littéralement pas d'identité. L'on ne peut pas s'en faire idée. Platon reconnaît qu'une telle chose est « difficilement croyable » (*mogis piston*, 52 b 2), et qu'« en la voyant, on la rêve » (*oneiropoloumen blepontes*, 52 b 3) ; mais il insiste sur son existence : dans la mise en ordre (la cosmisation) de l'être, il y a bien, dès le départ et à la fois, l'être véritable, sa projection en existant, et le milieu où cette projection s'accomplit concrètement en devenir, c'est-à-dire la *chôra*.⁶⁴³

La *chôra* n'est donc pas un être, mais une sorte de condition de l'être. Son *idée* dépendrait de l'*arkhè* de l'être à laquelle elle se rattache, à laquelle elle fait office de condition. Dans le *Timée*, et nous verrons que cela variera par la suite, *chôra* est une sorte de troisième genre d'être : il y a l'être, l'existant, et le milieu. L'être absolu (le père), le devenir (l'enfant) et le milieu (la mère, la nourrice). La ville, ses habitants, la campagne environnante. Ainsi,

la *chôra* est « une espèce invisible (*anoraton eidos* [ce qui est un oxymore, puisque l'*eidos* est un aspect qui suppose une vue]) et sans forme (*amorphon* [second oxymore, puisque l'*eidos* est une forme]), qui reçoit tout (*pandeches*) et participe de l'intelligible de quelque manière fort aporétique (*metalambanon de aporôtata pê tou noêtou*, 51 b 1) ». ⁶⁴⁴

639 *Ibidem*, et PLATON, *Timée*, 69b3.

640 PLATON, *ibidem*, 50d2.

641 *Ibid.*, 50d4.

642 *Ibid.*, 50c1.

643 BERQUE Augustin, « La *chôra* chez Platon », *op. cit.*

644 *Ibidem*, les remarques sont de Berque lui-même.

Puis, Berque, rapprochant ce concept platonicien de la pensée indienne donnera une conclusion qui est directement liée à ce qu'est le spectre du cinéma spectral : *chôra* est l'être purement symbolique. Alors que le symbole est à la fois symbole (A) et ce qu'il symbolise (non-A), le concept platonicien amène l'idée qu'un symbole puisse être pur symbole (uniquement A, sans être non-A). Un symbole qui ne symbolise rien d'autre que lui-même, un symbole qui vaudrait ontologiquement uniquement pour le fragment qu'il est. Ceci est très facile à saisir lorsque nous le ramenons à ce qu'est la définition du spectre : une *forme* informe qui va tout faire pour devenir visible, en sachant qu'elle ne pourra jamais l'être. Mais plus que cela, *chôra* indique également un lieu, non au sens de *topos* (nous reviendrons sur ce terme chez Aristote), mais au sens d'un lieu *définissant* l'être. La métaphore de la campagne est encore une fois bienvenue : avant l'urbanisation moderne, le campagnard définissait la campagne autant que cette dernière était constitutive de son être. À une époque du nomadisme planétaire, nous tendons à oublier que nous sommes ontologiquement liés à des lieux qui nous nourrissent *symboliquement*. Le paysage est alors « concret » (le terme vient de *concretes-cere* : qui a grandi ensemble). Ainsi, un « paysage », un lieu, est concret lorsqu'il évolue *ensemble* avec ses habitants⁶⁴⁵. La *chôra*, aussi paradoxal que cela puisse paraître, est donc liée à l'idée de concrétude.

Chez Martin Heidegger, la *chôra* c'est avant tout ce qui « prépare l'être » en s'effaçant et en « faisant place » à l'être⁶⁴⁶. Pour Jacques Derrida, la *chôra*, c'est avant tout *Khôra*, troisième genre sans pronom, début et fin de l'être, *en-soi* véritable qui « *anachronise* l'être⁶⁴⁷ », reçoit toutes les déterminations mais n'en possède aucune en propre⁶⁴⁸. Enfin, pour Benoît Goetz, *chôra* « reçoit et contient les choses en les laissant s'inscrire dans son « espace ». Elle est un milieu ou un médium inengendré. Une origine non originaire. En tout cas, elle n'est pas un phénomène et ne ressemble à aucune sorte d'étant. Elle accueille les phénomènes et les étants. Son abîme chaotique est néanmoins hospitalier. Elle héberge en nourrissant.⁶⁴⁹ » Effectivement, *chôra* et *chaos* sont liés. On pourrait même dire que *chôra* est un *chaos* générant de la vie⁶⁵⁰. C'est *La Naissance de Vénus* de Botticelli, resplendissante, alors que, nous le rappelons, elle est née du sexe tranché d'Uranus jeté par Saturne dans la mer. La

645BERQUE Augustin, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin (Alpha), 2015 (1987), p.23

646HEIDEGGER Martin, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard (Tel), 1980 (1967), trad. G. Khan, pp.50-51, cité par DERRIDA Jacques, *Khôra*, Paris, Galilée (Incises), 1993, p. 101.

647DERRIDA Jacques, *ibidem*, p.25.

648Ibid., p.37.

649GOETZ Benoît, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier (Art, architecture, cinéma), 2011, p.172.

650BERQUE Augustin, *Écoumène, op. cit.*, p.28.

beauté qui naîtrait d'un mélange de sperme, d'algues et de sang⁶⁵¹. Mais c'est aussi, plus pragmatiquement, le *chaos* originel qui engendre le monde dans la cosmogonie antique.

Le terme complexe de *chôra* indique donc un *milieu* constitutif de l'être, un milieu qui nourrit l'être et lui permet d'exister. Il indique aussi un chaos source de vie ; une tourbe campagnarde ; une forme de maison hantée constitutive du spectre, comme nous venons de l'analyser dans la sous-partie précédente. Mais si l'on pousse l'analyse plus loin, *chôra* serait une forme spectrale elle-même. Sorte d'*informe*, d'*immonde*, qui permettrait à la forme et au monde d'être. Une forme sans forme, une *arkhè* voulant devenir visible, un spectre.

L'espace matriciel

Le concept de *chôra* aura une importance particulière pour la théologie chrétienne. Pour les penseurs chrétiens, l'enjeu est de comprendre comment le Christ a pu se loger dans le ventre de la Vierge sans pour autant annuler sa virginité. Aussi, l'intérêt est à la fois de penser comment le Christ a pu en quelque sorte *diviniser* le ventre de Marie, et, en même temps, en étant fondamentalement de nature divine, comment il a pu être enfanté sans être rabaissé à la simple condition charnelle du corps humain. En résumé, le terme de *chôra* va permettre aux théologiens chrétiens de penser le ventre de Marie comme un *espace* vierge, et en même temps *plein* de la divinité du Christ :

L'espace désigné par le terme de *khôra*, c'est le corps en tant que contenu et contenant. Car le verbe *khorein* (*khôran ékhein*) signifie les deux choses : occuper un espace et contenir quelque chose. [...] Il est donc important d'affirmer que le Christ n'a pas traversé sa mère comme on traverse un canal ; cela supposerait deux formes : la forme du canal et celle du Christ. Non : le ventre virginal et l'enfant sont une seule et même forme. Le ventre historique de la Vierge fut à proprement parler l'enceinte de ce qui est infini, illimité. L'inscription est donc par excellence le trait qui détermine l'espace de ce qui n'en a pas, l'*akhôreton*. Ce trait manifeste une énigme insondable : la matrice virginale donne sa forme et ses bords, ses limites et ses traits à un fils qu'elle ne touche pas, qu'elle n'enferme pas.⁶⁵²

D'où, dans l'art byzantin, les deux formes d'icônes nous montrant soit une Vierge *Glucophilousa*, c'est-à-dire une Vierge de contact (fig. 49) ; ou au contraire une Vierge

651À ce sujet, voir DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus*, op. cit., pp. 26-46.

652MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie*, op. cit., p.199.

Platutera, Vierge sans contact (fig. 50)⁶⁵³. Nous connaissons tous ces représentations : les premières icônes nous montrent une Vierge collant son visage contre celui du Christ, à tel point qu'ils sont tous deux tordus lorsque les secondes nous présentent une Vierge les bras écartés et le Christ semblant flotter au niveau de son ventre. Ces deux types de représentations byzantines nous renvoient aux deux fonctions de la *chôra* : soit comme indistinction ontologique, soit au contraire comme nuance fondamentale. Ce qu'il faut comprendre, c'est que le Christ aurait, en quelque sorte, transformé le ventre en un espace par sa présence. C'est du moins ainsi que nous envisageons la *chôra* : un espace qui ne le devient que par une présence. Il n'y a rien (soit du vide, soit du plein), et la présence d'un être fait de ce rien un espace, juste pour lui. C'est, comme nous le verrons, l'une des définitions que l'on peut faire du terme de « lieu ».

L'espace chôratique est l'espace qui se crée uniquement par le passage de celui qui le traverse. Il est ainsi consubstantiel à la personne qui l'habite. Ce dernier terme est important, car effectivement la *chôra* nous permet de repenser totalement ce que nous nommons un « habitat ». Habiter ne voudrait donc pas dire « s'abriter », comme nous le pensons souvent trop faiblement d'une architecture, mais voudrait dire « faire lieu ». En ce qui concerne le spectre, il nous paraît alors clair que la maison hantée est son espace chôratique. Nous disions que le spectre ne trouvait que du spectral dans l'environnant, et donc n'avait pas accès au monde. Il devient dorénavant limpide que tout espace devient lieu pour lui, car tout ce qu'il hante est à la fois chargé de son être et le définit, puisqu'il lui donne une forme. Ainsi la victime du spectre, celle qui doit lui faire face et la combattre, réalisera finalement ce souhait de Paul Klee, affirmant, qu'en termes d'image (la peinture pour ce qui le concerne), il faut « remonter du modèle à la matrice⁶⁵⁴ ». La victime du spectre réalise ce souhait lorsqu'elle s'aventure dans l'enquête habituelle la conduisant au « document infâme » que nous avons analysé plus haut. Par ce mouvement, la victime-enquêtrice quitte le devenir-visible (l'*eidōs*) du spectre pour analyser sa matrice (*chôra*) et ainsi le vaincre. Pour combattre un spectre, il faut se faire bureaucrate et géomètre. Tout spectre est lié à un problème matriciel. Lorsque Pierre-Damien Huyghe convoque cette citation de Paul Klee, c'est bien sûr pour jouer sur la distinction entre l'*eidōs* et la *chôra*. Nous avons déjà analysé le terme d'*eidōs* lorsqu'il fallait définir le terme de « spectre » et l'avons recroisé par la suite. L'*eidōs*, c'est la forme en

653 Dans les églises orthodoxes, la Vierge de contact est une icône que le fidèle peu toucher et qui généralement l'accueille à l'entrée de l'enceinte. La Vierge sans contact, elle, est inaccessible, souvent représenté au dessus de l'autel. Elles représentent alors deux fonctions différentes de l'architecture, deux manières de contenir le sacré.

654 KLEE Paul, « De l'art moderne » (1924) in *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard (folio), 1998 (1971), pp.28-30, cité par HUYGHE Pierre-Damien, *Commencer à deux*, Paris, Mix, 2009, p.45.

puissance dans le visible mais qui ne peut pas atteindre la visibilité. Chez Platon, seuls les philosophes peuvent atteindre les *eidos* qui gouvernent les choses, qui en sont les *arkhè*. Remonter du modèle à la matrice, c'est donc fuir le spectre pour lutter contre son *lieu*, parce que le spectre dépend toujours d'un espace constitutif. Ainsi, si l'espace chôtatique est l'espace matriciel formé par la présence du spectre lui-même, espace que l'on pourrait définir comme lui étant consubstantiel, alors nous pouvons nous questionner sur la nature de l'espace habité par le spectre.

Avant de questionner cet aspect plus précisément dans les sous-parties suivantes, revenons tout d'abord à la dualité ontologique de Sadako Yamamura qui est aussi la version *idéale* « accouchée » de sa version réelle. Elle accouche d'elle-même, de ses propres souvenirs par le biais d'une « vidéo astrale ». Elle accouche de son spectre réduit à ses mauvais souvenirs, à son témoignage impossible. En ce sens, et de manière aporétique, Sadako est à la fois *eidos* et *chôra*, elle est forme et non-forme, matrice et rejeton. Nous avons déjà analysé ceci : Sadako Yamamura, dans *Ringu 2* (Hideo Nakata, 1999), est définie comme une « idée » par le docteur para-psychologue qui tente de soigner l'une de ses victimes. Le spectre, c'est le cauchemar, l'épouvante même, parce que c'est à la fois le modèle et la matrice. C'est le mort et la hantise. Nous le rappelons encore une fois : Sadako Yamamura, dans le roman de Koji Suzuki et dans son adaptation coréenne (*The Ring Virus*, Dong-bin Kim, 1999) est hermaphrodite. Elle est à la fois le Père, la Mère, et le « rejeton ». Elle est à la fois l'*eidos*, la *chôra* et l'incarnation (la VHS). C'est le mal absolu. Lorsqu'*eidos* et *chôra* ne font qu'un, nous glissons doucement du simple spectre pour atteindre le Démon lui-même. Le cinéma spectral a conscience de ce basculement, nous y reviendrons plus tard.

Nous en parlions également plus haut : le cinéma de spectre est avant tout un cinéma mettant en scène des femmes. Il semble clair maintenant que cet aspect se situe dans l'héritage de la lecture chrétienne du concept platonicien de *chôra*. La femme, pour les théologiens chrétiens, est la première *chôra*. D'où la récurrence des motifs maternels, voire de la maternité tout court dans le cinéma spectral. *Dark Water* (Hideo Nakata, 2002), dont nous avons déjà parlé, mais également bien sûr *Ringu*, sont peut-être les films majeurs pour aborder cette question : le cadavre y est un être dont la mère doit prendre soin. Reiko Asakawa enlace le crâne boueux de Sadako comme l'on protège un nouveau-né. Le cadavre est le véritable rejeton de la rencontre entre l'*eidos* troublé et la matrice en perdition, et le spectre attend toujours de sa victime qu'il lui *fasse espace*. C'est également le cas dans *The Unborn* (David S. Goyer, 2009) et dans tous les films, nombreux, se plaçant dans l'héritage de *Rosemary's Baby* (Roman

Polanski, 1968). Soit l'on accouche d'un mort, soit d'un démon, c'est la règle du cinéma spectral. D'ailleurs, dans *Ringu*, c'est l'erreur de Reiko de penser que Sadako cherche l'amour chôratique d'une mère alors qu'elle a déjà *fait place* en s'incarnant dans la VHS. Ce que désire ce spectre, ce n'est rien d'autre qu'enfanter à nouveau, en obligeant ses victimes à faire une copie de la vidéo. Nous arrivons ainsi à l'*autre* du lieu hanté : l'écran. L'écran, l'image, est bien sûr l'espace chôratique par excellence. Le spectre s'y répand comme l'éther, comme l'électricité. L'image reproductible écarte, étend, le lieu spectral, faisant du spectre la nouvelle aura. C'est, finalement, le paragraphe 16 de *La chambre claire* d'un Roland Barthes luttant désespérément contre le deuil de la mère décédée. Il contemple une photographie de Charles Clifford montrant l'Alhambra en 1854 et veut vivre *là* :

Pour moi, les photographies de paysages (urbains ou campagnards) doivent être *habitables* et non visitables. Ce désir d'habitation, si je l'observe bien moi-même, n'est ni onirique (je ne rêve pas un site extravagant) ni empirique (je ne cherche pas à acheter une maison selon les vues d'un prospectus d'agence immobilière) ; il est fantasmatique, relève d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, ou me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même. [...] Devant ces paysages de prédilection, tout se passe comme si *j'étais sûr* d'y avoir été ou de devoir y aller. Or Freud dit du corps maternel qu'« il n'est point d'autre lieu dont on puisse dire avec autant de certitude qu'on y a déjà été ». Telle serait alors l'essence du paysage (choisi par le désir) : *heimlich*, réveillant en moi la Mère (nullement inquiétante).⁶⁵⁵

Nous pourrions préciser la dernière phrase de Barthes : l'essence matricielle, ce *heimlich*, serait l'image. Roland Barthes, en 1980, luttant contre le deuil, rêve de vivre au creux d'une photographie. Après le décès de sa mère, après qu'il ait perdu tout refuge⁶⁵⁶, après qu'il n'ait souhaité « rien d'autre que d'habiter [son] chagrin⁶⁵⁷ », Barthes, une fois entrepris son long travail de réflexion sur la photographie, rêve d'habiter l'image. Parce que c'est uniquement dans le monde des images, ce monde hanté, qu'il pourra retrouver la « vertu » maternelle⁶⁵⁸. Sadako, dix-huit ans plus tard, réalisera ce souhait en faisant d'une bande vidéo un espace chôratique. Le cinéma spectral convoque un rêve vieux de plusieurs siècles qui revient, saccade, et s'impose aujourd'hui : l'image comme lieu habitable. Il y aurait plusieurs manières de comprendre cet état de fait : un sentiment mélancolique plombant, comme c'est le cas chez

⁶⁵⁵BARTHES Roland, *La chambre claire, op. cit.*, pp.67-68.

⁶⁵⁶BARTHES Roland, *Journal de deuil*, Paris, Seuil (Points essais), 2009, p.74.

⁶⁵⁷*Ibidem*, p.186.

⁶⁵⁸*Ibid.*, p.232.

Barthes ; la crainte d'un avenir désastreux ; un dégoût du présent ; l'écran comme seul lieu d'un ailleurs alternatif à un monde mondialisé qui n'est plus capable de fournir des zones d'ombre. Qu'importe la direction anthropologique que l'on prend, nous sommes face à l'un de ses symptômes les plus clairs. L'image s'ouvre, commensurable, pour que nous nous y lovions⁶⁵⁹.

2.2 Le lieu dans l'image

Le lieu médiéval

Par le concept de *chôra*, nous venons d'envisager l'idée d'un espace matriciel ontologiquement lié à celui qui y demeure. Grâce à Augustin Berque, nous avons également compris que cet espace chôtatique était un espace nourricier permettant à l'être de survivre : chez les Grecs anciens, la *chôra* désignait la campagne alimentant la ville. Nous avons également compris que cette notion renvoyait à un troisième genre : celui du symbole. Jacques Derrida refusait de lui attribuer un genre et préférait parler de « *Khôra* » afin de rendre compte de cette indistinction. Nous retenons alors ceci : *chôra*, c'est l'être-symbole alimentant l'être tout court. De plus, en lien avec la théologie chrétienne, c'est un autre aspect qui s'est révélé : la *chôra* comme lieu de génération de l'*eidos* et de l'*arkhè*. La *chôra* pouvant alors être envisagée comme l'espace où se forme la « forme principielle ». Puis, en nous retournant vers le cinéma spectral, nous avons envisagé que c'était à la fois la maison hantée et l'image qui incarnait cet espace chôtatique. Le spectre s'y forme et *y forme*. Tout, dans la maison hantée, est consubstantiel au spectre, mais il en va de même de l'image en ce qui concerne un film comme *Ringu* ou comme *Sinister*. Nous allons maintenant questionner cette idée d'un espace ontologiquement lié à celui qui l'habite en convoquant l'idée de *lieu pictural* dans les représentations médiévales, avant d'aller vers les représentations italiennes de l'Annonciation au XV^e siècle, et finalement en faisant la somme des ces analyses au sein du cinéma de spectre. Dans la sous-partie suivante, nous installerons définitivement l'idée que l'image puisse devenir un lieu habitable, mais il nous faut d'abord passer

659 Nous pensons, à ce sujet, à la fin de *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980). Jack Torrance est mort de froid dans le labyrinthe du jardin de l'hôtel Overlook, enseveli sous la neige, alors qu'il poursuivait son fils pour l'assassiner. Le plan final consiste en un zoom sur une vieille photographie accrochée au mur de l'hôtel, photographie datant du début du siècle qui représente une soirée mondaine. Là, parmi les convives, nous retrouvons Torrance. Il ne fait plus qu'un avec l'hôtel, il ne fait plus qu'un avec ses fantômes. Le père meurtrier a toujours été là, et Jack Torrance n'est qu'un *éternel recommencement* du motif. Il est telle une présence photographique, c'est-à-dire fixe, au sein d'une structure cinématographique, c'est-à-dire d'un mouvement. Hôtel et image ne sont qu'un, et tous deux sont le *lieu spectral*, commensurable, du père assassin.

une première étape : celle du *lieu spectral* au sein d'une image. Si l'image et la maison sont des architectures, et alors que le spectre les habite dans leur entièreté, nous pouvons envisager qu'il est tel un germe dans un espace-ventre, un germe voué à grossir et à épouvanter.

Le médiéviste Jean-Claude Schmitt a étudié la disposition des personnages au sein de l'imagerie médiévale, portant notre attention sur le fait que la notion d'*espace* est anachronique lorsque nous étudions cette période historique⁶⁶⁰. Nous y reviendrons bientôt, c'est l'invention de la perspective à la fin du XIV^e siècle qui *figurera* cette nouvelle manière de penser l'espace pictural. Mais à une époque où la société est définie par un système de castes, il va de soi que la manière que l'humain a de représenter l'organisation entre les êtres ne peut pas être celle d'une *historia* albertienne dans laquelle l'individu circulerait librement. C'est ainsi que les représentations médiévales sont avant tout régies par un système de *lieux*. Un noble et un paysan ne partageant pas le même espace terrestre, ils se doivent alors d'être séparés en différents lieux picturaux. D'ailleurs, comme le relève Schmitt, la notion de *spatium* est peu présente dans les textes médiévaux, et renvoie le plus souvent à un intervalle⁶⁶¹. Celle de *locus*, elle, est employée pour définir tour à tour la ville, la tombe, l'église, le monastère, etc⁶⁶². Bref, ce que nous nommons plus facilement des espaces était à l'époque des lieux, et ce, justement, parce que le lieu est lié aux personnes qui l'occupent. Points d'*espace* sans habitants, points d'espace qui ne soit un lieu. À propos d'une image présente dans un manuscrit du Livre d'Ézéchiel commenté par Haymon d'Auxerre au XI^e siècle⁶⁶³, image représentant un abbé vénérant son saint (*fig. 51*), Schmitt propose cette analyse :

Cette image - comme bien d'autres du même genre au Moyen Âge - démontre à la perfection qu'une image médiévale ne figure pas un espace unifié, au sens où nous entendons ce terme, mais consiste en un assemblage ordonné et subtilement hiérarchisé de « lieux » : le saint et l'abbé, le premier debout et bénissant, le second prosterné devant lui, occupent leurs lieux respectifs, qui ont la forme d'édicules ou de niches dont les tailles et les formes différenciées expriment la hiérarchie des deux personnages.⁶⁶⁴

660SCHMITT Jean-Claude, « De l'espace aux lieux : les images médiévales » in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public : Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, 37^e congrès, Mulhouse, 2006, p. 317.

661Ibidem, p.320.

662Ibid., p.323.

663BnF, département des manuscrits, latin 12302, folio 2r. Consultable ici : <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc736176> (consulté le 03.06.2019).

664SCHMITT Jean-Claude, « De l'espace aux lieux : les images médiévales », *op. cit.*, p.324.

Il est impossible que le saint et l'abbé partagent le même espace pictural. Le premier est représenté debout, encadré dans une arche surmontée par ce qui semble être la cité céleste. Il bénit l'abbé qui lui fait face, prosterné au sein d'une autre arche, symbolisant certainement l'abbaye. L'absence d'« espace », c'est aussi, au sein de ce même manuscrit, l'histoire pleine page d'Ézéchiël, représenté neuf fois afin de narrer différentes étapes de sa vie. Ce mode de représentation dans laquelle différentes chronologies sont réparties en autant de lieux est présent chez de nombreux peintres médiévaux, que ce soit chez Giotto, mais aussi chez Ambrogio Lorenzetti et sa fameuse *Histoire de saint Nicolas (Le Miracle de l'enfant ressuscité)* datant de 1332 (fig. 52). Le cadre « diégétique » de cette dernière peinture est un bâtiment ouvert où un banquet a lieu au premier étage. L'enfant en question est amené dehors par le diable déguisé en pèlerin, qui l'étrangle au niveau de l'escalier, avant que Saint Nicolas ne le ressuscite au niveau de la chambre à coucher, au rez-de-chaussée. Le bâtiment est donc l'espace diégétique, mais nous ne pouvons pas encore parler de la peinture comme d'un espace albertien dans lequel se déroulerait l'*historia*. Le tableau est toujours régi par les codes médiévaux du *locus*. D'ailleurs, comme le relève Daniel Arasse, seule la volonté sainte de Saint Nicolas peut traverser les différents lieux, et donc les différentes temporalités⁶⁶⁵. Dans ce tableau de Lorenzetti, les lieux ne sont pas liés à un personnage mais à une temporalité. L'espace et le temps se confondent. Aussi, comme nous le verrons longuement en partie III, la pensée iconographique médiévale, dont cette œuvre est issue, est encore liée à celle de l'art de la mémoire qu'a analysé avec précision Frances Yates⁶⁶⁶. L'image, avant d'être celle que l'on place devant soi, est avant tout celle que l'on crée et architecture dans son esprit. L'image, c'est celle que l'on façonne longuement et que l'on place dans une pièce mentale fixe afin de pouvoir se souvenir de tout sans faille. Pendant longtemps, l'art était lié à cette pensée de l'image : la figure, l'image, le personnage, la scène, c'était surtout la chose à se rappeler. C'est, en peinture, toute l'histoire de la mort de la Vierge peinte par Duccio di Buoninsegna entre 1308 et 1311. Chaque étape (l'Annonce de la mort, les Adieux...) est racontée avec ses personnages et ses éléments clefs, mais à chaque fois dans le même lieu, une sorte de pièce privée où ne peut entrer symboliquement que celui qui y est convié, ou celui qui est divin. Enfin, ce sont aussi ces figures des vices et vertus peintes par Giotto à la chapelle Scrovegni de Padoue en 1303-1306, nous y reviendrons.

665 ARASSE Daniel, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan (Bibliothèque Hazan), 2010 (1999), p.72.

666 YATES Frances, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Histoires), Paris, 1975 (1966), trad. D. Arasse.

Le lieu pictural, en dehors de la répartition *locale*, c'est aussi celui du manuscrit des *Miracles de saint Edmond* datant du XII^e siècle⁶⁶⁷, dans lequel le saint est toujours représenté dans un cadre bleu bordé de vert. Le lieu est ici régi par une limitation colorimétrique (fig. 53). Comme le constate Jean-Claude Schmitt, ce « lieu propre » dépasse le corps seul⁶⁶⁸ ; ainsi Saint Edmond est défini par ce « lieu de couleur » et toute personne qui y entrera entrera dans un espace saint. Une teinte peut ainsi être consubstantielle à un personnage, et nous verrons bientôt que le cinéma de spectre récupère cet aspect esthétique pour rendre compte, à l'écran, de la présence spectrale invisible. Pourtant, il va de soi que cet aspect n'est pas nouveau. La feuille d'or, par exemple, a toujours servi à représenter la sainteté. Mais ce qui est plus singulier dans le manuscrit des *Miracles de saint Edmond*, ce sont les choix formels du moine ayant réalisé l'enluminure. Il s'agit presque d'un protocole conceptuel qui n'a rien à envier aux artistes des années 1960 : donner à une couleur une puissance symbolique et l'appliquer tout au long des illustrations. Nous ne sommes pas loin d'Yves Klein, ayant créé son propre bleu et qui, lors de son exposition *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* en avril 1958 à la galerie Iris Clert, faisait entrer les spectateurs dans l'espace pictural : la galerie est vide, mais nous y entrons par des rideaux bleus, et à l'intérieur se reflète cette même couleur. Nous entrons finalement dans le *lieu artistique* lui-même.

Il serait naïf d'envisager le lieu pictural médiéval, celui qui est consubstantiel à la figure qu'il accueille, uniquement dans le cadre d'une pensée de la soumission hiérarchique des individus et de l'impossible répartition des êtres dans l'image. Oleg Voskoboïnikov a notamment analysé des images peintes pour illustrer l'*Évangiliaire de Liutar*, dans lesquelles un moine se représente en se plaçant dans son lieu à lui, non dans celui de l'empereur pour ne pas avoir à se mettre à ses genoux, tout en prenant garde à ne pas l'offenser non plus. Il règle ainsi le problème de la subordination et de l'égalité⁶⁶⁹. Sur la page de gauche est présent un fond de bordure couleur pourpre, symbole de l'impérialisme. « L'ascétisme de cette bordure ne fait que concentrer le regard sur le "lieu" même de la scène principale.⁶⁷⁰ » Mais le lieu de cette image (à l'intérieur de la marge pourpre) est doré : « Rappelons que le fond or *est* leur lieu. On rentre, avec ces princes, dans une "sphère", figurée et intelligible, dont le demi-cercle inférieur, implicite, passe par les genoux des princes et les pieds de *Tellus*, la personnification

667 The Morgan Library, New-York, manuscrit 736. Consultable ici : <https://www.themorgan.org/collection/Life-and-Miracles-of-St-Edmund> (consulté le 03.06.2019).

668SCHMITT Jean-Claude, « De l'espace aux lieux : les images médiévales », *op. cit.*, p.334.

669VOSKOBONIKOV Oleg, « Lieux, plans, épaisseurs » in BASCHET Jérôme et DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), *Les images dans l'occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, p.246.

670Ibidem.

de la Terre, qui soutient le trône.⁶⁷¹ » Ainsi, comme nous l'avons vu avec le manuscrit des *Miracles de saint Edmond*, c'est tout un système de jeu de cadres et de couleurs qui se met en place pour figurer les rapports entre individus. Finalement, alors fermé, le terme DS (Deus) du titre se trouve sur le visage de l'empereur présent sur la page qui lui fait face. Dans les doigts du moine enlumineur, c'est toujours Dieu et son pouvoir céleste qui primeront sur le pouvoir terrestre de l'empereur.

Le lieu de la Vierge

Nous parlions à l'instant d'Ambrogio Lorenzetti et de sa représentation de l'*Histoire de saint Nicolas (Le Miracle de l'enfant ressuscité)* datant de 1332. Nombre d'historiens de l'art, Erwin Panofsky en tête⁶⁷², accordent au peintre siennois d'avoir été le premier à utiliser la technique de la perspective lors de son *Annonciation* peinte en 1344 (*fig. 54*). Cette scène classique renvoie au célèbre passage de l'Évangile de Saint Luc durant lequel l'Ange Gabriel vient visiter Marie pour lui annoncer que, malgré sa virginité, elle enfantera le Fils de Dieu⁶⁷³. Cette peinture est complexe, et nous ne pouvons que renvoyer à l'analyse riche qu'en a fournie Daniel Arasse⁶⁷⁴. Notons tout de même ceci : si Lorenzetti use, avec innovation, de la perspective pour représenter cette Annonciation, c'est, comme le révèle l'historien de l'art français, pour figurer « l'Incommensurable dans la mesure ». Nous l'avons déjà dit, Lorenzetti est un peintre qui pense à partir des *loci* et non à partir d'une logique spatiale. Ainsi, tout, dans cette Annonciation, renvoie à l'idée de « lieu pénétré ». La colonne « divine » (symbole du Christ), elle, sépare les deux lieux que sont celui de l'Ange et celui de la Vierge, pour finalement presque sortir de l'image et s'*incarner*. S'il y a perspective, c'est donc pour donner l'impression d'un espace mesuré, dans lequel adviendrait l'Infini. À ce moment de l'Histoire, la perspective n'a pas encore cette fonction idéologique qu'elle revêtra un siècle plus tard, lorsqu'il s'agira, pour le peintre, de donner un espace habitable, commensurable à l'homme⁶⁷⁵. L'arrivée de Gabriel dans ce *locus* est un *instant* clef. En tant que spectateurs, nous regardons l'image depuis notre point de vue, et sommes englobés dans ce moment et dans cet espace comme une continuation du nôtre, espace où le Verbe prend chair.

⁶⁷¹*Ibid.*

⁶⁷²PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit (Le sens commun), 1975 (1927), trad. G. Ballangé, p.125.

⁶⁷³LUC, 1,26-38.

⁶⁷⁴ARASSE Daniel, *L'Annonciation italienne, op. cit.*, pp.59-96.

⁶⁷⁵En ce sens, Arasse va à l'encontre de Panofsky qui ne voit, dans la perspective, qu'une forme symbolique. L'historien français l'envisage sous un aspect social.

Cette *Annonciation* marque l'avènement d'une nouvelle logique parce que, nous le répétons, la perspective n'est pas uniquement une technique picturale, mais est avant tout une manière d'*envisager le monde*. Pourtant, la logique du lieu, de l'espace consubstantiel, n'en sera pas évacuée pour autant. Au contraire, la perspective et sa logique spatiale serviront, dans la représentation italienne de l'Annonciation, à figurer l'avènement chôratique du Christ dans le corps de la Vierge. Pour les peintres, l'enjeu était d'arriver à représenter symboliquement la création du *locus* divin au sein d'un espace. C'est-à-dire, à représenter la manière avec laquelle « l'éternité vient dans le temps, l'immensité dans la mesure, le Créateur dans la créature, Dieu dans l'homme, la vie dans la mort, [...] l'incorruptible dans le corruptible, l'infigurable dans la figure, l'inénarrable dans le discours, l'explicable dans la parole, l'incirconscribable dans le lieu, l'invisible dans la vision, l'inaudible dans le son [...] l'impalpable dans le tangible, le Seigneur dans l'esclavage, [...] la source dans la soif, le contenant dans le contenu. L'artisan entre dans son œuvre, la longueur dans la brièveté, la largeur dans l'étroitesse, la hauteur dans la bassesse, la noblesse dans l'ignominie, la gloire dans la confusion [...]»⁶⁷⁶ » Ainsi, l'Incarnation, c'est avant tout l'irreprésentable, et la perspective servira à rendre visible cet Invisible.

Une autre Annonciation nous intéresse particulièrement, celle peinte entre 1440 et 1450 par Domenico Veneziano (*fig. 55*). Nous retrouvons l'organisation traditionnelle : l'ange Gabriel est à gauche et Marie à droite. La scène se déroule dans une architecture et, entre les deux personnages, il y a toujours cette colonne (plusieurs ici), symbole du Christ et plus largement de la divinité. Mais dans cette représentation plus qu'ailleurs, la perspective joue un rôle déterminant. Entre les deux protagonistes, une arche ouvre l'espace sur un jardin (symbole virginal) au fond duquel trône une porte à l'échelle étrange. Comme le constate Arasse⁶⁷⁷, le loquet, plus proche d'une armoire florentine que d'une porte de forteresse, est disproportionné. Ce qui se joue en fait dans cette distorsion, c'est la venue à notre rencontre de cette porte. La perspective plie l'espace, et, entre Gabriel et Marie, c'est un troisième lieu qui advient, s'approchant de la scène et de notre regard. La porte, c'est bien sûr celle de la Vierge : « Marie est une porte (ouverte et fermée), elle est une fenêtre, elle est un trône (le trône de la sagesse, *Sedes sapientiae*) ; elle est aussi un temple [...]»⁶⁷⁸ » ; mais c'est aussi le Christ lui-même : « Moi, je suis la porte : si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé ; et il entrera et il sortira, et il

676 SAIN BERNARDIN DE SIENNE, *Pagine scelte*, ed. Fr. Dionisio Pacetti, O.F.M. Milan, 1950, p.54 cité par ARASSE Daniel, *L'Annonciation italienne*, *op. cit.*, p.10.

677 ARASSE Daniel, *ibid.*, p.36.

678 *Ibid.*, p.56.

trouvera de la pâture.⁶⁷⁹ » Cette porte, que Veneziano fait venir à notre regard, cette porte, consubstantielle à ce tiers lieu pictural, est donc autant la Vierge que le Christ. Elle est, finalement, symbole de l'Infigurable, d'un espace chôtatique, parce que symbolique : celui de la divinité elle-même.⁶⁸⁰

L'autre espace chôtatique de l'Annonciation italienne des XIV^e et XV^e siècles, c'est, enfin, l'espace dans lequel trône la Vierge. À ce sujet, l'*Annonciation de Cortone* peint par Fra Angelico en 1433-1434 est significative (fig. 56). L'espace dans lequel a lieu la rencontre est une sorte de cube composé d'un porche et de la chambre de la Vierge. Devant cet espace étrange, un jardin s'étend tandis qu'au loin, en haut d'une colline, l'Ange chasse Adam et Ève du Paradis. Les deux scènes sont bien sûr liées car c'est en s'incarnant dans la Vierge que le Christ vient racheter les péchés de l'humanité que symbolise ce renvoi hors de l'Eden. C'est donc à une logique des lieux que répond cette image, et s'il manque la troisième arche frontale de l'édifice, qui est en hors-champ à droite du tableau, c'est pour signifier l'invisible incarnation divine. Les trois colonnes renvoient à la Trinité, la troisième étant dissimulée car le Fils n'est pas encore conçu. Ce qui nous semble significatif de la logique chôtatique, c'est la chambre de Marie qui se montre derrière l'Ange tout en étant dissimulée par un rideau rouge entr'ouvert, symbolisant le sang virginal donnant matière au corps du Christ⁶⁸¹. Si nous regardons bien, cette chambre semble démesurée par rapport aux dimensions du bâtiment. Alors que le mur latéral s'arrête, la chambre, elle, semble continuer dans les profondeurs de l'espace. Nous retrouvons ici un jeu de perspective témoignant de la présence de « l'Incommensurable dans la mesure », de la venue de l'Invisible dans le visible. Ainsi, loin encore de signifier l'*historia* albertienne dans laquelle le spectateur pourra plonger son regard, la perspective naissante de la fin du XIV^e et du début du XV^e siècle est avant tout un outil permettant de jouer avec la logique des lieux afin de signifier l'Incarnation. L'espace virginal, son jardin, sa chambre, son architecture, répond encore à cette logique chôtatique car tout lui est consubstantiel. L'Ange qui s'agenouille dans le jardin clos dans l'*Annonciation* de Filippo Lippi peint entre 1448 et 1450 est, symboliquement, déjà dans le temple virginal. Par sa présence ici, dans cet espace précis, Lippi signifie symboliquement l'acceptation et le commencement de l'Incarnation. Aussi, comme nous l'avons déjà analysé plus haut, la Vierge est le personnage clef de la récupération chrétienne de l'idée platonicienne de *chôra*, et il est alors logique que ce soit au cœur de la représentation de l'Annonciation que cette idée soit la

679JEAN, 10, 9.

680Nous retrouvons un jeu de perspective similaire dans l'*Annonciation* du *Polyptyque de Pérouse* peint par Piero della Francesca en 1470. Cette fois, c'est un mur de marbre qui vient à notre rencontre.

681ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, op. cit., p.111.

mieux représentée et la plus compréhensible. L'Incarnation, et, comme nous le verrons plus tard, la possession, sont des questions d'architectures et de lieux. En ce qui concerne la hantise architecturale de la maison, nous allons maintenant envisager que le cinéma spectral ne fait que rejouer ces motifs picturaux médiévalistes et renaissants.

Le lieu épouvantable

Le cinéma de spectre hérite de façon surprenante de cette logique des *loci*. Héritage qui prend l'aspect d'un déport, car les enjeux cinématographiques diffèrent des enjeux picturaux. Pourtant, l'idée d'un lieu chôratique refait surface avec la figure du spectre, et c'est alors toute une pensée de l'espace qui est mise en branle. Si, au sein d'un espace donné (une maison de famille par exemple), se trouve un lieu consubstantiel à une forme étrangère, le rapport au monde de ceux qui le peuplent, le rapport à ce qui est habitable ou non, est entièrement renversé. Avec l'avènement d'un lieu spectral au sein de l'espace (tout comme il y a un lieu virginal au sein de la perspective des peintures représentant l'Annonciation), c'est tout l'espace-temps qui éclate. Ce lieu agit alors comme une tumeur cancéreuse d'où se répandent les métastases spectrales. Ceci est récurrent dans le cinéma de spectre et le but de la médium sera, comme nous l'avons déjà montré, premièrement de trouver et de déchiffrer le « document infâme », puis, ensuite, de trouver l'origine *locale* du spectre au sein d'un espace donné.

Dans *Ouija : Origin of Evil* (Mike Flanagan, 2016), une jeune veuve et ses deux filles tentent de survivre dans leur maison pavillonnaire grâce à des séances privées de spiritisme. Un jour, en rentrant de l'école où Alice, la mère, est allée chercher ses filles, la famille découvre une annonce de mise en demeure sur leur porte d'entrée. C'est le désarroi. Depuis la mort de Roger, le père de famille, Alice n'arrive plus à gagner suffisamment d'argent avec ses séances pour subvenir au besoin de tout le monde. Le soir même, alors qu'elle est assise sur le porche, discutant avec Paulina, l'adolescente, de l'avenir sombre qui s'approche, Doris⁶⁸², la cadette âgée de neuf ans, s'assoit entre elles et leur montre une trousse remplie de billets. La surprise est totale : d'où provient cet argent ? Doris, refusant de baisser les bras et de laisser la banque hypothéquer la maison, a demandé de l'aide à son père (ou du moins le pense-t-elle) grâce à la planche

⁶⁸²La jeune fille est jouée par Lulu Wilson, née en 2005 et déjà figure marquante du cinéma de spectre de la décennie 2010. Elle a joué dans une dizaine de productions, allant de *Deliver Us from Evil* (Scott Derrickson, 2014) à la série *The Haunting of Hill House* (Mike Flanagan, 2018).

de ouija récemment acquise. La fille conduit alors sa mère et sa sœur à l'endroit où l'esprit l'a guidé, là où l'argent était caché : à la cave, derrière l'imposante chaudière en fonte⁶⁸³, une pierre se décroche du mur, c'est ici qu'elle a trouvé l'argent. « *They're from people who where here before* ⁶⁸⁴».

Pensant discuter avec son père défunt, Doris convoque en fait un démon qui, lors d'une scène spectaculaire sur laquelle nous reviendrons, s'introduit en elle et la possède. Comme c'est souvent le cas dans les films américains de spectre, la famille est victime de multiples hantises : à la fois celle du spectre, mais aussi celle des victimes de ce dernier. Ici, Doris entre en fait en contact avec l'esprit d'un certain Marcus, un polonais qui a fui en Amérique après la Seconde Guerre mondiale (le film se déroule durant les années 1960) et, après avoir vécu un temps dans la rue, a été interné dans un hôpital psychiatrique. Parmi les docteurs, il reconnut un allemand se cachant sous un nom d'emprunt - c'est celui qui le torturait, lui et les autres prisonniers du camp de concentration où il était captif durant la guerre. Celui qu'ils prénommaient « *the Devil's doctor* » à cause de ses recherches occultes et de ses expérimentations sur ses « patients ». Une nuit, le docteur le fit sortir de l'hôpital et l'amena dans la maison où vivent aujourd'hui Alice et ses filles. Il avait construit une « *secret room* » dans la cave, où il continuait ses expérimentations sur Marcus et sur d'autres malchanceux qu'il attirait dans son piège. Il leur coupait la langue, leur sectionnait les cordes vocales et leur cousait la bouche afin que personne ne puisse les entendre. Mais ce n'est pas tout : mortes, les victimes demeuraient captives du *Devil's doctor*, elles restaient dans le noir, sans voix, frigorifiées, apeurées. Dans ce noir où vivent aussi des « êtres qui n'ont jamais été humains ». Vers la fin du film, alors que Doris a disparu et que le corps sans vie du petit copain de Paulina se balance au bout d'une corde dans le hall d'entrée, Alice, sa fille et le Père Tom qui leur vient en aide, descendent à la cave d'où provient la musique grésillante d'un gramophone. Des cadavres desséchés s'entassent dans le trou où, précédemment, Doris avait trouvé la cassette d'argent. D'ailleurs, la voix de la gamine surgit soudainement par le soupirail du même mur, appelant sa mère à l'aide. Le prêtre rampe dans le conduit d'aération et arrive dans la pièce secrète du tortionnaire. Tout y semble figé dans une autre époque et, sur la table, voilés par la poussière et les toiles d'araignées, sont ordonnés les différents instruments médicaux du docteur. Doris y est aussi, tapie dans l'ombre, Doris avec ses yeux d'un blanc laiteux et avec ses voix multiples. C'est ici, dans cet espace, qu'a lieu le combat final entre les filles et le démon.

683La chaudière, où, au sein de la maison, s'élèvent des flammes destructrices, est souvent un signe infernal du cinéma de spectre. C'est par exemple le cas dans *The Blackcoat's Daughter* réalisé par Oz Perkins (2017).

684« Ça vient de ceux qui vivaient ici avant. »

Cette chambre secrète (fig. 57) agit comme un véritable *lieu spectral* d'où provient l'origine de la hantise. C'est ici que le mal a été, à la base, commis (les tortures et séquestrations), c'est ici que le Mal réside (le docteur), et c'est aussi de là que surviendra la hantise. L'espace entier est *teinté* par le Mal : c'est l'espace même du docteur, rien d'autre n'y fait tache, il n'y a aucune hétérogénéité. C'est l'hétérotopie par excellence, le lieu entièrement *autre* pour le naïf qui s'y aventure. Tout est consubstantiel au spectre. Il est tel le *lieu colorimétrique* d'Edmond dans les enluminures que nous avons analysées plus haut, il est telle la chambre de la Vierge dans *l'Annonciation de Cortone* de Fra Angelico. C'est un espace hors du commun où réside l'Incommensurable. Un espace qui échappe aux mesures spatiales : comment cet espace peut se trouver ici sans que l'on s'en rende compte dans l'organisation architecturale de la maison⁶⁸⁵ ? Un espace qui échappe aux mesures temporelles : il est figé dans un autre temps, celui du docteur, mais, aussi, celui dramatique des camps de concentration. Il est le *lieu chôratique* des spectres.

Cette « *secret room* » du « *Devil's doctor* » est aussi un lieu ayant plus ou moins la même fonction qu'une tour de contrôle⁶⁸⁶. Durant les séances de spiritisme présentes dans le film, la petite Doris, possédée ou non, était en mesure de répondre à différentes questions intimes sur le passé d'Alice et Roger. Les esprits lui glissaient à l'oreille divers secrets connus uniquement de sa mère, parce qu'ils ont toujours été dans cette maison, cachés dans les murs, espionnant ceux qui y vivent. Le lieu spectral est une sorte de panoptique foucauldien. Cela est également vrai dans un film comme *The Pact* (Nicolas McCarthy, 2012) : Annie se rend à la maison de sa mère parce que celle-ci vient de décéder. Elle devait y retrouver sa sœur Nicole, mais, mis à part des signes de son passage dans les lieux (son téléphone portable et ses clefs), cette dernière n'y est pas. Annie comprend que sa sœur a disparu, tout comme sa cousine Liz disparaîtra peu après dans cette même maison. La jeune femme réside alors seule sur place, mais, suite à divers événements terrifiants, elle choisit d'aller dormir ailleurs. Dans un moment de latence, elle ouvre par curiosité des documents relatifs à la maison et constate, avec effroi, qu'il y a une pièce secrète. Cette maison dans laquelle elle a grandi possède une pièce dont elle n'avait jamais entendu parler, une pièce sans porte ni fenêtre, au milieu de

685 Nous retrouvons ce même motif dans la série pensée et réalisée par Mike Flanagan ; *The Haunting of Hill House* (diffusée sur Netflix en 2018). Basée sur le roman éponyme de Shirley Jackson (et sur sa première adaptation cinématographique par Robert Wise en 1963 : *The Haunting*), la série raconte l'histoire d'une famille en prise avec une maison hantée. Au sein de cette maison, réside une pièce présente sur aucun plan, une pièce qu'aucune clef ne peut ouvrir, mais qui s'adapte à la personnalité et à l'envie de chacun des personnages. C'est également d'ici que surgit la hantise lors de cette nuit dramatique où la mère de famille tente d'empoisonner ses enfants avant de se suicider.

686 On pense alors, de façon littérale à la tour de contrôle spectrale dans *The Cabin in the Woods* (Drew Goddard, 2012) d'où les techniciens programment les différentes hantises qui vont s'abattre sur les personnages.

toutes les autres. Accompagnée d'un policier, elle revient sur place, défonce le faux mur du couloir et révèle une porte. Derrière, c'est l'obscurité totale, la chambre est uniquement composée d'un lit sans matelas, et la tapisserie est désuète. Des petits trous ont été percés dans chaque mur afin de pouvoir observer les habitants de la maison. C'est le choc. Annie ressent une présence paranormale dans ce lieu de dégoût, mais le policier la pousse au rationalisme. Elle demande alors l'aide de Stevie, une jeune femme médium qui était sa camarade au lycée. Lors d'un moment de crise au sein de la chambre secrète durant laquelle, traînée au sol par une puissance invisible, criant en boucle le nom de « Judas », Stevie découvre la présence fantomale et terrifiante d'une femme flottant au plafond⁶⁸⁷. Après diverses enquêtes (motif classique que nous avons déjà analysé), Annie découvre que le « Judas » en question est un tueur en série qui sévissait dans les parages et a fait sept victimes entre 1975 et 1989. La femme flottante est l'une d'entre elles. Dans une scène finale, grâce à une tablette ouija improvisée au sein du *lieu spectral*, l'héroïne entre en contact avec le fantôme qui lui révèle que Judas est le surnom de Charles Barlow, le frère de sa mère. Au même moment, des lattes se soulèvent dans la pièce. Annie se cache derrière les rideaux et constate avec effroi qu'un homme, son oncle meurtrier, sort de sous le sol pour, tranquillement, démonter une partie du mur et aller se servir à manger dans le réfrigérateur. Sous la trappe, elle découvre un cadavre, et le lieu de vie du tueur en série. Comme dans *Ouija : Origin of Evil*, le lieu démoniaque est ici un lieu panoptique. Charles Barlow vit dans la maison depuis qu'Annie et sa sœur sont enfants. Ce n'est pas un spectre (bien que le lieu soit chargé de fantômes), mais la logique du *lieu spectral* est respectée. La fin du film se plaçant même en rupture avec la logique épouvantable du film, la vitalité de Judas surprenant le spectateur. Là où l'on pensait avoir affaire à un habituel spectre, nous avons affaire à un tueur en série bien en vie.

Pourtant, cet aspect n'est pas si déroutant. Lieu spectral et lieu du maniaque se confondent. Dans *Insidious* (James Wan, 2010), lorsque Josh se rend dans le *further* pour aller chercher son fils, il le trouve dans le *lieu* d'un démon sifflotant et se distayant avec des occupations macabres. Nous trouvons des détails similaires à ceux de *Ouija : Origin of Evil* (musique grésillante, décoration désuète, détails et passe-temps marginaux). En fait, si le lieu spectral est un espace anachronique au sein de l'espace-temps lambda, c'est parce que le spectre est un être qui vit dans le décalage le plus total. Il est un fou, cinématographiquement associé à la figure du psychopathe. La chambre de Judas, tout comme celle du « *Devil's doctor* » et du démon d'*Insidious* renvoie alors directement à l'appartement du tueur John Doe dans *Se7en*

⁶⁸⁷Le fantôme de cette femme a, par ailleurs, des mouvements saccadés, « photographiques » similaires à ceux que nous avons analysés plus tôt dans notre recherche à propos, notamment, des films de Kiyoshi Kurosawa.

(David Fincher, 1995). Lieu où on ne trouve pas d'empreintes digitales (parce que le tueur s'arrache la peau des doigts pour ne pas en laisser), mais où tout renvoie à sa folie, à son être (notamment ses très nombreux carnets de notes dans lesquels il écrit sa haine envers le monde). Il en va de même du domicile du tueur dans *Maniac* (William Lustig, 1980) ou encore de celui de *Leatherface*⁶⁸⁸, dont les meubles sont réalisés à partir d'ossements humains, sans compter tous les autres : la cave de Norman Bates dans *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), l'appartement sans âme de Patrick Bateman dans *American Psycho* (Marry Harron, 2000), le repère de Francis Dolarhyde dans *Red Dragon* (Brett Ratner, 2002), etc. C'est, finalement, la « chambre individuelle » dont parle Roland Barthes dans son cours donné au Collège de France le 16 février 1977. Le sémiologue fait un lien entre cette chambre individuelle et l'origine historique de la *cella*, la cabane de l'ermite dans le désert.⁶⁸⁹ Cette dernière est une représentation symbolique de l'intériorité, elle est considérée comme un lieu dur, dangereux. « Ce qui est pertinent dans la chambre (*cella*), c'est l'autonomie complète, absolue de la structure. La chambre est sa propre structure, coupée de toute autre structure adjacente.⁶⁹⁰ » Avec son talent habituel, Barthes se sert alors du récit de *La Séquestrée de Poitiers* d'André Gide, que nous avons déjà évoqué⁶⁹¹, pour illustrer sa vision de la chambre : « Dans son lit, folle, prostrée (mais se nourrissant bien), Mélanie jouit de la structure nulle de sa chambre. Elle a tout pouvoir sur sa chambre, même celui de la déstructurer, et cette structure (ou non-structure) : coupée de la structure-maison.⁶⁹² » Le lieu chôtatique est un lieu-territoire (d'où l'excrément, d'où la puanteur spectrale dont nous avons déjà parlé, d'où la chaleur étouffante de la cave dans *We Are Still Here* (Ted Geoghegan, 2015)), un lieu-structure délié de toute autre structure. C'est aussi, comme le rappelle Barthes, et comme nous le retrouvons ici dans le lien avec le tueur maniaque, la pièce secrète de Barbe Bleue.

Avant de se répandre dans la maison entière, la hantise provient donc d'un lieu, d'une sorte d'espace atomique insécable et dont toute fission pourra produire une explosion spectrale. C'est d'ailleurs souvent lors de sa révélation qu'advient la hantise dans sa forme la plus violente et que la maison risque l'implosion (souvent sous la forme d'un incendie). Dans *Annabelle : Creation* (David F. Sandberg, 2017), le lieu spectral est un placard ; dans *Insidious : The Last Key* (Adam Robitel, 2018), c'est un sous-sol secret accessible uniquement par le *further* ; dans *The Conjuring* (James Wan, 2013), c'est un sous-sol dans lequel on peut

688 *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974)

689 BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble*, op. cit., p.88.

690 *Ibidem*, p.89.

691 Cf. *supra*, II, 1, c.

692 *Ibid.*, p.90.

entrer par une trappe dans le mur ; dans *We are still here* (Ted Geoghegan, 2015) et *The Amityville Horror* (Andrew Douglas, 2005), c'est, comme dans *Ouija : Origin of Evil*, une pièce cachée derrière un mur de la cave. Il y a d'abord le lieu chôtatique au sein de l'espace, puis vient ensuite la hantise générale. La maison n'est jamais hantée *de facto*, seule une partie l'est à la base. De même, avant que l'image ne soit entièrement spectrale, elle ne l'est d'abord que localement, nous analyserons cet aspect plus tard.

Ce lieu chôtatique, à la base invisible mais qui tend à se révéler de façon épouvantable, est parfois la limite même de l'espace. Nous venons de l'envisager comme un espace caché au cœur de la maison (c'est littéralement le cas dans *The Pact*), ou dans ses sous-sols (ceci est récurrent dans de nombreux films, nous venons de le voir avec *Ouija : Origin of Evil*). Mais, parfois, le spectre fait des limites de l'espace son lieu : il réside dans les murs. C'est par exemple le cas dans *The Awakening* (Nick Murphy, 2011), dans *Nevesta* (Svyatoslav Podgayevskiy, 2017) et dans *I Am the Pretty Thing That Live in the House* (Osgood Perkins, 2016). Dans le premier, Florence Cathart découvre finalement que le spectre qui hantait le pensionnat est celui d'un enfant mort dans les murs de la maison alors qu'il se cachait d'un père tyrannique. Dans un *twist* final proche de celui de *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999), de *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001) ou de *Spider* (David Cronenberg, 2002), nous découvrons que le petit Tom dont elle prenait soin n'était en fait visible que par elle, parce que plus aucun enfant ne réside dans le pensionnat. Florence commence à comprendre ; elle se rend alors dans la pièce précise où elle ressent ses visions avec le plus d'intensité. Elle entre dans le mur par une petite trappe qui la conduit dans un sous-sol caché, où trône la fameuse maquette que nous avons déjà analysée. Tom et l'enfant au visage difforme ne sont qu'un, et il pousse Florence à se souvenir de leur passé commun. Cette dernière refuse, préférant vivre dans le mensonge. Finalement, elle se tourne alors vers la maquette, ouvre ses façades et affronte la vérité : ce pensionnat où elle enquête aujourd'hui était en fait l'endroit où elle vivait enfant. Son père était un alcoolique violent qui a assassiné sa femme (leur mère) en lui tirant dessus avec un fusil, puis il l'a pourchassée, alors qu'elle fuyait à travers les cloisons, entre les murs. Au cœur du labyrinthe, elle avait atteint une petite trappe, toujours aux creux des murs, donnant sur une pièce secrète improvisée et aménagée par Tom, son frère. Le père, tirant dans la cloison, avait tué ce dernier au lieu d'elle, avant de se suicider. Cette cachette murale est ainsi devenue le *lieu spectral* de Tom, qui hante le pensionnat à partir de cette position.

Dans *Nevesta*, le motif est le même : le spectre de l'ancêtre tyrannique qui règne spectralement sur sa famille et leur descendance réside dans les murs de la maison de famille (fig. 58). À la fin du film, après un rituel occulte désastreux, la demeure est balayée par le

vent. Nastya, l'héroïne, maintenue dans cette maison par sa belle-famille, aurait dû être possédée par l'ancêtre démoniaque afin de devenir sa nouvelle enveloppe corporelle. Au lieu de cela, les éléments se déchaînent, et tout le monde fuit pour de ne pas périr sous les coups de la colère démoniaque. Des enfants se réfugient dans les murs et Nastya les suit en passant par une bouche d'aération. Elle les retrouve dans une pièce cachée, celle où elle était déjà allée plus tôt dans le film. Il s'agit du laboratoire secret d'un photographe. Lieu vieux de plus d'un siècle mais toujours intact, lieu où la hantise est née. Encore une fois, spectre, passé, et photographie ne font qu'un, tous trois se mélangeant au sein d'un lieu-limite.

Enfin, dans *I Am the Pretty Thing That Live in the House*, Lily Sailor, l'héroïne, s'occupe d'une vieille auteure de romans horribles à succès et constate de nombreux phénomènes étranges dans la maison de la dame léthargique. Peu à peu, elle comprend que *The Lady in the Walls*, le roman phare de l'auteure n'est pas une fiction mais un récit de phénomènes réels : Polly Person fut assassinée ici même par son mari, qui la frappa avec un marteau avant de la pousser dans un trou dans le mur. Ce même mur qui moisit peu à peu, et dont sortira le spectre. Le *best-seller* n'étant que la retranscription de l'autobiographie que le fantôme a soufflée à l'oreille de l'auteure.

Dans ces trois films, le lieu spectral est le mur de la maison elle-même⁶⁹³. Nous retrouvons la logique même de ce lieu comme un lieu de souffrance, mais aussi comme un lieu anachronique (cela est littéral dans *Nevesta*). Pourtant, le fait que le lieu spectral ne soit plus une pièce à part entière mais soit dans le *cadre* même de l'espace conduit à une complexification de la signification du lieu spectral. Dans la pensée aristotélicienne, le mur peut être compris comme étant le *topos* lui-même :

En effet, le lieu ne peut être, en somme, que l'une des quatre choses qui suivent : il est ou forme, ou matière, ou un intervalle entre les extrémités, ou les extrémités, s'il n'y a aucun intervalle en dehors de la grandeur de la chose qui s'y trouve. De ces solutions, trois sont inadmissibles, c'est manifeste.

C'est de la propriété d'envelopper que la forme semble être le lieu ; en effet, les extrémités de ce qui enveloppe et de ce qui est enveloppé sont les mêmes. Assurément donc, ce sont là deux limites, mais non du même être : la forme est de la chose, le lieu, du corps enveloppant.⁶⁹⁴

693 Nous pensons également à l'héritage de *The People Under the Stairs* de Wes Craven (1991) où une famille cache des morts-vivants dans sa cave, et où les murs sont le lieu même des morts.

694 ARISTOTE, *Physique*, IV, 211b5-211b15, Paris, Les Belles Lettres (Université de France), trad. H. Carteron.

Nous le rappelons, chez les Grecs anciens, il n'y a pas de véritable pensée de l'espace. L'espace, le *topos*, est plus proche de ce que, nous, nous nommons « lieu ». Cette conception locale d'Aristote est pour le moins étrange. Pour lui, le lieu est la limite qui donne forme aux choses. Le lieu étant ce qui n'est pas l'être, il commence alors là où l'être s'arrête et constitue sa limite, sa forme, son *eidōs*. Pour comprendre cette idée dans toute sa complexité, dirigeons-nous vers Heidegger et vers son cours de 1927 durant lequel le philosophe cherche à penser l'« habiter poétique » du *Dasein*. « Habiter poétique » qui lui permettrait de se révéler en tant qu'être-au-monde. Il se réfère alors au poète Rilke afin de définir ce mode de l'habiter. À la suite d'Heidegger, nous citons le passage en entier :

Pour ceux qui jusque-là étaient aveugles, le monde devient visible à travers ce qui en est dit. Écoutons sur ce point le témoignage de Rainer Maria Rilke, dans un passage tiré des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* : « Croira-t-on qu'il y ait de pareilles maisons ? Non, l'on va dire encore que j'arrange. Mais cette fois, c'est la vérité ; rien d'escamoté ; bien entendu, rien d'ajouté non plus. D'où le prendrais-je, on sait que je suis pauvre. On le sait. Maison ? Mais pour être précis, c'étaient des maisons qui n'étaient plus là. Des maisons qu'on avait démolies de haut en bas ? Ce qu'il y avait, c'étaient les autres maisons, celles qui s'étaient appuyées contre les premières, les maisons voisines. Apparemment elles risquaient de s'écrouler depuis qu'on avait enlevé ce qui les étayait ; car tout un échafaudage de longues poutres goudronnées était arc-bouté entre le sol encombré de gravats et la paroi dénudée. Je ne sais pas si j'ai déjà dit que c'est de cette paroi que je parle. Ce n'était pas, à proprement parler, la première paroi des maisons subsistantes (comme on aurait pu le supposer), mais bien la dernière de celles qui n'étaient plus. On voyait sa face interne. On voyait aux différents étages, des murs de chambres où les tentures collaient encore ; et, ça et là, l'attache du plancher ou du plafond. Auprès des murs des chambres, tout au long de la paroi, subsistait encore un espace gris-blanc par où s'insinuait, en des spirales vermiculaires et qui semblaient servir à quelques répugnantes digestions, le conduit découvert et rouillé de la descente des cabinets. Les tuyaux de gaz avaient laissé sur les bords des plafonds des sillons gris et poussiéreux qui se repliaient ça et là brusquement et s'enfonçaient dans des trous noirs. Mais le plus inoubliable, c'était encore les murs eux-mêmes. Avec quelques brutalités qu'on l'eût piétinée, on n'avait pu déloger la vie opiniâtre de ces chambres. Elle y était encore ; elle se retenait aux clous qu'on avait négligé d'enlever ; elle prenait appui sur un étroit morceau de plancher ; elle s'était blottie sous ces encoignures où se formait encore un petit peu d'intimité ; on la distinguait dans les couleurs que, d'année en année, elle avait changées, le bleu en vert chanci, le vert en gris, et le jaune en un blanc fatigué et rance. Mais on la retrouvait aussi aux places restées plus fraîches, derrière les glaces, les tableaux et les armoires ; car elle avait tracé leurs contours et avait laissé ses

toiles d'araignées et sa poussière même dans ces réduits à présent découverts. On la retrouvait encore dans chaque écorchure, dans les ampoules que l'humidité avait soufflées au bas des tentures ; elle tremblait avec les lambeaux flottants et transpirait dans d'affreuses tâches qui existaient depuis toujours. Et de ces murs, jadis bleus, verts ou jaunes, qu'encadraient les reliefs des cloisons transversales abattues, émanait l'haleine de cette vie, une haleine opiniâtre, paresseuse et épaisse, qu'aucun vent n'avait encore dissipée. Là s'attardaient les soleils de midi, les exhalaisons, les maladies, d'anciennes fumées, la sueur qui filtre sous les épaules et alourdit les vêtements. Elles étaient là, l'haleine fade des bouches, l'odeur huileuse des pieds, l'aigreur des urines, la suie qui brûle, les grises buées de pomme de terre et l'infection des graisses rancies. Elle était là, la douceuse et longue odeur des nourrissons négligés, l'angoisse des écoliers et la moiteur des lits de jeunes garçons pubères. Et tout ce qui montait en buée du gouffre de la rue, tout ce qui s'infiltrait du toit avec la pluie, qui ne tombe jamais pure sur les villes. Et il y avait encore là bien des choses que les vents domestiques, ces souffles faibles et apprivoisés qui ne sortent pas de leur rue, avaient apportées, et bien des choses aussi dont on ne savait pas l'origine. J'ai dit, n'est-ce pas, qu'on avait démoli tous les murs à l'exception de ce dernier. C'est toujours de celui-ci que je parle. On va penser que je suis resté longtemps devant ; mais je jure que je me suis mis à courir aussitôt que je l'eus reconnu. Car le terrible, c'est que je l'ai reconnu. Tout ce qui est ici je le reconnais bien, et c'est pourquoi cela entre en moi aussitôt : comme chez soi. » Observez de quelle manière élémentaire l'être-au-monde, que Rilke nomme la vie, surgit devant nous à partir des choses. Ce que Rilke, avec les mots qui sont les siens, lit sur ces murs dénudés n'est pas fictivement projeté en eux ; au contraire, la description n'est possible qu'à titre d'explication et d'illumination de ce qui est « réel » dans ces murs, de ce qui émane quand on se rapporte à eux naturellement.⁶⁹⁵

Quelle vision nous partage ici Rilke ! Rappelons que pour Martin Heidegger, l'angoisse est l'une des conditions indispensables de l'être-au-monde. Le poète semble partager avec nous une vision digne d'un film d'épouvante. Il semblerait même que le dernier mur dont il s'agit serait celui de la maison de *Nevesta*, ou de celui de *I Am the Pretty Thing That Live in the House*. Les signes, traces, moisissures, restes de vie qui demeurent visibles et fondent, selon Heidegger, le « réel » du mur, semblent être autant de signes renvoyant à une ontologie spectrale. Tel est le mur encore debout qui résisterait à la maison du *Devil's doctor*. Cette « maison sans maison » décrite par Rilke n'est d'ailleurs pas sans rappeler ce que nous disons du lieu chôtatique du spectre à partir de Barthes : le lieu spectral est un lieu obéissant à ses

⁶⁹⁵HEIDEGGER Martin, *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1985 (trad. J-F. Courtine), pp.211-213, cité par GOETZ Benoît, *La Dislocation*, op. cit., p.40.

propres règles. Et comment mieux le percevoir que lorsque la maison entière a disparu ? C'est en ce sens que nous comprenons ce motif récurrent du spectre vivant dans le mur : à la fois comme idée terrifiante qu'un Autre puisse vivre « partout » dans la maison (car dans ses murs), tel un cancer généralisé dans un corps pourtant encore en vie ; mais aussi comme un Autre ayant fait des limites mêmes de la maison son lieu. Si, à la suite d'Aristote, la limite est lieu et donne sa forme à l'être, alors la forme, l'*eidōs* de la maison, est bien spectrale. Le spectre qui fait du mur son lieu étrangle peu à peu l'espace, pour mieux le réduire tout entièrement à son ontologie spectrale.

Si l'architecture met à couvert l'*être-au-dehors* qui, tout en restant essentiellement au-dehors, jouit, grâce à elle, de protection et de secret, de *voilement*, le chantier fait, dans la ville, l'effet d'une clairière. La vision de Rilke est celle d'une *découverte* [...].⁶⁹⁶

Cette *découverte* dont parle Benoît Goetz, n'est, finalement, qu'une mise à jour de la part spectrale de l'espace, c'est-à-dire de son devenir local. C'est ce qui est épouvantable dans la vision de Rilke : que la matière (les gravats, les tuyaux) puisse encore rendre compte d'un espace singulier, d'une vie. D'un *eidōs*.

Par cette idée d'un spectre habitant le lieu même de la maison, devenant ainsi l'*eidōs* de la maison, s'affirme l'idée, sur laquelle nous allons bientôt revenir, que le spectre hantant les murs hante également les cadres de l'image. Fatalement, celui qui fait des limites son lieu tend peu à peu à gangréner le centre même de l'espace et de l'image, afin d'en faire un lieu spectral total. Une courte scène, issue d'*Insidious : Chapter 3* (Leigh Whannell, 2015) permet de visualiser ce phénomène : alors qu'elle est alitée suite à son accident, Quinn communique par SMS et par coups donnés contre le mur avec son voisin. Ce dernier répond à ses coups, mais, au fil de la conversation textuelle, il finit par lui révéler qu'il n'est en fait pas chez lui. Quinn réalise alors que c'est quelqu'un d'autre qui lui a répondu. Terrifiée, elle éteint son téléphone et se blottit sous sa couette. Le temps se fige, nous attendons avec elle que l'épouvante advienne. Soudain, une main surgit par le haut du cadre et secoue son épaule (*fig. 59*). Elle hurle, allume la lumière, mais ne voit que des fissures se former au plafond suivant le bruit terrifiant de pas. Comme nous l'avons déjà vu, l'appartement du dessus n'est pas habité, il est même une sorte de lieu spectral. Ce qui est déterminant dans cette scène, c'est que le spectre attaque par le *cadre* de l'image, par ses limites, son *eidōs*, son lieu. Alors même qu'il se montre visible via des signes sur le *topos* de la chambre (le mur, le plafond),

⁶⁹⁶GOETZ Benoît, *ibidem*, p.43.

il attaque Quinn par un *topos* de l'image (son cadre supérieur). Il est encore trop tôt pour comprendre réellement les enjeux de ce que serait une *image spectrale* mais cette idée d'un « lieu-limite de l'espace » nous permet déjà de l'envisager. Finalement, ce qu'Aristote nomme *topos*, lieu, limite, qui borde l'espace et l'être, c'est que ce que le cinéma spectral semble comprendre comme le hors-champ.

Nous pensons également à cette scène issue de *The Haunting in Connecticut* (Peter Cornwell, 2009) : Matt vient de s'enfuir de l'hôpital où on l'a conduit après que sa mère l'a trouvé dans son lit le corps entièrement lacéré par des inscriptions codées. Tous deux savent, depuis peu, que la maison est hantée. Elle est l'ancien refuge d'un embaumeur obsédé par le spiritisme et la nécromancie, Ramsey Aickman, qui volait les cadavres qu'on confiait à sa maison funéraire pour réaliser toutes sortes d'expérimentations sordides, durant lesquelles il était accompagné par un jeune médium brillant, Jonah. Un soir, lors d'une séance spirite habituelle, un ectoplasme sortit de la bouche du médium avant de s'enflammer et de tuer tous les participants, y compris Aickman. Jonah tenta de s'enfuir, mais les spectres de ceux que son maître avait utilisés comme cobaye l'enfermèrent dans le four crématoire afin de l'assassiner. Matt, qui vient de comprendre les raisons de la hantise, revient chez lui avec une hache, il entre dans la maison, et défonce les murs. Les cadavres, entassés, tombent par dizaines (cf. *fig. 39*). Ces mêmes cadavres dont il avait rêvés, ceux avec les paupières arrachées et le corps gravé de centaines de mots cryptés. Ce n'est pas Auschwitz, c'est sa maison, c'est le hors-champ de son existence ; c'est le spectre comme hors-champ fondamental. Alors que, dans le cinéma fantastique, le fantôme fait partie du hors-champ, dans le cinéma de spectre il *est* le hors-champ qui est le *lieu spectral* par excellence⁶⁹⁷. Cela peut sembler commun, mais dans le cinéma de spectre, la limite de l'espace est toujours liée à la limite de l'image. Au-delà, ne se trouvent que la mort et la souffrance.

2.3 L'image comme lieu

L'Incommensurable par la porte

⁶⁹⁷Par cette idée, nous nous référons au concept de hors-champ tel que défini par Noël Burch dans « Nana ou les deux espaces » (in *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard (Folio/Essais), 1986). Burch y comprend le hors-champ comme pouvant être déjà dans le champ, bien que dissimulé par un objet. Suivant cette idée, le champ et le hors-champ s'interpénètrent sans que le spectateur s'en rende compte. Cette dialectique est proche de la hantise. De plus, Sébastien Rongier, dans *Théorie des fantômes (op. cit.)*, ajoute, à partir de *Shinning*, une autre forme majeure de hors-champ spectral : la temporalité photographique. Cette dernière pourra être proche de ce que nous comprendrons de la possession (notamment à partir de *Hereditary*, Ari Aster, 2018) : le temps du film devient un hors-champ propice à l'empreinte grandissante du spectre. À ce sujet, le film *Spider* de David Cronenberg (2002) nous semble également exemplaire : un personnage se métamorphose scène après scène en un fantôme sans que le spectateur s'en rende compte.

Nous le révélions plus haut⁶⁹⁸, le cinéma de spectre de ce début de XXI^e siècle s'origine en partie dans le renouveau de la photographie spirite au Japon dans les années 1980. Comme nous l'avons déjà analysé, alors que la photographie spirite avait jusqu'ici maintenu le spectre dans l'espace clos du studio photographique et de ses accessoires, cette nouvelle hantise technologique entrouvrit la porte à une déferlante épouvantable dans chaque recoin de notre quotidienneté. Là où est l'image photographique et vidéographique, là où est l'écran, puis, plus généralement la technologie, le spectre sera. Cette nouvelle *J-Horror* permit au fantastique cinématographique de quitter les manoirs littéraires auxquels il était jusqu'ici cantonné, et de se dissoudre dans les caves et les murs des appartements citadins, des maisons pavillonnaires, mais aussi des hôpitaux, écoles, et autres institutions empreintes de souffrances secrètes.

Cette nouvelle étape dans la peur fictive est toujours active aujourd'hui ; de ses germes naissent encore de nombreuses productions horribles. Pourtant, il serait naïf de penser que cette volonté de libérer l'Impossible au sein de l'espace domestique ou institutionnel est une invention de notre Temps. Lorsque nous plongeons dans l'Histoire de l'art, nous trouvons, en Flandres, vers 1430, ce même fantasme d'une Puissance Invisible active au sein du réel. Et, cela est plus troublant, ce fantasme aura, comme aujourd'hui, trouvé son lieu métaphysique dans l'image. Alors que certaines représentations du Moyen-Âge pourraient être définies à partir de la notion de « fabuleux » que le cinéma octroie souvent à des films nous peignant un monde dont les règles ne sont pas celles du nôtre⁶⁹⁹ ; la peinture des primitifs flamands serait le pendant « merveilleux » de ce que nous envisageons comme étant le cinéma de spectre : le hors-champ advient dans le réel pour y imposer peu à peu ses règles. Alors que la venue du spectre modifie l'espace en le rendant inhabitable, en en faisant son *lieu spectral*, la venue du Divin dans les représentations de peintres comme Robert Campin, Rogier Van der Weyden ou encore Hans Memling, transforme l'espace (pictural) en un *lieu divin*.

Nous ne savons que peu de choses sur Robert Campin, aussi surnommé le Maître de Flémalle, si ce n'est qu'il est né vers 1375 et qu'il a été une personnalité politique et un peintre très actif à Tournai jusqu'en 1444, année de sa mort, en étant notamment membre de la Guilde de Saint-Luc⁷⁰⁰. À Tournai, il a dirigé un important atelier, comptant notamment Rogier Van der

698Cf. *supra*, II, 1, a.

699ROBERGE Martine, *L'art de faire peur*, op. cit., p.69. Ces catégories proviennent des analyses littéraires de Todorov dont nous discutons en introduction.

700STROO Cyriel et VANWIJNSBERGHE Dominique, « Autour de Robert Campin » in HECK Christian (dir.), *L'art flamand et hollandais. Le siècle des Primitifs. 1380-1520*, Paris, Citadelles & Mazenod (Livres exceptionnels), 2003, p.151.

Weyden (sur qui nous allons revenir) parmi ses disciples⁷⁰¹, et réalisant des productions picturales parmi les plus innovantes de son temps. Alors que, jusqu'à présent, l'on avait représenté des scènes bibliques dans des espaces atemporels afin de souligner l'atemporalité du Divin, de son enseignement et de son jugement, Robert Campin fut l'un des premiers à les mettre en scène au sein de l'espace domestique. L'incarnation la plus célèbre de ce changement de paradigme est certainement son *Annonciation*, dite aussi Triptyque de Mérode, conservée aujourd'hui à New York et peinte vers 1427-1428 (fig. 60). Il s'agit d'un retable constitué de trois panneaux nous montrant le couple de commanditaires dans un jardin sur le panneau de gauche, agenouillés devant une porte ouverte qui donne directement accès au panneau central. Dans celui-ci, nous voyons Gabriel visiter la Vierge mais, alors que les Annonciations nous avaient jusqu'à présent habitués à la représentation d'un espace symbolisant l'intériorité de la Vierge, nous sommes, ici, dans le salon de Marie. Ce salon, par ailleurs situé étrangement en hauteur, est celui typique d'un intérieur bourgeois flamand du début du XV^e siècle. La Vierge n'est pas montrée sur un trône ou sur un prie-Dieu, mais presque avachie par terre, en train de lire (comme c'est traditionnellement le cas). Sur le panneau de droite, enfin, nous voyons Joseph dans son atelier de menuisier occupé à la confection de pièges à souris et d'un couvercle de chauffeferre⁷⁰². Représentation de Joseph classique pour l'époque, nous le montrant en bon père de famille, mais aussi, peut-être, en juif besogneux.

L'incongruité de cette incursion liturgique dans un contexte privé est délibérément introduite pour que deux mondes viennent se heurter dans l'apparition de l'ange. Or, c'est par la porte dont on voit le panneau s'ouvrir vers l'extérieur sur le volet de gauche que l'ange est entré tout naturellement dans la pièce, tandis que l'Enfant Jésus, figuré sous la forme d'un embryon chargé d'une croix, arrive à travers les airs en passant par une des deux fenêtres rondes dont le verre – comme on ne cesse de le souligner dans les écrits consacrés à la Vierge – est resté intact, de même que Marie a conservé sa virginité dans cette conception.⁷⁰³

Comme le souligne si justement Hans Belting, ce tableau nous présente deux mondes qui viennent se « heurter » dans le réel : celui du Divin et celui du commanditaire bourgeois (Peter Engelbrecht), resté sur le pas de la porte, par le biais duquel l'Ange est étonnement

701 PANOFKY Erwin, *Les Primitifs flamands*, Paris, Hazan (Bibliothèque Hazan), 2010 (1953), trad. D. Le Bourg, p.283.

702 *Ibidem*, p.300.

703 BELTING Hans, *Miroir du monde. L'invention du tableau dans les Pays-Bas*, Paris, Hazan (Beaux-arts), 2014 (1994), trad. J. Torrent, p.158.

entré. Si le commanditaire n'est pas présent dans le même espace pictural que la scène biblique représentée, c'est parce que celle-ci est affaire de mémoire. On ne peut se figurer l'Annonciation, on ne peut que l'imaginer, et, pourquoi pas, au sein d'un espace domestique que l'on connaît bien. Mais cette peinture n'est pas une simple innovation picturale, elle est aussi un « talisman ». Engelbrecht aurait commandé ce tableau à Campin pour pallier ses problèmes de procréation. Le marchand de drap n'arrivant pas à avoir d'enfants avec sa femme, et il aurait demandé au peintre de représenter une Annonciation, sa symbolique évidente, mais aussi comme une sorte de rébus : son nom étant la contraction de *der Engel bringt*, « l'ange apporte ». De plus, l'atelier de Joseph renvoie au nom de jeune fille de son épouse : Schrinmechers⁷⁰⁴. Un peu à la manière de la représentation des *Époux Arnolfini* de Jan Van Eyck (1434), qui agit comme un témoignage de mariage, l'*Annonciation* de Robert Campin est une sorte de contrat entre le commanditaire et Dieu. Si Peter Engelbrecht rend cette image possible, alors peut-être que le Seigneur lui accordera une descendance. Ce triptyque du Maître de Flémalle, se situant dans un désir de réalisme que nous avons déjà analysé à partir des peintures de Jan Van Eyck, est, comme nous le relevions en introduction, une forme de « merveille ». L'espace domestique y devient un lieu divin duquel l'humain est chassé, il reste sur le pas de la porte et projette tous ses fantasmes, tous ses désirs et ses fervents espoirs, dans l'image-lieu qu'il contemple depuis la porte.

Robert Campin comptait un certain Rogelet de le Pasture parmi ses disciples, que l'on connaît plus communément par son nom flamand : Rogier Van der Weyden. Bien que les styles des deux peintres dénotent sur certains aspects, nous trouvons, dans leurs œuvres, une même volonté de faire de l'image un lieu. L'une de ses représentations les plus célèbres est certainement la *Descente de croix* (1435) conservée aujourd'hui au Musée du Prado, à Madrid (*fig. 61*). Réalisée pour remplacer un buffet d'autel, la peinture, monumentale (2 x 2,65 mètres), singe la profondeur du buffet qui devait, traditionnellement, contenir des sculptures. Pourtant, comme le relève Panofsky, le but de Van der Weyden n'était pas de créer un trompe-l'œil nous faisant croire à de véritables sculptures (comme c'est le cas dans de nombreuses grisailles), mais il cherchait plutôt à atteindre un effet métaphysique⁷⁰⁵. Relevant quasiment de la Déploration, la peinture, chargée d'émotion, nous présente un groupe de dix personnages entassés dans ce qui semble être une caisse dorée. Le Christ, soutenu par Joseph, tombe élégamment au centre du tableau tandis que la Vierge, plus à gauche, s'évanouit dans une

⁷⁰⁴*Ibidem*, p.161.

⁷⁰⁵PANOFSKY Erwin, *Les Primitifs flamands*, *op. cit.*, p.458.

position similaire à celle de son Fils. Nous parlions plus haut du lieu spectral dans la maison hantée ; nous sommes ici face à un autre lieu divin. Une boîte chargée de piété. De plus, la similitude des positions entre la Vierge et le Christ nous donne l'impression d'un léger déport de l'intérieur vers l'extérieur, comme si le Divin arrivait à notre rencontre.

Entre le tube cathodique de Sadako Yamamura et le tableau de Rogier Van der Weyden, il n'y a qu'un pas que franchit un héritier du peintre flamand : le Maître de Saint-Barthélémy, peintre colonais dont nous savons peu de choses, mais que nous connaissons pour ses nombreuses réalisations pour la chartreuse de Cologne. Le Louvre possède une *Descente de croix* (1505) qui n'est pas sans rappeler celle du disciple de Campin⁷⁰⁶. La structure est la même : dans ce qui semble être un lieu clos : huit personnages s'attellent autour du Christ que l'on descend de sa croix. Le peintre de Cologne, d'un style moins élégant que le peintre bruxellois, pousse encore plus loin la logique du tableau comme lieu. Il n'y a plus de croix, mais seulement l'échelle qui a permis d'aller décrocher le Christ. Cette dernière est située derrière la limite frontale de la « boîte » tandis que, peu à peu, au fur et à mesure que nos yeux descendent du haut de l'échelle pour se poser sur le Christ et glisser sur le bas de l'image, les personnages semblent sortir du tableau afin d'amener Jésus à notre rencontre. L'image devient Croix. L'effet est alors saisissant et répond à l'exacte même logique que celle de l'écran comme le lieu spectral d'une Sadako. Du merveilleux, du Divin, nous passons, simplement, à l'épouvante. Dans les deux cas, tout l'enjeu de l'innovation picturale et cinématographique répond à une prérogative similaire : densifier le réel du spectateur, rendre le fictif tangible.

Enfin, chez Rogier Van der Weyden, citons le *Retable de la Vierge de Miraflores* (1435) aujourd'hui à Berlin. Comme le constate Hans Belting, cette œuvre « propose une double vue ou la vue d'un double lieu : le lieu *dans* le tableau et le tableau *en tant que* lieu.⁷⁰⁷ » Présentant trois panneaux (une Nativité, une Pietà, et une Apparition du Christ à la Vierge), l'action est proposée, sur les deux derniers, non véritablement *dans* l'image elle-même mais sous un porche peint. Le peintre semble nous encourager à envisager que la scène se jouant sous le porche ne fait pas réellement partie de la peinture mais est ancrée dans le réel.

⁷⁰⁶Nous pensons également à celle peinte par Jacopo Pontormo à Florence en 1528. Dans les deux cas, il n'y a plus de croix, mais juste un groupe d'individus qui s'active autour de la dépouille afin de la faire venir à notre regard. Mais alors que le peintre colonais se sert de la lourdeur matérielle du cadre pour faire arriver ce Divin dans le réel, le peintre florentin use de toute l'immatérialisé possible pour, au contraire, faire du tableau un lieu métaphysique.

⁷⁰⁷BELTING Hans, *Miroir du monde*, op. cit., p.168.

S'il peut paraître paradoxal, ce procédé trahit pourtant un calcul artistique précis, qui revient tout bonnement à critiquer le « tableau fenêtre » à la Van Eyck. Un portail s'ouvre d'ordinaire sur un espace intérieur, et c'est ainsi que ses successeurs Petrus Christus et Dieric Bouts l'ont compris. Or, Rogier envisage ici le porche comme le cadre du récit représenté, en affranchissant par ce biais le tableau de tout lien avec une topographie historique. L'effet qu'il obtient ainsi est immédiatement intelligible. Les personnages restent en quelque sorte à l'avant-scène, tout proches du spectateur qui les voit de près, et de ce fait ils conservent leur présence iconique autonome sans que nous les perdions dans la profondeur de l'espace peint. L'action se déroule sous les yeux du spectateur, *hic et nunc*, tandis que le théâtre historique est relégué comme un décor tout au fond du tableau.⁷⁰⁸

Il n'est alors pas étonnant que le porche sous lequel se déroule l'action détachée de son contexte soit celui d'une Église. Le contexte n'est qu'un décor, car l'action peut s'adapter à tous les espaces, y compris, comme nous l'avons vu avec Campin, celui d'un flamand du XV^e siècle. Dans l'esprit de Van der Weyden, seule l'action est liée au Divin : il est donc normal qu'elle seule se déroule sous la signature du religieux, symbolisé ici par l'entrée d'une cathédrale. Cette action est le seuil par lequel le spectateur doit passer s'il veut atteindre l'Histoire et la Vérité. Il doit, d'abord, franchir le lieu divin.

Enfin, nous trouvons une ultime analogie entre le lieu spectral et la peinture flamande, non chez un Flamand, mais chez un Vénitien se voulant l'héritier de ces réflexions en cours à l'autre bout de l'Europe : Vittore Carpaccio. Des peintres flamands, il retiendra le réalisme et la représentation des intérieurs. Ceci est extrêmement frappant dans ses peintures de la Scuola Dalmata di San Giorgio degli Schiavoni de Venise (1503). Parmi les neuf toiles représentant la vie de Saint-Georges, de Saint-Tryphon et de Saint-Jérôme, se trouve une représentation rare de Saint Augustin se situant en clôture du cycle du saint ermite (*fig. 62*). Après avoir représenté *Saint Jérôme conduisant au monastère le lion blessé* et *Les Funérailles de saint Jérôme*, Carpaccio choisit de montrer Saint-Augustin recevant la Vision de Saint-Jérôme. Augustin d'Hippone est dans son cabinet de travail en train d'écrire, lorsque, soudain, il reçoit la Vision du Saint. Son geste se suspend, il lève la tête vers la lumière provenant de la fenêtre à droite du tableau, mais à laquelle nous n'avons pas accès. Nous sommes proches d'une représentation de Robert Campin. L'espace peint est un intérieur habité au milieu duquel

⁷⁰⁸*Ibidem*, p.173.

est assis un petit chien blanc⁷⁰⁹, symbole le plus juste de l'espace domestique. Pour Benoît Goetz, cette représentation nous montre ce moment rare où un individu *habite* le monde⁷¹⁰. Ce moment rare où l'on suspend son geste pour capter un bruit agréable, une odeur, un rayon de soleil, une idée. La suspension, accentuée par la position du bichon maltais, marquerait une fixation temporaire de l'esprit qui se répandrait dans tout l'espace pictural. Ainsi, pour Goetz, si ce Saint-Augustin de Carpaccio est l'illustration même de ce qu'*habiter* veut dire, c'est que la suspension qu'il nous est donnée de contempler se transmettrait à chacun des objets du Saint, pour ensuite entrer dans le regard même du spectateur⁷¹¹ :

L'indice de cette réussite, c'est le désir du spectateur de ne pas rester spectateur, et de partager l'espace et l'expérience du saint, désir de compter ses livres et de posséder quelques-uns de ses objets. [...] Mais l'« objet » essentiel du tableau c'est sans doute la fenêtre qu'on aperçoit à peine. C'est elle qui soutient et supporte la pensée du saint. C'est par elle que s'effectuent tous les passages dont ce tableau est fait, le premier étant celui de la lumière physique.⁷¹²

Entre l'*Annonciation* de Robert Campin, la *Descente de Croix* de Rogier Van der Weyden et la *Vision de Saint Augustin* de Vittore Carpaccio, nous trouvons le même désir de faire de l'image un lieu. Pour ces peintres, il faut que l'image soit chargée d'une puissance divine pour qu'elle puisse devenir lieu. Mais c'est aussi tout le fantasme d'une image précisément mimétique : il faut qu'un hors-champ entre dans le réel et se répande dans un espace reconnaissable par le spectateur⁷¹³. Puis, il faut que le spectateur de l'image lui-même ressente le désir d'entrer dans l'image. C'est ce désir qui ouvrira une brèche dans la représentation et permettra au Divin de l'atteindre. L'image se veut alors le vecteur parfait d'une puissance métaphysique. Encore une fois, le cinéma de spectre fonctionne de façon similaire, nous allons bientôt le comprendre.

709Chien que l'on retrouve dans un autre tableau de Carpaccio présent à Venise : *Miracle de la relique de la Croix au pont du Rialto* (1496).

710GOETZ Benoît, *Théorie des maisons*, op. cit., p.36.

711Cette fixation serait tel un miroir métaphysique de ce à quoi prétend la peinture, tout comme la possession démoniaque serait un même reflet de l'effet qu'espère avoir le film de spectre sur son spectateur. Nous y reviendrons en partie III.

712GOETZ Benoît, *ibid.*, p.42.

713En ce qui concerne la peinture de Carpaccio, nous insistons sur le rôle joué par le bichon maltais. « Personnage » *a priori* dispensable, mais dont l'absence déstructurerait tout l'équilibre de l'image et ôterait une part de la puissance mystique à l'économie iconique. Il est le pendant « local » de la suspension du geste de Saint-Augustin dans le sens où il rapproche la scène de l'anecdote quotidienne.

L'œuvre se fait lieu

Près de cinq cents ans après les Primitifs flamands, il s'avère que l'Occident a, une fois de plus, ce même désir de « localité ». Ou plutôt, alors que l'Occident mondialisé est en recherche d'espaces, l'individu, lui, est en quête d'un lieu qui lui serait commensurable. Il cherche à habiter. Près de cinq cents ans après les peintures de Robert Campin ou de Vittore Carpaccio, l'œuvre d'art, encore une fois, tend à se faire lieu afin de pouvoir recueillir son spectateur.

L'œuvre devient lieu, certes, mais les problématiques diffèrent. À partir des années 1960, les artistes se sont obstinés à questionner les formats et les limites de l'art. Dans l'héritage des *ready-made* de Marcel Duchamp réalisés au milieu des années 1910, l'art s'est évidé, il s'est « minimalisé » ou « conceptualisé », il est devenu hyper-forme mécanique ou non-forme, à l'instar des tableaux blancs peints par Rauschenberg en 1951 ou des bonbonnes de gaz vidées par Robert Barry dans le désert des Moldaves en 1969. L'absence de l'artiste ou de l'art lui-même a amené l'idée que l'art doit être ontologiquement vide. Nous retrouvons ici toutes les réflexions esthétiques de Giorgio Agamben, affirmant que « la praxis proprement humaine est celle qui, désœuvrant les œuvres en fonctions spécifiques du vivant, les fait, pour ainsi dire, tourner à vide, et, de cette manière, les ouvre au possible.⁷¹⁴ » L'œuvre d'art de notre contemporanéité est une œuvre qui s'ouvre au spectateur pour délivrer sa propre puissance⁷¹⁵. Il ne s'agit plus d'un objet ou d'une image qui fait face, mais d'une œuvre qui se propose à la spéculation. De ce changement de paradigme est né, en quelques années, ce que l'on nomme « installation », notion caractérisant une œuvre qui se fait lieu. Ce lieu, pourtant, diffère de celui des Primitifs flamands : il ne faut pas créer un espace de projection pour le spectateur qui permettrait, en même temps, de mettre au même niveau le terrestre et le Divin ; il s'agit plutôt de rendre l'œuvre totale, et d'accueillir le spectateur en son sein. On peut alors faire l'expérience de l'œuvre par les cinq sens.

L'œuvre qui se fait installation répond à la totalisation de l'art née dans ces années 1960. Il y a une dimension démiurgique à l'installation, qui est aussi une prise en compte du contexte d'apparition de l'œuvre dans son processus poétique. Soit, l'installation tend à nier l'espace qui l'entoure pour se faire lieu, soit elle joue avec l'espace, étant conscient de l'endroit dans lequel elle apparaît, et transforme alors ce dernier. L'installation est une œuvre qui œuvre, qui englobe, et qui n'existe que lorsque nous la visitons. *Yard*, réalisée

714 AGAMBEN Giorgio, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » in *Le feu et le récit*, Paris, Payot & Rivages, 2015. (2014), trad. M. Rueff, p.65.

715 *Ibidem*, p.64.

par Allan Kaprow en 1961, est peut-être la première installation telle que nous les concevons aujourd'hui. L'artiste américain, parlant à l'époque d'*environnement action* ou de *happening*, entasse un nombre conséquent de pneus dans la cour de la galerie Martha Jackson Pollock à New-York. Le spectateur est invité à traverser cet amas, à s'y installer, ou à le modifier. Le choix des matériaux est bien sûr significatif : le pneu renvoie à la fois à la voiture, objet phare de la société de consommation américaine, mais aussi au déchet, chose n'ayant ni étiquette ni valeur, et étant alors ironiquement déplacée en tant qu'œuvre dans une galerie. Cette installation de Kaprow a ses propres racines, que nous trouvons dans les œuvres des expressionnistes abstraits (Pollock en tête), mais nous pouvons également la mettre en lien avec les sculptures que produira Carl André quelques années plus tard : simples plaques d'étain posées au sol sur lequel le spectateur peut marcher. La sculpture, chez Carl André, tout comme le *happening* chez Kaprow, se fait lieu. Dans les deux cas, l'œuvre souligne le spectateur, joue avec lui, et le nécessite. Ou, encore, à la même période, Bruce Nauman réalise la célèbre vidéo *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1968 ; nous y voyons l'artiste dans son atelier, se mouvant le long d'un carré tracé à même le sol. Chez ces trois artistes, et chez tant d'autres à l'époque, l'art est question de *lieu* : l'exposition, la sculpture mais aussi l'atelier, tout peut devenir lieu, et cette ouverture *par* l'œuvre est ce que doit atteindre l'art.

Ce changement de paradigme artistique est, bien sûr, fils de son temps. Les années soixante et soixante-dix, années de remise en cause politique et sociale, années des *beatniks* et des *hippies*, sont des décennies qui cherchent l'espace viable pour le dialogue et l'expérience individuelle et collective. Prenons en exemple l'œuvre *The House of Dust* d'Alison Knowles, où la base poème programmé aléatoirement par un ordinateur en 1967, la « maison de poussière » est véritablement devenue un lieu bâti en 1968 à New-York, où chacun pouvait venir échanger ses idées et expérimenter de nouveaux modèles pédagogiques. De plus, ces décennies sont également celles du *Land Art*, qui voit les artistes quitter les murs de la galerie pour aller réaliser leurs œuvres dans la nature. C'est l'époque des marches de Richard Long dans les paysages écossais, mais aussi des excavations de Michael Heizer, creusant des trous dans le désert et nommant cela des « sculptures négatives ». Ou encore des expérimentations architecturales et métaphysiques de James Turrell, construisant des espaces d'observations astronomiques dans le désert, en adéquation et alignement avec les astres, telle son œuvre monumentale *Roden Crater* réalisée dans le cratère éponyme au milieu d'un désert en Arizona. Ce même James Turrell qui bâtit également des œuvres s'apparentant à de simples lieux ouverts sur le ciel, comme *Skyspace* (2006), par exemple, construit au musée

Voorlinden à La Haye. Le spectateur est convié à s'asseoir, et à *habiter* l'espace, pendant qu'un rayon de soleil vient frapper son visage et le réchauffer dans une pièce où l'acoustique conduit au silence et à la méditation. Le Saint-Augustin de Carpaccio n'est pas très loin.

Nous l'aurons compris, l'art contemporain qui naît dans les années 1960 est obsédé par cette question du lieu. Que ce soit le lieu lui-même, dans lequel le spectateur peut littéralement entrer et profiter d'une expérience poétique ; ou que ce soit l'œuvre comme lieu, comme un objet théoriquement ouvert, dans lequel il peut projeter une puissance ontologique. Cette métamorphose de l'œuvre est également, selon certains critiques, liée à l'avènement du numérique. Depuis les années 1990, nombre d'artistes réalisent des œuvres relevant de l'installation et pouvant être entendues comme des

contre-stratégies provisoires qui visent à intégrer des outils technologiques dans des zones plurielles de l'activité créatrice et à inventer des modèles souples d'imagination et de narration, hors des routines forcées de la consommation culturelle.

Elles établissent un champ de perception qui mobilise simultanément la périphérie et le centre en révélant continuellement de multiples voies d'accès et de sortie. Et, peut-être est-ce là le point essentiel, ces œuvres sont souvent franchement utopiques dans leurs ambitions : elles offrent un aperçu sommaire de formes de vie, de création et de pensée alternatives, qui pourraient devenir des anticipations optimistes d'un avenir mondial extrêmement varié mais plus égalitaire.⁷¹⁶

L'installation pourrait se rattacher à la recherche d'un lieu où habiter, d'un lieu égalitaire, d'un lieu de paix. Exemple en est l'œuvre *The Weather Project* de l'artiste danois Olafur Eliasson, présentée à la Tate Modern de Londres en 2003. On entre dans l'espace du célèbre musée londonien où semble brûler un immense soleil artificiel. Le spectateur est alors simplement invité à sentir cette chaleur, à s'allonger, à se contempler dans le miroir placé au plafond. Le sentiment est à la fois celui prénatal d'une chaleur et d'une lumière ante-historique, et celui d'une fin de monde. L'œuvre étant autant un recommencement qu'un anéantissement. C'est également le cas avec *Blue, Red and Yellow* (2001) de l'artiste belge Ann Veronica Janssens, qui plonge le spectateur dans un brouillard opaque changeant de couleur par le biais des parois translucides colorées filtrant la lumière du jour. L'œuvre est communément située au sein de l'espace public ; elle agit

⁷¹⁶CRARY Jonathan, « Avant-propos », in DE OLIVEIRA Nicolas, OXLEY Nicolas et PETRY Michael, *Installation II, l'empire des sens*, Paris, Thames & Hudson, 2003, trad. M. de Pracontal, p.9.

alors comme un lieu dans l'espace, offrant une expérience aléatoire au cœur des villes perçues de plus en plus comme soumises à l'obligation de contrôle et où le sentiment de hasard n'est plus. Il s'agit ainsi, pour l'œuvre d'art, d'être à la fois lieu d'évasion complet, faisant abstraction du monde réel, et lieu d'échange, permettant de densifier les rapports humains. C'est notamment le cas avec le devenir monumental de nombreuses installations qui, dans leurs aspects négatifs, tendent de plus en plus à l'attraction de fête foraine, l'expérience sensible prenant le pas sur le positionnement artistique, et dans leurs aspects positifs, deviennent de véritables laboratoires d'expérimentations collectives, les événements de la *Monumenta* du Grand Palais à Paris relèvent de ces deux contradictions, l'œuvre *Excentrique(s)* (2012) de Daniel Buren en étant un bon exemple.

Enfin, autre aspect qui nous intéresse particulièrement dans la présente recherche, l'installation se fait, parfois, lieu mémoriel. L'œuvre de Christian Boltanski est à ce niveau l'une des plus parlantes. Dès les années 1960, l'artiste français a réalisé de nombreuses installations, prenant le plus souvent la forme de vitrines, dans lesquelles étaient disposés ses propres objets mémoriels (photographies, objets de son enfance), mais aussi ceux de personnes tout juste décédées, comme c'est le cas dans sa série des *Inventaires* réalisée en 1972-1973. Puis, sa pratique va rapidement s'intéresser à l'Histoire commune. Le moment marquant est certainement son installation *Kanada*, réalisée à Toronto en 1988. « Kanada », c'est, dans le dictionnaire, le terme utilisé par les prisonniers pour désigner le local où, dans les camps de concentration, les nazis stockaient tous les objets dépouillés à ceux qu'ils envoyaient dans les chambres à gaz. L'œuvre de Boltanski, qui s'apparente à un amas de manteaux accrochés aux murs de l'espace d'exposition, renvoie directement à ce fait historique dramatique. Réflexion qu'il poussera jusqu'au monument *Personnes*, présentée au Grand Palais en 2010. Plus proche de nos préoccupations, relevons également le projet *Tote Haus u r* mis en œuvre de 1985 à 2001 par l'artiste allemand Gregor Schneider. Après avoir hérité de la maison de famille, l'artiste l'a traitée comme une matière sculpturale brute, modifiant les murs, creusant les sols, créant des portes sans issue. L'œuvre, installée à la place du pavillon allemand à la Biennale de Venise en 2001, a reçu le premier prix. Elle semble se rapprocher au plus près de ce que peut être l'expérience d'une maison hantée : le visiteur y entre seul, et se retrouve rapidement bloqué dans un labyrinthe où l'échappatoire peut très bien se trouver sous un meuble ou au fond d'un placard⁷¹⁷. Le lieu mémoriel devient lieu de hantise, lieu de perte.

⁷¹⁷Une captation amateur d'une visite de la maison se trouve sur internet : <https://www.youtube.com/watch?v=GRpHhuxBZVk> (consulté le 24.09.2019)

L'avènement de l'installation au sein de l'histoire de l'art a marqué une remise en cause profonde du statut de l'œuvre et de la position du spectateur⁷¹⁸. Dans un monde conçu comme de plus en plus inhabitable, l'art prend le relais en proposant de nouvelles réflexions et des nouveaux modes d'habiter⁷¹⁹. Parfois, la solution se trouve dans le fantasme (et l'œuvre rejoint alors souvent une esthétique prise au cinéma), parfois, elle se trouve dans la réflexion politique. Mais parmi ce renouveau artistique, il y a un aspect dont nous n'avons pas encore parlé et qui concerne directement le cinéma spectral qui advient à la fin des années 1990 : l'installation vidéo.

Cette révolution qui advient dans les années 1960 est également due à l'apparition de la technique vidéo qui chamboule les repères historiques. Un artiste comme Nam June Paik, l'a rapidement senti et a fait de l'expérimentation vidéo son domaine de prédilection. Mais c'est véritablement en 1999 que l'art vidéo s'inscrit dans l'histoire de l'art, et, avec lui, l'installation vidéo. Cette année, le commissaire d'exposition Harald Szeemann, alors commissaire général de la Biennale de Venise, donne une part importante aux artistes vidéo, avec la présence notamment de Doug Aitken (qui reçoit le prix international pour son œuvre *Electric Earth*, installation combinant de nombreuses projections), de Philippe Parreno, de Douglas Gordon ou encore de Dominique Gonzalez-Foerster. L'image vidéo, déjà problématique parce que ressemblant à « l'image télévisée ou cinématographique selon les formats et les modes de diffusion qu'elle adopte⁷²⁰ », devient un véritable chamboulement lorsqu'elle se fait installation. Les références du spectateur sont alors mises à rude épreuve, et il ne peut que se laisser absorber par l'œuvre.

Prenons en exemple l'œuvre *Pièce pour Saint Jean de la Croix* (1983) du célèbre artiste vidéo Bill Viola. Celle-ci se compose d'une projection montrant des monts enneigés filmés par une caméra mouvante, et, en face de la projection, d'un bloc sombre dans lequel est installée une sorte de saynète miniature visible derrière une vitre (fig. 63). Cette saynète est composée d'un pichet et d'un verre d'eau, à côté d'un écran de télévision miniature sur lequel défile un mont enneigé, filmé cette fois-ci en plan fixe. L'œuvre, toujours très poétique, émotive et religieuse chez l'artiste, est alors un hommage au poète espagnol du XVI^e siècle qui a passé plusieurs mois emprisonné dans un établissement religieux et qui aurait écrit ses plus belles œuvres lors de sa captivité. L'installation

718À ce sujet, les œuvres des artistes italiens de l'*Arte Povera* sont également marquantes. *Che Fare ?* (1968) de Mario Merz semble s'adresser directement au spectateur qui est dénué de pouvoir face à l'œuvre et face au contexte politique de son temps. L'œuvre l'encouragerait alors à passer à l'acte, quel qu'il soit.

719C'est, littéralement, le projet *Homeless vehicles* de l'artiste polonais Krzysztof Wodiczko : à la fois mini véhicule urbain et lieu de repos individuel pour sans abri.

720RONGIER Sébastien, *Cinématique. Arts et cinéma*, Paris, Klincksieck (Collection d'esthétique), 2015, p.24.

de l'artiste américain conduit alors le spectateur autant au vertige (par la projection) qu'à l'introspection (par la miniature). Mais c'est également tout un discours sur l'image qui est à l'œuvre, l'écran miniature agissant comme l'essence poétique de ce qui est projeté en grand, comme si cette saynète derrière la vitrine était un germe poétique qui n'attendait qu'à éclore, et que ce germe était avant tout vidéographique. En ce qui nous concerne, nous ne pouvons que penser à cette scène décisive de *The Ring* (Gore Verbinski, 2002) durant laquelle nous découvrons que la chambre de la petite Samara avait été installée à l'étage d'une grange humide et venteuse, avec, pour seule distraction, une télévision. Motif également présent dans *Ringu 0 - Bâsudei* de Norio Tsuruta (2000), dans lequel, à la fin du film, nous découvrons que la part « maudite » de Sadako Yamamura a longtemps été maintenue captive dans une pièce avec, encore une fois, un simple téléviseur comme échappatoire. Le discours inhérent à la mythologie de *Ringu* est similaire à celui de Bill Viola : la vidéo (mais aussi le cinéma) est d'essence poétique ou démoniaque. Il est un germe duquel poussent et se développent des choses merveilleuses, mais aussi épouvantables. Et ce germe, chez Viola comme dans *Ringu*, est un lieu clos, que l'on contemple derrière une vitre ou dans lequel l'on peut entrer. Ce germe est toujours lié à l'écran et à l'image en mouvement⁷²¹.

Mais c'est aussi, par exemple, le cas de *Regenfrau (I am called a Plant)* (1998) de l'artiste suisse Pipilotti Rist⁷²². Cette dernière, nue, portant une perruque magenta, est représentée couchée sur le sol dans une vidéo qui est elle-même projetée de manière frontale et monumentale sur une cuisine moderne. Comme toujours, son travail se rapproche autant de problématiques artistiques liées à l'art vidéo qu'aux questions plus politiques du féminisme. La cuisine est également étrange : on y trouve l'évier, le four et le plan de travail, mais, au dessus, s'élève une quantité illogique de placards. L'ensemble, pourtant, sert une fonction précise : il a la taille parfaite d'un écran de projection. « Bref, l'image projette un espace dans un autre. De cet emboîtement ressort un lieu défini par des dimensions visuelles et tactiles, un lieu évanescent et tangible, conceptuel et physique en même temps : un lieu complexe et paradoxal. Chaque pièce installée par Pipilotti Rist propose un espace de sensation et de réflexion dans lequel se jouent à plusieurs voix les enjeux reconfigurés des catégories classiques de la sculpture et de l'architecture, de la

721 Jean Epstein dit des choses similaires lorsqu'il affirme : « En même temps qu'il esquissait sa toute première différenciation esthétique parmi les spectacles de la nature, le cinématographe choisissait entre Dieu et le Diable, et prenait parti pour ce dernier. Puisque s'avérait photogénique ce qui bouge, ce qui mue, ce qui vient pour remplacer ce qui va avoir été, la photogénie, en qualité de règle fondamentale, vouait d'office le nouvel art au service des forces de transgression et de révolte. » cf EPSTEIN Jean, *Le Cinéma du diable*, Paris, éd. Jacques Melot, 1947, p.17.

722 Pipilotti Rist est une artiste suisse née en 1962. Elle est l'une des figures majeures de l'art vidéo de la fin du XX^e siècle et est une artiste féministe de référence. Son art prend souvent la forme d'installations dans lesquelles objets, espace et vidéos se mélangent.

vidéo et du cinéma, de la musique et du chant. Ses installations sont des dispositifs matériels, physiques et mentaux qui permettent au visiteur d'éprouver la pensée en cheminant dans les sensation⁷²³ ». La question de l'image n'est-elle pas abordée de façon similaire dans *Ringu 2*, affirmant que la VHS maudite, œuvre ultime de Sadako Yamamura, est une pure production de l'esprit ? L'installation vidéo, celle également des Tony Ousler, Douglas Gordon, Philippe Parreno, Steve McQueen, etc., est toujours un lien entre l'idée et la sensation. Faire lieu veut toujours dire permettre au spectateur non uniquement de contempler l'image et de *comprendre* l'idée, mais de faire partie de cette image, et de *composer* l'idée. C'est la nouvelle étape à laquelle conduit l'art au tout début du XXI^e siècle, mais c'est que met fictivement en scène le cinéma spectral.

Le film comme lieu hanté

Jean-Louis Déotte, dans un essai consacré à l'intérêt que Walter Benjamin avait développé pour l'architecture, révèle que le philosophe allemand avait fondé une grande partie de ses connaissances et critiques architecturales sur la pensée de l'historien suisse Sigfried Giedion⁷²⁴. Effectivement, dans le *Livre des passages*, Benjamin cite une réflexion de Giedion et la commente :

« Chaque époque ou presque semble, de par sa constitution interne, développer tout particulièrement un problème architectural précis : pour le gothique, ce sont les cathédrales, pour le baroque c'est le château, et pour le XIX^e siècle naissant, qui a tendance à se tourner en arrière et à se laisser ainsi imprégner par le passé, le musée ». Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich*, p.36. Mon analyse trouve son objet principal dans cette soif du passé et fait apparaître l'intérieur du musée comme un intérieur élevé à une puissance considérable. Entre 1800 et 1850, les expositions ont pris la place des musées⁷²⁵. Comparer les bases idéologiques des deux phénomènes.⁷²⁶

723PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, éditions du regard, 2001, p.135.

724DÉOTTE Jean-Louis, « Walter Benjamin et l'inconscient construction de Siegfried Giedion » in CARERI Giovanni et DIDI-HUBERMAN Georges (dir.), *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, op. cit., p.123.

725À ce sujet, la foire universelle de 1851 de Londres fut exemplaire. Prenant place dans le bâtiment de Crystal Palace, spécialement conçu par l'ingénieur Joseph Paxton, la foire fut le moment de bascule où la marchandise produite par l'industrie passa de pure valeur marchande à valeur de fantôme, ceci par la scénographie si spécifique mais aussi par la dissimulation de tout prix et de toute trace du travail ayant produit les objets présentés. Pour une analyse de la dimension fantasmagorique de cette foire, voir BERDET Marc, *Fantasmagorie du capital. L'invention de la ville-marchandise*, Paris, La Découverte (Zones), 2013, pp.72-111.

726BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 425, fragment L1a, 2.

Nous avons déjà, au sein de cette recherche, longuement commenté les réflexions conduisant Walter Benjamin à envisager le XIX^e siècle comme celui d'une bascule de l'Occident dans le fantasme d'un passé à portée de main. Voire, comme le moment même de la modernité en tant qu'époque tendant à nier tout rapport au monde au profit d'un rapport à l'*image-du-monde*, c'est-à-dire préférant le fantasme au réel. C'est en ce sens que nous comprenons l'intérêt du philosophe allemand pour ce passage de Giedion. L'architecture symbolisant le mieux le XIX^e siècle est le musée comme lieu du fantasme et du « mauvais goût ». Nous l'avons déjà dit, il nous semble que ce début de XXI^e siècle, qui accueille le cinéma de spectre que nous analysons, n'est qu'une continuité du XIX^e siècle théorisé par Walter Benjamin. Alors que ce dernier envisage que l'intérieur bourgeois tend à se muséifier en tant qu'espace contenant la « trace » de son habitant, nous considérons que ce rapport bourgeois au monde et au chez-soi s'est étendu à toute la société occidentale. Chaque espace privé devient « étui », chaque maison, chaque studio⁷²⁷ de n'importe quel individu, est la continuité de cette muséification du lieu, que Benjamin nomme, précisément, *der Bildraum* : l'espace-image⁷²⁸. Il ne reste alors à Déotte qu'à pousser un peu plus loin les réflexions de Benjamin et d'affirmer : « Maintenant, regardant par-dessus l'épaule de Benjamin, que voit-on qui conditionne ces pages les plus profondes sur l'expérience de l'espace indissociable de l'espace de l'image ? Un appareil configurant si profondément l'expérience et la connaissance qu'il a le statut d'inconscient même pour Benjamin : le cinéma.⁷²⁹ » Le cinéma, tel le musée, tel l'espace domestique. L'invention du cinéma en 1895, après les fantasmagories d'Étienne-Gaspard Robertson, après l'avènement du spiritisme, après Crystal Palace, après le musée. Le cinéma n'est finalement rien d'autre que la technique de la modernité elle-même. L'invention qui englobe en elle-même tous les fantasmes du siècle. Nous n'avons plus à nous déplacer au sein de l'espace-image qu'est l'architecture, c'est à lui de se déplacer devant nos corps confortablement lovés au sein d'un fauteuil en velours. Qu'est-ce alors que le cinéma spectral sinon un retour aux sources ? Une manière de revenir aux fondamentaux de son Temps, retour qui obsède tant ce début de XXI^e siècle. Le cinéma de spectre ne semble affirmer rien d'autre : voici le cinéma, voici son espace, voici vos corps. Et la maison hantée n'en serait qu'une allégorie, autre élément si cher à Benjamin, nous y reviendrons.

727Ou aussi, aujourd'hui, chaque page internet privée. Un film comme *Friend Request* (Simon Verhoeven, 2016), que nous avons déjà analysé, fonctionne ainsi : la page *Facebook* est tel un musée, et y plonger c'est faire resurgir les ténèbres.

728DÉOTTE Jean-Louis, « Walter Benjamin et l'inconscient construction de Siegfried Giedion », *op. cit.*, p.135.
729*Ibidem*.

The Others, réalisé par Alejandro Amenábar (2001), est en ce sens exemplaire : en 1945, une mère de famille attend désespérément que son mari rentre de la guerre. Dans un manoir de campagne anglaise, elle éduque seule ses deux enfants souffrant de protoporphyrie érythropoïétique, d'allergie à la lumière. Elle vient juste de recruter trois nouveaux domestiques : madame Mills, monsieur Tuttle (le jardinier) et Lydia (une jeune femme muette depuis un traumatisme qui ne tend qu'à être révélé). Tous trois sont d'anciens domestiques de la maison, revenus demander du travail en ces temps difficiles. *The Others*, devenu rapidement un classique du genre, se présente comme un film de maison hantée lambda dans lequel des individus vont subir des événements paranormaux au sein de leur demeure. Pourtant, le film effectue un renversement incroyable lors de son final : ces protagonistes que nous suivons ne sont pas des survivants mais des fantômes, et ceux qui les hantent sont des spirites tentant de les conjurer. Désespérée, Grace, la mère, a emporté ses enfants dans la mort, et les domestiques ont effectivement déjà travaillé sur place, avant que la mort ne les fauche eux aussi, il y a des décennies. Comme le constate le critique Marco Uzal, il y a un lien entre la personne qui va se retrouver enfermée dans la maison hantée et le corps de l'acteur que l'on met en scène et que l'on enregistre. Amenábar transforme la maison en une *camera obscura*, il inflige aux enfants une maladie qui rend leur peau sensible comme du papier photographique. Comme si ces enfants avaient conscience de leur enfermement dans un récit sans hors-champ ni fuite possible⁷³⁰. S'il n'y a pas de hors-champ, c'est tout simplement parce qu'ils sont le hors-champ. D'où cette scène dramatique dans laquelle Grace tente de sortir de son domaine et se perd dans la brume, jusqu'à ce que son mari (qui est donc mort à la guerre) surgisse devant elle, l'air hébété. On ne peut quitter l'envers parce que ce dernier est déjà cadre, il est déjà *locus*, déjà lieu ; et le lieu, comme nous l'avons déjà vu, est ontologiquement limité par celui qui l'habite.

Dans *Les Autres*, la « maison cinéma », comme dirait Serge Daney, ferme toutes ses ouvertures pour ne se contenter que d'elle-même. Grace, la mère ultra protectrice, pourrait alors représenter la cinéphilie dans sa dimension la plus autiste, protégeant ses enfants de la douleur de grandir et d'un monde extérieur qu'elle ne croit pas fait pour eux. Dans ce film qui adopte le point de vue des morts, ce sont les vivants qui deviennent effrayants. Le cinéphile est parfois lui aussi du côté des morts, par peur de vivre et par peur des vivants. Car, si le cinéma nous amène au monde, c'est aussi en nous en soustrayant, et l'omniprésence de notre regard y est aussi la preuve de notre absence physique. La fin des *Autres* va jusqu'au bout de cette

730UZAL Marcos, « *Nous n'irons jamais nulle part* ». « *Les Autres* », (*Alejandro Amenábar, 2001*), revue *Vertigo* 2003/2 (HS novembre), p.19.

mélancolique définition du cinéma : pour que l'enfance devienne éternelle derrière ces grandes fenêtres, il faut d'abord avoir été mort, avoir été tué par une mère.⁷³¹

Spectre et spectateur ne font qu'un, et l'image est leur demeure. Dans *The Others*, la maison hantée et l'image sont indiscernables. Et il n'y a que lorsqu'une autre image vient brouiller la première que le fantasme s'effondre. Il n'y a que lorsque Grace est face à la preuve, en image, que les domestiques sont déjà morts que son image-maison se *disloque*. D'autres films fonctionnent ouvertement sur ce même principe : *The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen, 1985), dont nous avons déjà parlé, présente l'envahissement du réel par un personnage de cinéma. Le personnage de fiction Tom Baxter (Jeff Daniels) sort d'une romance classique du cinéma hollywoodien pour s'enfuir avec Cécilia (Mia Farrow), spectatrice attristée par la précarité, jusqu'à ce qu'image et réel se montrent incompatibles et que l'héroïne soit arnaquée par Gil Shepherd, l'acteur (réel) interprétant Tom. *Pleasantville* (Garry Ross, 1998) quant à lui, nous parle d'un frère et de sa soeur jumelle se trouvant projetés dans une série télévisuelle déjà en elle-même fantasmatique : *Pleasantville*, se déroulant dans une ville éponyme des années 1950 où l'Amérique y est fantasmée dans toute sa grandeur. Bien sûr, leur présence va troubler le cours paisible des choses et révéler le mensonge inhérent à toute cette société supposément parfaite. Au fur et à mesure que le film avance, la série télévisuelle passe peu à peu du noir et blanc à la couleur suivant les désirs, alors tabous, assouvis par chacun. Dans ces deux films, mais aussi dans *The Others*, le *Bildraum* est constitué de fantasmes. Ce ne sont pas n'importe quelles images qui dessinent ces espaces imaginaires, mais les images les plus spectrales : celles qui nous refusent l'accès au réel. Et ce n'est que dans la conjuration négative de ces spectres que le monde peut advenir et la liberté se gagner.

Le cinéma spectral, envisagé dans cette recherche comme un cinéma mettant la lumière sur l'indistinction du film et de la maison (hantée), aura finalement produit le registre cinématographique même de cette révélation. Comme le relève Stéphane Bex, beaucoup de films de *found footage* inscrivent le territoire, le lieu de l'horreur, dans leur titre même : *The Blair Witch Project* ; *Alien Abduction : Incident in Lake County* (Dean Alioto, 1998) ; *The St. Francisville Experiment* (Ted Nicolaou, 200) ; *The Poughkeepsie Tapes* (John Erick Dowdle, 2007) ; *Villemolle 81* (Whinshluss, 2009) ; *8213 : Gacy House* (Anthony Frankhauser, 2008) ; *The Bucks County Massacre* (Jason Sherman, 2010) ; *388 Arletta Avenue* (Randall Cole, 2011) ; etc⁷³². Cette récurrence, associée au fait que, globalement, tous les films de *found footage* sont délimités dans un espace précis, est à la fois

⁷³¹*Ibidem*, p.21.

⁷³²BEX Stéphane, *Terreur du voir*, op. cit., p.81.

liée à une question d'économie de production (les films, souvent à petit budget, concentrent l'action dans un seul décor) mais surtout à un aspect purement théorique du monde contemporain gouverné par les images. C'est la présence de la caméra qui va rendre le lieu unique, car c'est celle-ci qui fera advenir l'horreur. Ou plutôt, pour reprendre les termes de Bex : « Prise globalement dans l'ensemble du phénomène qu'il constitue, la topologie du *found footage* est sans identité spécifique, sans caractérisation particulière. La caméra engendre l'espace et non le contraire. Le cadre est celui du visible en tant qu'il peut être l'objet d'appréhension filmique, jusqu'aux limites du seuil de perception (les fameux *night shots*).⁷³³ » Si tous les lieux se valent dans le *found footage*, si la hantise peut surgir partout où une caméra peut ouvrir son œil, c'est avant tout parce qu'il n'y a qu'un seul espace : celui du réseau des images. « L'aporie d'un "où aller ?" débouche sur celle d'un "que voir ?"⁷³⁴ ». Au fur et à mesure des mouvements de caméra, le monde repousse ses limites pour mieux préciser ce qui fait le lieu de ce même monde : l'image. Le *found footage*, c'est alors le *Bildraum* devenu art. Devant nos yeux angoissés, le concept benjaminien prend vie et nous constatons avec effroi qu'il s'agit, finalement, du monde dans lequel nous respirons. Toujours dans le *Livre des passages*, Walter Benjamin nous confie ce cauchemar :

Chacun connaît, pour l'avoir vécue dans ses rêves, l'horreur des portes qui ne se ferment pas. Plus exactement, ce sont les portes qui semblent fermées sans l'être. J'ai connu le phénomène, sous une forme plus intense, dans un rêve au cours duquel, alors que j'étais avec un ami, un fantôme m'apparut à la fenêtre du rez-de-chaussée d'une maison qui était à notre droite. Et tandis que nous avançons, il nous suivait à l'intérieur des maisons en passant de l'une à l'autre. Il traversait tous les murs et restait toujours à notre hauteur. Cela je le vis, bien que je fusse aveugle. Notre déambulation dans les passages est, elle aussi, un cheminement fantomatique de ce genre, dans lequel les portes cèdent et les murs s'ouvrent.⁷³⁵

Les passages parisiens de Walter Benjamin sont notre espace mondialisé grésillant à la lumière de ses écrans. Portes et murs se dérober au profit d'un œil mécanique toujours plus omniscient. Le *found footage* est fils de son temps, peut-être, d'ailleurs, son fils le plus ressemblant. L'image place son pied sur le seuil de nos espaces et empêche la porte de se fermer, car celle-ci s'est déjà faite passage. On entre et on sort de l'image, elle est la négation de toute clôture, car elle seule s'autorise le pouvoir d'enfermement. Elle n'est plus fenêtre mais porte, parfois béante, parfois fermée à double tour, nous y reviendrons sous peu.

⁷³³*Ibidem*, p.82.

⁷³⁴*Ibid.*, p.83.

⁷³⁵BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p.427, fragment L 2,7.

Un autre aspect de ce *Bildraum* contemporain dont l'épouvante semble être un témoin privilégié est l'anachronisme récurrent dans lequel il place nombre de ses productions : la saga *Conjuring* se situe dans les années 1970 ; *Ouija : Origin of Evil* et *Annabelle* se déroulent en 1967 ; *Insidious : The Last Key* place une partie de son action en 1953 ; *The Amityville Horror* et *El Orfanato* en 1975 ; *The House of Evil*, *We Are Still Here* et *It Follows* dans les années 1980 ; *The Awakening* en 1921 ; *The Woman in Black* en 1906 ; etc. Souvent, cet anachronisme se drapait de nostalgie et choisit l'excuse du moindre plan pour montrer de vieilles voitures typiques, des looks *parfaitement* rétros, des objets qui seraient aujourd'hui dignes des plus belles collections. Souvent, le malaise s'installe face à ce *all over* de signes anachroniques ; nous tournons la tête vers notre Temps et nous demandons si, nous aussi, nous sommes à ce point envahis par des signes de cette fin de décennie 2010. Dans les films se situant dans une temporalité fantasmée (les décennies 1970 et 1980 en tête), aucun autre passé n'a le droit de cité. Tout y est scrupuleusement signé de son époque, à croire que les personnages vivant dans les années 1970 n'ont jamais rien conservé des années 1960⁷³⁶. Une série comme *Stranger Things* (Matt et Ross Duffer, 2016-) est en ce sens exemplaire : la véritable hantise ne semble pas être celle de ces créatures surgissant de l'*upside down*, mais celle des années 1980 tant le film accumule les preuves de l'époque dans laquelle se situe sa fiction. L'*upside down* est alors peut-être le film lui-même, à l'instar du *further* de la saga *Insidious* qui se répand comme une traînée photographique. Dans ces films, l'anachronisme devient lieu de vérité. Le passé n'est plus objet de doute mais outil de vérification, il suffit de l'appliquer à notre temps pour faire advenir le réel. À l'instar du slogan *Make America Great Again* de Donald Trump, il nous semble pouvoir affirmer : *Make Reality As The Further*, faire du réel une archive. Comme nous le verrons plus tard avec la question de la possession, tout devient un « mode de », et c'est alors le spectre, *arkhè* atemporelle, qui trouve son lieu le plus parfait pour advenir.

Le théoricien du cinéma Alain Boillat a, à ce sujet, fourni une étude riche et profonde de ce nouveau cinéma advenant à la fin du XX^e siècle. Dans son analyse, il constate une tendance au devenir « mondain » du cinéma. C'est-à-dire que les films n'axent plus leur diégèse sur la narration, l'histoire qui va conduire un personnage d'un point A à un point B, mais sur l'univers filmique. Ce qui prime alors, ce n'est plus véritablement l'ancrage temporel de l'histoire, mais son étendue spatiale :

Tandis que le cinéma dominant s'est institutionnalisé dans le courant des années 1910 sous

⁷³⁶Nous en parlons en introduction de cette recherche : c'est l'un des traits du cinéma dit « postmoderne » que de représenter le passé de façon idyllique.

l'égide de la forme narrative, nous faisons l'hypothèse selon laquelle cette dernière, comprise au sens d'un mode d'agencement chronologique et causal des actions sur l'axe horizontal du déroulement temporel du film, tend aujourd'hui, dans un certain type de productions, à être subordonnée (ne serait-ce que provisoirement) à l'instauration des référents mêmes de la représentation. L'accent se serait ainsi déplacé de la temporalité – si souvent examinée par les narratologues de tous bords - à la spatialisation des composantes dites « diégétiques ».⁷³⁷

C'est en ce sens que nous comprenons le devenir nostalgique d'une grande part du cinéma de spectre. Les époques ne s'y font plus temporalités, mais lieux. Ce cinéma peut alors appliquer ses codes et motifs (y compris ceux de l'appareillage médiumnique) à d'autres époques, comme autant d'excuses pour étendre la hantise vers d'autres lieux. La maison hantée du modèle filmique construit de nouvelles annexes, et chaque époque devient une nouvelle pièce. Ainsi, en plus des *Matrix* (Andy et Larry Wachowski, 1999), *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), *Avalon* (Mamoru Oshii, 2001), *Avatar* (James Cameron, 2009), *Resident Evil : Retribution* (Paul W.S. Anderson, 2012), et autres, Alain Boillat envisage que le « film à mondes » est également celui se situant dans une autre temporalité historiquement ancrée à laquelle des personnages fictifs vont prendre part : *Zelig* (Woody Allen, 1983), *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), *Inglorious Basterd* (Quentin Tarantino, 2009), etc⁷³⁸. Selon nous, le cinéma prend conscience de cette localisation du Temps non dans les films volontairement anachroniques, mais dans ceux où deux temporalités s'affrontent narrativement et esthétiquement. Le film de référence étant sûrement *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939) qui débute en sépia et passe à la couleur lorsque la jeune Dorothy entre dans le monde « *over the rainbow* ». Comme dans *Pleasantville*, que nous venons d'analyser, le noir et blanc symbolise le passé car il renvoie à une antériorité technique, à une époque technologique révolue du cinéma.⁷³⁹ Mais alors que dans *The Wizard of Oz* cette dualité temporelle/esthétique n'est pas diégétique, parce que Dorothy ne se rend pas compte qu'elle vient de passer de la sépia à la couleur, il l'est clairement dans le *further* d'*Insidious* déjà longuement analysé dans ces pages⁷⁴⁰. Le *further*, que nous avons défini comme étant le « monde de l'image », symboliserait alors ce *Bildraum* benjaminien. Et le risque majeur, qui

737BOILLAT Alain, *Cinéma, machines à mondes. Essais sur les films à univers multiples*, Chêne-Bourg, Georg Éditeur, 2014, p.31. Voir aussi, JULLIER Laurent, *L'écran postmoderne*, op. cit.

738Ibidem, p.102.

739Ibid., p.154.

740Citons également ici le monde renversé de *Silent Hill* (Christopher Gans, 2006). Alors que la ville de Silent Hill est elle-même divisée entre une dimension réelle et une dimension renversée, elle fait, finalement, intégralement partie d'un univers parallèle. La fin du film nous montre l'impossible et dramatique réconciliation d'une femme et de son mari. Ce dernier est dans le réel (coloré, lumineux), lorsque celle-ci est à tout jamais bloquée de l'autre côté, sorte de *further* grisâtre, humide et sombre.

arrive notamment à la fin du premier volet de la saga, serait que cet espace-image, ce monde du passé fantasmé, déborde sur le réel. Le danger serait que le cinéma lui-même devienne réel.

Nous arrivons alors à une étape théorique de cette recherche où nous pouvons nous questionner sur la dimension symbolique du spectre. Nous l'avons déjà défini en introduction, le spectre est une *arkhè* invisible qui souhaite violemment prendre corps. Le spectre est une puissance gouvernante qui veut régner selon les codes de son propre *Bildraum*, de son propre univers purement fantasmatique, parce que fondamentalement Autre. Ainsi, l'avènement du *further* dans le réel, l'avènement du « monde des images » au sein du monde réel, n'est rien d'autre que le devenir autoritaire du monde des images qui, pour arriver à ses fins, va peu à peu ronger le réel.

The Cabin in the Woods (Drew Goddard, 2012), autre « film à mondes » célèbre de ce début de XXI^e siècle, semble symboliser avec le plus de précision (et d'humour), cette dimension archétypale du spectre. Cinq amis partent en week-end dans une maison au fond de la forêt et, comme l'on peut s'y attendre, l'horreur va déferler dès leur première soirée sur place. La cabane dont il est question, et nous le comprenons dès le début du film, est en fait une plateforme contrôlée à distance par une armée d'ingénieurs installés derrière des machines pointues afin de conduire tous les protagonistes à la mort pour que soient rassasiés des dieux millénaires (*fig. 64*). Ainsi, parmi les centaines de combinaisons possibles (fantôme, démon tortionnaire, famille sadique, araignée géante, etc.), c'est l'invasion de zombies tueurs qui est déclenchée. Le film est ainsi une sorte de métafiction qui met à distance les codes du film d'horreur afin d'ironiser sur ses aspects les plus ancrés. Mais ce qui est intéressant ici, c'est que chacun des personnages va être conduit (notamment par le biais de drogues inoculées à distance) à se transformer en stéréotype : la jeune femme devient blonde et aguicheuse lorsque son copain musclé, alors étudiant en médecine, se mue en le sportif écervelé ; la jeune timide épouse la fonction de la vierge à sauver ; un autre celle de l'intellectuel et l'autre du bouffon. Chacun des personnages incarnent des clichés du genre que réclament les dieux souterrains. En fait, la maison-film est productrice d'archétypes car elle est la véritable *arkhè* horrifique à l'œuvre. Ce film est spectral car nous ne nous soucions pas des zombies ; ce qui nous intéresse c'est de voir le contrôle de la maison à distance et comment les ingénieurs, plutôt attachants, conduisent leurs victimes à commettre tel ou tel acte. *The Cabin in the Woods*, sorte de parodie comique du genre, est peut-être le film le plus littéral sur l'épouvante du *Bildraum* contre lequel nous met en garde le cinéma spectral. Il agit telle une œuvre tautologique, le spectre étant à la fois le monde et l'énergie de ce monde. Avec le contrôle

total du monde par le spectre, et notamment des agissements de ses habitants, nous voyons advenir ce qui nous concernera bientôt : le moment où le corps du spectateur devient également une nouvelle *localité spectrale*, un nouveau *Bildraum*.

L'épouvantable moment où le film s'ouvre

Nous arriverons bientôt à ce moment où le spectre *localise* le corps du spectateur en tant qu'image. Mais il nous faut d'abord envisager l'étape d'ouverture du film, l'étape permettant au *Bildraum* d'atteindre le réel. Dans *Ringu*, mais aussi dans *Kairo* (Kiyoshi Kurosawa, 2001), dans *Sinister* (Scott Derrickson, 2012) ou encore dans *The Canal* (Ivan Kavanagh, 2015), le spectre existe par le biais d'un lieu qui lui est consubstantiel : l'image. De la maison hantée nous passons, de façon littérale, à une image hantée. Alors que nous débattions plus haut de ces enluminures médiévales dans lesquelles la couleur est consubstantielle à l'être qu'elle accueille, nous relevions qu'il en va de même pour le spectre et son image-demeure. Cette image pourrait être un coin, tel que l'envisage Gaston Bachelard :

Voici le point de départ de nos réflexions : tout coin dans une maison, toute encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison. [...] Pour les grands rêveurs de coins, d'angles, de trous, rien n'est vide, la dialectique du plein et du vide ne correspond qu'à deux irréalités géométriques. La fonction d'habiter fait le joint entre le plein et le vide. Un être vivant emplit un refuge vide. Et les images habitent. Tous les coins sont hantés, sinon habités.⁷⁴¹

Pour Bachelard, le coin est un refuge, il est « la case de l'être⁷⁴² » ; un peu à la manière avec laquelle nous décrivions, plus haut, ce moment où l'être « fait lieu » en blottissant sa tête entre ses bras. Le coin est le lieu de l'être car il est un endroit de convergence des données spatiales et oniriques. Tout coin est espace de projection, tout coin est un vide que l'esprit doit remplir. Le cinéma spectral ne s'en prive pas, et le coin est le lieu par excellence du spectre prêt à bondir (comme dans *Grave Encounters* (Colin Minihan et Stuart Ortiz, 2011), dans *The Last Exorcism* (Daniel Stamm, 2010), ou dans *Hereditary* (Ari Aster, 2018)) ou de l'esprit en pleurs (à l'image

⁷⁴¹BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p.163 et 167.

⁷⁴²*Ibidem*, p.164.

de la femme que croise Josh dans le *further* dans *Insidious*). Ainsi, suivant la phénoménologie bachelardienne, nous pourrions envisager l'image-demeure de Sadako et de ses consorts comme un coin, lieu du vide qu'emplit le néant spectral. Mais nous pourrions aussi envisager cette image comme une cave, que les Latins, par ailleurs, nommaient *specus*. Bachelard lui-même, dans ces mêmes réflexions, envisage que la cave est le lieu des êtres lents et obscurs⁷⁴³, un peu à la manière du spectre de *Mister Babadook* (Jennifer Kent, 2014) qui provient de la cave et y sera finalement maintenu captif. La cave, lieu de la mélancolie, lieu des *larvae*.

L'image-demeure peut être un coin, comme c'est le cas dans *The Pact* (Nicolas McCarthy, 2012) et son fantôme qui réside dans une image présente sur *Google Maps* (fig. 65). Elle est un coin parce qu'elle est une finalité, presque une sépulture. Mais en ce qui concerne Sadako ou le démon Bagul de *Sinister*, l'image-demeure serait plutôt une porte, car c'est à partir de cette dernière qu'ils entreraient dans notre monde (fig. 66). Comme le relève encore une fois Alain Boillat, il faut toujours un filtre permettant d'accéder d'un monde à l'autre dans les « films à mondes ». Cela peut être un écran, nous l'avons déjà vu, mais aussi un pont (*In the Mouth of Madness*, John Carpenter, 1994), la lecture d'un texte (*The Butterfly Effect*, Eric Bress et J. Mackye Gruber, 2004) ou l'inoculation d'une substance chimique (*The Congress*, Ari Folman, 2013)⁷⁴⁴. Il faut toujours un filtre permettant de mesurer l'écart entre ces mondes et nous offrant la possibilité d'y naviguer, même si ce n'est que pour un aller simple. Nous avons analysé en début de partie comment Rachel, dans *The Ring 2* (Hideo Nakata, 2004) était entrée dans l'image-demeure de Samara pour aller y chercher son fils Aidan. L'image y est autant un lieu qu'une porte, car elle permet à Samara d'en sortir pour assassiner ses proies mais elle permet aussi à une mère éplorée d'y entrer pour sauver les siens. Nous retrouvons ce qui est structurellement présent dans le *found footage* : c'est l'image qui engendre l'espace, c'est l'image qui permet de faire lieu, autant que c'est l'image qui permet de nier la localité de ceux qui la subissent. Une pièce avec un écran de télévision n'est plus un lieu, car elle est constamment ouverte sur l'altérité. Sadako n'est que l'allégorie de tout cet *Autre* qui se presse sur le seuil de nos écrans.

Nous l'avons déjà dit, Alberti, dans *De Pictura*, définit la peinture comme une fenêtre⁷⁴⁵. Mais notre regard habitué à la télévision, cette petite « lucarne » ouverte sur le monde, confond

⁷⁴³*Ibid.*, p.45.

⁷⁴⁴BOILLAT Alain, *Cinéma, machines à mondes*, op. cit., p.103.

⁷⁴⁵ALBERTI Leon Battista, *De la peinture*, op. cit., p.115 : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture. » Dans une note, Jean-Louis Schefer ne manque pas de préciser le concept d'*historia* : il est l'objet de la peinture et résulte de l'invention du sujet. Voir note 38.

souvent ces deux fenêtres que sont la peinture albertienne et l'écran télévisuel. La peinture que défend Alberti n'est pas une fenêtre en ce qu'elle serait d'un mimétisme parfait, mais dans le sens où elle permet de contempler l'*historia*. Lorsqu'Alberti rédige *De Pictura* au milieu des années 1430, il est habité par un fort sentiment humaniste. Ce qu'est le tableau qu'il défend, c'est, finalement non le *locus* médiéval qui prévaut sur les figures qu'il emprisonne, mais un espace *commensurable* à la nécessité de la primauté des figures. Le tableau d'Alberti, c'est avant tout un espace pour le peuple, pour la *res publica*, qui s'oppose alors au lieu princier archaïque des représentations médiévales. L'image doit créer le sujet, lui donner une place où vivre. La perspective d'Alberti, qui n'aboutit pas à un « point de fuite » mais à un « point central » est fortement aristotélicienne, elle est liée au réel. On contemple la scène parce que cette dernière a quelque chose à nous apprendre des Hommes, non parce qu'elle nous permet de nous évader⁷⁴⁶. Il en va tout autrement de l'écran d'où sortent Sadako et Bagul. On ne contemple pas le cauchemar de la cassette maudite ou les *snuff* des bobines Super 8 pour apprendre et découvrir ; on les contemple pour assouvir son obsession et conjurer ses peurs. Or, tout regard qui se pose sur un objet d'obsession est également observé par ce dernier, c'est du moins l'analyse que nous offre le cinéma de spectre. Le temps passé à côtoyer ces films permettra l'écoulement de l'image dans le réel. C'est ainsi que, de la peinture albertienne comme fenêtre, nous passons à l'image, à l'écran, comme porte⁷⁴⁷. Nous rejoignons ici la définition que Benoît Goetz donne de ces éléments rendant l'architecture possible. À la suite de Georg Simmel, il affirme :

Architecturer un espace, c'est d'abord bâtir une unité de sens. Or cet acte de partage, de précision, ne devient véritablement architectural qu'avec l'existence de la porte : « Un morceau d'espace se trouvait ainsi relié à soi et scindé de tout le reste du monde. La porte, en créant si l'on veut une jointure entre l'espace de l'homme et tout ce qui est en dehors de lui, abolit la séparation entre l'intérieur et l'extérieur. Comme justement elle peut aussi s'ouvrir, sa fermeture donne le sentiment d'une clôture bien plus forte, face à tout cet espace au-delà, que ne le peut la simple paroi inarticulée. Cette dernière est muette, alors que la porte parle. ⁷⁴⁸ »⁷⁴⁹

746 Sur ces diverses réflexions, voir ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, op. cit., p.130.

747 C'est, du moins, en ce sens que nous comprenons l'affirmation d'André Bazin. Comparant le « cadre » de la peinture au « cache » de l'écran, il commente : « Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un *cache* qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, le cache centrifuge. » in BAZIN André, « Peinture et cinéma » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2011 (1975), p.188.

748 Goetz cite ici SIMMEL Georg, « Pont et porte », « Brücke und Tür » (1909), trad. S. Cornille et P. Ivernel, in *La tragédie de la culture et autres essais*, Marseille, Rivages, 1988, p.162.

749 GOETZ Benoît, *Dislocation*, op. cit., p.51.

La porte, en permettant l'ouverture, est aussi ce qui renforce l'idée de fermeture. Ainsi, une image qui peut s'ouvrir est redoublée en tant qu'image-demeure autant qu'en tant qu'image-prison. C'est ce que vivront les personnages de *Kairo*, trouvant en l'image une prison puis une sépulture. Les images-demeures de Sadako et de Bagul fonctionnent ainsi, ce dernier kidnappant de jeunes enfants dans les bobines afin d'en faire des assassins.

Lorsque le spectre sort de l'image et s'érige victorieusement dans le réel, ce dernier devient son lieu. Nous l'avons déjà dit, le spectre est consubstantiel à son image-demeure, à l'instar de Samara de *The Ring* (Gore Verbinski, 2002) qui grésille tel l'écran télévisuel duquel elle est sortie (fig. 67). Mais c'est aussi le cas du spectre dans *Nevesta* (Svyatoslav Podgayevskiy, 2017) qui transforme le réel en un espace bleuté lorsqu'elle affirme sa colère. Il en va également de même de la Samara de *Rings* (F. Javier Gutiérrez, 2017), faisant du film un espace glauque et poisseux. Lorsque le spectre advient, c'est alors toute l'image qui implose et se répand dans le réel. Encore une fois, nous trouvons une analogie frappante entre image et maison hantée. Dans *We Are Still Here* (Ted Geoghegan, 2015), le véritable démon est la maison elle-même qui ordonne un sacrifice humain tous les trente ans. À la toute fin du film, alors que la population locale viole l'intimité de la demeure pour s'en prendre à ses occupants, la bâtisse va se défendre seule dans une adéquation avec les spectres qui l'habitent. Alors que ceux-ci fendent des crânes, l'escalier surchauffé ou se fait gluant pour assassiner à son tour. L'image, elle, tournoie dans un tourbillon psychédélique. Image, maison et spectre se trouvent, dans cette scène finale, ontologiquement liés⁷⁵⁰. Il en va de même dans *The Amityville Horror* (Andrew Douglas, 2005) : vers la fin du film, George Lutz démonte le mur de la cave d'où semblent provenir toutes ces voix qui le hantent. Alors qu'il vient de démonter une planche, il pose sa main à l'intérieur de la charpente et découvre que le mur est infesté par la moisissure, les asticots et autres vermines (fig. 68). Le *locus* qu'est ce mur est abject comme l'est le spectre. Puis, derrière le mur, George découvre une porte emmurée. Il la défonce à coup de massue et arrive dans le *lieu épouvantable* lui-même : une ancienne prison tenue par un révérend au XVII^e siècle. Il y enfermait des indigènes et leur faisait subir toutes sortes d'atrocités. Enfin, de la prison, lieu anachronique et spectral, George arrive vers une porte,

⁷⁵⁰Un lien peut également être fait avec la maison de *Pet Sematary* (Mary Lambert, 1989) qui, dans son aspect final, ressemble à l'ancre vivante du diable. La maison est malade, tout comme l'est le film. Il y aurait également un autre lien à faire avec le final de *Reazione a catena* de Mario Bava (1971) comme étant un film dans lequel l'image engendre le sang. C'est, du moins, le message littéral de son ultime séquence : des enfants contemplent tous les meurtres depuis une fenêtre singeant l'écran de cinéma, avant de sortir à leur tour dehors, assoiffés de sang.

illuminée. Derrière celle-ci, c'est le révérend lui-même qui se donna la mort en se tranchant la gorge afin que son sang tapisse la maison et que sa présence soit active pour toujours. Sang qui éclabousse George lui-même, finalisant le long processus de possession, clôturant ce chemin vers l'assassinat de toute sa famille. La maison tout entière semble légitimer sa construction pour qu'existe cette porte démoniaque. Maison, Spectre et Image, tous trois sont liés à cette porte. L'ouvrir, c'est faire définitivement advenir la hantise dans le réel.

George Lutz pose sa main sur le mur et la ressort gluante, il approche son visage et se trouve face à face avec la vermine. Nous parlions plus haut de cette séquence d'*Insidious: Chapter 3* (Leigh Whannell, 2015) durant laquelle Quinn, l'héroïne, est attaquée par le haut du cadre alors qu'il n'y a personne dans la pièce. Nous envisagions que le *locus*, comme mur chez Aristote, était également, potentiellement, le cadre lui-même dans le cinéma de spectre. Si nous revenons maintenant sur cette idée, à partir de la moisissure du côté *spectral* du mur de la maison des Lutz, nous pouvons affirmer que le cinéma de spectre est bel et bien obsédé par le fait d'habiter l'image, d'y entrer et d'en sortir. Gilles Deleuze disait à propos du cinéma d'Orson Welles que le montage y était « l'acte cinématographique par excellence [...] : au lieu de produire à partir du mouvement une image indirecte du temps, il va organiser l'ordre des coexistences ou les relations non chronologiques dans l'image-temps directe. Diverses nappes de passé seront évoquées, et incarneront leurs aspects dans des images-souvenirs.⁷⁵¹ » Nous le savons, *Citizen Kane* (1941) légitime son histoire autour de la signification du dernier mot prononcé par le riche Charles Foster Kane avant de décéder : « *Rosebud* », dernier terme obscur que la narration devra révéler. Ainsi, les différentes nappes temporelles seront autant d'éléments d'enquête pour en saisir la signification et tout l'art de Welles sera de jouer avec le montage pour faire cohabiter ses différentes temporalités. Mais alors que l'œuvre d'un Welles fait du cinéma un art du montage, il nous semble que le cinéma de spectre fait du cinéma un art du cadrage. Plus précisément, un art de l'ouverture du champ. Ici réside tout l'enjeu de ce cinéma : alors que le hors-champ est le lieu même du spectre, il va falloir étirer à ce point le champ pour lui permettre d'y entrer. Le *jump scare* n'étant qu'une finalité logique de ce geste cinématographique. Le cinéma spectral est un cinéma qui ouvre l'image, qui en fait une porte. Ainsi nous comprenons tous ces plans au grand-angle dans de vastes intérieurs familiaux, comme c'est notamment le cas dans le cinéma de James Wan ou encore, par exemple, dans celui de Mike Flanagan⁷⁵². De ce fait, les personnages, à l'instar de Georges Lutz, seront

751 DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Seuil, 1985, p.146.

752 L'épisode six de la série télévisée *The Haunting of Hill House* (qu'il a dirigée et entièrement réalisée) est à ce sujet exemplaire : une famille se réunit dans une maison funéraire autour du cadavre de leur sœur/fille. Presque l'intégralité de l'épisode se déroule dans cet espace étrangement vaste, et est filmé en plan séquence.

également poussés jusqu'aux limites de cette ouverture, jusqu'au seuil du cadre, jusqu'à la porte d'entrée spectrale. Alors que le fantastique garde séparé le hors-champ et le champ, alors qu'il fait subtilement s'écouler le premier dans le second, l'enjeu du cinéma spectral est de faire se superposer les deux couches. D'où l'hyper-visibilité du mal, d'où l'aspect parfois grotesque de ce cinéma, d'où, surtout, son hyper-contemporanéité et son intérêt pour comprendre notre monde obsédé par les écrans.

Parfois, comme c'est également le cas dans *The Amityville Horror*, mais aussi dans *Nevesta*, la porte peut prendre la forme d'un simple soupirail. Ce qui est, peut-être, la meilleure adéquation formelle possible. Le soupirail, lieu des soupirs, lieu où l'humain ne peut que très difficilement passer mais où l'abject est roi⁷⁵³. Dans ce même film, et nous y reviendrons, le soupirail est la porte d'entrée des mouches. Mouches qui surgissent, dans *The Ring*, de l'écran lui-même. Lorsque la porte se fait soupirail et que des spectres en sortent, la signification n'est alors autre que celle-ci : la porte conduit aux entrailles de l'espace ; la maison est gangrenée par le spectre, elle est d'essence spectrale.

Le cinéma d'horreur, cinéma même du devenir visible des choses cachées, devient avec le cinéma de spectre le cinéma dont le hors-champ par excellence n'est autre que l'image. Figurer sur une image (comme dans *Paranormal Activity* par exemple) c'est passer du côté de l'*Autre*, de l'au-delà du réel, du lieu du spectre. Le hors-champ du film d'horreur est devenu hors-champ absolu, celui de l'enfer lui-même. Et l'horreur ultime advient lorsque le champ tout entier est devenu hors-champ, c'est à dire spectral. Il nous semble que c'est ce que réalise *Ringu* : le film devenant moite comme le fond du puits, tandis que Sadako, l'image-hors-champ, sort de l'écran-porte pour advenir dans le réel. Lorsque le réel se fait image, il n'y a qu'une seule issue : la fin de l'humanité, c'est ce qui advient à la fin de *Rings*. Un autre danger est celui de revenir du hors-champ en amenant avec nous une partie de ce lieu, c'est le cas d'*Insidious* ou de *Ouija*. Lorsque l'on communique avec l'au-delà ou lorsque l'on se déplace dans le *further*, il y a des risques que l'on ne revienne pas seul. Il y a des risques que la contemplation des images-demeures convoque le spectre dans le réel. Il y a, surtout, des risques que la contemplation de ces images-*arkhè* fasse advenir le spectre au sein de notre propre enveloppe. L'image nous ensorcelle, le spectre nous possède.

Chaque mouvement de caméra est alors propice à l'apparition d'un fantôme dans le fond du plan, parfois vu par un personnage endeuillé, parfois seulement par nos yeux angoissés.

⁷⁵³C'est également le cas dans le classique *The People Under the Stairs* de Wes Craven (1991) : le héros se déplace au sein de la maison par les bouches d'aération. Il devient un spectre parmi les morts-vivants.

SEUIL V : IMAGE, PURGATOIRE ET ÉLÉGIE

Le cinéma spectral est donc un cinéma de la dilatation du champ, il cherche à ouvrir le cadre jusqu'à ce que le hors-champ bascule en lui et rende la dimension spectrale absolue. Pour représenter cet aspect, il tend à montrer que l'envers spectral n'est finalement pas autre chose que le réel renversé : c'est le *further* d'*Insidious* (James Wan, 2010), mais aussi l'au-delà de *The Conjuring 2* (James Wan, 2016). C'est, également, la dimension spectrale de *Ringu 2* (Hideo Nakata, 1999), lorsqu'Asakawa, fuyant avec Yoichi le commissariat, traverse la route et se trouve projetée dans la dimension *vidéographique* de Sadako Yamamura. Une foule se déplace sur un parvis, mais certaines personnes sont figées, la tête vers le bas et les yeux complètement noirs. L'un d'eux affirme à Asakawa que son fils n'est plus le sien. Nous revenons au réel, et comprenons que la mère vient en fait de se faire écraser par un camion. Resté sur le trottoir, Yoichi contemple d'un œil absent le sang de sa mère qui coule lentement vers lui. Nous comprenons également que la dimension dans laquelle a été projetée Asakawa, dimension représentée à l'écran par le même grain pelliculé et la même teinte que la vidéo maudite de Sadako, est une sorte d'au-delà. Encore une fois, image et au-delà se confondent. Nous l'avons déjà dit, cela est, par exemple, également le cas dans *Friend Request* (Simon Verhoeven, 2016) où un spectre hante une page *Facebook*, et dans *The Pact* (Nicolas McCarthy, 2012), où une femme floutée habite une photographie sur *Google Maps*.

Il est intéressant de constater que cet au-delà spectral remplit à peu près toutes les fonctions du purgatoire catholique. Ce dernier, officiellement validé par le concile de Lyon en 1274, était un lieu intermédiaire dans lequel le fidèle devait purger ses peines avant d'être jugé digne du Paradis, ou, au contraire, d'être destiné à l'Enfer. Or, alors que l'intérêt des croyants pour le purgatoire s'essouffle considérablement à partir du milieu du XVIII^e siècle, il refait soudainement surface un siècle plus tard, sous un aspect un peu différent. Comme nous le savons, le XIX^e siècle est celui de la passion pour l'occulte, le spiritisme et la littérature fantastique en attestent. Mais il est aussi l'époque d'un grand désintérêt pour l'Enfer, marqué, au contraire, par un retour sur le devant de la scène des croyances dans le purgatoire⁷⁵⁴. Avec le changement d'organisations politiques, le système dogmatique évolue également, et, d'un Dieu punisseur, nous passons à un Dieu amour. De plus, l'urbanisation de la société et les changements sociaux marquent également la recrudescence des « morts inquiétantes », ces morts qui viennent sans qu'ait été donnée l'Extrême-Onction⁷⁵⁵. Enfin, le développement de

754 CUCHET Guillaume, *Le crépuscule du purgatoire*, Paris, Armand Colin (L'histoire à l'œuvre), 2005, p.36.

755 *Ibidem*, p.38.

l'amour familial amène un désir nouveau chez les croyants, celui non de rencontrer Dieu dans l'au-delà, mais d'être réuni avec les siens. Toutes ces évolutions permettent alors le retour du dogme du purgatoire. Pourtant, nous le disions, ce dernier n'est pas tout à fait le même et se trouve associé à une dimension plus morale qu'au Moyen-Âge. Il devient une sorte de prison, qui varie entre la geôle terrible pour les pires, et la salle d'attente pour les plus tendres. Mais surtout, il est le lieu même des « âmes délaissées »⁷⁵⁶, âmes de ceux que personne ne pleure, âmes qui ont été violemment amenées outre-tombe.

Aussi, le purgatoire fait également son grand retour grâce à une nouveauté spirituelle déterminante : le spiritisme. Nous avons déjà longuement étudié en première partie l'importance de ce dogme pour le cinéma de spectre. Mais il l'est peut-être encore plus que nous ne pouvons l'imaginer en ce qui concerne notre rapport général aux images en ce début de XXI^e siècle. Voici ce qu'Allan Kardec, inventeur du Spiritisme français, dit du purgatoire :

Le Spiritisme ne vient [...] pas nier la pénalité future ; il vient au contraire le constater. Ce qu'il détruit, c'est l'enfer localisé, avec ses fournaises et ses peines irrémédiables. Il ne nie pas le purgatoire, puisqu'il prouve que nous y sommes ; il le définit et le précise, en explique la cause des misères terrestres, et par là il y fait croire ceux qui le niaient. Rejette-t-il les prières pour les trépassés ? Bien au contraire, puisque les Esprits souffrants les sollicitent ; qu'il en fait un devoir de charité et en démontre l'efficacité pour les ramener au bien, et, par ce moyen, abrégé leurs tourments.⁷⁵⁷

Ainsi, le purgatoire pour les spirites est une sorte de double invisible qui est déjà sur Terre. Tout s'explique alors : les âmes avec lesquelles nous pouvons communiquer via les *séances* sont en fait déjà ici, elles nous sont simplement inaccessibles sans intermédiaire. Le purgatoire spirite, c'est donc, comme nous le présupposions, une sorte de hors-champ qui se superpose au champ, et qui n'attend qu'à devenir visible. De plus, comme le fait remarquer Cuchet⁷⁵⁸, le purgatoire, dogme absent chez les protestants, aura finalement trouvé son pendant avec le *spiritualism* qui naît aux États-Unis au milieu du XIX^e siècle. Ainsi, dans les pays anglo-saxons, l'au-delà deviendra peu à peu ce purgatoire spirite d'où peut provenir l'amour des nôtres mais aussi la colère des mauvais. Le *further* en est peut-être la meilleure

⁷⁵⁶*Ibidem*, p.82.

⁷⁵⁷KARDEC Allan, *Le Ciel et l'Enfer*, Paris, éd. du Livre des esprits, 1865, p.67 ; cité par CUCHET Guillaume, *ibid.*, p.48.

⁷⁵⁸CUCHET GUILLAUME, *ibid.*

illustration. Que croise Josh lorsqu'il se rend pour la première fois dans l'au-delà ? Une foule en colère, un démon, son fils prisonnier, une famille massacrée par un fratricide, mais aussi des êtres en pleurs, des êtres qui ne demandent qu'une chose : qu'on les aime, qu'on se souvienne d'eux.

Ce dernier aspect est l'un des piliers forts du purgatoire qui (re)naît conjointement au spiritisme dans le milieu du XIX^e siècle : le purgatoire est le lieu des âmes éplorées dont personne ne se souvient. Le purgatoire est l'endroit où l'on se rend lorsque nous devenons de simples numéros sur un registre, une simple phrase dans un article de journal, un cadavre dans l'empire des anonymes. Le purgatoire, c'est alors tout le monde spectral du cinéma de spectre : nous l'avons déjà dit, le spectre est, globalement, issu de la colère et de la tristesse d'une âme oubliée. La saga *Ju-On* (2000-2014) en a même fait sa marque de fabrique et commence ses films ainsi : « Quand quelqu'un meurt dans les griffes d'une rage extrême, une malédiction apparaît. La malédiction frappe l'endroit du massacre et tous ceux qui pénétreront dans cet endroit seront consumés par cette furie vengeresse. » La malédiction pour les vivants est la « furie vengeresse », mais elle est, pour les morts, l'errance éternelle. À moins que quelqu'un ne vienne la conjurer ; c'est l'une des activités de la médium Elise Rainer dans la saga *Insidious* (2010-2018).

Cette particularité du monde spectral, qui est, nous le répétons, un *Bildraum*, un monde de l'image, se trouve également dans nombre des bandes originales des films de spectre. L'élégie, le « dire hélas », le chant des plaintes, y est alors récurrent. Les différents compositeurs de musique du genre (Christopher Young (*Sinister*⁷⁵⁹, *The Grudge*), Kenji Kawai (*Ringu*), Joseph Bishara (saga *Insidious* dans laquelle il joue aussi le démon, *The Conjuring*)) multiplient, parfois à outrance, ces pleurs dans leurs musiques. Ainsi, s'il devait y avoir une musique, un chant associé au cinéma de spectre, c'est-à-dire, un chant affilié à ce débordement de l'image dans le réel, ce serait celui élégiaque de ce peuple invisible qui pullule dans le monde tracé par le genre spectral. Giorgio Agamben, dans *Le règne et la gloire*, affirme que l'élégie et l'hymne religieux « déplorent et, en même temps, célèbrent, [...] précisément l'absence irrémédiable de contenu de l'hymne, la langue qui tourne à vide comme forme suprême de la glorification. L'hymne est la désactivation radicale du langage signifiant, la parole rendue absolument sans emploi, et pourtant conservée comme telle dans la forme de la liturgie.⁷⁶⁰ »

Ainsi l'élégie, ce chant de tristesse qui en appelle à la reconnaissance divine est également la

⁷⁵⁹Le morceau *Into The Attic (Waking Cthulhu)*, lui, nous présente une longue et lointaine voix à l'agonie. Il nous semble, alors, écouter le susurrement d'un démon anonyme.

⁷⁶⁰AGAMBEN Giorgio, *Le règne et la gloire*, op. cit., p.354.

marque de l'anéantissement de la parole. En ce qui nous concerne, l'élégie marque l'impossibilité de dialogue entre les deux plans mondains que sont le *Bildraum* et le réel. C'est cette scène dramatique durant laquelle Josh tente en vain d'engager une conversation avec la vieille femme en noir provenant du *further*. Le langage est nié et il n'y a alors qu'une seule réconciliation possible : laisser l'*Autre* guider notre main et déplacer la goutte sur la planche ouija, allant de lettre en lettre pour que le dialogue puisse s'installer. C'est l'infinie tristesse de ceux qui sont bloqués dans le monde des images : personne ne peut entendre leurs pleurs. Lorsque ceux-ci se transforment en colère, advient alors la dernière étape du devenir spectral, étape pouvant finalement se passer de ce dialogue impossible : la possession.

CONCLUSION :

Comme nous l'avions déjà envisagé dans la première partie de notre recherche, le cinéma spectral, par le biais de la transformation du classique fantôme en spectre, permet toute une série de réflexions sur les rapports que le spectateur entretient avec l'image cinématographique qu'il contemple. Ainsi, cette dernière n'est plus uniquement une simple « visibilité » mais devient un lieu hanté. Que ce soit par le biais du motif du *further* dans la saga *Insidious*, celui du lieu spectral dans nombre de productions, ou encore ceux du miroir et du miniature, nous avons compris que la hantise de la maison avait toujours une origine extérieure, éthérée, au point de faire de la maison hantée une maison-image et de faire de l'image une maison hantée. Ainsi, la « mère archaïque » dont nous parlions en introduction est devenue l'image elle-même. À l'instar de Sadako ou du démon Baghul, c'est elle qui devient le lieu même de provenance de la hantise, tout comme c'est également l'image qui demeure le vaisseau principal de l'oppression.

Or, comme nous avons pu le comprendre par le biais de Walter Benjamin, un espace inhabitable serait un *bildraum*, un espace-image, car il serait un espace infini, un espace uniquement potentiel. Pourtant, le cinéma spectral fantasme un véritable *bildraum* habitable, et c'est toute son ambivalence : ce qui suscite l'effroi est aussi ce qui produit de l'espoir et de l'empathie. Comme nous le verrons dans la partie suivante, l'autre étape du *bildraum*, non envisagé par le philosophe allemand, mais qui a pourtant obsédé la religion catholique depuis sa naissance, c'est le moment où le corps se fait espace-image à son tour. Il s'agit de la dernière étape relevée par le Ed Warren fictif de James Wan : la possession. Ainsi, cette dernière est une continuité logique de hantise : des dispositifs nous passons à la maison, puis à l'image, puis, enfin au corps. Il s'agira, encore une fois, non uniquement de réduire l'analyse des corps-espaces-images à celle des personnages fictifs, mais plutôt de la conduire à ce qui nous semble être l'objet de hantise du cinéma spectral : le corps du spectateur.

PARTIE III :
L'ÊTRE HANTÉ PAR L'IMAGE

« Parfois lorsque vous êtes hantés, c'est comme marcher sur un chewing-gum. Vous le prenez avec vous. »
Ed Warren, *The Conjuring*.

« Je sens le diable aller et venir chez moi comme en sa maison. »
Roland Villeneuve, *Satan parmi nous*, 1973.

« Hantise et possession disent la même soumission d'un sujet à l'ordre technologique dont il prétend illusoirement posséder la maîtrise. »
Stéphane Bex, *Terreur du voir*, 2016.

« Accompagnée ou non de l'exorcisme, la possession prend donc l'aspect d'une catharsis. »
Roland Villeneuve, *Les possessions diaboliques*, 1975.

« Et pourtant, si le pouvoir était pluriel comme les démons ? “Mon nom est Légion”, pourrait-il dire : partout, de tous côtés, des chefs, des appareils massifs ou minuscules, des groupes d'oppression ou de pression ; partout des voix “autorisées”, qui s'autorisent à faire entre le discours de tout pouvoir : le discours de l'arrogance. »
Barthes, *Leçon*, 2002 (1978).

INTRODUCTION

En ouverture de son ouvrage portant sur le motif féminin dans le cinéma d'horreur, Barbara Creed s'interroge : « Quelle est la relation entre les états physiques, les déjections corporelles (même celles métaphoriques) et l'horifique – en particulier, le monstrueux-féminin ?⁷⁶¹ » Elle se demande si l'effet que produit le film d'horreur sur le spectateur masculin est le même que celui qu'il provoque sur le spectateur féminin. Ce qu'il faut comprendre dans cette interrogation c'est que, selon l'analyse de Creed, l'horreur est avant tout liée à des motifs féminins. Nous en avons analysé un, central, à partir de la figure de la « mère archaïque ». Or, nous arrivons à la dernière partie de notre recherche avec une interrogation : si le motif de la possession, que nous disséquons ici, est avant tout féminin, que dit-il du spectateur de manière générale ? Ce que nous tâcherons alors de démontrer, c'est que le cinéma de spectre a pour objet de faire du spectateur un être possédé par ses images. C'est-à-dire, qu'il a pour objet de faire du spectateur un être *chôratique* à son tour, un spectre réceptacle, un être dont l'imaginaire deviendra un *monstruous womb*.

Nous contemplons un film spectral à la recherche d'un impossible. Nous fantasmons le dispositif technique qui trouve son autonomie par le biais du spectre, et nous rêvons d'une image habitable. Advient la troisième étape, celle de la possession, durant laquelle le *lieu spectral* analysé plus haut n'est plus un territoire dans la maison hantée, non plus un territoire dans l'image ou une image comme territoire, mais devient le corps humain. S'en suit alors un jeu de reflet : au corps de la possédée comme *lieu spectral* répond le corps du spectateur comme lieu également hanté. Le prix de notre plaisir est celui d'un mal-être qui n'est pas uniquement celui du film, mais qui continue bien après le visionnage. C'est l'une de nos positions : l'effet même du cinéma spectral n'a pas uniquement lieu durant le film, mais se trouve après, dans nos insomnies. Nous retrouvons encore une fois le motif de *Ringu* : regarder la vidéo maudite est une expérience étrange, mais l'horreur advient dans les sept jours qui suivent. C'est aussi Stéphane du Mesnildot, que nous citons en ouverture de cette recherche, qui, après avoir vu le film d'Hideo Nakata, se demande depuis combien de temps il n'avait pas eu aussi peur *au moment de s'endormir*, après la séance⁷⁶².

Le plaisir pris devant le film de spectre relèverait alors d'un sentiment paradoxal, car il serait source de désir et de dégoût. Comme nous l'avons également vu, le cheminement de toute fiction horrifique serait la *découverte* d'un monstrueux/impossible, et lorsque l'horreur n'est

761 CREED Barbara, *The Monstrous-Feminine*, op. cit., p.3.

762 DU MESNILDOT Stéphane, *Fantômes du cinéma japonais*, op. cit., p.7.

pas narrative (comme en peinture par exemple), l'image elle-même se présente comme un impossible découvert. De plus, la fiction horrifique aurait une fonction didactique, car nous n'avons peur que si un personnage dans la fiction a également peur, et « on apprend ce que c'est que d'être art-horrifié en grande mesure par la fiction elle-même ; en effet, le critère précis de ce que c'est qu'être art-horrifié peut être trouvé dans la fiction dans la description ou mise-en-place de la réponse du personnage humain. Les œuvres horrifiques, autrement dit, nous apprennent, en grande mesure, la façon appropriée de leur répondre.⁷⁶³ » Cet apprentissage, il nous semble le trouver précisément dans la figure de la possession.

Afin de l'étudier, nous débuterons par une analyse de la possession elle-même. Nous reviendrons sur son origine cinématographique mais aussi religieuse et théorique. Puis nous questionnerons le cinéma lui-même comme un art de la possession avant de questionner, plus largement, notre rapport aux images par le filtre de ce motif. Adviendra ensuite la dernière étape de notre recherche : celle de la formulation de l'idée de « monde spectral » qui débutera par une étape philosophique avant de se diriger vers des motifs historiques, le tout, toujours en tension avec des éléments issus de notre corpus filmique. Enfin, nous questionnerons une donnée nous semblant autant déterminante du « monde spectral » que du cinéma de spectres : la mélancolie ; elle-même liée aux idées d'allégorie et d'archétype. Cette troisième partie, peut-être la plus théorique de notre recherche, permettra de postuler une véritable hypothèse, non de la structure du cinéma spectral, mais de ses effets.

⁷⁶³CARROLL Noël, *Philosophy of horror, op. cit.*, p.31. Notre traduction : « *We learn what is to be art-horrified in large measure from the fiction itself; indeed, the very criteria for what it is to be art-horrified can be found in the fiction in the description or enactment of the human character's responses. Works of horror, that is, teach us, in large measure, the appropriate way to respond to them.* »

1. LA POSSESSION PAR LE SPECTRE

1.1 Le corps outil

L'ultime hantise

Le spectre hante la technique, il se répand par l'électricité, par les divers flux qui composent l'habitat contemporain, par ses objets, par ses archives. Puis, il fait de l'espace son lieu. Les murs de la maison deviennent autant de barrières infranchissables qui vibrent et suintent. La maison n'est plus refuge mais piège puant. Au creux des murs, sans que l'on y ait prêté garde, réside l'archaïque. Il souffle, il enfle, il contamine peu à peu les cadres mêmes du monde pour étouffer ceux qui cherchent à habiter. Puis, arrive la dernière étape, dramatique, terrible du film de spectre : la possession. Dans *The Conjuring* (James Wan, 2013), alors que la famille Perron vient de vivre une énième nuit de terreur, Carolyn se rend à l'université pour rencontrer le célèbre couple Warren afin d'implorer leur aide. Les époux sont en train de donner un cours, ils présentent l'une de leurs archives, une captation personnelle d'un de leurs exorcismes, devant un amphithéâtre bondé : « La peur est un sentiment d'agitation et d'anxiété dû à un danger présent ou imminent. Que ce soit un fantôme, un esprit ou une entité, tous s'en nourrissent. Maurice, fermier canadien-français, qui a quitté l'école au CE2, une fois possédé, parlait latin comme personne. Parfois à l'envers. Il a été agressé sexuellement et souvent torturé par son père. Un démon est entré en lui. Si vous regardez ses yeux, vous y verrez des larmes de sang. Et tout à coup, des croix à l'envers sont apparues sur tout son corps. » Nous trouvons, ici, tous les tropes de la possession telle qu'elle se présente au cinéma depuis *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) : la possession est liée à un traumatisme, notamment sexuel, et nous reviendrons plus longuement sur cette part endeuillée du cinéma spectral plus loin. De plus, la possession est le symbole d'une connaissance presque illimitée (des langues, de l'avenir, des secrets de chacun), la renvoyant ainsi aux idées d'ubiquité et de panoptique, elles-mêmes liées à ce que semble être l'image à notre époque (nous y reviendrons également). Enfin, la possession est un phénomène physique, il est ce moment où la hantise ne marque plus seulement le regard ou l'esprit, mais s'ancre dans la chair du hanté. Le corps est entièrement conduit par le spectre, qui devient une sorte de *dispositif*.

Après un échange de questions avec le public, Ed Warren remonte l'écran de projection pour révéler trois mots écrits à la craie sur le tableau : infestation, oppression, possession. « L'infestation, ce sont les chuchotements, les bruits de pas, la sensation d'une présence qui se transforme en oppression, la deuxième étape. C'est là que la personne la plus psychologiquement vulnérable est prise pour cible par une force extérieure qui la terrasse et en fait son jouet. Une fois

affaiblie, elle passe à l'étape finale, la possession. » Voici, résumée en trois étapes, l'évolution basique d'un film de spectre, évolution qui a structuré notre recherche. C'est une évolution graduelle de l'expérience de l'image : elle se rend visible, puis elle devient *le* visible, et s'objective ensuite dans le corps du spectateur, qu'elle assujettit. Mais pas n'importe quel corps, car comme l'affirme l'exorciste Pierre Le Loyer, chez qui nous originons le mot français de *spectre*, est sujet à la possession celui qui est « impressionnable⁷⁶⁴ », c'est-à-dire celui qui se comporte comme un papier sensible pour toutes ces images insupportables qui quittent l'écran et germent dans le regard puis le corps du spectateur. Le corps est l'achèvement de cette recherche portant sur la hantise de et par l'image, et, à travers le motif de la possession, nous tendons à affirmer ceci : le dernier moment de la hantise, la possession, est le miroir de l'effet que produit l'image choquante sur le spectateur. Ainsi, le cinéma spectral, en incorporant la hantise aux motifs issus du fantastique, conduit le cinéma à théoriser par lui-même l'effet qu'il produit sur le spectateur. Nous sommes assis dans une salle noire, avachis dans un canapé ou étendus sur notre lit, nous contemplons un film terrible, puis, le générique passé, l'écran vire au noir. La véritable épouvante commence. L'expérience de l'effroi ne consiste pas uniquement en un moment de contemplation de l'image, mais dans son étape de digestion, lorsqu'elle tourne en boucle dans notre crâne, lorsque nous ne pouvons éteindre la lumière pour nous endormir, lorsque nous ne pouvons simplement pas nous endormir. Lorsque notre agir quotidien est hanté par cette image que nous n'aurions pas dû voir, accompagnée par cette musique dissonante que l'on aurait dû baisser.

Qu'est-ce que la possession ? Le démonologue Roland Villeneuve la définit en ces termes :

Intrusion souvent brutale du Démon dans les corps prédisposés à le recevoir en raison d'une névrose ou d'une anxiété à caractère macabre ou pervers. La possession, écrit l'Abbé Ribet, « est l'envahissement du corps d'un homme vivant, dont il meut les organes en son nom et à son gré, comme si ce corps était devenu le sien. Ainsi dans la possession, le démon s'introduit et réside dans l'intérieur du corps qu'il tourmente, il y agit et parle en maître, il le traite comme sa propriété. » Les indices de possession qui, tous ensemble, doivent se présenter chez la même personne pour que le qualificatif de diabolique puisse leur être accordé, sont les suivants :

- la possibilité de parler ou de comprendre des langues étrangères ou des langues mortes, inconnues du sujet possédé ;
- la possibilité de découvrir des objets cachés ; de lire la pensée ; de dévoiler l'avenir ;
- la possibilité de se livrer à des actions ou à des exercices dépassant les forces physiques

⁷⁶⁴LE LOYER Pierre, *Discours et histoires des spectres*, op. cit., p.101.

normales de l'individu ;

-le vomissement des substances ou de corps étrangers que le Démon aurait obligé le possédé à avaler.

L'aspect extérieur des possédés est particulièrement repoussant. Ils parlent la langue tirée, ont un regard furieux, jurent, se démènent, aboient ou miaulent, font mille gestes désordonnés.⁷⁶⁵

Il y a finalement peu de différences entre les propos des démonologues⁷⁶⁶ de James Wan et ceux de Roland Villeneuve, célèbre « spécialiste de Satan » ayant œuvré pour replacer le diable au sein d'une histoire des croyances. La possession est ce moment où le spectre advient à la visibilité en s'incarnant dans le corps d'un autre⁷⁶⁷. S'ensuit alors une lutte acharnée entre l'hôte et l'intrus, qui conduit le corps à la limite de l'implosion. Au cinéma, le corps du possédé semble toujours se déchirer, comme s'il était trop « plein ». C'est la jeune Emily (Natasha Calis), qui, dans *The Possession* (Ole Bordenal, 2012), est proche de la désintégration tant son visage est enflé (*fig. 69*). Une main apparaît même sous sa peau, alors qu'une autre sortira plus tard de la bouche de son père. Nous retrouvons également, chez Villeneuve, cette même idée que le possédé est doué de connaissances impossibles et/ou archaïques, parlant notamment des langues éteintes depuis des siècles. Dans *The Rite* (Mikael Häfström, 2011), la jeune Rosaria, possédée par un démon, devine le contenu d'un sac fermé. Le père Trevant (Anthony Hopkins) le confirme : « Connaissance de l'inconnaissable, test rapide de possession. Le Diable s'est emparé d'elle ». Plus tard, elle vomira des clous rouillés. Dans *The Priests* (Jang Jae-hyun, 2015), la jeune Lee Young-Shin, également possédée, révèle les morts à venir dans un cri de rage. Dans *The Atticus Institute* (Chris Sparling, 2015), Judith (Rya Kihlstedt) a une force surhumaine et parle une langue archaïque. Elle sait tout des docteurs et agents de la CIA qui l'entourent et pensent la contrôler. Enfin, le possédé, c'est également le corps-abject, tel que nous l'envisagions plus haut par le biais de Julia Kristeva⁷⁶⁸. Le corps renvoyé au *cadere*, à ce qui tombe : vomissement, déjections, mais aussi, bien sûr, insultes et insanités. C'est la scène d'introduction d'*Evil Dead* (Fede Alvarez, 2013) : en un changement de plan, la tendre adolescente apeurée devient un être aux dents pourries qui vocifère. Finalement, pour le dire en nos termes, et ce sera l'un des éléments majeurs de cette

765VILLENEUVE Roland & TONDRIAU Julien, *Dictionnaire du diable et de la démonologie*, Verviers, Gérard & Co, 1968, pp.176-178.

766Ces derniers, par ailleurs, sont inspirés du véritable couple Warren. Les films de la saga *The Conjuring* sont tirés de leurs ouvrages.

767La « scène du thé » dans *Get Out* (Jordan Peele, 2017) est à ce sujet exemplaire : le possédé (ou plutôt son esprit) flotte dans les abîmes, au fond de sa conscience, pendant qu'il contemple un quelqu'un d'autre gouverner son corps.

768CF. *supra*, I.3.a.

partie, le possédé est celui dont le simple corps devient un corps-spectacle ; il est celui dont l'être tend entièrement vers l'hyper-visibilité. On déverse l'intérieur (les secrets, les passions, les flux internes) à l'extérieur, et on réalise mille prouesses pour que jamais les regards ne quittent le corps qui s'agite. Le corps du possédé, le corps dans lequel l'image s'est « impressionnée », est un corps qui va peu à peu, lui aussi, devenir image. Lorsque le spectre entre dans un corps, ce dernier devient spectacle. Rappelons que les termes renvoient tous deux à la même racine **spek-* qui a donné le verbe latin *specio* disant l'acte de regarder. Le spectacle, c'est un visible qui a pour fonction d'attirer les regards.

Nous le répétons, la possession est le troisième stage d'une hantise qui commence avec l'infestation puis continue avec l'oppression. Or, nous pourrions également décomposer la possession en trois étapes similaires. Roland Villeneuve, dans son essai critique sur la *possession diabolique*, analyse cette dernière comme étant graduelle⁷⁶⁹. À partir de divers textes historiques, il classe le développement de la possession ainsi : tentation (que nous rapprochons de l'infestation), obsession (similaire à notre oppression) et, enfin, possession.

Avant que les corps ne soient possédés, ils sont donc d'abord tentés. C'est même l'un des surnoms du diable : le grand tentateur. Chez les chrétiens, la tentation débute dès Adam et Ève, et l'exemple le plus fameux étant bien sûr celui de Job. À partir de ces exemples, les chrétiens peuvent affirmer que Dieu tolère que le diable tente le croyant, car la tentation est le test parfait pour prouver sa foi. Or, à ce jeu, le diable est talentueux, poussant toujours le croyant vers le côté où il penche. Soeur Jeanne des Anges, mère supérieure des ursulines de Loudun et possédée célèbre, le dit également : le Diable entrait dans son cœur par la « petite tentation⁷⁷⁰ ». Il y prenait un malin plaisir. C'est l'une des premières puissances panoptiques du spectre diabolique que de connaître les faiblesses et les petits plaisirs de ses proies. Cette tentation, premier signe de la présence du Malin, est souvent le fruit de l'ennui. C'est un fait paradoxal qui a valeur de preuve : le siècle même de la possession est le XVII^e, qui voit fleurir des monastères partout en Europe. De ce fait, la première victime de la possession est la nonne contrainte à diverses et douloureuses abstinences. Il n'y a de possession, de diable, de démons, que là où il y a Dieu, sa foi, et sa menace des Enfers.

De la peur de la tentation, de sa résistance, de son éternel combat, nous passons ainsi à l'obsession. Cette dernière est double : extérieure et intérieure. L'obsession extérieure n'est ni plus ni moins que ce que nous avons analysé comme étant l'*oppression* chez les Warren de

769 VILLENEUVE Roland, *Les possessions diaboliques*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 2001 (1975), pp.25-

37.

770 *Ibidem*, p.28.

James Wan, notamment par le biais de l'analyse de la maison hantée. Il s'agit des coups reçus, des souillures, des déplacements en l'air, mais également des objets qui se déplacent seuls et des *knockings* frappés au mur. Puis, nous passons à l'*obsession interne* : « impulsions morbides ou suicidaires, nette tendance à accomplir des méchancetés gratuites⁷⁷¹ ». Il s'agit toujours d'hallucinations, mais elles sont viscérales voire génitales, comme si un démon résidait dans le croyant, et il faut alors tout le talent de l'exorciste pour différencier la présence interne de Dieu de celle du Diable. Un aspect tout de même, permet de réaliser une nuance : cette obsession interne est presque toujours liée à la frustration sexuelle. Repensons encore une fois aux sœurs abstinentes de Loudun, qui rêvent de se faire posséder par le « spectre » Urbain Grandier.

Puis, finalement, la possession advient. Possession qui, elle-même, est double : volontaire ou subie. La chrétienté n'a, à ce sujet, pas le monopole du phénomène et de nombreux peuples à travers les âges et les régions ont incorporé la possession, souvent sous la forme de chamanisme ou de danses extatiques, au sein de leurs dispositifs mystiques⁷⁷². Ainsi, la possession par un esprit peut être recherchée et déclenchée par le biais de narcotiques, d'alcool, ou de transes. Pourtant, et cela est riche de sens, le possédé « provoqué » l'est souvent par le fait de sa maladie (les chamanes du Niger sont, par exemple, des femmes stériles)⁷⁷³. La raison conduisant à la possession religieuse est donc sociale, et non nerveuse ou psychologique. Par la communion avec l'esprit, la maladie n'est plus asservissante, car le chamane la vainc grâce à la possession. Le premier aspect de la possession déclenchée est donc lié à une différence sociale, que l'individu va annuler. Enfin, et ce second aspect est également à rapprocher de la possession cinématographique qui nous intéresse, l'individu va être conduit à la possession suite à une épreuve émotionnelle forte (abstinence, torture, etc.). La possession subie n'est finalement pas très loin de celle déclenchée qui est toujours la conséquence d'un sentiment de crainte de l'échec, d'un surplus de crédulité, ou d'un drame insurmontable. Aspects que nous retrouvons toujours au sein du cinéma spectral, et que nous analyserons ici dans tous ses détails. Dans tous les films de notre corpus, la possession arrive à la suite de tentations et/ou d'obsessions et elle est toujours subie, même si, parfois, la soumission arrive après un « pacte diabolique ». Quoi qu'il en soit les différents aspects que nous avons relevés (contraintes psychologiques, exclusions sociales, douleurs physiques, etc.) sont toujours présents dans le cinéma spectral. On ne peut être possédé si l'on est heureux,

⁷⁷¹*Ibid.*, p.32.

⁷⁷²À ce sujet, voir HELL Bertrand, *Possession et chamanisme : Les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion (Champs essais), 2012.

⁷⁷³VILLENEUVE Roland, *Les possessions diaboliques*, *op. cit.*, p.44.

épanoui, et en pleine santé. Ainsi, la possession spectrale est souvent la finalisation d'un long processus de deuil ou d'épreuve émotionnelle. Le moment où les plaies s'ouvrent, afin qu'elles puissent être soignées.

L'œuvre interne

Nous disions que la possession était double, soit voulue soit subie ; mais il existe également une autre manière d'envisager la duplicité du phénomène. Pour le comprendre, il faut revenir vers la logique de la liturgie chrétienne. Dans *Opus Dei*, Giorgio Agamben propose une généalogie de notre agir politique et de notre éthique contemporaine à partir de ses sources dans l'office chrétienne. Après avoir démontré que le ministre réalisant l'office n'était qu'une sorte d'instrument animé (qu'importe sa qualité morale, qu'importe sa foi, puisqu'à travers lui le sacrement est quand même réalisé), le philosophe italien arrive à une distinction entre deux types d'œuvres, l'une diabolique, l'autre charitable. Agamben a tout d'abord recours à Pierre de Poitiers, théologien du XII^e siècle :

[Le diable lui-même] « sert Dieu et Dieu approuve les œuvres qu'il a menées à bien, mais non celles par lesquelles il a œuvré : les *œuvres œuvrées* si l'on peut dire, et non les *œuvres œuvrantes*, qui sont toutes mauvaises parce qu'elles ne proviennent pas de la charité. [...] Ainsi, bien que le diable fasse ce que Dieu veut, il ne le fait pas comme Dieu le veut, et c'est pourquoi il ne cesse de pêcher. »⁷⁷⁴

Dans la pensée catholique d'un Pierre de Poitiers, Satan n'est pas l'ennemi de Dieu, mais est, en quelque sorte, son agent punisseur qui doit s'occuper des pêcheurs. Pourtant, il y a bien un problème avec l'action du diable, car bien que Dieu approuve son action (*l'opus operatum*), il n'approuve pas la *manière* (*l'opus operans*) avec laquelle Satan la met en œuvre. Et Pierre de Poitiers place, en opposition, le sacrement du baptême :

« [...] La purification est l'œuvre de quelqu'un, ou de celui qui reçoit le baptême, ou de celui qui l'administre. Si elle est l'œuvre de ce dernier, et que c'est en vertu de la charité, alors le mérite du baptême revient bien au baptiseur. De la même manière, il a le mérite de l'action

⁷⁷⁴DE POITIERS Pierre, *Sententiae Petri Pictavensis*, Philip S. Moore et Marthes Dulong (eds), Notre Dame, Indiana, Notre Dame Press, 1943-1950, vol. 1, p.156 ; cité par AGAMBEN Giorgio, *Opus Dei*, Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 2012, trad. M. Rueff, p.41.

baptismale (*baptizatione*) au sens où *baptizio* se dit de l'action avec laquelle il baptise, et qui diffère du baptême (*baptimus*), parce que l'acte de baptiser est une œuvre opérante (*opus operans*), tandis que le baptême est une œuvre opérée (*opus operatum*), si on peut s'exprimer ainsi. »⁷⁷⁵

Puis, à Agamben d'explicitier cette distinction entre *opus operans* et *opus operatum* :

Il s'agit de séparer, au sein d'une action, sa réalité effective du sujet qui l'accomplit (sans pour autant que ce dernier ne se trouve exempté de toute responsabilité à cet endroit) aussi bien que du processus à travers lequel elle se réalise. Qu'on considère alors le statut singulier qui échoit de cette manière à l'action sacerdotale. Elle se divise en deux parties : d'une part, l'*opus operatum*, à savoir les effets qui en dérivent et le rôle qu'elle joue dans l'économie divine ; d'autre part l'*opus operans* (ou *operantis*), à savoir les dispositions et les modalités subjectives à travers lesquelles l'agent met en œuvre l'action.⁷⁷⁶

Ainsi, le baptême est une action efficiente (*opus operatum*) car, par son biais, se réalise une action divine dans le baptisé. L'acte de baptiser, lui, est une action effective (*opus operans*) car il rend le baptême possible. Il faut comprendre qu'au sein de la liturgie chrétienne, le prêtre qui officie ne fait que réaliser des *opus operans*, des actions effectives. Il est comme un agent vide, une marionnette indispensable à Dieu ; et, si le diable pose problème à Dieu, c'est parce qu'il refuse en quelque sorte de se comporter comme une marionnette et souhaite conserver la jouissance de l'action effective. Entre la liturgie chrétienne et la possession démoniaque demeure alors une certaine similitude : celle du corps-outil de l'officiant ; et en même temps une distinction déterminante : celle de la qualité de l'impression supérieure. D'un côté, Dieu agit par un évidement de l'être, de l'autre côté le diable densifie le corps de celui qu'il possède. D'un côté *dépossession*, d'un autre possession. D'un côté allègement de l'être, de l'autre alourdissement. Nous retrouvons, finalement, notre concept de *chôra* : Dieu s'incarne en faisant le vide, en se faisant *lieu* au sein de la Vierge⁷⁷⁷, lorsque le diable qui vient résider dans le corps en fait un *atopos*, un *aporos*, un corps-plein. Un corps semblant prêt à exploser. Ces éléments, liés à la chrétienté, sont deux pôles actifs au sein du cinéma d'horreur où un corps

⁷⁷⁵DE POITIERS Pierre, *Sentientiae Petri Pictavensis*, op. cit., p.211 ; cité dans *ibid.*, p.42.

⁷⁷⁶AGAMBEN Giorgio, *Opus Dei*, op. cit., p.43.

⁷⁷⁷C'est par cette idée d'allègement que nous comprenons les représentations orthodoxes des Vierges dites « Platyteras », où le Christ semble flotter devant (et donc *dans*) Marie. À ce sujet, voir MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie*, op. cit., p.199.

arraisonné (par le diable, par un tueur, par un zombie, etc.) fera tout pour atteindre l'oubli et la sérénité.

C'est, finalement, toujours d'*habiter* dont il s'agit ; de *faire monde*. Trouver un lieu pour l'oubli du corps, trouver un lieu pour sa jouissance et non pour sa contrainte, atteindre l'idiorythmie. Et l'épouvante n'est que cette impossibilité soudaine de parvenir à la sérénité, impossibilité découpée en trois stades : infestation, oppression, possession. L'être s'inquiète, l'être souffre, l'être est entièrement arraisonné, il devient, pour paraphraser Agamben, un « devoir-être ». Parfois, il n'y a pas d'abjection, simplement une possession automatique, un devenir-image instantané ; c'est notamment le cas dans *Fallen* (Gregory Hoblit, 1998). Sorti la même année que *Ringu*, *Fallen* semble également en appeler à la fondation d'une nouvelle théorie de l'image. John Hobbes (Denzel Washington), un commissaire qui a arrêté un tueur en série et a assisté à son exécution, doit enquêter sur des crimes exactement identiques. Il pense d'abord à un *copycat killer*, un tueur singeant les modes opératoires de celui qui a été exécuté, avant de se résoudre à une conclusion beaucoup plus tragique : il n'a pas affaire à un meurtrier, mais à un démon, Azazel. La spécificité de ce démon est d'agir sur terre sans « infestation » ou « oppression » mais en prenant automatiquement corps de la personne dans laquelle il entre. Gregory Hoblit représente à merveille ce spectre flottant et entrant dans les corps ; car le spectre, dans son film, c'est la caméra elle-même, avec une image légèrement teintée pour nous faire comprendre que nous ne sommes pas dans une vue cadrée (celle extradiégétique de la caméra), mais dans une *vision* (celle intradiégétique d'Azazel). Une scène est particulièrement parlante : le détective vient de quitter le commissariat en suivant un homme qu'il pense possédé. Il est sur le trottoir, et le démon ne cesse de changer de corps par simple contact. Il tourne autour d'Hobbes qui le cherche et le trouve toujours. Une vieille dame, une passante, un homme, tout le monde peut devenir le démon, car il se répand comme un courant d'air, et prend corps par un simple toucher⁷⁷⁸. Alors que *Ringu* questionne le devenir-fatal de l'image que l'on contemple et la dimension fétiche, talismanique, de la technologie, *Fallen* envisage que l'image (qui flotte comme une vision subjective altérée) peut prendre corps et diriger les gestes. Dans le premier cas, la rencontre avec la matérialité de l'image conduit à la crise cardiaque provoquée par l'effroi ; dans le second, elle conduit à la négation totale de la subjectivité. Enfin, à la fin du film de Hoblit, nous comprenons que la voix off qui nous parlait depuis le début n'est pas celle du détective, mais celle d'Azazel.

⁷⁷⁸Nous trouvons une idée similaire dans l'exorcisme final de *The Unborn* (David S. Goyer, 2009). Le démon se projette de corps en corps.

Ainsi, chaque image du film qui nous semblait être commentée par les réflexions de l'enquêteur l'était en fait par la puissance sans limites du démon. Il n'est pas que caméra flottante, il est aussi voix off, voix présente alors que le corps est absent, ou plutôt, voix présente parce qu'un *autre* corps est présent : l'image, le film. Dans *Ringu* comme dans *Fallen*, c'est bien le film qui est le support de la hantise, et spectre et image s'indistinguent.

Parmi tous les « princes démoniaques » que nous croiserons dans cette partie, Azazel est peut-être le plus significatif. Roland Villeneuve le définit ainsi : « *L'Apocalypse* d'Abraham le présente en volatile impur, incarnant tout ce qui est contre Dieu ; identifié au serpent qui tente Eve (chap. 23) et au Grand Dragon dévorant les pécheurs en Enfer (chap. 31). Il vole continuellement dans l'air, après avoir été précipité des cieux⁷⁷⁹ ». Azazel est ainsi le démon le plus spectral, et tous les autres anges des ténèbres qui peuplent le cinéma de spectre en reprendront souvent certains « fonctionnements ». Il incarne, parfaitement, ce que Pierre Le Loyer dit du spectre : un non-visible qui va tout faire pour devenir visible. Dans *Fallen*, le démon, lorsqu'il flotte en dehors d'un corps, n'a que quelques instants pour reprendre possession (c'est d'ailleurs son unique point faible, sur lequel Hobbes établira sa stratégie pour le conjurer). S'il n'accède pas à la visibilité, le spectre est vaincu. Il doit devenir visible, et, alors que, dans *Ringu*, Sadako a pris corps dans une VHS, *Fallen* reste plus traditionnel en envisageant l'incarnation uniquement de façon charnelle. Quoi qu'il en soit, une image qui n'habite pas un corps n'a plus d'efficacité, ce qui nous permet de répéter ce que sera l'idée majeure du début de cette partie : la finalité possédante du spectre est une métaphore de l'effet que l'image spectrale a sur le spectateur, effet qui le conduit à se faire spectacle et qui l'entraîne vers la mélancolie.

Pourtant, parfois, la possession conduit à la gloire, tragique, épouvantable, de l'image : c'est la scène finale de *Hereditary* (Ari Aster, 2018). Steve Graham (Alex Wolff), adolescent qui vient de voir sa mère s'auto-décapiter, est possédé par Paimon, un autre démon millénaire. Il est dans la cabane du jardin, entouré par un groupe de gens nus. Il reste figé, le regard hagard. On vient de poser une couronne sur sa tête. Une vieille femme s'adresse à lui : « Tu es Paimon, l'un des huit rois des enfers. Nous avons regardé vers le Nord-Ouest et t'avons appelé ici. Nous [t'avons] donné ce corps masculin en bonne santé. Nous rejetons la Trinité, et nous te prions dévotement, Grand Paimon. Donne-nous ton savoir des secrets de toute chose. Apporte sur nous honneur, santé et bonne compagnie. Soumets chaque homme à notre volonté comme nous nous sommes nous-même soumis à la tienne pour maintenant et pour toujours.

779VILLENUEVE Roland & TONDRIAU Julien, *Dictionnaire du diable et de la démonologie*, op. cit., p.24.

Heil Paimon ! Heil Paimon !⁷⁸⁰ » Tout au long de ce monologue, le plan demeure serré sur le visage perdu de Steve. Au loin, résonne, dans cette scène, la musique composée par Colin Stetson : des cuivres glorieux s'élèvent alors que Paimon a enfin trouvé un nouveau vaisseau pour étendre son pouvoir sur Terre. L'apocalypse qu'est la possession est ici une apocalypse joyeuse. Le spectateur se réveille et constate qu'il n'est plus corps mais image. En lui est le spectre. En lui est le triste bonheur de la soumission éternelle.

Les racines du mal

Il est impossible de parler de possession au cinéma sans revenir aux années 1970 qui voient naître la référence toujours incontestée qu'est *The Exorcist* (William Friedkin, 1973). Alors que le cinéma de fantôme s'est fondamentalement métamorphosé au XXI^e siècle, le film d'exorcisme peine à s'éloigner du film qui l'a fait germer, même si, comme nous le verrons, certains aspects ont tout de même évolué et semblent relever de problématiques différentes. *The Exorcist*, œuvre majeure d'un Friedkin qui n'était alors pas un spécialiste du genre⁷⁸¹, est à la base un roman « pédagogique » de William Peter Blatty. Pour ce dernier, il fallait redorer l'image de l'Église catholique et faire comprendre à une jeunesse en perte de repères que le Bien et le Mal existent⁷⁸². Le livre sort en 1971 et est un succès qui poussera la Warner à s'en emparer pour une adaptation scénarisée par Blatty lui-même. Le film, dont le tournage est toujours source de légendes vivaces⁷⁸³, reprend donc les aspects les plus littéraux du livre (mais aussi ses plus beaux, comme la complexité des rapports entre Regan, la jeune possédée, et sa mère), notamment en ce qui concerne la lutte entre le Bien et le Mal. Alors qu'à l'époque cette confrontation stéréotypée permit d'ouvrir les vannes de toute une esthétique dédiée qui est encore

⁷⁸⁰*Hereditary* est, à bien des égards, un film symptomatique d'une époque qui voit l'avènement de gouvernements autoritaires affirmer leurs pouvoirs partout à travers le globe. Dans ce film, la possession des corps est souhaitée par une secte de satanistes. Elle n'est pas virale et accidentelle comme dans de nombreuses autres productions du genre, mais est le résultat d'un effort démesuré et malsain. En ce sens *Hereditary* peut être compris comme une œuvre lucide sur son époque, métaphorisant, par la possession démoniaque, la gangrène politique de son temps. Les « Heil Paimon ! » finaux résonnent dans nos oreilles avec toute la terreur de leur référent historique.

⁷⁸¹Ses premiers films sont, entre autres, des documentaires (*The People vs Paul Crump* (1962) ; *The Bold Men* (1965) ; etc.) et des comédies musicales (*The Night They Raided Minsky's*, 1968). En 1971, il reçoit l'oscar du meilleur réalisateur pour *The French Connection*, polar de référence pour l'époque et film marquant de l'histoire du cinéma.

⁷⁸²DÉLELÉE Cédric, « Le roman et son auteur » in *Mad Movies Hors-Série, L'Exorciste, le film culte de William Friedkin et ses suites*, n°38, classique vol.6, 2016, pp.4-7.

⁷⁸³À cause de conditions très rudes, il y eut de nombreux accidents sur le tournage du film. On continue, aujourd'hui, de répandre la légende d'un tournage maudit, en lien, bien sûr, avec le sujet du film.

aujourd'hui reconduite, ses aspects les plus figés idéologiquement maintiennent malheureusement le genre dans un dogme chrétien des plus manichéens, que le genre n'arrive que très rarement à dépasser.

L'histoire de *The Exorcist*, schéma classique éternellement repris, raconte l'histoire d'une jeune adolescente (Regan MacNeil, jouée par Linda Blair) possédée par une entité préchrétienne (Pazuzu) provenant des déserts d'Irak. Suite à la demande de la mère de Regan, deux prêtres se chargent de l'exorcisme : le père Lankester Merrin (Max von Sydow) et le père Damien Karras (Jason Miller). Tous les aspects que nous avons relevés plus haut (hyperconnaissances, difformité du corps, vulgarité, pouvoirs contre nature, etc.) sont présents dans le film, tout comme la dimension sexuelle de la possession : il est sous-entendu que l'adolescente aurait subi des abus sexuels de la part d'un ami de sa mère. Enfin, l'évolution du scénario envisage le fait religieux comme une vérité qui dépasserait les limites de la science. De nombreux médecins se penchent sur l'état et les symptômes de Regan avant que l'Église finisse par révéler l'origine démoniaque de son mal⁷⁸⁴. Tous ces aspects contenus dans le chef-d'œuvre de Friedkin, se retrouvent aujourd'hui dans les productions du genre. Le film de possession démoniaque, ou le film de maison hantée incorporant un dénouement lié à la possession démoniaque, est un film qui rejoue sans cesse *The Exorcist*, en assumant pleinement son discours dogmatique, ou en accentuant certains de ses aspects. La possession est toujours une vérité qui dépasse les limites de l'entendement, les limites de la science, et celles de la raison. On ne peut *raisonnablement* rien contre la possession, si ce n'est lui opposer un autre type d'image, celle « chôtatique » de Dieu.

Carole J. Clover, dans *Men, Women and Chainsaw*, revient longuement sur le film de Friedkin. Selon elle, *The Exorcist*, et, avec lui, le film de possession de manière générale, est toujours un film du « mâle en crise⁷⁸⁵ ». Effectivement, le prêtre devant réaliser l'exorcisme est toujours quelqu'un dont la foi est en crise : dans *The Rite*, Michael Kovak (Colin O'Donoghue) va retrouver le chemin de Dieu par le biais de la pratique de l'exorcisme ; ou encore, dans *The Last Exorcism* (Daniel Stamm, 2010), un révérend en perdition va également retrouver la foi lorsqu'il va être confronté à un véritable cas de possession. En ce qui concerne *The Exorcist*, père Karras doute de Dieu suite au décès de sa mère. Le film est alors un long

⁷⁸⁴Cette opposition est un des moments clefs du film. La médecine moderne est filmée comme une pratique moyenâgeuse.

⁷⁸⁵CLOVER Carol J., *Men, Women and Chainsaws*, op. cit., p.67 : « *What interests me here is not the genre per se, but one of its informing themes or subplots: the charting of a male in crisis.* » (« Ce qui m'intéresse ici ce n'est pas le genre en tant que tel, mais l'un de ses thèmes le façonnant ou étant une intrigue secondaire : l'imputation du mâle en crise. » (Notre traduction.))

cheminement de conjuration du doute, et cela passe toujours par une confrontation frontale avec le Malin. Père Karras est un boxeur amateur, et Friedkin filmera l'exorcisme comme un véritable combat de boxe. La scène, célèbre, de l'arrivée du père Merrin à la maison des MacNeil n'est d'ailleurs pas sans rappeler la mise en lumière d'un boxeur entrant dans l'arène. Cet aspect combatif du prêtre est toujours d'actualité dans le genre. *Deliver Us from Evil* (Scott Derrickson, 2014) le reprend complètement ; et un film comme *The Nun* (Corin Hardy, 2018) nous présente un prêtre (père Burke) interprété par l'acteur Demián Bichir qui est plutôt connu pour ses rôles dans des films d'action musclés. Ou encore, c'est le père Marcus Keane (Ben Daniels) dans l'épisode quatre de la série *The Exorcist* (Jeremy Slater, 2016-2017), se décrivant lui-même comme « *an exorcist with a gun* ». Le prêtre, au cinéma de spectre, est donc souvent une énième variation du combattant, du militaire devant affronter un adversaire ultime, archétypalement mauvais, voire du *bap cop*, du flic désabusé (Marcus Keane est en lutte constante avec l'Église) qui est prêt à tout pour affronter son ennemi. Il est tel un *profiler*, ayant fait sienne la volonté du mal, s'y étant abîmé.

Dans le film de possession, le prêtre comme la possédée sont des êtres *trop pleins* d'une puissance négative. Un doute ou une dépression emplissent le prêtre, tandis qu'un démon ou un fœtus maudit grossissent dans la possédée. À ce sujet, Clover ne fait que constater un fait qui est toujours d'actualité aujourd'hui : le film de possession est toujours un film questionnant la grossesse⁷⁸⁶. Et à l'horreur d'être trop ouvert (pour la femme), s'oppose la peur d'être trop fermé (pour l'homme)⁷⁸⁷. L'homme doit s'ouvrir à l'altérité pour trouver Dieu, la femme doit contrôler ses pulsions pour se fermer au diable. C'est le schéma, lourd, autoritaire, parfois sexiste et conservateur qui sous-tend le genre du film de possession et que le cinéma spectral va, soit perpétuer, soit tenter de le faire évoluer.

Émettons tout de suite une nuance entre le cinéma d'épouvante actuel et celui des années 1970. Nous avons envisagé plus haut⁷⁸⁸ la figure de la médium comme étant, depuis cette période fondatrice, l'incarnation de la *Black Magic*, c'est-à-dire d'un savoir archaïque, toujours confrontée à une *White Science*, conservatrice et masculine⁷⁸⁹. Or, la médium du XXI^e siècle complexifie cet aspect⁷⁹⁰, elle n'est plus une simple hystérique mais devient un véritable personnage matriciel. Aussi, la possédée et la médium tendent à s'indistinguer. Lorraine Warren, par exemple, dans la saga *The Conjuring* (James Wan, 2013-2016), subit autant les

⁷⁸⁶*Ibidem*, pp.80-82.

⁷⁸⁷*Ibid.*, p.90.

⁷⁸⁸Cf. *supra*, I.4.

⁷⁸⁹*The Exorcist* met également en scène cette logique.

⁷⁹⁰Dans de nombreux films, la médium possède la technique : voir, par exemple, la saga *Insidious* (2010-2018) ou encore *The Awakening* (Nick Murphy, 2011).

démons qu'elle ne les combat. Parfois, comme dans *The Amityville Horror* (Andrew Douglas, 2005), le prêtre est un lâche incapable qui ne peut rien contre les forces démoniaques. Enfin, la dimension sexuelle n'est parfois plus un tabou à moraliser, mais un sujet appartenant à la jeunesse elle-même, dont les figures paternelles sont complètement absentes, comme c'est le cas dans *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014).

Sans perdre de vue ces considérations, nous pouvons, comme nous l'avons déjà affirmé plus haut, traiter le cas de possession démoniaque comme une manière de penser l'image. Jean-Baptiste Thoret envisage *The Exorcist* comme un film questionnant le « mal intérieur » politique et les pertes de repères de la société américaine. Le film regorge de signes allant en ce sens : père absent, pouvoir moral de la religion diminué, jeunesse révoltée. Les valeurs fondatrices de l'Amérique sont mises à mal dans le film de Friedkin, Amérique qui a trouvé la source de ce délitement : le Démon. « À l'identification et la délimitation d'antan (sérieux le mal c'est déjà l'anéantir), *L'Exorciste* oppose une menace *diffuse et circulatoire*, incapable de s'incarner dans une figure, de se donner un contour. Le territoire à conquérir n'est plus cet espace mythique situé au-delà du Rio Grande mais celui, intime, d'une petite américaine comme les autres, rendue étrangère à elle-même, *dépossédée* de son corps par le Démon⁷⁹¹ ». De plus, l'on peut également envisager *The Exorcist* comme une tentative de porter à l'écran les PTSD (*Post Traumatic Stress Disorder*)⁷⁹², cette maladie nerveuse et psychiatrique dont souffrent les vétérans de l'armée américaine. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le film situe l'origine du Mal au Moyen-Orient, et de nombreux films reprendront ce thème (dans *Deliver Us from Evil*, par exemple, un individu se trouve possédé lors d'une mission militaire en Irak). Enfin, d'un point de vue formel, le film de Friedkin déploie partout des motifs d'introjection (l'esprit du Démon dans la chambre puis le corps de l'enfant, le Capitaine Howdy avec lequel dialogue Regan) et d'expulsion (la glaire verdâtre que Regan projette à la figure de ses exorcistes et, surtout, la double défenestration de Burke Dennings (Jack MacGowran) et de Damien Karras), comme autant de déclinaisons d'une crise du rapport entre le champ et le hors-champ. L'enjeu du film tient par conséquent dans une proposition unique : comment faire sortir d'un corps quelque chose qui y est entré, à son insu. Comment expulser l'étranger de l'intime ? Comment rejeter hors-champ ce qui se tient désormais plein champ ?⁷⁹³

791 THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, op. cit., p.281.

792 *Ibidem*, p.282.

793 *Ibid.*

Nous l'argumentions longuement dans la partie précédente, le cinéma spectral est un cinéma qui nous met en garde contre la trop grande ouverture du cadre⁷⁹⁴, car le risque est toujours que le hors-champ puisse s'y écouler et le conquérir. Il est alors naturel que le cinéma de spectre trouve souvent la possession sur son chemin, voire qu'il l'envisage comme le dénouement clef du film. À force d'ouvrir le cadre, à force d'ouvrir le regard, le hors-champ démoniaque va s'y insérer. À la trop grande ouverture de la possédée répond celle du champ, puis celle du regard du spectateur.

À ce sujet, un autre film marquant des années 1970 est déterminant : *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968). Pas d'hyper-visibilité dans ce film, juste un hors-champ qui se fait de plus en plus pressant. Rosemary Woodhouse (Mia Farrow) est constamment balancée entre ses sentiments paranoïaques et la certitude qu'un complot est à l'œuvre contre elle dans cet immeuble où elle vient d'emménager avec son mari. Et nous, spectateurs, partageons ses doutes. Va-t-elle réellement enfanter le diable ? Comme le relève Thoret :

L'incorporation du mal dans le cadre – dynamique centrale du film d'horreur des années soixante-dix – désactive la fonction classique du hors-champ, jusque-là dépositaire d'une menace toujours extérieure, *un-american*.⁷⁹⁵

Bien que Polanski maintienne un hors-champ angoissant dans le film, il le déjoue constamment⁷⁹⁶, car le véritable hors-champ est déjà dans le cadre, il grossit au fur et à mesure du film : c'est le ventre de Rosemary. L'idée que le mal est déjà là, interne au personnage principal et donc à l'image, sera bien sûr reprise de manière récurrente par le cinéma de spectre. Nous avons déjà envisagé ceci par le biais de la maison hantée et de son *lieu spectral* : Alors que l'on cherche le mal ailleurs, il est finalement déjà là, dans un espace malade qui renvoie directement au corps convulsionné de la possédée. Nous devons à James Wan d'avoir pressenti avec brio cet aspect en portant à l'image le couple des époux Warren : elle est médium, lui est démonologue. Tous deux peuvent s'occuper de la maison et des corps, car c'est finalement la même chose. La chair étant une demeure pour le spectre démoniaque, la finalité du film sera donc la possession d'un corps, maison parfaite car elle lui permettra d'agir concrètement dans le monde.

⁷⁹⁴James Wan et Ari Aster étant, à ce sujet, les artisans majeurs de ce cadre extrêmement ouvert.

⁷⁹⁵*Ibid.*, p.316.

⁷⁹⁶C'est la fameuse scène au début du film : alors qu'ils visitent un appartement, le couple Woodhouse réalise qu'il y a une porte cachée derrière une armoire. L'agent immobilier pousse le meuble et alors que nous nous attendons à une révélation macabre, la porte donne en fait sur un débarras classique.

Enfin, nous trouvons deux continuations possibles au motif de la possession, tel qu'il apparaît dans les années 1970, dans deux films se positionnant comme deux préquelles au film de William Friedkin : *Exorcist: The Beginning* (Renny Harling, 2004) et *Dominion: Prequel to the Exorcist* (Paul Schrader, 2005). Il s'agit, à la base, d'un même projet confié par la maison de production Morgan Creek au réalisateur Paul Schrader et au scénariste Caleb Carr ; mais, alors que la boîte de production désire un film subtil et profond, elle est finalement déçue par l'œuvre de Schrader et le sort du projet pour repartir à zéro avec un autre réalisateur, Renny Harlin. Les deux films sont donc liés : même acteur principal, mêmes décors, certains plans étant même présents dans les deux films. Le postulat de départ est également sensiblement le même : le père Lankester Merrin (Stellan Skarsgård), après avoir vécu un drame durant la Seconde Guerre Mondiale, décide de quitter l'Église pour devenir archéologue. Au fin fond du Kenya, il découvre, enterrée sous Terre, une église semblant dater du VI^e siècle, une époque où, pourtant, le christianisme n'était pas présent en Afrique. Il s'agit, en fait, de la prison d'un démon millénaire : Pazuzu. Le film de Harling fut un échec commercial, Morgan Creek comprit l'erreur qu'ils avaient faite et donna alors un budget à Schrader pour qu'il boucle son film. Ainsi *Dominion* put sortir un an plus tard⁷⁹⁷.

Tout oppose ces deux versions de la préquelle de *The Exorcist* : celle d'Harling est grand-guignolesque, littérale, et assez naïve alors que celle de Schrader propose justement de revenir sur le film de Friedkin afin de méditer sur cette idée de possession démoniaque. Ainsi, nous trouvons dans le premier une copie de tous les motifs relevés par Clover, et tant d'autres : la femme (sexy) qui sera le vecteur du démon, l'homme en crise, la supériorité de l'homme blanc sur l'Africain, le fantasme des armes à feu, etc. Le film conduit Merrin à affronter Sarah Novak (Izabelle Scorupco), l'infirmière du camp de recherche qui avait dû se prostituer durant la seconde guerre mondiale, à l'exorciser et à retrouver la foi. Or, *Dominion* tient un tout autre discours. Bien sûr il s'agit également ici pour Merrin de revenir vers Dieu, mais l'infirmière est une collègue comme les autres, et ce n'est pas la « femme » qui est en jeu dans ce film d'exorcisme, mais plutôt l'image comme vecteur de trouble. Le démon réside ici dans Cheche (Billy Crawford), homme difforme qui vit à la frontière de la communauté et du désert. Nous retrouvons nos réflexions sur l'homme-limite tel qu'envisagées plus haut⁷⁹⁸ : celui qui est poussé à la limite de la communauté des civilisés singe la prédation pour finalement l'incorporer en lui-même. C'est ainsi que nous comprenons le devenir sauvage de Sadako

797PONCET Alexandre, « Development hell » in *Mad Movies Hors-Série, L'Exorciste, le film culte de William Friedkin et ses suites*, op. cit., pp.80-85.

798Cf. *supra*, I.1.a.

Yamamura dans *Ringu 0 : Bâsudei* (Norio Tsuruta, 2000). Cheche⁷⁹⁹ amène avec lui Pazuzu au sein des humains, alors que, paradoxalement, sa difformité tend à se résorber. Par Cheche, nous comprenons la possession comme étant le signe même d'une inadaptabilité, signe d'un trop grand esseulement et d'une grande tristesse. À être à la frontière d'un gouffre (symbolisé par la dépression, nous y reviendrons), on en revient toujours avec un démon en soi. À côtoyer le prédateur, on l'incorpore. Dans une scène finale sur laquelle nous reviendrons, père Merrin affronte un Cheche au corps parfait. Ce dernier flotte en l'air et demande à l'exorciste de constater sa perfection tandis que lui est de plus en plus difforme, son visage se couvrant d'abjections. « Je suis la perfection » dit le démon par le biais d'un corps qui n'a plus rien à voir avec ce qu'il était (*fig. 70*). C'est un renversement total des motifs de la possession démoniaque. Le corps possédé n'est plus celui devenant abject, mais est celui qui doit être admiré et glorifié ; et celui qui s'y oppose se dirige vers le flux, le pus, le sang, le dégoût. Paul Schrader, dans sa vision de l'exorcisme, nous offre une matière rare pour penser la possession démoniaque comme un devenir-image. Le corps possédé est, selon lui, un corps habité par un spectre qui cherche non la destruction mais la séduction. Le hors-champ emplit le champ non par la putréfaction mais par la gloire afin de mieux atteindre son objectif : la destruction des hommes par les hommes. Cette glorification, cette recherche de la perfection des corps par la possession sera, paradoxalement, l'un des aspects importants que nous relèverons plus loin, formellement ou conceptuellement, dans le cinéma spectral.

Le corps outil

Le corps possédé est un corps assujéti par une puissance se lovant au sein de sa chair. Le spectre possède ce corps pour le tourner entièrement vers sa propre jouissance et vers la gloire. En ce sens, le cinéma de possession ne fait qu'inlassablement rejouer la dialectique antique du maître et de l'esclave. À l'instar de l'esclave aristotélicien, le possédé est un corps envisagé comme un automate tourné uniquement vers l'usage⁸⁰⁰. Dans les deux cas, il faut faire l'effort d'envisager ce que peut être un corps tourné vers l'usage et non vers la production :

⁷⁹⁹Cheche est joué par le chanteur Billy Crawford. Ce choix de casting est extrêmement judicieux car le chanteur était à l'époque un *sex symbol* populaire. Ainsi, la question de la splendeur du corps possédé et de l'admiration que nous lui portons est de fait déjà théorisée par Paul Schrader.

⁸⁰⁰AGAMBEN Giorgio, *L'usage des corps*, *op. cit.*, p.35.

Pour Aristote, l'assimilation de l'esclave à un *ktema* [un objet d'usage] implique qu'il fasse partie (*morion*) du maître, et en fasse partie au sens plein et constitutif. Le terme *ktema*, qui, nous l'avons vu, n'est pas un terme technique du droit, mais de l'*oikonomia*, ne signifie pas « propriété » au sens juridique et désigne, dans ce contexte, les choses en tant qu'elles font partie d'un ensemble fonctionnel et non en tant qu'elles appartiennent en toute propriété à un individu [...]. Aussi Aristote peut-il considérer, comme nous l'avons souligné, *ktema* comme synonyme de *morion*, et il a soin de préciser que l'esclave « non seulement est l'esclave du maître, mais en fait intégralement partie » (1254a 13).⁸⁰¹

Lors de la possession démoniaque, le possédé devient esclave de son maître, le spectre. Cela est notamment littéral dans *Get Out* (Jordan Peele, 2017) où les corps des personnages noirs deviennent les esclaves des esprits blancs. Ce qui est intéressant dans cette dialectique, c'est que possédé et possédant s'indistinguent non en vue d'une production (Agamben insiste là-dessus : l'esclave n'est pas l'équivalent de l'ouvrier moderne), mais d'un usage. L'esclave devient un *organon* de son maître, à tel point qu'avoir des rapports sexuels avec son esclave est considéré comme de la masturbation⁸⁰². Si cela est possible, c'est parce que l'esclave est ontologiquement *argos*, c'est-à-dire désœuvré : sa seule œuvre, son seul *ergon*, c'est son corps. L'esclave et le possédé sont des êtres uniquement réduits à leurs corps, et dont la seule œuvre possible, c'est-à-dire la seule puissance qu'ils peuvent avoir sur le monde, se réduit à l'usage du corps. L'esclave et le possédé sont des êtres fondamentalement *dépossédés*, car désobjectivés. Ils sont inclus dans un processus économique qui les dépasse. Nous retrouvons ainsi notre concept d'*oikonomia* pour l'étendre de l'image au corps : l'économie iconique du spectre s'étend au corps humain qui devient un aspect de l'image. C'est ainsi que le spectateur, métaphore du corps possédé, entre dans l'image à son tour, il en est une composante, il y est assujetti :

En ce sens, l'esclavage est à l'homme antique ce qu'est la technique à l'homme moderne : l'un et l'autre, comme la vie nue, gardent le seuil permettant d'accéder à la condition véritablement humaine (et l'un et l'autre se sont montrés inadaptés à leur objectif, la solution moderne se révélant à la fin pas moins inhumaine que la solution antique).⁸⁰³

C'est cette scène, anecdotique, au début de *The Possession* (Ole Bornedal, 2012) : un père s'adresse à sa fille adolescente, il pense que celle-ci lui répond, alors qu'elle est en fait au

⁸⁰¹*Ibidem*, p.38. Agamben fait ici référence au chapitre II du livre premier de la *Politique* d'Aristote.

⁸⁰²*Ibid.*, p.44.

⁸⁰³*Ibid.*, p.124.

téléphone via une oreillette. Se joue ici à la fois le délitement familial (divorce, rapports de famille conflictuels) déjà classique depuis *The Exorcist*, mais aussi une métaphore plus saisissante des similitudes entre la possession à venir et la soumission à la technologie : on parle à un invisible qui est présent en nous, dans notre oreille. Le film, par ailleurs, redoublera de scènes dans lesquelles des corps étrangers (souvent des papillons de nuit) entrent dans le corps du possédé. Mais c'est aussi *Unfriended* (Levan Gabriadze, 2014) où une adolescente réveille le démon par le biais de Facebook, avant de finir possédée à son tour. Alors que l'esclave et le maître ne font qu'un, et que l'homme moderne fusionne avec la technique qui le possède, nous trouvons une troisième adéquation entre le spectateur et l'image choquante. Cette dernière assujettit le spectateur et le possède, il devient son vaisseau, son lieu. Ou encore, c'est cette scène dans *Paranormal Activity 4* (Joost & Schulman, 2012) dans lequel un enfant devient la « manette » d'une puissance spectrale.

Giorgio Agamben, dans un essai antérieur, revenait sur la notion de *dispositif* de Michel Foucault pour finalement arriver à une conclusion similaire à celle de *L'usage des corps* :

Ce qui définit les dispositifs auxquels nous avons à faire dans la phase actuelle du capitalisme est qu'ils n'agissent plus par la production d'un sujet, mais bien par des processus que nous pouvons appeler des processus de désubjectivation. Un moment de désubjectivation était bien enveloppé dans tout processus de subjectivation et le Moi de la pénitence, ne se constituait effectivement, comme nous l'avons vu, qu'en se niant ; mais aujourd'hui, processus de subjectivation et de désubjectivation semblent devenir réciproquement indifférents et ne donnent plus lieu à la recomposition d'un nouveau sujet, sinon sous une forme larvée, et pour ainsi dire, spectrale.⁸⁰⁴

Le sujet moderne incorpore en lui-même le dispositif au même titre que le possédé incorpore en lui-même le spectre et que le spectateur incorpore en lui-même l'image contraignante. Nous retrouvons la pensée d'un Pierre-Damien Huyghe opposant l'image relevant de la *ratio* et celle relevant de la *mens*. L'être ne peut répondre à ce qui l'opprime, car le dispositif est insaisissable, trop grand, trop enveloppant, il ne peut alors qu'accepter sa condition et se laisser désubjectiver. Le film de possession démoniaque, redondant depuis près de 50 ans, est ainsi peut-être la fiction même de notre soumission.

804AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages poche (Petite bibliothèque), 2014 (2006), trad. M. Rueff, p.43.

Finalement, il ne nous reste qu'à nous pencher sur l'objet de cette possession, de ce devenir-usage du possédé. De quoi est-il l'outil ? Il semblerait que le corps possédé soit l'outil du devenir-visible de l'*arkhè* elle-même, à la fois comme archaïsme et comme puissance gouvernante. Il a pour fonction de rendre visible, spectaculaire, l'*arkhè*, le principe premier gouvernant qui est, comme nous l'avons déjà dit, un autre mot pour définir ce qu'est un « spectre ». C'est, en quelque sorte, ce qu'affirme Stéphane Bex à propos des films de *found footage* utilisant ce motif de la possession démoniaque :

Le corps hanté est en effet un corps également possédé, que ce soit par une mémoire, un passé, une obsession ou un fantôme qui ne sont pas les siens, qu'il ressent comme profondément étrangers, quand bien même cette étrangeté ne serait que l'*autre* de ce même corps révélé. Inversement, les démons ou les diables qui possèdent le corps de leur hôte et en détournent les usages et les pratiques à la manière d'un virus au sein d'un programme informatique, inscrivent dans leur manifestation des époques immémoriales, un passé mythique, ressurgissant dans le présent pour en signifier la visée apocalyptique, ainsi que le démon Pazuzu dans le corps de la jeune Regan.⁸⁰⁵

Cette distinction est juste, mais il nous semble pourtant que c'est, dans le cinéma spectral, le propre de certains démons de faire fantasmer à sa victime ce temps immémorial comme un véritable passé. Lorsque le démon et le spectre se mélangent, c'est le temps particulier, le passé précis d'un individu, qui se fait immémorial, éternel. Les fantômes individuels des corps endeuillés sont les premiers conduits vers l'avènement du démon, comme c'est par exemple le cas dans *Ouija: Origin of Evil* (Mike Flanagan, 2016)⁸⁰⁶. Dans tous les cas, selon Bex, l'être n'est plus « maître dans sa maison », et il parle alors de « *survisibilité*⁸⁰⁷ » du corps hanté/possédé : le visage se déforme, la chair est saillante. Le corps se vide et s'ouvre, il se fait scène, manuscrit à déchiffrer. Parfois, comme c'est le cas dans *The Haunting in Connecticut* (Peter Cornwell, 2009), la peau devient un cuir sur lequel s'inscrivent des messages dans une langue oubliée.

Ainsi que nous l'explique Roland Villeneuve⁸⁰⁸, les noms même des différents démons peuplant l'armée infernale de Satan sont des anciens dieux païens que l'Église a rapidement

805BEX Stéphane, *Terreur du voir*, op. cit., p.137.

806Une fille pense parler à l'esprit de son père alors qu'elle communique avec un démon qui finit par la posséder.

807BEX Stéphane, *ibid.*

808VILLENEUVE Roland, *Le diable dans l'art. Essais d'iconographie comparée à propos des rapports entre l'art et le satanisme*, Paris, Denoël, 1957, p.31.

définis comme démoniaques afin de les chasser de son système de croyances. Pazuzu, par exemple, était un dieu mésopotamien du vent protégeant les femmes enceintes. Il est alors logique que l'archaïque soit révélé par l'archéologie, comme c'est le cas dans *Exorcist: The Beginning* et dans *Dominion: Prequel to the Exorcist*. Et c'est également logique qu'archéologue et enquêteur se rejoignent dans le cinéma de spectre : le premier fait surgir l'archaïque du sol lorsque le second le révèle à partir des archives, comme nous l'avons déjà étudié plus haut⁸⁰⁹. Aussi, archaïsme historique et philosophique se rejoignent dans la possession démoniaque : le « jadis » oublié peuple le corps et, en même temps, l'*arkhè* le gouverne. Dans son héritage psychanalytique⁸¹⁰, le cinéma de spectre rapproche l'oubli de la pulsion. Ainsi, tout ce qui est recouvert par le sable et par le temps devra resurgir spectaculairement. Et le corps du possédé, le corps réduit en esclavage par un maître archaïque, ce corps spectateur de l'image spectrale, sera finalement celui qui révélera cette pulsion violente, cette urgence du devenir-visible, par le biais d'un devenir-spectacle. C'est peut-être ici la grande différence entre l'esclave et le possédé/spectateur : alors que le premier doit se fondre dans l'économie de la maison, le second doit rendre hyper-visible l'économie spectrale de l'image.

1.2 L'image-gorgone, l'œil hypnotisé

Le regard fasciné

Nous l'avons montré à de nombreuses reprises au long de cette recherche, le film *Ringu* (Hideo Nakata, 1998) fut décisif pour le cinéma spectral qui s'affirme au début du XXI^e siècle. Étonnement, bien que la saga *Ringu* ne traite jamais réellement de possession, elle en récupère certains de ses motifs⁸¹¹, dont notamment celui déterminant du rapport entre hantise et corps. Avec le cinéma japonais des années 1990, et notamment avec *Ringu*, le spectre ne se contente plus d'effrayer les occupants de la maison hantée, mais il cherche à interagir avec eux, à les blesser dans leur chair, voire, comme c'est le cas dans le cinéma de spectre américain, à prendre

809Cf. *supra*, I.3.

810Roland Villeneuve l'affirme lui-même : « Et pourtant, toujours prêt à dévorer sa proie, Satan a jeté sur le monde des arts deux thèmes redoutables : la destruction et la psychanalyse. » in *ibid.*, p.17.

811Pensons, par exemple, dans *Ringu 2* (Hideo Nakata, 1999) à l'évolution des rapports entre le journaliste et l'adolescente ayant vu Sadako. La jeune femme semble « hantée » par l'esprit maléfique, tandis que l'homme va peu à peu être « hanté » par l'adolescente. À la fin du film, le journaliste termine à l'hôpital psychiatrique, enfermé avec l'esprit de la jeune femme que seul lui peut voir. Notons que le film *Shutter* (Pisanthanakun & Parkpoom, 2004) reprend cette scène finale pour en faire son propos central : un individu est poursuivi par le fantôme maudit d'une adolescente dont il est responsable de la mort. Nous apprenons à la fin que cette dernière est et sera assise sur ses épaules pour toujours.

possession de leur corps. À de nombreuses reprises dans la saga, des individus se réveillent molestés : ils ont des ecchymoses sur le corps ou, plus inquiétant encore, des bleus en forme de main. Lorsque Sadako vous touche dans le monde virtuel des écrans, des hallucinations, ou des rêves, la trace persiste dans le réel. La scène finale, sublime, durant laquelle Sadako Yamamura sort de l'écran de télévision pour venir foudroyer du regard Ryûji Takayama est également marquante. Sadako tue par le regard, en figeant le cœur de sa victime par l'effroi qu'elle suscite. Or, cet élément précis, et métaphoriquement déterminant du film, le rattache à une longue tradition du rapport que l'humanité entretient entre le regard et les corps.

Giorgio Agamben, dans un livre majeur, a longuement analysé ce qu'il nomme la *pneumofantasmologie* de l'Europe des XI^e, XII^e et XIII^e siècles. Selon lui, la pensée médiévale de l'époque était avant tout une pensée du *pneuma*, du « souffle » qui habite le corps, régule ses passions, et le maintient en vie. On trouve l'origine de cette pensée chez Aristote, mais surtout chez Dioclès de Caryste, médecin du III^e siècle avant J.-C., qui envisageait le corps comme étant habité par deux pneumas : l'un chaud, situé dans le ventricule gauche du cœur (qui est l'organe central du pneuma), l'autre froid situé dans le cerveau. Le pneuma circule dans le corps par le biais des artères qui communiquent avec les veines à leurs extrémités (suivant cette logique c'est d'ailleurs pour cela que du sang coule des artères lorsqu'on les coupe). La mauvaise gestion du pneuma pouvait, selon lui, entraîner des maladies spécifiques⁸¹² ; mais surtout, le pneuma était l'agent central de l'imagination et des rêves⁸¹³. C'est-à-dire que les images mentales sont produites par un souffle qui habite le corps, une forme d'énergie spectrale proche de celle que théoriserait le spiritisme. Enfin, chez certains médecins, le pneuma est subdivisé en trois : *l'esprit naturel* qui prend sa source dans le foie et qui donne au corps son énergie ; *l'esprit vital* qui prend sa source dans le cœur et donne sa vie au corps ; enfin, *l'esprit animal* qui compartimente l'esprit vital dans le cerveau par le biais de l'imagination. L'esprit animal circule dans le corps par le biais des nerfs, dont l'un, précisément, a une fonction particulière pour le pneuma :

Le nerf optique part en effet du compartiment de l'imagination et se dédouble pour rejoindre les yeux ; dans sa cavité passe l'esprit animal, qui s'y affine encore davantage et qui, selon une première théorie, ressort par les yeux en tant qu'esprit visuel, puis se dirige jusqu'à l'objet à travers l'air ambiant, qui lui sert de « supplément » ; après s'être informé de l'aspect et de la couleur de l'objet, il retourne à l'œil et de là au compartiment de l'imagination. Selon une autre

812 AGAMBEN Giorgio, *Stanze, op. cit.*, pp.152-153.

813 *Ibidem*, p.155.

théorie, l'esprit visuel ne sort pas de l'œil mais reçoit par l'intermédiaire de l'air l'empreinte de l'objet, qu'il transmet au *spiritus phantasticus*.⁸¹⁴

Le Moyen-Âge, qui hérite de cette idée de pneuma, la met en lien avec toute son importante théorie du regard. Pour les penseurs, poètes et médecins de cette période, le regard est un miroir à double sens : d'un côté se reflètent les choses du monde, de l'autre se reflètent les fantômes⁸¹⁵. Ainsi, l'œil est un filtre par le biais duquel communiquent les choses du monde et l'esprit habitant le corps, qui est une partie de l'âme. C'est alors que le Moyen-Âge peut envisager que le visage de l'être aimé passe dans l'œil avant d'atteindre le sang et d'aller s'imprimer dans le cœur ; mais c'est également ainsi que l'on peut comprendre que l'image peut enrayer ce même cœur, comme c'est le cas avec la lecture que l'époque fait du mythe de Narcisse⁸¹⁶. C'est toujours un *specie* qui entre dans le corps par le biais du regard, soit celui-ci atteint positivement le pneuma, soit il le ronge, le corrompt, le parasite, au point d'influer sur les humeurs, la personnalité, voire la vie de celui qui subit cette vision. Les images sont toujours des matières, des condiments qui nourrissent le pneuma de l'être, et une mauvaise image peut conduire l'être à la folie ou à la mort.

Nous le disions, il y a un lien entre cette pensée pneumatologique et celle des *spirits* que mit en œuvre le XIX^e siècle et que récupère le cinéma spectral. Le XIX^e siècle, c'est aussi celui de la croyance en l'*optogramme* qui affirme que l'œil garde imprimées les dernières images qu'il a reçues⁸¹⁷. Ainsi, on pourrait connaître l'identité d'un meurtrier si l'on arrivait à voir ce que l'assassiné a vu avant de mourir⁸¹⁸. L'œil comme organe central, comme porte d'entrée du monde dans l'être, mais aussi comme *reflet* de l'individu. Si l'on suit cette logique, le cheminement nous conduit directement du côté de la mythologie grecque, et plus précisément du mythe de Persée s'en allant affronter la gorgone Méduse pour en ramener la tête à Polydecte. Chez les Grecs, Gorgô incarne une sorte d'altérité. Tout comme Dionysos, elle concerne ce qui arrache l'homme à son existence pour le projeter dans l'horreur et le chaos. La Gorgone, c'est à la fois le *gorgoneion* (le masque seul) et le personnage féminin à tête de gorgone. Sa face se présente moins comme un visage que comme une grimace qui se situe entre l'horreur du terrifiant et le risible du grotesque. Nous avons tendance à nous la représenter à partir des sources renaissantes, comme un beau visage grimaçant aux cheveux

814 *Ibid.*, p.159.

815 *Ibid.*, p.134.

816 *Ibid.*, p.146.

817 En ce sens, la vidéo maudite de Sadako est en partie un optogramme, et en partie une « impression astrale ».

818 À ce sujet, voir GROJNOWSKI Daniel, *Photographie et langage*, op. cit., pp.223-243.

de serpent ; or, la gorgone antique est un visage ouvert en deux par une gueule terrifiante d'où pend une langue de bête et d'où surgissent des crocs désorganisés. Son cri est celui du hennissement du cheval (qui est l'un de ses animaux symboliques), et ses cheveux sont faits de serpents ou de crinière de bête. Son visage est ridé et barbu⁸¹⁹. L'helléniste Jean-Pierre Vernant rapproche Gorgô d'une autre figure mythique : Baubô qui est à la fois un spectre nocturne, sorte d'ogresse, mais aussi une vieille dame dont les gestes indécents réussirent à faire rire Déméter endeuillée de sa fille. Baubô est souvent réduite à un visage qui est aussi un bas-ventre, un sexe. Baubô substitue le spectacle aux paroles, elle montre la chose au lieu de la nommer, tout comme Gorgô qui est la seule divinité antique à être toujours représentée de face, et non de profil. Gorgô, et son pendant Baubô, sont des divinités de l'hyper-visibilité, des divinités qui vous figent par la *fascination*, ou qui vous absorbent. Nous trouvons, ici, deux modalités du devenir chôratique de l'être terrifié : soit l'être est densifié au point de devenir statue, soit il est nié au point d'être absorbé. Aussi, comme nous le rappelle Vernant, la Gorgone, c'est la puissance faite masque⁸²⁰. C'est l'effroi à l'état pur. Non la peur comme conscience d'un péril, mais la peur première, pure. Elle se donne à voir sur le champ de bataille comme un monstre en forme de bête, terrible et effrayante, une bête dont l'œil lance un regard d'épouvante. De la mâchoire de Gorgô s'échappe un cri aigu, criard, qui sort également des serpents qui lui servent de cheveux. Ce cri est le même que celui qui échappe de la bouche des morts dans l'Hadès. À ce sujet, la fonction de Gorgone est claire dans l'organisation mythologique : alors que le Cerbère empêche les morts d'entrer chez les vivants, elle empêche les vivants d'entrer chez les morts⁸²¹. Elle veille sur la frontière. Et l'affronter c'est être transformé en ce qu'elle garde : un mort ; c'est-à-dire, devenir une tête vide, désertée de sa force⁸²².

La gorgone Méduse est une figure majeure pour comprendre la puissance du cinéma de spectre, et les liens que Sadako entretient avec elle sont littéraux. Sadako Yamamura sort de la télévision pour nous foudroyer de son regard, et ses cheveux, bien que normaux, forment un attirail d'effroi similaire à des serpents. On retrouve, dans cet acte, la définition que Jean-Pierre Vernant donne du regard porté à Méduse : « Qui voit la tête de Méduse se change, dans le miroir de ses prunelles [...], en une face d'horreur : la figure fantomatique d'un être qui,

819 Sur ces détails, voir VERNANT Jean-Pierre, *La mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Arthème Fayard/Pluriel, 2010 (1998), p.32.

820 *Ibidem*, p.39.

821 En ce sens, la figure moyenâgeuse de la gorgone serait sans doute le dragon. *Drakon*, en grec ancien, c'est celui qui regarde fixement, et, dans de nombreuses représentations, sa bouche béante représente la porte des enfers.

822 VERNANT Jean-Pierre, *ibid.*, pp.39-55.

ayant traversé le miroir, sauté la frontière qui sépare la lumière des ténèbres, a du coup sombré dans l'informe et n'est plus rien ni personne.⁸²³» De plus, une scène de *The Ring* (Gore Verbinski, 2002), durant laquelle des chevaux, à l'approche de l'île où vit Samara, sont pris de panique et se jettent dans la mer, semble renvoyer également au personnage mythologique. Ou cette scène, dans *The Ring 2* (Hideo Nakata, 2005), où ce sont cette fois-ci des dizaines de rennes qui foncent dans la voiture où sont Rachel et son fils « hanté », Aidan. En dehors de la saga, nous pouvons également relever cette scène de *The Rite* durant laquelle le démon est symbolisé par un cheval aux yeux rouges. La terreur du regard qui fige, du regard qui atteint le cœur par le *pneuma*, le *spirit* interne, cette terreur est liée au déferlement effroyable de Gorgô. Mais c'est aussi cette scène finale de *The Taking of Deborah Logan* (Adam Robitel, 2014) dans laquelle Deborah, la grand-mère possédée par le spectre d'un ancien tortionnaire, devient un serpent et engloutit la tête d'un enfant dans sa gueule béante. Ou encore, de façon générale, la bouche déchirée et le cri destructeur du spectre, dont la *Mamá* d'Andres Muschietti (2013) est peut-être le plus gorgonéen (fig. 71).

Il y a alors un lien entre le regard figeant d'effroi de Méduse, le *pneuma* qui entre par l'œil et alimente le corps dans la pensée médiévale, et le corps possédé par le spectre. Dans tous les cas, le corps est altéré par ce qu'il a vu et qu'il n'aurait pas dû voir. On est habité par une vision, comme c'est le cas pour Quinn Brenner (Stefanie Scott) dans *Insidious: Chapter 3* (Leigh Wannell, 2015)⁸²⁴, qui est possédée par un spectre. Elle marche alors que ses jambes sont fracturées, elle s'approche de son père et lui dit que sa femme est sûrement morte pour s'éloigner de lui. Sa voix est multiple, le spectre, contrôlant sa main, tente de la faire se suicider. Elle hurle ; on la maintient au sol, elle se débat, puis sa gorge enfle, comme si elle était gonflée de l'intérieur. On fonce de sa bouche, il y a un œil qui cligne et nous regarde (fig. 72). Mais c'est aussi le film *The Eye* (frères Pang, 2004) dans lequel une jeune femme aveugle commence à avoir des visions spectrales terrifiantes après qu'on lui a greffé les rétines d'une inconnue, qui s'avérera être une jeune voyante similaire au personnage de Sadako Yamamura. Ou encore, dans *The Haunting in Connecticut* (Peter Cornwell, 2009), nous comprenons que le parascientifique fou tranchait les paupières des morts qu'il récupérait afin d'en faire une véritable armée à son

823VERNANT Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard (Folio/Histoire), 1989 (1982), p.122. Dans cet ouvrage, Vernant rapproche directement le visage de Gorgô au miroir magique dans les termes par lesquels nous l'avons abordé en seconde partie. Le regard épouvantable a une fonction similaire : nous conduire vers un au-delà irrationnel. Le cinéma spectral reprend littéralement cette idée, comme nous l'avons déjà vu.

824L'affiche de ce film, par ailleurs, présente le personnage principal dans son lit alors qu'un rayon de lumière vient frapper son œil terrifié.

service. Puis ce sera au tour du personnage principal, Matthew Campbell (Kyle Gallner), d'être peu à peu possédé et d'affirmer : « je me réveille au milieu de la nuit et j'ai l'impression qu'il est à l'intérieur de moi, regardant par mes yeux ». Enfin, dans la série *The Exorcist*, les possédés ont deux pupilles dans l'œil⁸²⁵, qui tournent et se chevauchent. La possession est une affaire de regard, et *Ringu* aura définitivement ouvert la voie vers cette problématique qui obsède notre début de XXI^e siècle semblant éternellement se demander si le salut ou, au contraire, la destruction, n'advient pas par nos yeux. L'image devient virale, elle glace le sang et solidifie les cœurs.

Le regard hypnotisé

Pascal Quignard, lors d'une réflexion sur la Méduse nous dit qu'« il peut nous arriver de regarder quelque chose de beau avec l'idée que cela peut nous nuire⁸²⁶ ». « Nous l'admirons sans joie. Par définition, le mot admiration ne convient pas : nous vénérons quelque chose dont l'attrait qu'il exerce sur nous tourne à l'aversion. En employant le mot “vénérer” nous retrouvons Vénus. Nous retrouvons aussi le mot de Platon refusant de distinguer la beauté de l'effroi. Alors, nous approchons du verbe “méduser” : ce qui entrave la fuite de ce qu'il nous faudrait fuir et qui nous fait “vénérer” notre peur même, nous faisant préférer notre effroi à nous-mêmes, au risque que nous mourions.⁸²⁷ » Ainsi en est-il du paradoxe du spectateur de l'image épouvantable. Tel le mulot face au serpent qui se dresse dans un mouvement lancinant, il vénère ce regard de mort qui, bientôt, l'engloutira. Nous contemplons notre devenir-spectral. Nous créons notre possession. Il n'y aurait, finalement, que de possession désirée, et cela s'appelle la vénération de la beauté. Beauté qui, pour certains, n'existe que drapée dans un voile de cris, de pleurs et de murs qui s'effritent. On se place face à l'écran submergeant pour décapiter Méduse à notre tour, attendons ce moment où nous n'aurons plus peur pour fusionner avec les ténèbres. Désirant ce temps où l'on sera *mèstôr phoboio*, le « maître de l'effroi ». Désirant cet instant où, nous aussi, nous pourrions plonger dans le puits spectral. Deux formes de gloire se réunissent ici, deux formes que le cinéma spectral rejoue sans cesse : celle de Dieu, et celle de l'Enfer. C'est Dieu qui dit à Moïse « Tu ne peux pas voir ma Face, car l'homme ne saurait me voir et vivre⁸²⁸ ». Et celle d'Ulysse, arrivant aux enfers,

825Motif également présent dans *The Unborn* (David S. Goyer, 2009).

826QUIGNARD Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard (Folio), 1994, p.107.

827Ibidem.

828Exode, 23, 20 ; cité par QUIGNARD Pascal, *ibid.*, p.115.

entendant l'élégie épouvantable du peuple des ombres, et faisant demi-tour : « Je me sentis verdier de crainte à la pensée que, du fond de l'Hadès, la noble Perséphone pourrait nous envoyer la tête de Gorgo, de ce monstre terrible... Sans tarder, je retourne au vaisseau ; je m'embarque et commande à mes gens d'embarquer à leur tour, puis de larguer l'amarre.⁸²⁹ » Moïse et Ulysse, tels deux spectateurs, l'un du Salut l'autre des Ténèbres, deux spectateurs qui doivent détourner le regard pour ne pas finir pétrifiés dans leur vénération. Nous le disions plus haut avec Villeneuve, telle est la possession : elle est toujours fixation du regard et raidissement du corps face à la beauté. Envol de colombes, éclaircies, ou nuée de mouches, les yeux absorbent ce qu'ils n'auraient pas dû trouver beau. Le sang s'enflamme, on brûle de fascination, puis on se consume dans la solitude de notre jouissance du spectacle.

Au cours de cette même réflexion, Pascal Quignard convoque trois grandes figures de l'obsession que l'Histoire, selon lui, n'aurait pas dû dissocier : « Hypnos, Éros, Thanatos⁸³⁰. Ce sont les modernes qui distinguent le songe, le fantasme et le fantôme. À la source grecque ils sont cette unique et identique capacité de l'image dans l'âme, à la fois inconsistante et effractrice. Ces trois dieux ailés sont les maîtres du même rapt hors de la présence physique et hors de la *domus* sociale.⁸³¹ » L'hypnose, le désir, la mort. Tous trois conduisent à une négation du corps et de la société. Ici réside toute la trajectoire des personnages des films du cinéma spectral : lutter contre la fascination du voir, le désir de savoir et la mort. Lutter contre cette hantise qui nous volera notre corps et nous conduira loin des hommes. C'est Arthur Kipps (Daniel Radcliffe) qui, dans *The Woman In Black* (James Watkins, 2012) succombe à la tentation de rester seul, la nuit, dans la maison de la vieille dame juste décédée, cette maison qui est coupée du reste du village lorsque la marée est haute. Il succombe à sa fascination du secret, il succombe à son désir, il est obsédé par cette morte qui ne l'est pas totalement. Le message est littéral : aller vers ces sphinges rapteuses, c'est être coupé de la société et risquer de perdre son corps dans l'oubli de ses fantasmes. Ou encore, c'est la pauvre Casey Rance (Hannah Kasulka), dans la série *The Exorcist*, qui se laisse peu à peu fasciner par ce vieil homme à l'écoute. Un soir, sur le banc devant la maison, elle pose sa tête contre son épaule pour lui raconter ses soucis. Ou cette scène, terrifiante, dans le bus qui la ramène à la maison. Son père s'évanouit sous ses yeux

829HOMÈRE, *Odyssée*, chant XI, 627, Paris, Gallimard (Folio classique), 1995 (1931), p.225 ; cité avec sa propre traduction par QUIGNARD Pascal, *ibid.*, p.120.

830Sur les liens entre ces trois figures, voir VERNANT Jean-Pierre, « Figures féminines de la mort en Grèce » (1985) in *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard (Folio/histoire), 1989, pp.130-152. Rappelons qu'Hypnos est le frère de Thanatos, qui n'est pas l'unique dieu de la mort, mais plutôt le dieu de la mort héroïque du guerrier, d'où ses liens, développés par Vernant, avec Éros. Les déesses de la mort terrible qui nous intéresse dans cette présente recherche seraient plutôt Gorgô et Kère.

831QUIGNARD Pascal, *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p.112.

mais elle ne peut rien faire car un jeune homme vulgaire l'agresse sexuellement, tentant de la tripoter devant ses amis hilares. Le vieil homme arrive vers elle du bout de la rame pour l'embrasser (*fig. 73*). Leurs corps se tendent, ils s'étreignent, et Casey est subitement habitée par une sombre énergie lui permettant de renverser son agresseur et de lui arracher la mâchoire. C'est toute l'intelligence de Jeremy Slater, le créateur de la série, de penser le pacte diabolique de cette façon. On ne serre plus la main au diable, on l'embrasse avec passion. Puis, peu à peu, au fur et à mesure que la possession devient plus profonde, le corps de Casey est conduit vers une abjection totale tandis que, en miroir, le corps du vieil homme apparaît dans un état de saleté exponentiel. Tel *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, spectre et possédée sont liés dans leur désir et dans leur mort. La fascination était cette porte d'entrée qui aurait dû rester fermée.

Hypnos, Éros, Thanatos. Voici peut-être les trois dieux régnant sans partage sur le cinéma. Sa naissance, à la toute fin du XIX^e siècle, se situe dans la continuité de nombreuses inventions qui n'auront eu de cesse de faire se superposer ces trois dimensions. Nous avons déjà évoqué longuement, dans ces pages, comment la photographie spirite avait consacré le mariage de l'image et de la mort. Mais, finalement, elle n'est elle-même que l'héritière d'un changement d'esprit ayant atteint l'Europe dès le XVIII^e siècle. Michel Foucault, dans nombre de ses ouvrages, a étudié comment ces deux siècles avaient été le lieu d'un changement de notre rapport au regard et à la vision. Comme le constate le théoricien du cinéma Raymond Bellour⁸³², *Naissance de la clinique* (1963) et *Surveiller et punir* (1975) peuvent se lire comme des traités d'iconographie pour comprendre deux siècles d'évolution du regard. À propos de la clinique, Foucault va employer le terme d'« invisible visible⁸³³ ». Ouvrir un cadavre c'est faire disparaître l'obscurité :

Vue de la mort, la maladie a une terre, une repérable patrie, un lieu souterrain mais solide, où se nouent ses parentés et ses conséquences ; les valeurs locales définissent ses formes. À partir du cadavre, on la perçoit, paradoxalement, vivre. D'une vie qui n'est plus celle des vieilles sympathies ni des lois combinatoires des complications, mais qui a ses figures et ses lois propres.⁸³⁴

832BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma. Hypnose, émotions, animalité*, Paris, P.O.L., 2009, p.24.

833C'est le titre du chapitre IX de *Naissance de la clinique*.

834FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, P.U.F. (Galien), 1972 (1963), p.151.

C'est par ces mots que Foucault entame ce neuvième et avant-dernier chapitre de sa réflexion sur le « regard médical ». L'invisible a ses lois propres, il suffit juste de le rendre visible, de le faire advenir à notre regard. Souvenons-nous de ce que nous disions de Charcot un peu plus tôt : il se considérait comme un « photographe »⁸³⁵, capturant l'invisible hystérie se donnant au regard par les symptômes et par la dissection. Le médecin moderne n'est rien d'autre qu'un « super regard » qui sait voir le visible dans le non visible, qui capture la lumière lorsque d'autres n'y voient que de l'obscurité. Regard qui n'est pas loin du *panopticon* que ce même Foucault théorisa⁸³⁶ à partir de Jeremy Bentham dans *Surveiller et punir*⁸³⁷ et que Raymond Bellour rapproche de l'invention, à cette même période, du panorama⁸³⁸ comme une forme de spectacle à la fois total et social : on entre dans l'image à plusieurs, on vit des scènes de l'Histoire commune. À partir du panopticon et du panorama, nous pouvons envisager le XVIII^e comme étant un siècle qui aura tenté de répondre à une volonté de toute puissance de la vision, à une volonté de révélation par le regard, mais aussi comme voulant accéder à un « effet de réalité » dans l'art, car telle est la fonction du panorama. À ce sujet, le cinéma spectral semble être l'héritier le plus légitime de ces deux inventions. Nous avons déjà relevé, dans notre étude du « lieu spectral », comment le spectre était la figure même d'une puissance panoptique⁸³⁹ et comment, en ce qui nous concerne à présent, l'être possédé est également doué d'un savoir total. Mais c'est le cinéma lui-même, et aussi la télévision, qui incorporent finalement en eux-mêmes cette puissance panoptique. Médiums sachant tout de nos vies, de nos passions, médiums désirant, à l'instar de Sadako Yamamura sortir de l'écran, devenir plus réels que le réel en s'incarnant dans nos vies⁸⁴⁰. Pour ce qui est du panorama, pensons au zootrope, ancêtre du cinéma duquel s'enfuit le *crooked man* qui vient hanter le petit Billy dans *The Conjuring 2* ; mais pensons également à ce qu'est le cinéma spectral, notamment d'un James Wan : un cadre qui s'ouvre et s'étire afin que le hors-champ puisse s'y écouler. L'image qui devient panorama, c'est l'image qui nous entoure et nous englobe. Mais elle n'est jamais oppression ou, du moins, elle n'est jamais contrainte. On se rend au panorama pour succomber à son désir d'ivresse iconophile.

835Cf. *supra*, I.4.b.

836Pour Foucault, le *panopticon* de Jeremy Bentham est l'exemple même de ce qu'il nomme « pouvoir ». Il incarne, en quelque sorte, le paradigme du pouvoir foucauldien : à la fois omniscient et intégré à la vie même de celui qui le subit.

837FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard (Tel), 1975, pp.201-206.

838BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma*, *op. cit.*, p.25.

839Cf. *supra*, II, 2, b.

840DERRIDA Jacques, dans *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p.29, dit la même chose du heaume du spectre terrifiant Hamlet : « Voilà qui distingue une visièrre du masque avec lequel pourtant elle partage ce pouvoir incomparable, peut-être l'insigne suprême du pouvoir : pouvoir voir sans être vu. » Ce heaume pourrait être rapproché des cheveux de Sadako Yamamura, comme une métaphore de l'écran duquel elle surgit.

Un an après l'invention du panorama, advient une autre machine de vision : la guillotine. Joseph Ignace Guillotin voulait rendre invisible le processus de mort qui n'offrirait pas un spectacle de souffrance et qui serait juste et égal pour tous. Ainsi, avec l'invention de la guillotine, le bourreau devient un simple exécutant, presque un projectionniste, qui a pour unique fonction de tirer sur une corde. À ce rôle se substituent deux autres opérateurs : celui chargé de placer le corps dans le dispositif, et qui est surnommé le « photographe⁸⁴¹ » ; et celui (remplaçant le bourreau) qui présente la tête de la victime au public. La guillotine « tranche les têtes avec la vitesse du regard⁸⁴² », en un instant d'*invisibilité*. Ce qui compte maintenant, c'est le moment qui précède l'instant de mort (pour les royalistes, à savoir la dernière parole, la dernière leçon morale) ou celui qui suit (pour les révolutionnaires, à savoir le moment où l'on présente la tête au peuple). Pourtant, et cela est paradoxal, la mort par guillotine est trop rapide, et l'on se mit alors à fantasmer sur ces têtes détachées de leur corps (les fameuses « têtes pensantes »). Combien de temps une tête tranchée continue-t-elle de vivre ? Certains sont persuadés que les têtes rougissent devant la foule, preuve de leur culpabilité⁸⁴³. Ce n'est plus la mort qui est contemplée, mais son dispositif qui est fantasmé. Et le bourreau, lui, devient tel Persée tendant la tête de Méduse au peuple. La guillotine précède le cinéma ; et l'épouvante y revient.

Enfin, comme le rappelle Raymond Bellour, c'est également au XVIII^e siècle que le scientifique Franz-Anton Mesmer développa ses théories sur les fluides vitaux et sur ce qu'il a appelé le « magnétisme animal ». Mesmer défend l'idée que nous sommes doués d'un sens *intérieur* qui serait en lien avec l'univers, comme une *extension* de la vue. Il explique être capable de placer des gens dans des états de crises clairvoyantes. À chaque fois, il insiste sur la vue comme un sens particulier, et il veut faire du corps tout entier un instrument de la vision. Ainsi, ce qu'amène Mesmer, qui sera également révélé par les Lumières et célébré par les spirites, c'est l'importance du corps dans le rapport avec l'Autre et avec l'âme. Mais Mesmer, c'est surtout le spectacle du mesmérisme. Bien que ce dernier puisse se réaliser en privé, il se fera surtout en public, dans des folles soirées parisiennes qui ne sont pas sans rappeler celles futures des fantasmagories de Robertson. Pour Mesmer, tout peut s'expliquer par des variations naturelles de la matière et du mouvement, et les somnambules ne sont pas des sorciers mais de pures machines dont l'on peut programmer les visions. C'est donc chez ce médecin un peu étrange que se trouvent les premières bases d'une invention majeure pour les siècles à venir, pour le cinéma, et pour la hantise spectrale : l'hypnose.

841 ARASSE Daniel, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion (Champs histoire), 2010 (1987), p.222.

842 *Ibidem*, p.62.

843 *Ibid.*, pp.185-189.

En 1989, le psychiatre Léon Chertok définissait l'hypnose en ces termes :

C'est un quatrième état de l'organisme, actuellement non objectivable (à l'inverse des trois autres : veille, sommeil, rêve) : une sorte de potentialité naturelle, de dispositif inné prenant ses racines jusque dans l'hypnose animale, caractérisé par des traits qui renvoient apparemment aux relations pré-langagières d'attachement de l'enfant et se produisant dans des situations où l'individu est perturbé dans ses relations avec l'environnement.⁸⁴⁴

Ce « quatrième état de l'organisme » serait induit par un dispositif particulier nécessitant que l'individu soit placé dans un sommeil partiel par le biais « d'une immobilisation relative du corps et de la fixation du regard » et par le biais de la « monotonie »⁸⁴⁵. La définition que Chertok donne de l'hypnose est proche d'une définition que l'on pourrait donner de l'expérience cinématographique. Alors que celle-ci est souvent comparée à un rêve, il s'avérerait finalement qu'elle est en fait plus proche de l'hypnose⁸⁴⁶, et ce, notamment, car la détermination de la production d'image est interne au rêveur, alors qu'elle est externe à l'hypnotisé. Les images mentales que crée l'hypnotisé sont toujours induites par une puissance externe : l'hypnotiseur. En ce qui concerne le lien entre l'hypnose et le cinéma, dans les deux cas, l'hypnotiseur et le dispositif cinématographique parviennent à susciter la croyance de sa suggestion en assujettissant le sujet. Dans les deux cas, notre corps est placé dans un dispositif d'oubli et de confort absolu, dans les deux cas, nous sommes en situation de monotonie (défilement régulier des images). Dans les deux cas, la production du sujet, de notre identité, est induite par une extériorité. Ainsi, le cinéma est proche de l'hypnose car il place le spectateur dans un la condition d'un pré-sommeil en l'empêchant de s'endormir et en le situant dans un état second grâce à une posture d'attention exacerbée ou de sur-perception. Obscurité, concentration, immobilité lient cinéma et hypnose⁸⁴⁷. Raymond Bellour donne, dans ses pages, de nombreux exemples : que ce soit lors de la scène du poker dans *Dr Mabuse, der Spieler* (Fritz Lang, 1922), ou lors de la scène d'introduction de *L'année dernière à*

844CHERTOK Léon, *L'hypnose*, Paris, Payot (Petite bibliothèque), 1989 (1965), p.206. Cité par ROUSTANG François, *Qu'est-ce que l'hypnose ?*, Paris, Minuit (Critique), 2003 (1994) , p.11 et par BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma*, *op. cit.*, p.62.

845BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma*, *op. cit.*, p.59. Bellour rapproche avec beaucoup de précision cette monotonie du voyage en train, et, de ce fait, du cinéma. Le train serait, ainsi, le motif majeur du rapprochement de l'hypnose et du cinéma.

846À ce sujet, notons que le cinéma a souvent beaucoup de difficultés à représenter le rêve, alors qu'il représente l'hypnose à la perfection. En ce qui nous concerne, comme nous le montrerons bientôt, l'hypnose et la hantise sont extrêmement liées.

847BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma*, *op. cit.*, p.63.

Marienbad (Alain Resnais, 1961), le cinéma, par ses outils que sont les mouvements de caméra, les montages du son et de l'image, les surimpressions et tant d'autres, figure à la perfection l'acte d'hypnotiser. Par cette représentation, il ne fait que révéler au grand jour les similitudes qui, depuis sa préhistoire au XVIII^e siècle, le rattachent à un pouvoir hypnotique. Plus proche de nous, *Videodrome* de David Cronenberg (1983)⁸⁴⁸ est certainement l'un des ancêtres conceptuels de *Ringu* sur cette question. La scène durant laquelle James Wood enclenche la VHS dans le lecteur, puis est happé directement par l'image et par la télévision elle-même avant de lui faire l'amour est exemplaire. Le personnage qui fusionne avec le dispositif qui l'hypnotise et qui l'attire, telle est l'histoire de ce film, telle est celle du cinéma spectral.

Dans *Qu'est-ce que l'hypnose ?*, François Roustang revient sur l'hypnose afin d'en offrir une analyse complexe. Pour lui, le rêve fait appel au lieu de chacun, le moi profond qui a le pouvoir de « configurer le monde⁸⁴⁹ ». Pouvoir que l'on peut comparer au cinéma, art par excellence de cette configuration du monde. Selon Raymond Bellour, nous pouvons faire ce rapprochement

en voyant comment cette qualification du cinéma répond plus ou moins aux modalités distinctives que Roustang reconnaît propres à l'état d'hypnose. Il nomme « anticipation » la forme sous laquelle on peut retrouver par l'hypnose, à partir de l'état de veille, quelque chose de ce pouvoir premier, triple et un ; et il en décompose les effets suivant les étapes de l'induction hypnotique. Il distingue ainsi tout à tour : l'hypnose comme fascination (un arrêt), l'hypnose comme confusion (une attente), l'hypnose comme hallucination (un projet), l'hypnose comme énergie (une redistribution des paramètres de l'existence).⁸⁵⁰

La première étape, la fascination, est ce moment durant lequel le corps est immobilisé et concentré afin de s'ouvrir à l'état hypnotique. Les seconde et troisième étapes, confusion et hallucination, renvoient à ce moment durant lequel l'hypnotisé est induit vers une production d'image. C'est l'étape importante durant laquelle l'hypnotiseur peut conduire son

848 *Videodrome* est un des films majeurs de David Cronenberg. Il raconte l'histoire de Max Renn (James Woods), qui fait fortune en vendant du contenu violent et pornographique. Ce dernier découvre un show télévisé pirate nommé « *Videodrome* » qui procure des sensations jusqu'alors inconnues causant des hallucinations. Il décide de faire fortune avec ce dernier, alors même qu'il ronge peu à peu son rapport au réel.

849 ROUSTANG François, *Qu'est-ce que l'hypnose ?*, op. cit., p.14 : « L'hypnose permet l'imagination. Et l'imagination est ce qui permet d'organiser le monde. »

850 BELLOUR François, *Le corps du cinéma*, op. cit., p.104. Il cite ROUSTANG François, *Qu'est-ce que l'hypnose ?*, op. cit., p.55.

sujet vers la guérison. Enfin, la quatrième étape, celle étrange de l'« énergie⁸⁵¹ », est ce moment où la production d'images induites a un effet psychologique sur l'hypnotisé. Nous pouvons comprendre cette dernière étape par le biais de Roland Barthes, auquel Bellour fait lui-même appel ; le sémiologue français utilisant justement l'exemple d'une expérience cinématographique :

Le sujet qui parle ici doit reconnaître une chose : il aime à *sortir* d'une salle de cinéma. Se retrouvant dans la rue éclairée et un peu vide (c'est toujours le soir et en semaine qu'il y va) et se dirigeant mollement vers quelque café, il marche silencieusement (il n'aime guère parler tout de suite du film qu'il vient de voir), un peu engourdi, engoncé, frileux, bref ensommeillé : *il a sommeil*, voilà ce qu'il pense ; son corps est devenu quelque chose de sopitif, de doux, de paisible : mou comme un chat endormi, il se sent quelque peu désarticulé, ou encore (car pour une organisation morale le repos ne peut être que là) : irresponsable. Bref, c'est évident, il sort d'une hypnose. Et de l'hypnose (vieille lanterne psychanalytique que la psychanalyse ne semble plus traiter qu'avec condescendance), ce qu'il perçoit, c'est le plus vieux des pouvoirs : le guérissement.⁸⁵²

Nous nous dirigeons au cinéma comme chez l'hypnotiseur. Nous allons chercher une puissance gouvernante obligeant en nous une production d'images que l'on pensait insoupçonnable. Le « guérissement », il ne faut pas l'oublier, tel est l'objet de l'hypnose et, selon Barthes, tel est également celui du cinéma. En est-il toujours le cas ? Revenons un peu en arrière. Roustang nous dit que l'hypnose se distingue par quatre étapes : fascination, confusion, hallucination, énergie. Toujours ces mêmes motifs, ces mêmes étapes, qui reviennent : infestation, oppression, possession ; tentation, obsession, possession. Qu'est-ce que l'énergie si ce n'est une *en-ergon*, une puissance-*en-œuvre* ? Le schéma de James Wan et celui de Villeneuve rejoignent celui de Roustang afin de former un nouveau triangle exemplaire : cinéma – hypnose – hantise. Tous trois sont liés. S'il fallait des exemples, nous n'aurions qu'à convoquer le cinéma spectral tout entier. Dans *Dominion*, le Major Granville (Julian Wadham) fixe l'église infernale, il ne peut décrocher son regard, comme s'il regardait la gorgone. On lui parle, il répond avec une voix amorphe. Puis, soudainement, il se saisit de son revolver, le tourne contre son visage et se suicide en se tirant une

851 François Roustang définit l'énergie en ces termes : « En puissance veut dire que l'énergie est mobilisée et qu'elle est prête à passer à l'action. À ce qui est en puissance il ne manque rien pour passer à l'acte. Il s'agit non pas d'une attente molle qui ne pourrait produire que démission, mais d'une mise sous tension optimale qui précède l'action et qui est porteuse déjà de la force et de la stratégie nécessaires à l'accomplissement. » (*op. cit.*, p.84). On retrouve, encore une fois, des similitudes frappantes avec le phénomène de la possession.

852 BARTHES Roland, « En sortant du cinéma » (1975) in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1983, p.384.

balle à travers le crâne. La hantise des corps passe par le regard hypnotique du mal. Dans sa main : un papillon mort. Cette même espèce de papillon qu'il collectionnait. L'entomologiste devient la marionnette morbide d'une puissance externe, archétypale, produisant en lui une énergie de mort. Dans la saga *Insidious*, c'est toujours par le biais de l'hypnose que l'on accède au *further*, et c'est donc toujours lorsque l'on est hypnotisé que l'on risque de faire advenir les spectres en nous ou dans le réel. Dans la série *The Exorcist*, Casey, possédée, parle en espagnol au Père Thomas (Alfonso Herrera) en imitant la voix de sa grand-mère. Marcus Keane lui hurle de ne pas la regarder, lui ordonnant de « ne pas la laisser entrer dans ta tête ». De façon littérale, les personnages possédés ont, dans cette production télévisée, une double pupille dans leur œil. La leur, qui ne sert plus à rien, car celle du démon en contrôle la vision. Dans *The Wailing* (Na Hong-Jin, 2016), le diable entre dans l'esprit de ses victimes par leur rêve⁸⁵³. Il commence peu à peu à les posséder, et des plaies apparaissent sur leur corps. Puis, il les transforme en meurtriers. Enfin, il en fait des morts-vivants. À la toute fin du film, alors qu'il est confronté à un jeune prêtre, il le pétrifie en le prenant en photographie. La technologie est alors associée à l'acte de possession, elle-même liée à l'induction d'images mentales. Dans *The Possession*, la fille de Clyde Brenek (Jeffrey Dean Morgan) sombre peu à peu dans la hantise depuis qu'elle a acheté une vieille et étrange boîte à bijoux dans un vide-grenier. Clyde se rend à New-York, dans le quartier juif, afin de rencontrer des gens qui pourraient l'aider. Un jeune rabbin le conduit à son père, le patriarche de cette petite société. Ce dernier lui révèle que la boîte appartenait à une puissance ténébreuse extrêmement puissante qui en veut à sa fille : « Le diable est dans la boîte à la recherche d'un hôte approprié. L'hôte commence à entendre des voix et à avoir des visions. [...] La dernière étape, c'est quand le *dibbuk* prend possession de l'hôte. Tous deux devenant "un". Il se nourrira et prendra jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien. Il ne veut qu'une chose qu'il n'a pas : la vie.⁸⁵⁴ » Tel est le processus de possession mis en place par le film. Tel est celui de la hantise spectrale ; tel est celui de l'hypnose ; tel est celui du cinéma. Le spectateur est comme l'hypnotisé comme le possédé. Tard le soir, si nous nous lovons au fond d'un canapé pour lancer un film épouvantable, c'est par désir d'un « guérissent » que seules les ombres peuvent nous apporter ; au risque de ne pas guérir mais de sombrer encore plus. La possession est une finalité que la religieuse ennuyée et abstinentes recherche au même titre que celle de l'écran est désirée par le spectateur contraint de nos sociétés

853 Nous ne pouvons que faire un lien, ici, avec le personnage Freddy Krueger inventé par Wes Craven dans *A Nightmare on Elm Street* (1984).

854 Le motif de la boîte que convoque ce film est à mettre en lien avec celui présent dans *Sinister* et dans *Ringu*. Le lien métaphorique entre le cinéma et la boîte y est, dans les trois cas, extrêmement présent, voire littéral. Ici, comme dans la note précédente, nous trouvons un lien avec un autre film des années 1980 : *Hellraiser* (1987) adapté par Clive Baker à partir de son roman de 1986. Chez Baker, la boîte maléfique transporte celui qui l'a manipulé dans un enfer de souffrances sado-masochistes.

occidentales. Sans l'ennui, sans le dégoût, sans la colère, sans la tristesse, il n'y aurait pas d'hypnose, il n'y aurait pas d'écran, il n'y aurait pas de possession.

La double hypnose

En 1921, Freud publia *Psychologie collective et analyse du Moi*, dans lequel il revenait sur le mystère de la suggestion. Pour lui, si l'hypnose fonctionne, c'est parce que l'hypnotisé envisage l'hypnotiseur comme un *idéal de son moi*. Freud insiste sur le fait qu'il faut qu'il y ait déjà, en amont de l'acte hypnotique, un sentiment d'admiration, voire de soumission, de l'hypnotisé à l'hypnotiseur. Freud envisage alors trois types d'identifications possibles :

Premièrement, l'identification constitue la forme la plus primitive de l'attachement affectif à un objet ; deuxièmement, à la suite d'une transformation régressive, elle prend la place d'un attachement libidineux à un objet, et cela par une sorte d'introduction de l'objet dans le *moi* ; troisièmement, l'identification peut avoir lieu chaque fois qu'une personne se découvre un trait qui lui est commun avec une autre personne, sans que celle-ci soit pour elle un objet de désir libidineux. Plus les traits communs sont importants et nombreux, et plus l'identification sera complète et correspondra ainsi au début d'un nouvel attachement.⁸⁵⁵

Celui qui induit la suggestion doit, pour y arriver, devenir une sorte de « père », de figure de confiance pour l'hypnotisé. À la base de l'acte est donc déjà la croyance : il faut croire en la personne à qui l'on va se soumettre, il faut croire en sa capacité à entrer en nous et à produire les images adéquates. Encore une fois, nous retrouvons, de façon troublante, ce qu'est le cinéma. Revenons de nouveau vers Edgar Morin :

Ce flux d'images, de sentiments, d'émotions constitue un courant de conscience ersatz qui s'adapte et adapte à lui le dynamisme cinesthésique, affectif et mental, du spectateur. Tout se passe comme si le film déroulait une nouvelle subjectivité entraînant celle du spectateur, ou plutôt comme si deux dynamismes bergsoniens s'adaptaient et s'entraînaient l'un l'autre. Le cinéma c'est exactement cette symbiose : *un système qui tend à intégrer le spectateur dans le flux du film. Un système qui tend à intégrer le flux du film dans le flux psychique du*

855 FREUD Sigmund, « Psychologie collective et analyse du moi » (1921) in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1948, trad S. Jankélévitch, p.117.

spectateur.

[...] Il fait le travail d'une machine à sentir auxiliaire. Il motorise la participation. Il est une *machine* de projection-identification. Le propre de toute machine, sans vouloir jouer sur les mots, est de mâcher le travail de l'homme.⁸⁵⁶

Pour Edgar Morin, la première identification est celle du spectateur au personnage qu'il voit à l'écran⁸⁵⁷. Mais qu'advient-il de cette identification lorsque nous regardons un film de spectre ? Comment s'identifier à un personnage possédé par un spectre démoniaque ? Comment faire lorsque, devant *Ringu*, nous avons de la sympathie pour tous les personnages, y compris Sadako Yamamura ? De plus, comment se déroule l'identification lorsque nous sommes confrontés à des films tendant de plus en plus vers l'abstraction formelle, avec des axes de caméra impossibles captant des points de vue improbables ? L'image, elle-même, devient notre « père » à tous. Il y a toujours le personnage, certes, nécessaire à la projection dans la fiction, mais c'est de plus en plus à l'image, à sa magie virtuelle, que nous nous identifions.

Toujours dans le même essai cité plus haut, Sigmund Freud distingue deux types d'hypnose :

M. Ferenczi a raison de dire qu'en adressant au sujet l'ordre de dormir, qui sert d'introduction à l'hypnose, l'hypnotiseur prend, aux yeux de celui-là, la place des parents. Il croit pouvoir distinguer deux variétés d'hypnose – celle qui résulte d'une suggestion apaisante, comme accompagnée de caresses, et celle qui est produite par un ordre menaçant. La première serait l'hypnose maternelle, la dernière l'hypnose paternelle. D'autre part, l'ordre de dormir, destiné à provoquer l'hypnose, n'est en somme que l'ordre de détacher son intérêt du monde extérieur, pour le concentrer tout entier sur la personne de l'hypnotiseur : c'est d'ailleurs ainsi que le comprend le sujet lui-même, puisque dans ce détachement de l'intérêt des objets et faits du monde extérieur réside la caractéristique psychologique du sommeil, et c'est sur lui que repose l'affinité entre le sommeil véritable et l'état hypnotique.⁸⁵⁸

Il y aurait donc une hypnose « maternelle » et une hypnose « paternelle ». Dans les deux cas, il faut que l'hypnotisé se coupe du monde pour se concentrer uniquement sur l'hypnotiseur. Mais l'objet du phénomène diffère. Dans le cas de l'hypnose maternelle, le sujet est amené à l'état végétatif par le biais d'une suggestion apaisante, tandis que dans le cas de l'hypnose paternelle, le sujet y est conduit par le biais d'un ordre menaçant. À lire cette distinction, nous

856MORIN Edgard, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, *op. cit.*, pp.107-108.

857Ibidem, p.109. Nous nuancerons ce propos plus loin par le biais de Noël Carroll, pour qui on ne s'identifie pas au personnage, mais à la réaction du personnage face à un contexte donné.

858FREUD Sigmund, « Psychologie collective et analyse du moi », *op. cit.*, p.142.

nous rendons bien compte que c'est la seconde qui intéressait Freud, celle conduisant directement aux pulsions. Comme le constate également Raymond Bellour, « seule la seconde [hypnose] intéresse Freud, garantissant la cohérence de son mythe homo-suffisant comme celle d'un appareil conceptuel dont l'idéal du moi forme alors le noyau.⁸⁵⁹ » Revenant sur cette question de l'identification, pouvons-nous l'envisager de façon maternelle ? C'est-à-dire, pouvons-nous envisager que l'induction des images par le dispositif gouvernant cette production des images puisse se réaliser de façon non ordonnée, mais englobante ? Il nous semble que le cinéma, et de façon encore plus précise le cinéma spectral, constitue une bonne réponse à cette question. Cette « hypnose maternelle » n'est-elle pas en quelque façon similaire au concept de *chôra* dont nous avons discuté plus tôt, en lien avec l'idée de « mère archaïque » chez Barbara Creed ? N'y a-t-il pas une très puissante dimension chôratique du cinéma, que le cinéma spectral mettrait en œuvre au sein de son adéquation entre image et lieu spectral ? Et, de façon encore plus ciblée, n'y a-t-il pas un lien entre la puissance chôratique que le cinéma effectue sur le spectateur et la figure de la possédée ? Nous le définissons plus haut, le spectre possédant prend une forme séductrice, voire, comme c'est le cas dans l'épisode 3 de la série *The Exorcist*, il est une présence reconfortante. Le spectre possédant, comme le cinéma, est une présence dans la vie du spectateur ; au point que ce n'est plus aux personnages que ce dernier s'identifie, mais au médium lui-même, à ce temps suspendu durant lequel on éteint les lumières et on lance le film. À l'abri dans l'obscurité, les yeux rivés sur le défilement monotone des images. En un mot, c'est, pour paraphraser le titre de la série phare de James Wan, la part *insidieuse* du cinéma qui est à l'œuvre. Elle nous maternelle, elle nous hypnotise, elle entre en nous. Le cinéma est une matrice, jamais un ordre. Telle la cuvette organique dans laquelle est plongé Claude Ridder (Claude Rich) dans *Je t'aime je t'aime* d'Alain Resnais (1968), cuvette qui lui fera produire milles images mentales. Comme ce cercueil dans lequel est enfermée Nastya (Victoria Agalakova) dans *Nevesta* (Svyatoslav Podgayevskiy, 2017), d'où surgira le spectre courroucé. Comme le *further*, d'où proviennent, justement, ces puissances « insidieuses ». Mais si le cinéma produit une hypnose « maternelle » pouvant nous conduire au « guérissement », alors le cinéma spectral est une mère malade. À l'instar de toutes celles la peuplant, celles enceintes du démon, celles violentes, anthropophages, le cinéma de spectre est une matrice carnassière. Elle induit en nous des images nous permettant d'aborder, dans un mélange de soulagement et d'effroi, un chemin empli de ténèbres. Elle est une mère ultraprotectrice, une mère qui refuse que nous produisions autre chose que les images spectrales qu'elle crée.

859BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma*, op. cit., p.95.

1.3 Le plaisir d'être vu

Le devenir-spectacle du spectateur

Revenons encore une fois sur notre définition de ce qu'est un spectre : une forme informe, un invisible, qui va tout faire pour accéder à la visibilité, en sachant qu'il ne pourra jamais l'atteindre que de manière détournée. Il y a d'abord l'infestation, comprise comme une hantise de l'environnement, notamment des dispositifs technologiques ; puis il y a l'oppression, ce moment où le spectre hante le lieu et rend toute immanence impossible ; puis arrive la possession, ultime devenir-visible du spectre, qui ne nous offre plus seulement des signes de sa présence, mais qui s'incarne véritablement dans un corps. Dans la série *The Exorcist*, nous trouvons même un quatrième stade : l'« intégration », fusion totale du spectre que l'on retrouve également dans *Hereditary* et dans *Get Out* : le corps n'est plus le lieu d'une bataille entre l'âme humaine et le spectre, car la première n'a plus aucune emprise et est maintenue captive au sein même de sa chair. Dans la série TV comme dans le film de Peele, le sujet est cloisonné au sein d'un espace mental (*fig. 74*), motif déterminant pour penser la hantise des corps, nous y reviendrons. Quoi qu'il en soit, cette « intégration » que met en scène la série *The Exorcist* sert avant tout de métaphore pour le motif de l'« ennemi intérieur », dans la plus grande tradition du thriller politique⁸⁶⁰. Aussi, l'« intégration » n'est, finalement, qu'une possession non spectaculaire ; et le fait même que Jeremy Slater ait eu besoin de recourir à cette distinction pour diriger sa série TV vers l'enquête policière nous permet d'affirmer sa réciproque : la possession est *essentiellement* spectaculaire. La possession, c'est le devenir-spectacle du corps qui fusionne avec l'image spectrale. Nous l'annoncions dès le début de cette partie, la possession nous sert à envisager l'effet que produit une image spectrale sur le spectateur. Nous venons d'envisager les liens possibles entre cinéma, possession et hypnose, en passant notamment par le motif de la gorgone Méduse que rappelle, dès 1998, le film *Ringu*. Il nous faut maintenant envisager un autre aspect de cette hantise des corps : le moment où le spectateur/possédé agit dans le réel par le biais d'une volonté provenant uniquement de la puissance d'une image externe. Or, il semblerait que cet agir soit également tourné vers l'image : le corps est hanté par elle, et

⁸⁶⁰Les « incarnés » sont partout, y compris au sein du Vatican. Nous retrouvons ici ce que Jean-Baptiste Thoret disait à propos du cinéma d'exorcisme des années 1970 comme étant un cinéma permettant à l'Amérique de métaphoriser la paranoïa d'un complot politique. Voir *Le cinéma américain des années 70, op. cit.*, pp.275-289 et 310-318.

tend à la reproduire à son tour. Comme une suspension de l'agir, un mouvement tournant vide, le sujet hanté par l'image va devenir spectacle.

Lorsqu'il n'est pas un « intégré », le possédé produit de l'image certes, mais *sans finalité*. Son agir ne relève pas d'une *poièsis* (agir ayant la finalité de son acte en dehors de lui-même, tel un sculpteur par exemple) ; non plus d'une *praxis* (agir ayant sa finalité en elle-même, comme un acteur) ; mais d'un *gerere*, un agir qui n'a aucune finalité, à l'instar de tous ces petits gestes que l'on fait chaque jour (se gratter le crâne, jouer avec un fil qui dépasse de sa veste). Pour Giorgio Agamben, ce troisième agir, constamment oublié par la philosophie et par le droit occidental, est celui pouvant conduire l'être au véritable désœuvrement :

Ainsi le désœuvrement n'est pas une autre action à côté et en dehors de toutes les actions, ni une autre œuvre au-delà de toutes les œuvres : c'est l'espace – provisoire et en même temps intemporel, localisé et en même temps extraterritorial – qui s'ouvre quand les dispositifs qui lient les actions humaines dans l'agencement des fins et des moyens, de l'imputation et de la faute, du mérite et du démérite, sont rendus inopérants. Il est, en ce sens, une politique des moyens purs.⁸⁶¹

C'est ainsi que nous comprenons le devenir-spectacle de l'être. Pour Agamben, ce troisième agir serait un agir en dehors du droit, conduisant au désœuvrement comme un espace duquel il serait possible d'envisager, pour l'être, une libération des dispositifs de contrainte. Le *gerere*, en tant qu'agir non raisonné permettrait au sujet de ne pas avoir à rendre de comptes à une quelconque puissance gouvernante. Or, ce que ne semble pas envisager le philosophe italien, c'est que ce geste tournant à vide peut être volontairement produit par un système de gouvernance contraignant. Nous avons tendance à penser que le système autoritaire attend de son sujet qu'il soit productif, mais qu'en est-il de nos sociétés où le sujet doit avant tout consommer, c'est-à-dire répondre positivement à un désir ? Il nous semble alors que le sujet doit justement être conduit vers le désœuvrement, vers le geste suspendu, non efficient. Pour nous, la possession est la plus belle métaphore possible de ce troisième agir entendu comme stade ultime de l'autoritarisme, de l'*arkhè*, du spectre. Pour rendre inoffensif le sujet, il faut l'évider, c'est ce que réalise d'abord le spectre ; avant de le densifier par l'image-désir. Tension morbide s'il en est, qui réduira son corps au néant. En agissant pour et par l'image, le sujet possédé devient pur spectacle, son agir est spectaculaire ; non au sens d'un danseur qui

⁸⁶¹AGAMBEN Giorgio, *Karman. Court traité sur l'action, la faute et le geste*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 2018, trad. J. Gayraud, p.128.

rationalise toujours son agir (même dans le chaos), mais au sens d'une suspension totale de la raison.

Le motif de la possession démoniaque, faisant son entrée avec fracas dans le cinéma des années 1970 et se perpétuant à notre époque, ne serait, finalement, qu'une manière de signifier que le spectateur de l'image doit être absorbé par celle-ci s'il veut en jouir. Nous retrouvons une autre réflexion de Giorgio Agamben, affirmant avec justesse que l'œuvre d'art, au XX^e siècle, est prise dans un mouvement d'*ouverture*. Dans un texte paru en 2014, le philosophe italien reprenait la conférence que Gilles Deleuze avait tenue à la Fémis le 17 mai 1987, durant laquelle il envisageait l'acte de création comme un acte de résistance⁸⁶². Agamben pose alors la question de la résistance, non de l'artiste, mais de l'œuvre elle-même. Qu'est-ce qui résiste dans l'œuvre ? Le moment le plus intense de sa réflexion advient vers la fin du texte lorsqu'il affirme : « La praxis proprement humaine est celle qui, désœuvrant les œuvres en fonctions spécifiques du vivant, les fait, pour ainsi dire, tourner à vide, et, de cette manière, les ouvre au possible⁸⁶³ ». Puis, il continue ainsi : « Contemplation et désœuvrement sont, en ce sens, les opérateurs métaphysiques de l'anthropogénèse, qui, libérant l'homme vivant de tout destin biologique ou social et de toute tâche prédéterminée, le rendent disponible pour cette absence d'œuvre particulière que nous avons l'habitude d'appeler "politique" et "art"⁸⁶⁴ ». Bien qu'Agamben utilise encore le terme de *praxis*, nous retrouvons, quatre ans avant *Karman*, les germes de sa théorie de l'agir comme *gerere*. La *pratique* artistique ne serait-elle pas devenue un ensemble de *gestes* ? Et l'œuvre, finalement, serait une trace de ces gestes, un résidu ouvert à la spéculation. Finalement, nous retrouvons précisément les mots d'un Marcel Duchamp, affirmant, en 1957 : « Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et, par là, ajoute sa propre contribution au processus créatif.⁸⁶⁵ » Nous ne sommes plus alors confrontés à une simple question artistique, ou politique, mais à une nouvelle manière de contempler les images ; et il est intéressant qu'en plein apogée de l'art conceptuel et minimal apparaisse, en 1973, le film *The Exorcist*.

Par cette comparaison entre le motif de la possession et l'état de notre rapport à l'image, nous pouvons affirmer ceci : c'est au spectateur d'activer l'image, de la rendre efficiente. L'art

862Conférence que l'on retrouve sur internet, voire note de bas de page 366.

863AGAMBEN Giorgio, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » in *Le feu et le récit*, Paris, Payot & Rivages (Bibliothèque Rivages), 2014, trad. M. Rueff, p.65.

864Ibidem.

865DUCHAMP Marcel, « Le Processus créatif », allocution lors d'une réunion de la Fédération Américaine des Arts, Houston (Texas), avril 1957, in *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, p.189.

contemporain ne serait qu'une sorte d'art spectral, comme une réponse à ce que devient l'image dans une société de l'hyper-consommation où chaque objet, chaque détail de la vie, se tapisse d'images afin de resplendir de désir. Le réel est à prendre, à saisir. Et le cinéma de possession ne serait qu'un énième reflet de cet aspect : d'un côté se situe le spectre, symbolisant la sphère métaphysique, sphère de l'irréel ; de l'autre se situe le spectateur, évoluant au sein de la sphère matérielle. Entre ces deux rives se tient, normalement, l'image ; mais, par le changement de statut de cette dernière, c'est au spectateur de venir l'activer, de venir faire corps avec elle, afin de permettre le lien entre les deux sphères ; ainsi, le spectateur devient en partie image. Nous envisageons alors que l'avènement de ce motif au milieu des années 1970 est le témoignage d'un changement de paradigme, d'un pas entrant dans la postmodernité : celui où le sujet se fait spectacle afin que le réel et l'irréel puissent être. C'est, finalement, Josh, dans *Insidious* et *Insidious: Chapter 2* (James Wan, 2010-2013) : celui qui fait le lien entre le *further* et notre monde, entre la métaphysique et la matière, entre l'image et le réel ; être possédé, être-porte, permettant aux deux sphères d'exister au prix du sacrifice de sa nature.

Le plaisir d'être vu

Ce désir d'un devenir-spectacle que nous renvoyons à l'essence de notre postmodernité semble finalement être présent dans les fondements même de la pensée occidentale. Nous comprenons cet aspect à partir d'une lecture précise d'Aristote qui, dans la *Poétique*, nous dit ceci :

Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres forts enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation –, comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : *nous prenons plaisir à contempler [khairomen theôrountes] les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux [thêriôn] les plus méprisés et les cadavres [nekrôn].*⁸⁶⁶

Contempler des images de choses horribles, monstrueuses, morbides, offre du plaisir car,

⁸⁶⁶ARISTOTE, *Poétique*, chapitre 4, fragment 1448b, 5-10, Paris, Librairie Générale Française, 1990, trad. M. Magnien, p. 89 (nous insistons).

enfin, nous pouvons affronter par la représentation ce qui nous est trop contraignant dans le réel. Mais alors que nous traduisons traditionnellement ce *khairomen theôrountes* par « plaisir à contempler », nous oublions une distinction fondamentale : le plaisir tel que nous le concevons aujourd'hui se dit, en grec, *hêdoné*. Aristote, dans ce fragment, préfère recourir à un autre terme, celui de *kharis* qui dit autant ce qui réjouit que ce qui brille. L'être jouit d'une *kharis* lorsqu'il est dans un état de grâce, c'est-à-dire lorsqu'il est atteint d'une joie *resplendissante*, un plaisir spectaculaire. Or, qu'est-ce le verbe *theôrountes* si ce n'est la vision, précise, d'un spectacle ? La racine *théa* est pour le grec ce que la racine *spek-* est pour le latin : un indicatif de vision. Le *théatron* et le *spectacle* sont similaires ; le *thaumazein* (l'étonnement) et le *spectaculaire* également. Si nous suivons Aristote à la lettre, nous pouvons alors comprendre que regarder des représentations terribles (celles de monstres et de cadavres), conduit à une sorte de joie spectaculaire (joie signifiée publiquement). Le spectaculaire qui fait face se retrouve dans le devenir-spectacle du spectateur. C'est comme si, dans la pensée d'Aristote, on prenait plaisir à contempler ces images car l'on sait que quelqu'un nous contemple y prenant du plaisir. Une machination des regards, une poupée russe des visions.

À partir d'une réflexion sur ce fragment d'Aristote et en lien avec la pensée kantienne, Fabien Vallos nous dit que ce plaisir est un « plaisir qui ne *s'inter-esse* pas à une transformation en objet de l'œuvre (de l'effectivité). L'art serait désintéressé, en ce qu'il ne se place pas entre perception et objet mais qu'il se maintient dans une sphère de l'affect du sujet : cela ne se place pas *entre* mais *en* (c'est-à-dire en soi).⁸⁶⁷ » De plus, il ne « s'agit donc pas du plaisir comme *jouissance*, mais d'un rapport d'auto-affection.⁸⁶⁸ » Auto-affection que nous pouvons comprendre à partir de Derrida comme un « je-me-plais-à-me-plaire-à⁸⁶⁹ ». Ainsi, le plaisir que l'on prend à regarder des « spectacles » troublants doit se communiquer aux autres autour de nous, comme une joie virale semblant affirmer : « regardez, je prends du plaisir à contempler ce qui d'habitude fait peur, car cet objet d'émotion est maintenu captif dans l'image ». La représentation anéantit toute dangerosité, toute terreur de ce qui, dans le réel, cause problème. Pourtant, Aristote pouvait-il envisager que la représentation choquante fidèle du réel pourrait devenir source de hantise ? Ainsi, la viralité du regard contemplant l'image docile devient viralité de l'effroi. La *kharis* aristotélicienne devient spectacle épouvantable. Le « je-me-plais-à-me-plaire-à » devient un « je-suis-effroyable-d'être-terrifié ». Au cinéma de possession démoniaque

867VALLOS Fabien, *Chrématisation & Poïésis*, op. cit., p.116.

868Ibidem, p.115.

869DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion (Champs essais), 1978, p.55.

c'est, finalement, toute l'opposition se jouant entre possession et eucharistie⁸⁷⁰. L'*eucharistia*, l'action de grâce effectuée en incorporant le corps du Christ par le biais du pain et du vin, serait alors opposée à la possession entendue comme une « *kakos-kharistia* ». L'épisode 3 de la saison 2 de *The Exorcist* joue sur cette double *kharis* : les « intégrés » ne peuvent consommer l'hostie au risque de prendre feu, et cette ingestion, ou son refus, permet alors aux exorcistes de déceler ceux qui sont de leur côté.

En ce qui concerne le spectateur/possédé, la *kharis* « épouvantable » renvoie directement à ce que nous disions plus haut du devenir-prédateur de l'être qu'on laisse en bordure de la communauté, notamment avec l'exemple du personnage de Cheche dans *Dominion*. À contempler les images, les spectres, ont fini par devenir spectacle spectral à leur tour. Cheche sera le possédé du film, celui qui devra être sevré de son devenir-spectacle. Par ce film, nous retrouvons précisément la théorie du *double monstrueux* de René Girard :

Il ne faut pas s'étonner si l'expérience de la possession se présente, fréquemment, comme une *mimesis* hystérique. Le sujet paraît obéir à une force venue du dehors ; il a les mouvements mécaniques d'une marionnette. Un rôle se joue en lui, celui du dieu, du monstre, de l'autre qui est en train de l'envahir. Les désirs se prennent tous au piège du modèle-obstacle qui les voue à la violence interminable. Le *double monstrueux* se présente à la suite et à la place de tout ce qui fascinait les antagonistes aux stades moins avancés de la crise ; il se substitue à tout ce que chacun désire à la fois absorber et détruire, incarner et expulser. La possession n'est que la forme extrême de l'aliénation au désir de l'autre.

Le possédé mugit comme Dionysos, le taureau, ou fait mine, lion, de dévorer les hommes qui passent à sa porte. Il peut même incarner des objets inanimés. Il est à la fois un et plusieurs. Il vit ou revit la transe hystérique qui précède immédiatement l'expulsion collective, le brouillage vertigineux de toute différence.⁸⁷¹

L'être exclu vers la frontière singe la prédation qui le menace. Sadako Yamamura, dans *Ringu : 0: Bâsudei* (Norio Tsuruta, 2000) fusionnait avec son double prédateur, monstrueux, animal, lorsqu'elle était poussée au fond de la forêt, au bord d'un précipice (comme une

870VALLOS Fabien, *Chrématisation & Poïèsis*, op. cit..

871GIRARD René, *La violence et le sacré*, op. cit., p.245. Nous retrouvons, encore une fois, la définition du monstre horrifique donnée par Noël Carroll : les monstres doivent pouvoir détruire une identité, un ordre social, ou proposer une société alternative. Ils doivent aussi rappeler des peurs enfantines, comme celle d'être mangé, d'être démembré, mais aussi les peurs sexuelles comme le viol et l'inceste. Les monstres doivent sembler dangereux pour le corps et/ou pour l'esprit. Mais les créatures horrifiques sont aussi impures. L'impureté combine des éléments culturels hétérogènes ; ce n'est donc pas étonnant que les monstres soient aussi des combinaisons physiques. Enfin, suivant cette logique, Carroll affirme que les êtres possédés sont des monstres en puissance. Voir CARROLL Noël, *Philosophy of horror*, op. cit., pp.42-44.

frontière ultime, infranchissable)⁸⁷². Dans *Dominion*, Cheche, être difforme, est poussé vers le désert où se trouve la prison du démon Pazuzu. Il est poussé vers les limites du monde matériel, se tenant debout devant le précipice du monde métaphysique, terrible, spectral, des démons. Il en reviendra bien sûr possédé et, cela fait la réussite de ce film, il tendra vers la perfection du corps. Nous l'avons déjà dit, la possession, dans *Dominion*, n'est pas signe de déchirure du corps, mais de sa glorification. Cheche, être difforme, va devenir parfait, incarnation même du désir qui cherchera à soumettre d'autres personnes (notamment père Merrin, qui tente de l'exorciser), à le rejoindre dans l'ordre du diable. Le spectacle se fait désir viral. Le *double monstrueux* (car tout monstre est double, selon Girard) est une visibilité désirable et virale, et nous prenons plaisir à contempler le monstre, car tout monstre est le signe d'un désir déchirant. Nous prenons plaisir à contempler le monstre et, dans ce plaisir que nous prenons, nous nous laissons, peu à peu et à notre tour, tomber dans la duplicité monstrueuse.

Le Dominiquin, célèbre peintre du XVII^e siècle, tenta de proposer la réciproque de cette viralité en représentant Saint Nil en exorciste dans une fresque du couvent de Grottaferrata, une main dans la lumière, l'autre dans la bouche du jeune possédé⁸⁷³ ; son corps agissant comme un conduit de foi divine, un circuit de lumière, et permettant à l'enfant de combattre le mal qui est en lui (*fig. 75*). Pourtant, cette peinture semble être une tentative vaine, tant celle de la viralité de la possession nous paraît insurmontable. Alors que l'exorcisme se veut être un retour au réel, la possession est un cheminement vers l'extase. Nous ne pouvons alors que suivre la parole de Roland Villeneuve affirmant qu'« accompagnée ou non de l'exorcisme, la possession prend donc l'aspect d'une catharsis.⁸⁷⁴ » Durant tout ce XVII^e siècle submergé par des cas de possessions, le vrai croyant devait se tenir prêt à être possédé au nom de la Gloire divine pour convaincre les indécis et les athées⁸⁷⁵, et le spectacle de la possession s'affirmait alors comme une preuve que les calvinistes étaient dans l'erreur⁸⁷⁶ :

Les protestants et les libres penseurs – autrement dit la minorité – ne manquaient pas de blâmer ces regrettables scènes. Mais le gros du public s'en réjouissait, et plus encore les exorcistes, car la grotte des religieuses amenait de l'eau à leur moulin... La présence des démons dans une atmosphère

872Cf. *supra*, I.1.a.

873Jean-Martin Charcot propose une reproduction de cette œuvre dans *Les démoniaques dans l'art*, Paris, ed. Delahaye & Lecrosnier, 1887, p.50.

874VILLENEUVE Roland, *Les possessions diaboliques, op. cit.*, p.74.

875Il semble que le film de possession soit, à la base, pensé de façon similaire chez Blatty et Friedkin : la possession conduit vers la foi. Le livre de Blatty avait pour objet de ramener les problèmes sociaux et politiques de l'époque à la problématique du délitement de la foi chrétienne.

876VILLENEUVE Roland, *ibidem*, p.79.

saturée de voyeurisme et de lubricité excusait les pires infamies et provoquait une saine émulation parmi les candidats à la possession. Le caractère éminemment contagieux du phénomène favorisait d'ailleurs cette émulation.

[...] La manie de l'imitation des gestes lubriques et des attitudes blasphématoires en venait ainsi à contaminer toute une communauté.⁸⁷⁷

La possession démoniaque est un plaisir viral. On prend plaisir à contempler le spectacle de ce corps secoué de spasmes, tout comme l'on prend plaisir à le reproduire à son tour. Le cinéma spectral, qui prend toujours cette histoire de possession de façon littérale et sérieuse, nous montre des corps possédés pour avoir fréquenté de trop près les spectres ; et à côtoyer le monde des images, l'envers, le *further*, on devient une image à son tour, un être dont l'essence est de devenir visible, est de devenir spectacle.

Preuve et extase de la mise à mort

Il n'est alors pas étonnant que la possession soit avant tout une histoire de représentation. Pensons à Rubens qui a réalisé sept tableaux représentant des possédés. Le plus célèbre étant sûrement *Saint Ignace guérissant les possédés* (1619), dans lequel le Saint exorcise deux possédés au milieu d'une foule délirante (*fig. 76*). On voit des diables s'enfuir au fond de l'église tandis qu'arrivent des anges au-dessus d'Ignace. Ce qui est déterminant dans ce tableau, et qui peut justifier pourquoi Rubens a passé autant de temps à en représenter les thèmes, c'est la figure de la possédée : déchirée, les yeux exorbités, la bouche pendante, le corps se dénudant, les membres se crispant. La représentation de l'exorcisme est toujours un alibi pour questionner l'érotisme morbide des corps ; ou plutôt, pour questionner l'effet de leur représentation sur le spectateur. La possession est toujours représentée en grand format ; ce n'est pas une image que l'on garde pour soi, que l'on glisse dans la poche ; mais c'est une image que l'on offre à la foule, car la possession du corps n'est possible que s'il y a, d'abord, possession des masses. Au cinéma, nous l'avons dit, la possession est un *show* clairement défini : dans l'épisode 8 de la saison 1 de *The Exorcist*, la jeune Casey Rance, ou plutôt Pazuzu, le visage complètement défait par la possession, se tourne vers sa mère et lui dit « *Sorry mommy, show's over. Time to get the public what they want.* » (« Désolé maman, le spectacle est terminé. Il est temps d'offrir au public ce qu'ils veulent. ») Puis elle entame une

⁸⁷⁷*Ibid.*, pp.112-113.

rotation de la tête devant conduire le corps à la mort, mais, surtout, devant le conduire à la référence : celle de la scène célèbre du film de Friedkin. Une fois que le spectre siège réellement dans le corps, la possession devient *praxis* et trouve une finalité, elle devient le clou du spectacle. Car elle est « le » spectacle, son incarnation.

Le film nous semblant le plus conscient de cet aspect est sûrement *The Last Exorcism* (Daniel Stamm, 2010) : un prêtre, père Marcus (Patrick Fabien), ayant perdu la foi, s'est spécialisé dans l'exorcisme pour sauver les âmes en peine des « vrais » exorcistes pouvant leur causer du tort. Marcus met donc en scène de « faux » exorcismes afin que ses « patients » les croient vrais et pensent avoir véritablement été soignés du démon qui était en eux. Tout, dans ce film, tourne autour de cette question du devenir-spectacle, à commencer par le fait qu'il est réalisé en suivant le style *found footage*, amenant donc l'idée que ce sont les personnages qui produisent eux-mêmes leur visibilité. Marcus se rend au fond de la campagne de la Nouvelle Orléans pour « exorciser » la jeune Nell (Ashley Bell) que son père pense possédée. Après avoir réalisé un faux exorcisme, le film conduit le prêtre à comprendre qu'il est bien face à un véritable cas de possession, et doit en affronter les conséquences. Dans ce film, s'opposent une équipe de tournage (comprenant Marcus) très citadine et une communauté campagnarde, opposition qui répond à une autre, celle du réel contre l'image. Nell est une fille naturelle, qui désire l'image (elle veut s'habiller de façon « moderne » pour rejoindre ses idoles médiatiques) et que l'on désire en tant qu'image (son père souhaiterait qu'elle ressemble à sa mère défunte). En plein milieu du film, alors que Nell est, sans aucun doute, véritablement possédée, advient un moment de bascule : l'équipe de tournage pense comprendre que la jeune femme est abusée par son père et, suite à une série d'invectives, ils décident d'arrêter temporairement le tournage et de tous aller dormir. C'est la première coupure du film, la première absence d'image. La caméra se rallume sur un plan nous montrant les pieds de Nell (reconnaissables à ses Dr.Marteens et à ses chaînes) en train de marcher dans la maison. La caméra se coupe, puis se rallume, filmant le reflet flou de Nell dans un miroir. Elle manipule son visage, s'étirant la peau des yeux comme pour remettre un masque en place, puis elle fait craquer les cervicales de son cou avant de se déshabiller. La caméra coupe à nouveau, et se rallume alors que Nell avance vers la grange dans le jardin. La jeune femme maintient la caméra distinctement tournée vers le local, comme pour le pointer du doigt, comme pour nous signifier qu'il y a quelque chose à voir. Elle y entre, tourne sur elle même, et s'approche d'un chat en position de défense. Nous ne savons pas si c'est son bras qui l'attrape ou si c'est l'image elle-même qui se saisit du félin, l'agite dans tous les sens et le massacre. Du sang éclabousse les murs, le sol, et l'objectif de la caméra. Puis, l'on se dirige vers la maison, dans

la pièce où père Marcus est assoupi, s'approchant de lui comme pour signifier qu'il est la prochaine victime. Alors que l'on peut faire une étude genrée de cette scène⁸⁷⁸, nous préférons l'envisager comme un aveu scénaristique : le moment où Nell se saisit de la caméra est le moment où elle assume son devenir-spectacle. Elle n'est plus uniquement ce que l'on contemple, mais devient ce qui dirige notre regard. Nous ne voulons pas aller dans la grange, mais n'avons pas le choix, car, à notre tour, nous devons obéir à l'image. Nous ne voulons pas faire de mal à Marcus, mais nous sommes comme Nell face au miroir : altérés. L'image spectrale est notre masque, nous nous dénudons dans un geste nous chargeant de désir et de vulnérabilité.

Nous pouvons relever trois étapes particulières du devenir-spectacle dans ce film. Il y a d'abord le double exorcisme (le vrai et le faux) ; puis le moment où Nell se saisit de la caméra ; et enfin la scène finale, durant laquelle elle accouche du démon Abalam lors d'un rituel sataniste autour d'un immense feu où est présente presque toute la communauté de cette petite ville. Cet ultime moment spectaculaire, celui où la caméra commence à avoir des problèmes d'affichage, est aussi celui de la mise à mort des personnages principaux. Nous trouvons, ici, un autre aspect précis de ce qu'est le spectacle, ou, plutôt, de ce qu'étaient les *spectaculae* de la Rome Antique : des mises à mort. Pascal Quignard, dans sa *Critique du jugement*, nous dit qu'« au cœur de la cité romaine on appela “spectacula” les fêtes récurrentes de la contemplation communautaire de la mise à mort des bêtes et des hommes. Les “spectacles” (ou encore les ludi, les “jeux” de la mort) enchantaient les citoyens. Ils suivaient un ordre immuable.⁸⁷⁹ » Le *found footage*, en tant que genre même de ce devenir-spectacle, est voué à presque toujours s'achever sur une mise à mort (ainsi en est-il du premier véritable opus du genre : *The Blair Witch Project* (Myrick & Sanchez, 1999)), et le cinéma de possession, lui, y arrive métaphoriquement. Le corps est mis à mort pour que l'image, le spectre, s'y incarne et existe. Nous comprenons mieux ainsi pourquoi spectacle et épouvante sont liés et, surtout, pourquoi le cinéma spectral est le genre par excellence pour analyser cette problématique du devenir-spectacle des spectateurs : on ne peut questionner cet aspect sans accepter de rejoindre la monstration de la mise à mort, monstration dont le cinéma d'horreur s'est fait la spécialité.

À ce sujet, un autre film nous semble déterminant : *The Exorcism of Emily Rose* (Scott Derrickson, 2005), dans lequel un exorciste, le père Moore (Tom Wilkinson), ne peut rien faire contre la mise à mort, par le démon qui la possède, d'une jeune femme. Nous suivons

878 Voir HELLER-NICHOLAS Alexandra, *Found Footage Horror Films : Fear and the Appearance of Reality*, Jefferson, McFarland, 2014, p.157 et BEX Stéphane, *Terreur du voir*, op. cit., p. 145.

879 QUIGNARD Pascal, *Critique du jugement*, Paris, Galilée (Lignes fictives), 2015, p.30.

alors le procès de ce prêtre, et replongeons, au fil des arguments, dans les faits englobants le début de la possession, son déroulé, l'exorcisme et la mort. À l'instar de Nell, Emily Rose (Jennifer Carpenter) est une campagnarde qui va se rendre en ville pour faire ses études, et c'est dans cet environnement citadin⁸⁸⁰ qu'elle va subir la possession⁸⁸¹. Au procès, deux voix s'affrontent : celle du code (l'avocat adverse est célèbre et il appelle à la barre des scientifiques eux-mêmes célèbres) et celle de la métaphysique (incarnée par le père Moore) ; qui seront, finalement, deux manières de lire les images présentées aux spectateurs (du film, et du procès). Alors que le démon est une puissance qui agit dans les différents dispositifs d'assujettissement (église, palais de justice, hôpital, maison familiale, école), il est surtout celui qui produit du symbole. L'opposition entre deux systèmes de discours est donc, ici, une opposition entre un discours sur l'image comme trace (preuve de la culpabilité du père Moore) et un discours sur l'image comme symbole (preuve de la présence du démon dans le corps d'Emily). La richesse de ce film consiste à envisager que la possession est bien une affaire de spectacle, et que nous devons la juger à partir des armes de la critique de l'image. Père Moore semble incarner la figure du réalisateur au sein du film, nous contant autant la possession diégétique d'Emily que les images que nous contemplons à l'écran. Encore une fois, possédée et spectateurs se retrouvent dos à dos.

Dans *The Exorcism of Emily Rose*, comme dans de nombreux films de possession, nous retrouvons par ailleurs une scène redondante, omniprésente au cinéma de spectre : celle de *l'opisthotonos* ; ce moment où le corps se courbe en deux, où le derrière du crâne va rejoindre les talons. Nous suivons, encore une fois, les paroles de Pascal Quignard : « comme tous les hommes et les femmes, lors du tremblement extatique, au terme de la transe, leurs corps tombent à la renverse. La *situation renversante* désigne l'instant où commence le voyage chamanique. C'est comme une seconde naissance qui s'ouvre dans le cours de la vie.⁸⁸² » Le moment où le corps se courbe en deux, c'est le moment même du devenir-spectacle. Le corps est capable de choses incroyables, à l'instar de la tête de la petite Regan qui tourne sur elle-même, et signe alors son altérité et sa supériorité. Mais c'est aussi une courbe de jouissance ultime, de victoire : lorsque le corps est courbé en deux, ça y est, il n'est plus de notre monde, mais de celui morbide et métaphysique des *spectaculae*. Dans *The Last Exorcism*, Alors que le premier (faux) exorcisme de Nell était spectaculaire, le second (véritable) est décevant. Pourtant, subitement, la jeune femme se courbe en deux (*fig. 77*). Le spectre n'a pas besoin

880Il est intéressant de noter que ce schéma en contredit un autre, classique du cinéma hollywoodien : c'est d'habitude en quittant la ville pour la campagne et sa sauvagerie que l'on rencontre la mort et la souffrance.

881Qui est, comme dans de nombreux films de possession, la métaphore d'un viol.

882QUIGNARD Pascal, *Les désarçonnés*, Paris, Grasset (Collection Littéraire), 2012, p.46.

d'en faire plus, cela suffit, car, dans cette action, se rejoignent les trois divinités régnant sur le spectacle : Hypnos, Eros et Thanatos. Le cinéma spectral ne s'y trompe pas, et place au moins une scène de ce genre dans tout film de possession⁸⁸³.

Enfin, ce devenir-spectacle des corps, des possédés, des spectateurs, rejoint complètement la scène d'ouverture de *The Atticus Institute* (Chris Sparling, 2015) : une caméra subjective nous montre divers outils posés sur une table, mais aussi diverses machines dans ce qui semble être un complexe médical et, enfin, une main posant un masque à gaz sur une desserte. Puis, nous voyons un groupe de personnages (des militaires et des docteurs), les yeux rivés vers un hors-champ. Nous entendons des grognements, des bruits de bête. Un prêtre portant le masque à gaz du début du plan nous fait face, tandis qu'un cri démoniaque surgit depuis une enceinte. À la vision de cette scène d'introduction, comment ne pas penser à celle ouvrant *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais (1961) ? Les bruits remplacent la voix lancinante du jeune homme, mais les corps figés, hypnotisés par le spectacle sont les mêmes. Le cinéma et la possession, sont des spectacles morbides. La possédée incarne à elle seule les exemples d'Aristote, elle est le mélange d'une bête sauvage et d'un cadavre ; elle offre alors la *kharis* la plus parfaite, le plaisir viral le plus contagieux. L'ouverture de *The Atticus Institute* est un manifeste : telle est la possession, tel est le spectacle que vous contemplez, votre corps peu à peu s'évide pour faire place à l'aporie spectaculaire du spectre.

1.4 L'impossible contestation

Le daïmon souffleur

Lorsque l'être devient spectacle, il ne peut plus contester l'image qui lui fait front, car il n'est plus face à elle, tel un ad-versaire, mais il est de son côté, englobé par elle, hanté par elle, possédé par elle. Cette image qui est en nous, qui nous susurre à l'oreille des mots terribles et enivrants, cette image, n'est-ce pas ce que les Grecs anciens nommaient *daïmon* ? Socrate, lui-même, affirmait être possédé par un *daïmon* communiquant avec lui comme l'on entend une voix⁸⁸⁴ et l'on parle, en ce qui concerne ce type de démon, d'un *signe démonique*⁸⁸⁵ : un *daïmon* personnel qui choisit l'âme avant de descendre dans le monde d'ici-bas. « Le signe

883Charcot, lui, en avait fait le symbole même de l'hystérie, qui n'est, finalement, rien d'autre qu'un devenir-spectacle, scientifiquement caduque, subsumant les questions de morbidité et de désir. À ce sujet, voir ANDRÉ Emmanuelle, *Le choc du sujet. De l'hystérie au cinéma (XIX^e - XX^e siècle)*, op. cit., p.43.

884Voir notamment PLATON, *Phèdre*, 242 c.

885À ce sujet, voir TIMOTIN Andrei, *La démonologie platonicienne*, Boston, Brill (Philosophia Antica), 2012, pp.52-81.

ne se contente pas d'indiquer à Socrate ce qu'il ne doit pas faire, mais il lui enjoint aussi ce qu'il doit accomplir.⁸⁸⁶ » Entre autres diverses fonctions complexes, le *daïmon* agit comme une sorte de voix soufflée qui vient nous murmurer des conseils et des idées ; mais il est également, selon Platon, ce qui fait le lien entre les sphères matérielle et métaphysique⁸⁸⁷. Le *daïmon* serait, finalement, ce que nous nommons depuis le début de cette recherche « image ». Le risque majeur, nous le rappelons, serait que le *daïmon*, l'image, ne soit plus intermédiaire entre le monde réel et le monde métaphysique, celui des *arkhè*, mais devienne cette *arkhè*, c'est-à-dire devienne un spectre, et conduise l'être à devenir image à son tour. Le risque serait alors que le *daïmon* devienne démon, qu'il ne nous soumette plus des conseils mais des ordres. L'image deviendrait alors « image spectrale » C'est Paul, le premier, qui envisage qu'une voix intérieure puisse nous conduire au péché plutôt qu'à la raison, c'est donc Paul, le premier, qui invente, dans la pensée occidentale, le démon malfaisant : « Car nous savons que la loi est spirituelle : mais moi je suis charnel, vendu au péché ; car ce que je fais, je ne le reconnais pas, car ce n'est pas ce que je veux, que je fais, mais ce que je hais, je le pratique. [...] Or, maintenant, ce n'est plus moi qui fait cela, mais c'est le péché qui habite en moi.⁸⁸⁸ » Lorsque l'on passe du *daïmon* au démon, nous passons finalement, de l'écoute à l'obéissance :

Ob-audire⁸⁸⁹ (obéissance) veut dire entendre la voix. L'obsequium fut la révolution juridique et sociale propre à l'installation de l'Empire. L'obsequium définissait le respect dû au maître par l'esclave. Il passa au respect dû au prince par le citoyen. [...] L'obsequium, la dépendance à la voix intérieure, n'avait été que momentanément sacrifiée lors du sacrifice de Socrate à Athènes. Un enfant otage de la voix de sa mère devient un homme otage d'une voix intérieure prescriptrice et presque punitive. Les Anglais appellent addiction l'état de dépendance auquel se voue le toxicomane indépendamment de la toxicité de la drogue qu'il a élue comme ange. La révolution de l'obsequium lors de la mise en place de l'Empire romain, relayée par le christianisme, peut se traduire comme l'addiction à la dépendance elle-même [...].⁸⁹⁰

Le christianisme aura transformé la voix intérieure en péché. Ainsi, toute fusion avec le murmure qui se glisse dans notre oreille devient possession ; ainsi, toute une théorie de

⁸⁸⁶*Ibidem*, p.55.

⁸⁸⁷PLATON, *Banquet*, 202d-e.

⁸⁸⁸PAUL, *Romains*, 1,1 - 17.

⁸⁸⁹Littéralement « entendre devant ». Pascal Quignard développe une théorie de l'obéissance et de la musique dans *La haine de la musique*, Paris, Gallimard (Folio), 1997.

⁸⁹⁰QUIGNARD Pascal, « Petit traité sur les anges » in APULÉE, *Le démon de Socrate*, Paris, Rivage Poche (Petite bibliothèque), 1993, p.39.

l'image en découle ; ainsi, toute une technique de gouvernance se crée. On ne peut écouter le *daïmon* personnel car nous risquons d'ob-éir au démon archaïque. Le cinéma spectral ne sera finalement rien d'autre qu'une lutte entre ces deux voix, souvent matériellement présentes à l'écran et variant selon la vision politique de l'auteur : soit la voix archaïque, effroyable, est intérieure (et nous nous situons dans la tradition chrétienne et psychanalytique) tandis que lutte une voix apaisante à l'extérieur (le fameux exorciste) ; soit la voix archaïque est extérieure et le sujet lutte à partir d'une voix provenant de ses propres souvenirs, comme un proche décédé qui lui donne de la force depuis l'au-delà. Paul contre Socrate. Quoi qu'il en soit, le cinéma de possession et, globalement, le cinéma spectral dans son ensemble, est un cinéma des murmures entendus, murmures qui nous attirent, nous séduisent, puis murmures qui se font cris auxquels l'on doit obéir.

Que faire de ce spectre se faisant voix impérative ? Le *daïmon* devenant démon rejoint un autre changement : celui faisant passer le mot *responsabilité* de « possibilité de réponse » à « obligation d'obéir » :

Ce qui constitue l'expérience politique de l'Occident – *a fortiori* de la pensée aujourd'hui mondiale – est la privation de la responsabilité. Il faut entendre comme *re-spons-abilité*, c'est-à-dire la possibilité éthique de la réponse à toute demande, à tout geste, à toute conduite, à toute image. Sans cela se produit l'expérience d'un désastre, au sens propre d'une rupture. Refuser à quelqu'un de répondre conduit *de facto* à l'expérience de la rupture ou à l'expérience de la servitude (celle du silence, de l'ordre, du devoir, de la privation, de l'image, de la croyance, etc.).

[...] Qu'est-ce que cette *sponsio* qui se fonde sur la mise en pratique d'une itération et d'un retour ? Elle est un engagement fondé sur la parole : pour que puisse s'engager toute parole, toute demande, tout discours, tout énoncé il faut (*khéré*), *il est d'usage* que soit contenue la promesse d'un retour. Cette puissance qui consiste à maintenir ce-qui-convient, nous la nommons *re-spons-abilité*.⁸⁹¹

Ob-éissance et responsabilité sont liées comme un « entendre » en appelle à un « répondre ». Lorsque cet entendre n'attend aucune réponse, alors il devient ordre, il devient discours impératif. Le discours impératif, le discours de l'ordre, est un discours qui ne peut être que commenté. Nous retrouvons ici la distinction que nous avons fournie plus tôt entre la *ratio* et

891 VALLOS Fabien, *Chrématisation & Poïésis*, op. cit., p.50.

la *mens* par le biais de Pierre-Damien Huyghe⁸⁹². Le discours relevant de la *ratio* serait un discours actif, apophantique, discours porté sur le visible et constitué de raisonnements et de constructions, alors que le discours relevant de la *mens* se baserait sur les souvenirs, sur l'invisible et serait un discours passif, « touché » par son objet. Ce second discours prendrait donc plutôt la forme d'un com-men-taire. Nous relevions également que le discours comme *ratio* serait lié à une image construite par la *per-spective* alors que le discours relevant de la *mens* serait lié à une image comme *a-spect*, comme *ad-specio*, comme ce qui advient passivement au visible ; à l'instar d'un corps passif qui est subitement submergé par le *specio*, par le spectre. Dans cette annulation de la responsabilité comme capacité de réponse s'affirme alors une responsabilité comme obligation de commentaire. Non pas le commentaire comme contradiction ou discussion, mais le commentaire comme une parole déjà forclosée par le discours qui la subsume. Ainsi, l'être possédé, l'être-spectacle, est un être ne pouvant qu'agir au sein de la parole qui le possède, cette voix qui lui ordonne de commettre toutes sortes d'actes tragiques ; et chacun de ses *gestes* est finalement comme un énième commentaire sur cette parole. L'être ne parle et n'agit plus, il commente et il commet. Face au spectacle, nous ne pouvons que nous taire et commenter. Nous ne pouvons qu'obéir. L'être devient un *in-fans*, un être sans paroles. Il répond toujours positivement à l'image impérative, et ce qu'il pense être des variations dans cette obéissance, des choix personnels, ne sont en fait que des commentaires. Telle nous semble être la consommation (réponse positive à l'image-désir) dans une société capitaliste, telle nous semble être la possession démoniaque.

Dans *The Last Exorcism*, père Marcus est en train d'exorciser la pauvre Nell du démon Abalam qui la possède. Son corps se courbe en deux, il est abject, effroyable. Lui, frénétiquement, répète ses prières en boucle. Soudain, la voix caverneuse et double de la possédée l'interrompt : « Des mots, des mots ! Si tu peux te taire pendant dix secondes, je laisserais la fille partir ». Le spectacle ne tolère qu'aucune parole ne vienne se superposer à ses *aspects*. Pour compter jusqu'à dix, Nell se brise alors les dix doigts. La prière du prêtre, le langage tournant à vide, s'oppose au spectacle du corps possédé, l'image qui tourne à vide. À ce jeu-là, c'est toujours le spectacle qui a la plus grande puissance d'obéissance et l'on est toujours surpris, dans le cinéma de spectre, par la manière magique avec laquelle les possédés retrouvent l'usage de leur parole et de leur corps. Aux yeux du spectateur, aucun exorcisme ne sera jamais assez convaincant pour chasser la viralité du spectacle tragique auquel il fait face, dans le mutisme de la contemplation⁸⁹³.

892Cf. *supra*, I.1.a.

893À ce sujet, voir MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p.105.

Face au spectacle, nous sommes tous comme le personnage de Debbie dans *Ouija* (Stiles White, 2014), bâillonnés, car déjà dans l'autre monde.

Les voix multiples de l'archaïsme

L'impossibilité de réponse et le signe de l'obéissance résident non dans le silence mais dans le fracas de la multiplicité. Les symptômes du corps se faisant spectacle se trouvent toujours dans l'éclatement de son identité. Au même titre que le spectateur hanté commente l'image qui s'est glissée en lui lorsqu'il tremblote dans son lit en imaginant les fantômes qui se cachent dans l'obscurité, l'être possédé laisse une autre voix parler lorsqu'il lutte pour son droit de réponse. Chez Marc, déjà, nous trouvions l'idée que la multiplicité des voix est le signe même de la possession : « J'ai nom Légion, car nous sommes plusieurs.⁸⁹⁴ » Non pas que plusieurs démons possèdent un même corps, même si cela est parfois le cas (notamment dans *The Exorcism of Emily Rose*), mais car l'être possédé est toujours double. Nous retrouvons René Girard : tout *monstre* (tout être se livrant à un devenir-spectacle, se réduisant à sa *monstration*) est toujours double, car il est le lieu d'une lutte entre l'image (le désir) et le corps. Celui qui lutte contre l'ordre spectral se multiplie, plusieurs corps semblent habiter une même chair, plusieurs voix sortent d'une même bouche. Celui qui lutte contre le dispositif de contrainte, contre l'*arkhè*, pense donner son droit de réponse mais ne fait que « commenter » encore et toujours. Il ne fait que répandre la voix archaïque qui le gouverne, il ne fait que rendre le spectre spectaculaire ; il ne fait qu'obéir au pouvoir qui l'arraisonne. Nous retrouvons ici la parole de Roland Barthes qui, lors de sa leçon inaugurale au Collège de France en 1977, s'interroge sur la possibilité d'une parole « hors-pouvoir ». Sa définition du discours autoritaire s'appuie sur une métaphore démoniaque qui rejoint alors notre idée du spectre comme image-*arkhè* :

L'« innocence » moderne parle du pouvoir comme s'il était un : d'un côté ceux qui l'ont, de l'autre ceux qui ne l'ont pas ; nous avons cru que le pouvoir était un objet exemplairement politique ; nous croyons maintenant que c'est un objet idéologique, qu'il se glisse là où on ne l'attend pas du premier coup, dans les institutions, les enseignements, mais en somme qu'il est toujours un. Et pourtant, si le pouvoir était pluriel comme les démons ? « Mon nom est Légion », pourrait-il dire : partout, de tous côtés, des chefs, des appareils massifs ou

894MARC, 5,9.

minuscules, des groupes d'oppression ou de pression ; partout des voix « autorisées », qui s'autorisent à faire entre le discours de tout pouvoir : le discours de l'arrogance.⁸⁹⁵

Le démon, le spectre, l'*arkhè*, l'image impérative s'immisce en nous et nous déchire. La gouvernance et le spectre ne sont qu'un, et la possession est sa plus parfaite métaphore : une voix se superpose à la nôtre et la dirige. Nous pensons faire des choix, mais ce n'est qu'une *réponse*, un commentaire positivant le murmure qui nous sonde. Toute voix qui se dédouble est la négation même de la parole ; tout être qui se fait spectacle est la négation même du sujet. Pas même un objet : un abject. Le langage devient vomissure, le vivant devient cadavre.

⁸⁹⁵BARTHES Roland, *Leçon*, Paris, Seuil (Points essais), 1978, p.11.

2. LE MONDE SPECTRAL

2.1 L'aîtrée de l'être

La véritable essence de l'être

Nous venons de questionner le motif récurrent de la possession démoniaque dans le cinéma de spectre. Depuis le début de cette analyse, nous comprenons la possession comme étant le reflet de ce qui advient au spectateur contemplant un film de spectre. La possession est tout d'abord une hantise, car elle imprime une image dans l'être comme un traumatisme qui perdure un certain temps. Mais la possession est également une *direction* de l'être, le conduisant à tel ou tel acte. En ce sens, cette première analyse nous a conduits à questionner un autre aspect de la hantise de l'image, non simplement comme trauma, mais comme production de *gestes* spectaculaires. Le possédé est celui qui, après avoir subi le spectacle, devient spectacle à son tour. C'est Annie Graham (Toni Colette) qui hurle d'effroi dans *Hereditary* parce que son mari est consumé par des flammes devant elle. Son visage est déchiré par la terreur, elle hurle à perdre haleine ; puis, soudain, elle se fige, le regard vide. Paymon est entré en elle, et va la conduire jusqu'à l'auto-décapitation. Le possédé est avant tout un spectateur, un être hypnotisé, qui va, du fait même de ce statut, être évidé en tant que sujet pour être densifié en tant qu'objet. La possession est une réification, elle ne laisse pas de possibilité à l'être d'être autre chose que l'évidence de la puissance d'une image. Par cette analyse, nous avons pu envisager qu'il en allait de même pour le spectateur de l'image spectrale (images insidieuses et publicitaires de la grande consommation, images désirantes et choquantes des media, images poétiques et terribles des fictions) : il est hypnotisé par cette image qui, parfois sans raison, se présente comme désirable ; image, spectre, qui va le conduire à l'obéissance et à en devenir le signifiant réel. Jusqu'à présent, nous avons analysé cet aspect depuis la question du phénomène, des signes, des symptômes de cette possession et de sa possible origine. Nous allons, maintenant, l'envisager d'un point de vue métaphysique : comment agit structurellement, pour le sujet, cette possession par l'image ? Cette question nous conduira au dernier point majeur de notre recherche : celui de *monde spectral*.

Envisager la possession spectrale d'un point de vue métaphysique indique que cette dernière ne doit pas être pensée uniquement à partir de la dialectique être/essence, mais toujours d'un point de vue contextuel, d'un point de vue de la manière avec laquelle l'être se saisit du réel. L'être est car il agit dans le réel⁸⁹⁶, et la proposition d'un *être-en-soi* n'est absolument pas

896HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, op. cit., §12.

tenable⁸⁹⁷. Or, et c'est en cela que le cinéma de spectre est déterminant, la possession spectrale semble être justement, pour la victime, l'annulation de tout rapport au réel au profit d'un simple rapport-à-soi. L'être possédé n'agit plus sur le monde, il agit pour sa visibilité, il agit uniquement pour densifier et glorifier l'image, le spectre, le démon, qui est en lui. Le possédé n'est pas seulement pauvre en monde, il est *dépossédé de monde* ; il pense être au monde, mais il est dans un *monde spectral*. Pour comprendre cette proposition, qui peut par ailleurs sembler délicate, il nous faut d'abord discuter d'un concept Heideggerien : celui, central, de *Wesen*.

Martin Heidegger n'aura eu de cesse de redéfinir précisément tous les termes de la philosophie occidentale afin de proposer une nouvelle aube : celle de la philosophie de l'être ; et, pour ce faire, il lui aura donc fallu penser la notion déterminante d'« essence ». Certes, Heidegger utilise le terme allemand *Wesen*, employé depuis le Moyen-Âge pour traduire le terme s'originant dans le latin *essentia*, mais il l'utilise d'une manière qui diffère complètement de son usage habituel. Le dictionnaire allemand-français du Larousse, nous dit que la notion allemande *Wesen*, qui est à la base un verbe, renvoie à l'idée d'une « conduite » et d'un « tapage »⁸⁹⁸. Or, l'essence est définie par le Larousse comme étant « ce qui constitue le caractère fondamental, la réalité permanente d'une chose [...] ; nature d'un être indépendamment de son existence.⁸⁹⁹ », c'est-à-dire de façon contraire à ce que le vieux terme de *Wesen* semble signifier : non une chose en mouvement, mais une chose extrêmement fixe, à l'instar de quelque chose de « fondamental ». C'est pourquoi Heidegger n'aura de cesse de préciser que le *Wesen* n'est pas l'*essentia* :

Déjà, quand nous disons *Hauswesen* (les affaires de la maison) ou *Staatswesen* (les choses de l'état), nous ne pensons pas à la généralité d'un genre, mais à la façon dont la maison ou l'état exercent leur puissance, s'administrent, se développent et dépérissent. C'est la façon dont ils déploient leur être (*wie sie wesen*). Dans un poème que Goethe aimait particulièrement et qui est intitulé *Un fantôme rue Kanderer*, J. P. Hebel emploie le vieux mot *die Weserei* : il signifie la mairie, pour autant que la vie de la commune s'y rassemble et que l'existence villageoise y demeure en mouvement, c'est-à-dire s'y déroule (*west*). C'est du verbe *wesen* que le nom dérive. *Wesen* comme verbe est la même chose que *währen* (durer) : non seulement sous le rapport du sens, mais aussi en ce qui concerne sa constitution phonétique. Socrate et Platon pensent déjà l'essence (*Wesen*) de quelque chose comme ce qui est (*ais das Wesende*) au sens

897 Nous le verrons bientôt grâce à Tristan Garcia : l'être est toujours *quelque part*. L'idée d'un être *en soi* n'est pas tenable ; ou alors ce n'est plus un être.

898 *Dictionnaire général français-allemand allemand-français*, Paris, Larousse, 2009.

899 *Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2014.

de ce qui dure. Pourtant, ils comprennent ce qui dure au sens de ce qui perdure (ἀει ὄν). Mais ce qui perdure, ils le trouvent dans ce qui demeure et se maintient quoi qu'il advienne. Ce qui demeure à son tour, ils le découvrent dans l'aspect (εἶδος, ἰδέα) par exemple dans l'idée de « maison ».

En celle-ci se montre ce qu'est toute chose du genre « maison ». Au contraire, les maisons particulières, réelles et possibles, sont des modifications changeantes et périssables de l'« idée » et font donc partie de ce qui ne dure pas.

Mais on ne pourra jamais établir que ce qui dure doit résider uniquement et exclusivement dans ce que Platon conçoit comme idée, Aristote comme τὸ τι ἦν εἶναι (« ce que toute chose était déjà ») et la métaphysique, avec les interprétations les plus diverses, comme *essentia*.⁹⁰⁰

Nous comprenons ici ce qui, au sein de cette présente recherche, est déterminant dans cette question de l'« essence » de l'être. Alors que, depuis tout temps, nous attribuons cette essence à ce qui est fixe dans l'être, Martin Heidegger nous pousse à l'envisager comme ce qui est en mouvement. Et pour cela, il prend soin de l'opposer aux concepts platoniciens d'*eidos* et d'*idée*, que nous avons déjà envisagés comme étant l'origine grecque, philosophique, de ce que nous nommons aujourd'hui *spectre*. Ainsi commence à se dévoiler ce qui se cache sous la possession spectrale : un arraisonement de l'être à une fixité *essentielle*. Et si, finalement, le latin *essentia* dans lequel s'origine notre français « essence » est plus proche du grec *eidos* que de l'*ousía*, la notion de *Wesen*, elle, semble se rapprocher de ce second terme :

Le mot même d'essence, comme on l'a indiqué, est le simple décalque du mot grec *ousía*. Ce dernier n'est autre que le substantif féminin formé à partir du verbe « être » quand il se trouve dans la forme féminine du participe présent (*oûsa* = étante). Le substantif grec *ousía* est d'usage courant en grec ancien, où il désigne : un bien, notamment une terre, une maison etc., soit tout ce qui est « à demeure », – exactement comme aujourd'hui encore en Amérique hispanophone le mot *estancia* (dont le vieux français « estance » est le correspondant strict) porte la même signification que *ousía* dans l'usage courant de l'ancienne langue grecque.

[...] Le mot *ousía*, où parle l'esprit même de la langue grecque, se voit ainsi « traduit » vaille que vaille de manière apparemment fidèle, mais sans que l'essaim de résonances qui donne au mot grec sa richesse trouve le moins du monde à transparaître en latin. Ainsi le mot « essence » est-il l'exemple criant d'une traduction qui n'en est pas vraiment une.⁹⁰¹

900 HEIDEGGER Martin, « La question de la technique », *op. cit.*, p.41.

901 FÉDIER François, « Essence » in ARJAKOVSKY Philippe, FÉDIER François et FRANCE-LANORD Hadrien (dir.), *Le dictionnaire Martin Heidegger*, Paris, Cerf, 2013, pp.421-422.

La tradition occidentale, par le biais notamment de la métaphysique chrétienne, n'aura eu de cesse d'entraver la pensée de l'être en l'ancrant dans la question de la fixité de l'essence. En rattachant le *Wesen* à l'origine « mouvante » de l'*ousía* grecque, Martin Heidegger nous permet donc d'envisager que l'*étance de l'étant* n'est pas un fondement mais un mouvement. Enfin, dans cette pointilleuse et déterminante discussion philologique, il nous faut maintenant envisager, à notre tour, un nouveau terme rendant aussi bien compte de l'*ousía* grecque que du *Wesen* heideggerien. Ce terme a été donné par l'un des traducteurs français d'Heidegger, Gérard Guest :

Aître est un vieux mot français qui, jusque dans sa graphie même, réalise la *crase* et la coalescence sémantique des mots « aître » (latin *atrium*) et « astre » (d'où « âtre », du latin *astracum*), qui désignent respectivement, de manière métonymique, la pièce principale de la *maison* romaine (puis l'ensemble de la *demeure*) et ce qui en est l'*âtre* ou le *foyer*. Par attraction de l'*astre*, ou *âtre*, au sens de *foyer* [...], l'*aitre* en est venu à s'écrire *aistre*, d'où *âitre* – où l'*âtre* est comme incorporé à l'*aitre*, à l'*atrium*, et ainsi étendu par métonymie à la *demeure*, enfin à la *maison*, à toute la *maisonnée*, où a proprement lieu le *séjour*, la *résidence*, l'*habitation* des humains. Dès la parution des *Compléments à la philosophie* (1989), où le mot *Wesen* (dans l'expression *das Wesen des Seyns*) et l'expression *die Wesung des Seyns* acquièrent une singulière prénance, il est apparu éventuellement fructueux (tant pour l'interprétation que pour la traduction) de puiser aux ressources sémantiques de ce vieux mot français pour rendre quelque chose de l'emploi heideggerien du mot *Wesen*. C'est alors que furent proposées à titre de pistes pour une entente « topologique » de la pensée de Heidegger les locutions *l'âtre de l'Estre* et *l'âtrée de l'Estre*.⁹⁰²

En 1989, quatre ans après la première traduction française d'*Être et Temps* réalisée par Emmanuel Martineau, Gérard Guest proposa de traduire la notion de « *die Wesung des Seyns* » par l'expression « *l'âtrée de l'Estre* »⁹⁰³. Effectivement, il revient à la racine allemande du verbe *Wesen* qui conduit à l'idée d'*habiter*, de *séjourner*, de *demeurer*. Mais pourquoi alors choisir la notion d'*âtre* plutôt que celle d'*habiter* ? Parce que cette notion, désuète en français, renvoie plus précisément à l'idée d'un foyer permettant le recueillement. L'*âtre* renvoie à l'*atrium* latin, lieu chaud, enfumé, qui distribue en même temps tous les autres espaces. C'est une sorte de chambre à la fois close et ouverte qui permet un « temps mort ». L'*âtre*, le *Wesen*, serait donc le *lieu* de l'être où se rassemblent les phénomènes provenant des rapports

902 GUEST Gérard, « Aître » in *ibidem*, p.39.

903 Voir également GUEST Gérard, « L'âtrée de l'Être » in *Cahiers philosophiques*, n°41, décembre 1989, Paris, CNDP, 1989.

entretenus entre l'être et le réel. Ainsi, l'*essence* (aître) de l'être est bien résultante des mouvements de notre rapport au réel, et non d'une quelconque fixité liée à diverses caractéristiques arbitraires, physiques, politiques ou sociales. Nous pourrions presque affirmer que l'objet de l'être est d'*amplifier* son aître en se nourrissant du réel, des rapports, de l'altérité.

Aître et monde

Gérard Guest appuie sur ce fait : l'aître, le *Wesen*, renvoie à l'idée de *demeure*. Plus précisément, si nous revenons au grec, nous retrouvons l'idée que l'*ousía* est ce qui est « à-demeure », c'est-à-dire autant ce qui est factuellement possédé que ce qui est rangé, mis à l'abri, soigneusement protégé parce qu'important pour son possesseur. Comme nous le comprenons, l'aître est la *mise-à-demeure* des phénomènes⁹⁰⁴ divers pris dans le réel (souvenirs, impressions, rencontres, expériences, etc.). Phénomènes thésaurisés formant donc ce qui est la vraie *essence* de l'être ; essence forcément en mouvement, car se densifiant au fur et à mesure de la vie. L'aître est le « lieu qui rend possible l'être⁹⁰⁵ ».

Dans la partie précédente, nous avons longuement analysé le *lieu spectral* afin d'envisager un espace constitutif de la personne qui l'habite⁹⁰⁶. Nous affirmions notamment que le spectre qui hante la maison transforme peu à peu l'espace en un *lieu* où il n'y aurait plus que lui, et où toute chose présente serait ontologiquement spectrale. Nous remarquions également que le spectre hantant la maison le fait toujours à partir d'un lieu infime, souvent caché, parfois au sein même de la structure de l'espace, et qu'il évolue peu à peu à l'instar d'une cellule cancéreuse. Du *lieu spectral*, nous avons ensuite déplacé cette idée à la structure iconique afin de poser les fondements théoriques de ce que pourrait être une *image spectrale* puis, rapidement, une *image habitable*. Or, il va nous falloir reprendre ici ce raisonnement pour le conduire à une autre étape : celle où l'*image spectrale* n'est plus une *image habitable* mais une *image habitante*. C'est-à-dire une image qui fait demeure en l'être, le conduit, comme nous venons de l'analyser, à devenir spectacle, mais aussi, finalement, le conduit à habiter un *monde spectral*. Revenons rapidement sur le concept central qui fut le nôtre : celui de *chôra*.

Nous disions que le terme de *chôra* indique un *milieu* constitutif de l'être, un milieu qui nourrit l'être et lui permet d'exister, une sorte d'*informe*, d'*im-monde*, qui permettrait à la

904 *Phainomènia*, en grec ancien, dit ce qui apparaît.

905 VALLOS Fabien, *Chrématisique & Poièsis*, op. cit., p.167.

906 Cf. *supra*, II.2.

forme et au monde d'être. Une forme sans forme, qui aurait besoin de *former* un Autre pour exister, par son biais, en tant que forme. Chez les Grecs anciens, la *chôra* définit de façon très précise la campagne entourant la ville (*l'astu*), la fournissant en diverses denrées qui lui permettent de subvenir à ses besoins. Nous avons également vu que les théologiens chrétiens ont eu recours à ce terme afin de conceptualiser la présence du Christ dans le ventre de la Vierge : si Marie demeure vierge alors qu'elle enfante, c'est parce que le Christ a *fait lieu* son ventre et s'en est évidé. Le ventre de la Vierge fut donc, pour un temps, l'espace chôratique du Fils. Mais revenons à notre idée première : la *chôra* est un *lieu* constitutif d'une personne qui l'habite, une matrice qui le nourrit continuellement et qui permet à la forme d'être. Augustin Berque, à qui nous avons eu recours pour clarifier ce concept, précise ceci :

Pour les citoyens de la *polis*, la *chôra*, c'était la campagne nourricière dont tous les jours ils voyaient, au-delà des remparts de l'*astu*, les collines couvertes de blé, de vigne et d'oliviers. De là, quotidiennement, leur venaient ces nourritures terrestres qui leur permettaient de vivre. Dans ce monde-là, pas d'*astu* sans *chôra* !

Or *astu* – le centre urbain de la *polis* –, c'est un mot dont la racine indo-européenne *WES* veut dire « séjour, séjourner ». Cette racine se retrouve dans le sanscrit *vasati* (il séjourne) ou *vastu* (emplacement). En allemand, elle a donné *Wesen* (être, nature, essence), *war* et *gewesen* (formes de sein, être) ; en anglais, *was* et *were* (formes de *to be*). L'*astu*, en somme, et dans la mesure où il s'agit d'un Hellène comme Platon, c'est par essence le séjour de l'être (on dirait en castillan : l'*estancia* du *ser*) ; cependant, ce dernier ne peut concrètement exister sans ce milieu nourricier : la *chôra* qui entoure l'*astu*.⁹⁰⁷

Pas d'*astu* sans *chôra*, donc pas de *Wesen*, d'aître, sans lieu constitutif. L'être, pour exister, doit s'ouvrir au réel et y *habiter*. Un être qui ne peut *habiter*, comme c'est notamment le cas avec la victime du spectre, est voué à la déshumanisation. Infestation, oppression, possession. Le dernier stade est bien celui où l'être, complètement appauvri en monde, est voué à être une larve assujettie au spectre qui le possède. Deux « lieux » fonctionnent alors conjointement : la *chôra* comme un rapport « matriciel » au monde, et l'aître comme la mise en demeure de ce qui résulte de ce rapport. Par ces deux mouvements, ouverture au monde et thésaurisation des phénomènes, l'être existe et est voué à évoluer au long de sa vie. Nous collectons des phénomènes qui densifient et structurent, notre aître. Cet acte de « collection », c'est, en

907BERQUE Augustin, « La chôra chez Platon », *op. cit.* Nous nous référons à la version numérique de cet article : <http://ecoumene.blogspot.com/2012/01/la-chora-chez-platon-augustin-berque.html> (consulté le 19 décembre 2018), p.7.

quelque sorte, ce que Martin Heidegger nomme le *logos* ; non uniquement comme langage, mais à partir de son origine *légein*, à savoir l'acte de cueillir et de recueillir⁹⁰⁸. Or, « toute récolte requiert, en même temps, que ceux qui récoltent se rassemblent, unissent leur travail sous le signe de la mise à l'abri et, ainsi recueillis, alors seulement recueillent. La récolte exige, d'elle-même et pour elle-même, ce recueillement. Dans la récolte recueillie s'affirme un rassemblement originel.⁹⁰⁹ » Nous existons dans ce va-et-vient incessant de cueillette et de recueillement. Il faut alors comprendre ce point déterminant : si la *chôra* est possible c'est parce que l'essence de l'être est l'aître. Si nous cueillons les phénomènes du réel, c'est parce que nous avons la possibilité de nous recueillir en notre aître. Ceci est extrêmement parlant dans le domaine artistique : si nous sommes capables d'apprécier telle musique ou tel cinéma, c'est parce que nous sommes capables, au sein de notre aître, de trouver des éléments, des *logoi*, permettant de saisir le *langage* de cette musique ou de ce cinéma. La richesse de l'être consiste alors à être capable de s'ouvrir à l'altérité, au danger de ce qui n'a jamais été recueilli, et le plus grand risque n'est finalement pas cette ouverture, mais le cloisonnement de l'être. Le plus grand risque serait de tourner à vide, de se figer sur une image, de peindre notre aître d'une seule couleur, d'un seul genre. Ce risque, nous le comprenons métaphoriquement par le biais de la possession spectrale. Alors que le spectre hantant l'espace (une maison par exemple) en fait un lieu qui lui est ontologiquement lié, un spectre hantant l'être conduit son aître à la spectralité. C'est tout l'enjeu de la possession au cinéma spectral : dans la saison 2 de *The Exorcist*, par exemple, les exorcistes Tomas Ortega et Marcus Keane hurlent à Andy (John Cho) de résister contre le démon qui est en lui. Ce dernier est esseulé en lui-même, tout y devient spectral. Il doit lutter pour être autre chose que ce qui le possède. S'il accepte son sort, ou si le spectre le *domine* totalement, alors il périra, il ne restera rien d'Andy qu'un bout de chair.

Aître et *chôra* marchent donc de pair, l'un rendant possible l'autre. Plus « mouvementé » sera l'aître de l'être, plus riche sera sa capacité à *faire monde* au sein du réel. Or, nous le rappelons, l'idée de *monde* est liée à une double origine contenue dans le terme grec *kosmos* : à la fois ce

908HEIDEGGER Martin, « logos » in *Essais et conférences*, op. cit. p.252 : « Comment *légein*, dont le sens propre est étendre, en arrive-t-il à signifier dire et parler ? Afin de trouver un point où appuyer une réponse, réfléchissons à ce qu'il y a effectivement au fond de *légein* au sens d'étendre. Étendre (*legen*) veut dire : mettre en position couchée. En même temps *legen* signifie : rassembler, réunir. *Legen* est synonyme de *lesen*. Le *lesen* au sens de lire, demeure, bien que passée au premier plan, une variété du *lesen* au sens de rassembler et étendre-devant. [...] Aussi longtemps que nous nous en tenons aux apparences habituelles, nous inclinons à considérer ce rassemblement comme étant son achèvement. Mais récolter est plus que mettre simplement en tas. Récolter implique qu'on va chercher les choses qu'on les rentre. Là domine la mise à l'abri et en celle-ci domine à son tour le souci de conserver. »

909Ibidem, p.253.

qui est en ordre et ce qui est beau⁹¹⁰. Ainsi, l'aître de l'être rendrait possible une *mise en ordre* et une *mise en beauté* du réel, deux mouvements qui, conjoints, constitueraient le monde de l'être. De façon plus technique, nous acceptons de suivre la définition que donne Fabien Vallos :

Le monde est monde en tant qu'il est production. Sinon il est ce qui est sans autre nom que celui de *lèthè*, celui qui est, disons, voilé. Le monde est la relation complexe à ce qui est rendu non-voilé. Ce que nous nommons le non-voilé est ce qui est manifestement rendu à la possibilité de l'être. Reste-t-il alors quelque chose qui n'est pas du monde ? Ce qui n'est pas du monde est du non-monde, est ce qui est en deçà de la possibilité d'être : cela ne signifie pas que le non-monde n'a pas la nécessité d'être mais qu'il n'a pas été rendu à l'expérience d'advenir dans l'aître de l'être. C'est ce que nous nommons la contingence. Le monde est, en premier lieu, tout ce qui a lieu dans l'aître de l'être [...].⁹¹¹

Nous faisons lieu dans le réel, nous constituons une *chôra* qui sera la matrice de notre aître, parce que nous avons déjà la capacité de nous recueillir dans l'aître. Le monde de l'être est alors tout ce qui a la capacité de participer à ce recueillement. Un être riche en monde serait un être capable d'une grande capacité de recueillement lui permettant, ainsi, de faire lieu en re-connaissant les phénomènes du réel, en étant capable de les englober.

Finalement, alors que nous situons cette réflexion dans une logique phénoménologique, il semble que l'articulation *chôra*/aître trouve des échos dans le réalisme spéculatif d'un Tristan Garcia. La logique que nous développons ici, associant l'idée de « création de monde » et d'aître, trouve un point d'ancrage dans le *Traité des choses* de l'auteur français. Nous disions plus haut que l'être existe par un aller-retour entre aître et *chôra* ; or, Tristan Garcia envisage que chaque chose, chaque être, a toujours deux bouts : ce qu'il comprend et ce dans quoi il est compris. Une chose est toujours à la fois formelle (ce qu'elle est dans le monde) et objective (ce qui la compose)⁹¹². Une chose « est » à partir du moment où elle est comprise par ce qui la subsume, c'est-à-dire le monde. Si une chose n'est pas au monde, alors elle n'est pas⁹¹³. Si une chose est subsumée par autre chose que le monde, alors elle est un objet englobé par une chose. Un dispositif de contrainte qui nous englobe nous objective à partir du moment où

910Même si nous avons perdu le sens positif de cet aspect, nous avons maintenu, en français, les termes d'« immonde » et de « cosmétique ». Pour cette définition, voir HEIDEGGER Martin, « Séminaire du Thor » (1966) in *Questions III et IV*, Paris, Gallimard (Tel), 1976, trad. J. Beaufret, p.366.

911VALLOS Fabien, *Chrématisation & Poièsis*, op. cit., p.168.

912GARCIA Tristan, *Forme et objet. Un traité des choses*, Paris, P.U.F. (MétaphysiqueS), 2010, p.121.

913D'où le fait qu'une chose « en soi » n'existe pas.

nous lui donnons sa spécificité en tant que chose. Ce qui conduit Garcia à affirmer qu'« essayer de saisir une chose d'un seul tenant, c'est la fermer d'un côté et la laisser s'écouler de l'autre. Comprendre quelque chose, c'est la comprendre comme un *passage*, ce qui entre en elle et ce dans quoi elle entre ; c'est comprendre comment ce qui est la chose donne ce que la chose est, sans jamais pouvoir le déterminer. [...] Une chose est précisément le lien, le rapport, entre ce qui la compose et ce qu'elle compose.⁹¹⁴ » Nous retrouvons, ici, notre dialectique entre la *chôra* et l'aître. L'aître est précisément ce qui compose imaginativement un individu. Non pas les atomes et les gènes qui le composent biologiquement ou chimiquement, mais les images découlant de son rapport au monde (souvenirs, fantasmes, idées, etc.) qui le définissent en tant qu'individu. La *chôra*, elle, correspondrait à ce que Tristan Garcia considère comme une « solitude au monde » : « Pour que la branche soit dans l'arbre, pour qu'elle fasse partie de l'arbre, il faut que la branche soit dans le monde *ni plus ni moins* que l'arbre. En tant que “chose”, la branche est dans le monde, c'est-à-dire dans tout excepté elle-même, dans tout ce qui l'entoure, dans tout ce qui commence d'infini là où elle finit. En tant qu'“objet”, la branche est dans l'arbre.⁹¹⁵ » La *chôra* serait donc un résidu phénoménologique nécessaire au sein de cette logique ontologiquement plate. La *chôra* serait non le monde, non le réel, mais une *manière* d'être au monde, une manière de se nourrir du monde, d'en faire une matrice. Une manière d'être compris par le monde. Si *ce qu'est une chose* est égal à *ce dans quoi cette chose est*⁹¹⁶, alors la *chôra*, notre *chôra*, serait ce que nous sommes.

Ainsi, la richesse du monde ne serait alors pas la richesse ornementale de la *chôra* de l'être, mais la capacité, pour cette *chôra* de fournir une quantité quasi infinie de phénomènes à la reconnaissance de l'être. La pauvreté du monde serait non pas un réel triste et morne, mais une *chôra* tournant à vide ; une *chôra* non pas complexe mais simple, une matrice fournissant à l'aître de l'être des phénomènes incapables d'alimenter suffisamment sa capacité de recueillement. Que serait, alors, un individu pauvre en monde ? Ce serait un individu à faible capacité de recueillement, et à faible capacité de production *choratique*. À l'horizon de cette discussion commencent à s'élever les ténèbres du désespoir, celles qui enflent en l'aître et le conduisent à un désir éternel d'acquiescement à l'image qui le gouverne et le contraint. S'élève la possibilité d'un monde spectral, un monde qui ne serait pas pauvre, mais qui serait trompeur. Un monde hypnotique, un monde du désir malade, un monde cadavérique. Le monde spectral serait le nom d'une incapacité à envisager autre chose dans le réel que l'obsession de ce vers quoi nous conduit un aître appauvrit. Le monde spectral serait un

914 GARCIA Tristan, *ibidem*, pp.126-127. Nous insistons.

915 *Ibid.*, p.89.

916 *Ibid.*, p.119.

monde où la seule capacité de *re-cueillement* serait dans l'obéissance à une image unique qui gouverne le « *cueillement* ». Le monde spectral serait l'équivalent ontologique du *lieu spectral* ; il serait un monde constitutif du spectre ; un monde où tout y est spectre ; un monde où nous ne pouvons trouver rien d'autre que ce spectre. Nous sommes possédés par une image, notre corps erre dans le réel et nos yeux s'accrochent parfois à de naïfs phénomènes que nous ne contemplons pas pour ce qui fait leur être, mais pour ce qui fait notre âtre. Nous contemplons ces phénomènes et n'y trouvons toujours, absolument, que ce que le spectre veut bien que nous y voyons. D'aucuns nomment cela obsession, d'autres dépression, d'autres « lavage de cerveau » ; nous acceptons d'y trouver l'un des aspects de notre postmodernité, et envisageons que le cinéma spectral est le miroir même de cet effondrement.

2.2 L'âtre hanté

L'existence spectrale

Jay (Maika Monroe) se réveille ligotée sur une chaise roulante au milieu d'un vaste bâtiment en ruine. Elle peine à comprendre ce qui lui arrive. Autour d'elle, Hugh (Jake Weary) rôde avec une lampe torche. Il fait nuit noire et il dirige le faisceau dans l'ombre épaisse qui les entoure. Jay connaît très peu Hugh, ils ne se sont vus qu'une poignée de fois, mais pourtant elle l'apprécie ; et ce soir, ça y est, ils ont enfin fait l'amour, dans sa voiture garée devant ce même bâtiment. Puis, alors qu'elle était étendue sur le siège arrière, le jeune homme l'avait étouffée avec du chloroforme jusqu'à ce qu'elle s'évanouisse. Maintenant, elle est au milieu de cette ruine, terrifiée. Elle ne comprend pas, mais Hugh l'interpelle : « Tu me croiras peut-être pas, mais souviens-toi de ce que je te dis. Cette chose... elle va te suivre. Quelqu'un me l'a passée... et je te l'ai refilée dans la voiture. Elle ressemblera à quelqu'un que tu connais ou à un inconnu dans la foule... tout ce qui l'aidera à t'approcher. Ça peut être n'importe qui, mais elle viendra seule. Parfois... Parfois, la chose ressemble... à des gens que tu aimes, juste pour te faire mal. » Soudain, Hugh *la* voit. Elle est là, au pied de l'immeuble. Il pousse la chaise roulante jusqu'au bord d'un mur effondré. D'ici, tous deux peuvent la voir. Une femme nue, marchant dans les décombres, qui s'avance lentement vers eux. Qui est-ce ? Que veut-elle ? Il n'y a qu'une seule façon de se débarrasser de la *chose* : coucher avec quelqu'un d'autre. Mais si cette personne décède, alors *elle* reviendra jusqu'à nous. On ne peut, finalement, jamais s'en défaire. Elle devient un aspect déterminant de notre existence. Hugh l'affirme à Jay : elle est chanceuse, c'est une fille, elle peut coucher avec qui elle veut. Au prix

de son équilibre mental, au prix de son amitié, au prix de sa vie. De toute façon, la *chose* revient encore et toujours. Parfois, elle prend la forme de sa meilleure amie, voire de son père. La *chose* se nourrit de ce que l'on est, de ce que l'on aime, de ce qui nous entoure. Il faut alors fuir, encore et toujours. Dans *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014), comme dans le cinéma de James Wan et dans le cinéma spectral de manière générale, l'image est notre ennemie. Plus l'angle du cadre s'ouvre, plus il accueille de mouvements, plus de gens le composent, et plus notre œil s'angoisse, scrute un individu qui pourrait se diriger vers notre regard. *It Follows*, c'est la terreur d'*Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (frères Lumière, 1896) qui se rejoue sans cesse (fig. 78). *It Follows*, c'est la part terrifiante, épouvantable, du cinéma qui s'incarne en notre siècle. Si la *chose* finit par nous atteindre, elle nous viole et nous tue dans d'atroces souffrances.

Le premier réflexe critique face à *It Follows* consiste à y voir un film discourant sur une jeunesse abandonnée (à l'image de la ville où la fiction se tient : Detroit) par une génération d'adultes absente, et se livrant aux risques des MST. Nous décidons de voir en *It Follows* le film même qui questionne ce que nous nommons « la hantise de l'âtre ». Jay est une jeune adulte qui se retrouve poursuivie par une forme spectrale que seuls elle et ceux qui sont contaminés peuvent voir. Forme spectrale lente, « zombiesque », qui prend souvent la forme d'une personne aimée. Jay est donc la productrice de cette vision car la *chose* émane d'elle. Elle provient de son être-au-monde, de son âtre, de son existence. Cette même existence, qui selon Martin Heidegger, est égale à l'essence du *Dasein* : « L'essence du *Dasein* repose dans l'existence.⁹¹⁷ » L'essence de l'humain est son existence. Notre âtre est notre existence. Cette même affirmation qui fait dire à Giorgio Agamben que, dans notre modernité, notre être n'est jamais séparé de l'effet que nous avons sur le réel⁹¹⁸. En ce sens, l'existence de Jay est à la fois le motif central du film (nombre de scènes nous la montrent s'ennuyant avec ses amis), et le moteur de sa hantise spectrale. À l'image de la *hantise* sexuelle répond le reflet de la hantise existentielle. C'est Hugh, alors déjà contaminé qui, dans la file d'attente du cinéma, affirme à Jay qu'il aimerait être un enfant pour avoir la vie devant soi. Être libre de faire ce qu'il veut. La hantise de l'âtre, comme nous la comprenons par le biais de la possession, est un devoir-être, une contrainte, une soumission : nous remettons notre agir à la volonté d'un Autre qui siège en notre être.

917HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, trad. F. Vezin, *op. cit.*, p.73.

918AGAMBEN Giorgio, *Opus Dei*, *op. cit.*, p.63 : « L'effectualité nomme l'être en tant qu'effectif, en tant qu'il produit certains effets et se trouve en retour déterminé par ces effets. L'effectualité est donc la nouvelle dimension ontologique qui s'affirme d'abord dans la sphère liturgique pour s'étendre progressivement jusqu'à coïncider dans la modernité avec l'être en tant que tel. »

It Follows est une variation sur cette idée, plus imagée que l'éternelle possession démoniaque, car elle renvoie directement la hantise de l'être à une question de l'image par le rappel littéral au film fondateur des frères Lumières. La *chose* arrive sur Jay comme l'image fond sur nous. D'ailleurs, à l'instar de la jeune femme, nous pouvons aussi *la voir*. Nous sommes contaminés, car la contemplation de l'image est l'implantation en notre esprit d'un germe maudit. Cette *chose*, c'est bien sûr également celle du bien nommé *It* (Andrés Muschietti, 2017) : non pas un clown, comme on le pense souvent, mais une forme informe qui prendra l'aspect de notre peur la plus viscérale. Comme avec celle d'*It Follows*, c'est l'être qui produit le devenir-visible du spectre, car il est en l'être comme une bactérie incurable.

Le spectre agit dans l'être comme une forme impérative qui est peut-être la pire qui soit : non pas uniquement un *devoir-être* dans le sens d'une soumission comme la comprend notre modernité ; mais un *devoir-voir*. C'est cela l'être hanté : le fait de ne voir, dans le réel, que ce que le germe spectral, le germe imaginaire, veut que nous voyions. Ou alors, l'obligation d'y voir quelque chose qui n'y est pas. La gestuelle devenue folle elle, c'est-à-dire le devenir-spectacle, ne serait qu'un effet de cette vision, un *com-men-taire*. Giorgio Agamben, dans ses réflexions sur l'ontologie du commandement, nous dit ceci :

Il y a, dans la culture occidentale, deux ontologies, distinctes et cependant non dépourvues de relations : la première, l'ontologie de l'assertion apophantique, s'exprime essentiellement à l'indicatif ; la seconde, l'ontologie du commandement, s'exprime essentiellement à l'impératif. [...] À cette partition linguistique correspond la partition du réel en deux sphères corrélées, mais distinctes : la première ontologie définit et régit le champ de la philosophie et de la science, la seconde celui du droit, de la religion et de la magie.⁹¹⁹

Nous avons déjà longuement défini en quoi le cinéma relevait de la magie, et comment le cinéma spectral développait ce que l'on pourrait nommer une « technomagie » notamment par le recours au motif du spiritisme⁹²⁰. La magie serait une capacité de produire un effet sans effort, et, en ce sens, la technologie et son fantasme *technomagique*, pourrait relever de cette catégorie. Mais, ici, nous arrivons à une autre frontière de cette dimension magique de la production technologique d'images. Si le cinéma est magique, alors il relève du discours impératif. Le train des frères Lumière et la *chose* d'*It Follows* n'arrivent pas seulement en gare

919AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le commandement ?*, Paris, Payot & Rivages (Bibliothèque Rivages), 2013, trad. J. Gayraud, pp.40-41.

920Cf. *supra*, I.2.d.

ou sur Jay, ils arrivent comme un régiment militaire fond sur sa cible. C'est, comme nous l'avons également vu, l'essence de la technique moderne selon Martin Heidegger : le *Gestell*, la capacité d'arrondissement⁹²¹ ; et le cinéma spectral offre une version dramatique de cet arrondissement. Pour lui, l'image n'est pas ce que l'on contemple et auquel on repense de temps à temps. Elle n'est pas non plus ce qui nous forme en tant qu'individu cultivé. Mais elle est une forme spectrale qui hante l'être, qui y fait siège, qui le gouverne et le conduit vers le meurtre ou vers la mort. Image, magie, et discours impératif sont liés. On ordonne à l'image autant qu'elle nous ordonne ; on demande au spectre autant qu'il nous contraint. L'être hanté, c'est ce moment où l'essence de l'être n'est plus notre propre volonté, mais le *devoir-voir* d'une altérité extérieure. L'être hanté, c'est ce moment où nous devenons une *espèce-de-chose*, ou, plutôt, une *espèce-de-la-chose* qui est en nous. Notre individualité est bafouée par une entité qui veut nous arraisonner à son propre être. Notre être devient son être, notre essence devient spectrale. Nous sommes arraisonnés par une image qui cherche à se rendre visible par notre corps, et *pour* notre corps. À l'instar de Jay, même la fuite est, alors, sans issue ; partout, toujours, notre corps produira du spectacle, et nos yeux, eux, produiront du spectral.

Cinéma de spectre et art de la mémoire

Le cinéma étant un art figuratif ayant pour visée de raconter des histoires, nous le situons facilement dans une filiation avec la peinture renaissante étant régie par ce qu'Alberti a nommé l'*historia* et nous avons déjà, à de nombreuses reprises, discuté de ce tournant qui advient au milieu des années 1430⁹²². Comme nous le savons, Erwin Panofsky a donné une vision symbolique et politique de l'avènement de la perspective à cette même période, perspective qui est centrale pour la notion albertienne d'*historia*. Pour l'historien de l'art allemand, la perspective témoigne de cette volonté, pour l'humain, de se situer *dans* le monde et dans le passé⁹²³. C'est pourquoi la perspective ne serait pas uniquement une technique

921Cf. *supra*, I.1.b.

922Cf. *supra*, II.1.a. Nous remplaçons ici le commentaire de Jean-Louis Schefer à propos de cette idée : « Il s'agit d'un des concepts majeurs du *De Pictura*. Ni le terme d'histoire, ni celui d'anecdote ou de sujet ne convient tout à fait. L'*historia* est l'objet même de la peinture qui résulte d'une invention (le sujet, qui peut faire l'objet d'une narration ou d'une description) et d'une composition achevée (agencement des formes, des parties, des corps). On ne peut cependant exclure cette acception simple : le programme « réaliste » d'Alberti exige que la peinture montre et raconte. Dans sa définition la plus formelle, l'*historia* est un agencement de parties (de corps, de personnages, de choses) dotées de sens. » in ALBERTI Leon Battista, *De la peinture, op. cit.*, p115.

923Sur cette question, voir MOXEY Keith, *Le temps visuel. L'image dans l'histoire*, Paris, Presses du réel (Perceptions), 2016 (2013), trad. F. Jaouën, p.260 ; mais aussi DAMISCH Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993 (1987), partie I, pp.21-78.

picturale, mais serait une forme symbolique et conceptuelle. Ce que nous dit Jean-Louis Schefer dans ce commentaire, c'est que l'*historia* dont nous parle Leon Baptista Alberti n'est pas uniquement la petite histoire que l'on pourrait se raconter devant le tableau, mais qu'elle renvoie à tout un « agencement » d'éléments qui constituent un monde. L'*historia*, c'est l'invention de l'image-monde ; et, nous le constatons, le cinéma est un art qui découle toujours de cette vision de l'art.

Pourtant, le cinéma spectral semble soulever le voile de cette *historia* pour entrevoir ce qu'elle recouvre. Il y avait une pensée de l'image avant le XV^e siècle. Des attentes. Des visions du monde. Le cinéma spectral, genre de la fracture du réel, ne peut se contenter de créer des mondes et de raconter des histoires. Il lui faut coloniser le regard, posséder le spectateur, hanter son âtre. Pour ce faire, ce n'est pas dans l'*historia* qu'il trouve un recours, mais dans la *memoria*, qui n'est pas une autre attente que l'on place dans l'image mais un fantasme qui l'a créée. L'*ars memorativa*, l'art de la mémoire, l'art mnémonique, qui n'est pas régi de la même manière que l'*ars historia*, précède le visible, car il est, avant tout, une création d'images mentales. C'est quelque chose que la modernité a oublié, mais, avant de pouvoir s'entourer d'artefacts mémoriels (et donc d'œuvres d'art), les humains ont eu à développer tout un arsenal de techniques mentales afin de pouvoir se souvenir. Or, nous allons le voir, les détails de ces techniques et leurs répercussions dans la manière d'envisager les images semblent s'écouler jusqu'à notre temps.

Selon l'historienne Frances Yates, le premier à qui l'on attribue la légende de la codification de cette technique est Simonide de Cléos⁹²⁴. C'est Cicéron qui, dans son *De l'orateur*, donne l'histoire de ce poète antique qui, alors qu'il était invité à un banquet, chanta un poème lyrique en l'honneur de Castor et Pollux qui envoûta l'assemblée. Pourtant, le noble qui organisait le banquet lui dit, cyniquement, qu'il ne le paierait que la moitié de ce qui était prévu et qu'il n'avait qu'à demander aux dieux jumeaux de lui offrir le reste de la somme. Plus tard dans la soirée, on avertit Simonide que deux jeunes gens l'attendaient à l'extérieur de la bâtisse. Il quitta donc ses convives et chercha les personnes qui l'avaient appelé, sans les trouver. Au même moment, la maison où se déroulait le banquet s'effondra en tuant tous ceux qui s'y trouvaient. Les cadavres étaient à ce point écrasés qu'on ne pouvait les identifier. Pourtant, on y arriva tout de même grâce au poète car ce dernier se rappelait exactement qui était assis et à quelle place. Castor et Pollux avaient payé leur part à Simonide en l'appelant dehors afin qu'il ne soit pas écrasé. Cette expérience amena le poète à codifier une technique mnémonique qui permettrait à tout un chacun de mémoriser des

⁹²⁴YATES Frances A., *L'art de la mémoire*, op. cit., chapitre I, pp.13-38.

choses complexes, comme la présence d'un nombre conséquent de personnes à un banquet. Se rappelant qu'il a pu se souvenir de toutes ces personnes grâce à leur position autour de la table, il comprit qu'une bonne disposition est essentielle à une bonne mémoire. Ainsi, « pour exercer cette faculté du cerveau doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des lieux distincts, se former des images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace.⁹²⁵ » Comme le commente Cicéron, la mémoire est donc question de lieux. Afin de se souvenir des choses, il ne faut pas uniquement maintenir leurs formes en mémoire, mais il faut les agencer dans une sorte d'architecture. Ainsi, l'art de la mémoire est double : il relève d'une production spécifique d'image et d'un talent d'agencement de ces images.

En plus du *De l'orateur* de Cicéron, nous sont parvenus deux autres textes antiques relatifs à cette technique : l'*Ad Herennium libri IV*, d'auteur inconnu, et l'*Institutio oratoria* de Quintilien. Dans ces deux cas, et comme cela est clair avec Cicéron, il ne faut pas oublier cet aspect : l'art de la mémoire antique est lié à l'art de la rhétorique. Il devait servir à l'orateur à se souvenir d'un long discours. Quintilien, dans son *Institution oratoria*, explique que la meilleure manière de se souvenir de ces *loci* mémoriels est de les placer au sein d'une architecture, voici ce qu'en dit Frances Yates :

Pour former une série de lieux dans la mémoire, il faut, dit-il⁹²⁶, se rappeler un bâtiment, aussi spacieux et varié que possible, avec l'atrium, la salle de séjour, les chambres à coucher, les salons, sans omettre les statues et les autres ornements qui décorent les pièces. Les images qui doivent rappeler le discours – comme exemple, on peut, dit Quintilien, utiliser une ancre ou une arme – sont alors placées en imagination dans les lieux qui ont été mémorisés dans le bâtiment. Cela fait, dès qu'il s'agit de raviver la mémoire des faits, on parcourt tous ces lieux tour à tour et on demande à leur gardien ce qu'on y a déposé. Nous devons penser à l'orateur antique qui parcourt en imagination son bâtiment de mémoire pendant qu'il fait son discours, et qui tire des lieux mémorisés les images qu'il y a placées. La méthode garantit qu'on se rappelle les différents points dans le bon ordre, puisque l'ordre est déterminé par la succession des lieux dans le bâtiment.⁹²⁷

925CICÉRON, *De l'orateur*, II, LXXXVI, 351-354 ; cité par YATES Frances A., *ibid.*, p.14.

926QUINTILIEN, *Institutio oratoria*, XI, II, 17-22.

927YATES Frances A., *L'art de la mémoire*, *op. cit.*, p.14.

Dans cet exemple, l'ancre renvoie à une question marine lorsque l'arme est le signe d'une problématique militaire. Comme on le constate, l'art de la mémoire est donc un art de l'organisation des images mentales. La mémoire devient une architecture, et les souvenirs sont des éléments que l'on range en son sein. De plus, comme le rappelle Cicéron, cette technique repose sur une théorie des sens affirmant que la vue est le plus fort de tous les sens⁹²⁸. Les choses que l'on place dans ce lieu mnémonique sont des choses que l'on *voit* : on *voit* les lieux ; on *voit* les choses qu'on y a placées.

En amont du texte de Cicéron et de celui de Quintilien, on peut considérer que l'*Ad Herennium* est l'unique et véritable traité mnémonique que l'antiquité nous ait livré. Écrit par un auteur inconnu vers 86-82 avant J.C., et souvent attribué à tort à Cicéron, il s'agit en fait d'un essai de technique orale dont un chapitre porte sur la question de la mémoire. Alors que les deux autres traités que nous venons d'étudier sont des essais pour des lecteurs déjà au fait de cet art mnémonique, cet ouvrage est peut-être notre unique et véritable source en ce qui concerne les détails théoriques et techniques. Tout au long de l'histoire de l'*ars memorativa*, qui s'étend de l'Antiquité à la Renaissance, les auteurs n'ont cessé de reproduire ou de faire des variations sur le schéma de cet ouvrage, avec ses règles pour les *lieux*, pour les *images* et sa distinction entre « mémoire pour les choses » et « mémoire pour les mots ». Selon cet auteur oublié, il y a deux types de mémoire : la mémoire naturelle et la mémoire artificielle. La première est sans contrôle, c'est celle qui arrive en nous en même temps que la pensée ; la seconde, elle, est entièrement façonnée et consolidée par l'homme. Comme nous l'avons déjà vu, la mémoire artificielle serait donc fondée sur des lieux et des images : un *locus* est toujours un élément d'architecture aisément retenu par la mémoire (maison, coin, courbe, etc.), lorsque les images sont des formes, des signes distinctifs ou des symboles.

Selon l'auteur de l'*Ad Herennium*, pour être fonctionnelle, l'architecture interne doit être répétitive et organisée, tout en étant quand même un peu chaotique. Les lieux doivent former une série facilement identifiable. Aussi, pour ne pas oublier ces *loci*, il faut souvent y revenir. Pour ne pas se perdre dans la succession de ces lieux, il est important de placer régulièrement (tous les cinq lieux), un signe distinctif renvoyant aux nombres de lieux (une main en or pour les cinq premiers lieux, un ami nommé Decimus pour les cinq suivants (qui font dix), etc.). Si notre lieu mental est un lieu que l'on connaît déjà (comme un bâtiment public), il faut en choisir un désert ; car penser à un lieu fréquenté peut nous perturber. Les lieux ne doivent pas trop se ressembler, sans trop varier non plus, et ils doivent être à l'exacte taille de l'image que l'on place dedans. Aussi, ils doivent être bien éclairés et espacés d'une dizaine de mètres chacun.

⁹²⁸*Ibidem*, p.15.

En ce qui concerne les images, il y en aurait deux types : celles pour les choses et celles pour les mots. La mémoire pour les choses a pour but de rappeler un argument, une scène, un objet ; celle pour les mots doit nous rappeler un terme précis, voire un discours en entier. Cette seconde mémoire est, cela va de soi, beaucoup plus difficile. Pour ce qui est des « choses », il faut savoir que les choses ordinaires passent dans notre esprit sans laisser de trace, au contraire des choses frappantes, belles, choquantes, sublimes, qui s'imprègnent dans notre mémoire. Exemple : on ne se souvient pas des levers et couchers de soleil, alors qu'on se souvient très bien des éclipses. La production d'image mentale doit donc suivre la nature et produire à son tour des images frappantes, car, toujours selon l'auteur, l'éducation vient toujours après la nature. Aussi, les images ne doivent pas être nombreuses et vagues, mais *actives*. Elles doivent être exceptionnellement laides ou belles. On peut alors souiller de sang, orner de parures, ou rendre comique la chose dont on doit se souvenir. Enfin, comme pour les lieux, il faut souvent parcourir ces images afin de ne pas les oublier. Il est clair ici que l'auteur pense à des choses humaines mais, pourtant, il ne donne jamais d'exemple, car selon lui c'est à chacun de produire ses propres images choquantes, et les siennes, s'il nous en donnait, parasiteraient les nôtres. Ainsi, nous trouvons dans le traité uniquement trois petits exemples, un pour les choses, deux pour les mots. Nous nous intéresserons à celui pour les choses, qui suppose, dans le contexte de cet exemple, que nous sommes avocat de défense à un procès :

Nous imaginerons l'homme en question au lit, malade, si nous le connaissons personnellement. Si nous ne le connaissons pas, nous choisirons quand même quelqu'un de précis pour être notre invalide, mais pas quelqu'un de la plus basse classe sociale de façon à pouvoir l'avoir présent à l'esprit immédiatement. Nous placerons l'accusé au bord du lit, tenant une coupe dans la main droite, des tablettes dans la gauche et, à l'annulaire, des testicules de bouc. De cette façon, nous pouvons garder dans la mémoire l'homme empoisonné, les témoins et l'héritage.⁹²⁹

La coupe renvoie à l'empoisonnement, les tablettes à l'héritage, et les testicules (*testes*) au témoin. C'est, en quelque sorte, une introduction nous offrant un plan. Pourquoi ne faut-il pas que l'individu soit de basse classe sociale ? Car ils sont trop anonymes. Dans les autres pièces, l'avocat pourra alors dérouler son argumentaire en fonction de ces divers éléments. Cette image est comme le classeur d'un dossier, on peut y revenir lors d'un discours ou si l'on veut réétudier l'affaire. Comme le constate Frances Yates, il est curieux que les images de cet art

⁹²⁹*Ad Herennium*, III, XX, 33 ; cité par YATES Frances A., *ibid.*, p.23.

mnémorique tendent plus vers l'art gothique que vers l'art antique tel que le classicisme l'envisage. Les personnages sont actifs, grotesques, immoraux. Leur fonction est de donner un choc émotionnel par leur étrangeté.

Comme nous le disions plus haut, l'*ars memorativa* marqua durablement la production d'image jusqu'à l'invention de la perspective. Avec l'avènement de la scolastique, notamment avec Albert Le Grand et Thomas d'Aquin au XIII^e siècle, l'art de la mémoire s'est déplacé de la rhétorique à l'éthique. Il est devenu une technique privée, focalisée sur la problématique des vertus : l'art de la mémoire doit servir à se souvenir des enseignements de la Bible et du Christ. La mémoire artificielle concerne le souvenir du Paradis et de l'Enfer ainsi que les vices et les vertus considérés comme « signes mnémoriques ». On peut, à la suite de Frances Yates, envisager que l'espace mnémorique de Thomas est une sorte de cathédrale gothique, avec ses espaces sacrés et ses nombreuses images isolées⁹³⁰. Le peintre par excellence de cette vision thomiste de l'art mnémorique serait Giotto. Sa sublime fresque de la Chapelle Scrovegni de Padoue, réalisée vers 1300, en est le plus certain témoignage. Comme le constate l'historienne anglaise⁹³¹, ses représentations des vices et des vertus doivent tout aux règles décrites dans l'*Ad Herennium* : la Charité est montrée dans un petit espace qui l'accueille tout juste, et témoigne d'une beauté attirante, lorsqu'à l'inverse, l'Envie est présentée comme une vieille femme les pieds dans les flammes et avec un serpent qui lui sort de la bouche (*fig. 79*). Giotto se situe alors dans un complet héritage du manuel antique et de sa vision thomiste : les figures apparaissent de façon très expressive dans des espaces qui leur sont commensurables, elles sont ni trop éclairées, ni trop sombres, et présentées à un rythme précis. Aussi, les vices et vertus encadrent un jugement dernier, car telle est leur fonction : se souvenir que les vices conduisent à l'enfer et les vertus au paradis.

Nous pourrions encore longuement discourir sur cet art de la mémoire et sur sa présence dans l'histoire de l'art. Il est le germe même qui a donné naissance aux représentations hermétiques⁹³² et se retrouve jusqu'au classicisme d'un Raphaël⁹³³. Il faut en retenir une chose : une image soumise à la tradition mnémorique n'a pas pour vocation à situer sa représentation dans une *historia*, mais dans un système de souvenirs et de rappel des vices et des vertus. En

930 *Ibidem*, p.92.

931 *Ibid.*, p.106.

932 Voir YATES Frances A., *ibid.*, chapitre XI, pp.262-286 ; et CAILLOIS Roger, *Au cœur du fantastique*, *op. cit.*, pp.57-202.

933 Voir l'analyse que Daniel Arasse donne de *L'École d'Athènes* dans *Histoires de peintures*, Denoël, Paris, 2004, chapitre 13, pp.177-188.

ce sens, l'image soumise à l'art mnémonique tend en permanence vers l'allégorie, aspect sur lequel nous reviendrons bientôt. Mais retenons ceci : une image, pour s'imprimer dans l'esprit, doit être choquante, et doit être accueillie au sein d'une architecture. N'est-ce pas, fidèlement, ce que nous avons analysé par le biais du *lieu spectral* qui se love au sein de la maison hantée dans le cinéma spectral⁹³⁴ ? Nous le rappelons : le spectre ne hante jamais l'espace *de facto*, il le fait toujours à partir d'un lieu caché, inconnu des habitants, qui peut, parfois, être les murs mêmes de la maison. À partir de l'analyse de ce motif récurrent, nous avons proposé l'idée qu'au lieu spectral dans la maison hantée correspondait l'image elle-même en tant que lieu spectral ; *Ringu* en est le premier et le plus bel exemple. Une chose est dorénavant claire ; lorsque nous avons développé cette théorie, nous ne sommes pas arrivés au bout du chemin mais nous nous sommes arrêtés devant un pont nous permettant de franchir une nouvelle étape. L'image comme lieu spectral aboutit à une découverte encore plus épouvantable : l'individu comme lieu spectral ; son âtre comme lieu spectral. Qu'est cette architecture mnémonique commensurable à l'image qu'elle accueille si ce n'est une *chôra* mentale ? Qu'est ce palais que chacun se construit en son for intérieur, si ce n'est un *Wesen* recueillant les éléments de l'existence ? Mais, alors, qu'est-ce que la hantise que subissent les jeunes enfants de *It* ou Jay dans *It Follows* si ce n'est une hantise totale de leur âtre, de leur for, de leur mnémonique ? L'auteur oublié de *Ad Herennium* nous encourage à imaginer des images sublimes ou choquantes, c'est exactement ce que réalise le cinéma de spectre. C'est ce qu'il fait : imprimer des images en nous. Et la possession, ou ses dérivés conceptuels que nous venons d'analyser, en sont sa constante allégorie.

Sadako Yamamura est l'image choquante par excellence, elle sort de la télévision⁹³⁵ et nous foudroie d'effroi. C'est aussi Natre (Achita Sikamana) dans *Shutter* (Pisanthanakun & Parkpoom, 2004) qui conduit Tun (Ananda Everingham), son ancien bourreau, jusqu'à la folie la plus sourde. Nous comprenons, à la fin du film, qu'elle sera pour toujours assise sur ses épaules et que, bien sûr, lui seul peut la voir. Ou encore, l'image finale de *Noroi : The Curse* (Kôji Shiraishi, 2005), qui rend fou le réalisateur du documentaire. L'image est choquante, car l'image doit marquer. Mais le film qui a le plus littéralement métaphorisé cette idée de lieux mnémoniques mentaux est certainement *The Cell* (Tarsem Singh, 2000). L'histoire est celle de la Dr Catherine Deane (Jennifer Lopez) qui entre, par le biais d'une technologie expérimentale, dans le cerveau d'un tueur en série dans le coma afin de pouvoir sauver sa dernière victime, toujours prisonnière de l'un de ses pièges sadiques. L'esprit du tueur Carl

934Cf. *supra*, II.2.b.

935Son lieu mnémonique qui est, nous le rappelons, une impression mentale de souvenirs et d'émotions. La VHS de Sadako est ainsi l'incarnation même, à notre époque, des théories de *Ad Herennium*.

Rudolph Stargher (Vincent D'Onofrio) est bien sûr un endroit terrifiant et dangereux, dans lequel sont mis en scène les tropes psychanalytiques du genre : enfance violente refoulée, fantasme de puissance et libido perverse. Les éléments de l'histoire du tueur qui y sont représentés le sont en partie de manière allégorique. Ce ne sont pas des images directes, mais des représentations de l'esprit de Stargher dans lesquelles déambule Dr. Deane et, d'ailleurs, la première d'entre elles n'est autre qu'une goutte de sang qui s'échoue au niveau de son œil, sur le voile protégeant son visage. Entrer dans cet espace mnémonique et regarder un film de spectre, c'est toujours souiller son regard. Nous sommes, littéralement, dans l'aître de Stargher, et Deane n'y entre pas sans risque, car elle peut s'y faire tuer, et y être maintenue captive. Elle évolue de prime abord dans cet espace comme un spectateur contemple un spectacle et la première scène est celle d'un chien noir se secouant au ralenti du sang qui le recouvre, alors qu'à ses côtés une baignoire déborde de ce même liquide. La scène a lieu dans un espace qui les accueille tout juste : c'est un véritable espace mnémonique antique. Puis, elle se retrouve confrontée à différentes scènes dont un cheval qui se fait découper en morceau à la manière d'une œuvre de Damien Hirst. Dans une autre salle, elle est face à des vitrines similaires à celles du quartier rouge d'Amsterdam, dans lesquelles des femmes, les victimes du tueur, sont animées dans des positions mélangeant l'extrême souffrance à l'érotisme (*fig. 80*). Nous sommes, ici, non loin des œuvres de Joël-Peter Witkin, des frères Quay ou de Sandy Skoglund. Puis, elle est face à l'incarnation de puissance du tueur, qui semble sortie d'une œuvre filmique de Matthew Barney. Plus loin dans le film, l'un des protagonistes, également pris dans l'espace mental du tueur, se trouve au cœur d'une scène copiée d'une peinture d'Odd Nerdrum. Les rapports à l'art ne sont bien sûr pas fortuits car l'œuvre d'art, le cinéma, est déjà production mnémonique⁹³⁶. À ce sujet, une autre image est très présente dans l'aître du tueur : celle d'une éviscération. À la fin du film, les enquêteurs retrouvent une peinture d'éviscération (certainement de Saint Érasme), dans la chambre du tueur. L'insistance du plan nous faisant comprendre qu'il y a un lien entre l'image contemplée et l'image mnémonique ; comme une conclusion littérale au film : à regarder des images, on se crée un imaginaire, on se crée une teneur au monde, on se crée, potentiellement, un rapport spectral au réel.

936C'est ce qu'affirme par ailleurs le vénitien Lodovico Dolce de la peinture : « Si nous avons quelque familiarité avec l'art des peintres, nous serons plus capables de former nos images de mémoire. Si vous voulez vous rappeler la fable d'Europe, vous pouvez utiliser la peinture de Titien comme image de mémoire ; de même que pour Adonis, ou pour toute autre histoire mystique, profane ou sacrée, en choisissant des figures qui vous charment et qui, par là même, excitent la mémoire. » DOLCE Lodovico *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescere et conservar la memoria*, Venise, 1562, p.86 ; cité par YATES Frances A., *L'art de la mémoire*, *op. cit.*, p.179.

Plus proche de notre sujet, Casey Beldon (Odette Yustman), dans *The Unborn* (David S. Goyer, 2009), est hantée, puis possédée par un dibbouk qui prend la forme de l'un de ses ancêtres ayant subi les tortures nazies. Elle est hantée car elle est double : elle pense être fille unique, mais elle avait un frère jumeau qui est mort-né. Frère jumeau dont elle découvre l'existence. Nombre de scènes dans ce film font référence à la maternité, mais peuvent également se comprendre comme l'incorporation d'images spectrales : c'est notamment le cas de cette scène de petit déjeuner durant laquelle un cafard sort de la coquille d'un œuf moisi. Casey va réaliser une enquête pour découvrir l'origine de la hantise, enquête qui va la conduire à un film d'archive dans lequel on voit une grande maison. La caméra couvre les lieux, mais il n'y a personne. Le plan suggère presque que l'héroïne est déjà dans l'image. Puis, on arrive à une porte. Elle s'ouvre, et le film s'arrête. On comprend que c'est l'hôpital où sa mère est morte et que, derrière cette porte, c'est l'endroit où elle s'est pendue. Plus tard, elle revoit encore une fois le film, dans lequel, cette fois-ci, apparaissent des images qu'elle a vues en songe, notamment un chien à tête d'enfant et une main qui ouvre la porte de l'intérieur. Puis, c'est en rêve qu'elle revient encore une fois dans cet espace afin d'ouvrir la porte et d'être confrontée à sa mère sous forme d'un démon macabre (*fig. 81*). Enfin, à la fin du film, alors que Casey se fait exorciser au sein du même hôpital, maintenant abandonné, elle est mentalement projetée dans ce lieu mnémonique qu'est la chambre dans laquelle sa mère s'est suicidée. Une voix d'enfant, celle de l'incarnation du Dibbouk, retentit : « la porte est ouverte ». C'est le signe de l'avènement du démon sur Terre. Revenir vers l'espace mnémonique, c'est rendre tangible et effectif ce qui y est contenu. Et, par le biais d'une déformation « littérale » de la tradition antique, l'épouvante des figures mnémoniques ne l'est pas dans un but de remémoration mais dans l'optique d'une terreur sans nom. À l'instar de la VHS de Sadako que l'on enclenche et que l'on visionne, la cellule de la mère de Casey n'est rien d'autre qu'une porte vers l'archaïsme ténébreux. Le lieu mnémonique, le lieu spectral, l'image, le film. L'ouvrir, c'est répandre l'enfer sur Terre, mais c'est, surtout, répandre le spectre en nous, spectre qui va alors codifier notre rapport au monde.

Si nous mettons de côté ces deux exemples littéraires, il nous semble que le cinéaste même de cette survivance des motifs de l'art mnémonique dans le cinéma spectral est certainement James Wan. Nous le répétons, bien que les films du réalisateur, scénariste et producteur sino-australien ne sont pas parmi les plus subtils, ils sont devenus l'incarnation même de ce qu'est l'épouvante contemporaine et, plus précisément, le cinéma spectral. L'univers étendu de *The Conjuring* et la saga des *Insidious* sont les archétypes du genre en ce début de XXI^e siècle.

Aussi, alors que l'on a vite fait de ranger les films de Wan dans la catégorie des productions grand-guignols, il nous semble que ses réalisations offrent au contraire ce qui se fait de plus parlant quant aux questions que nous abordons depuis le début de cette recherche ; y compris celles relatives aux rapports entre cinéma spectral, art mnémonique, et âtre hanté. Parmi les réalisations de l'Australien, *Insidious: Chapter 2* (2013) nous semble particulièrement parlante. Ce film se situe dans l'exacte continuité d'*Insidious* (2010), et raconte la suite des malheurs de la famille Lambert. Alors que le premier volet les confrontait à un démon ayant kidnappé l'âme de Dalton, leur fils aîné, dans le *further*, le second chapitre est le lieu d'une révélation : Josh Lambert, le père de famille et protagoniste principal du film précédent, est en fait lui-même doué de talents médiumniques. Sans qu'il s'en souviennne (car il a été hypnotisé pour oublier ce moment de sa vie), il a déjà eu à lutter avec un spectre lorsqu'il était enfant, et avait déjà été aidé, à l'époque, par Elise Rainer, alors toute jeune médium. Dans *Insidious: Chapter 2*, ce n'est plus Dalton qui est « hanté », mais Josh, car le spectre qu'Élise avait partiellement vaincu en 1986 est revenu, à notre époque, prendre le contrôle de son corps, enfermant son âme dans le *further*. Aussi, nous comprenons que ce démon est également responsable des souffrances du premier volet. Il n'y a, finalement, qu'une seule et même entité qui en veut à la famille Lambert, et elle prend la forme d'une vieille dame vêtue de noir⁹³⁷.

La première scène fonctionne, selon nous, comme une scène mnémonique. En 1986, Elise Rainer arrive à une maison, celle des parents de Josh Lambert où se déroule une majeure partie de l'histoire, et cette arrivée nous rappelle invariablement celle du père Merrin à la maison des MacNeil dans *The Exorcist* (William Friedkin, 1973). Puis, rapidement, quelque chose dénote : la voix d'Elise Rainer jeune n'est pas celle de l'actrice qui la joue dans cette scène (Lindsay Seim) mais celle de l'actrice l'incarnant à un âge avancé (Lin Shaye), telle que nous la connaissons habituellement. James Wan réalise alors deux formes de hantise mémorielle : une référence cinématographique outrancière (on pense aussi à *Shinning* (Stanley Kubrick, 1980) et à *The Amityville Horror* (Stuart Rosenberg, 1979)) et une hantise mémorielle spectatorielle. Pourquoi, alors qu'il est évident pour le spectateur que nous sommes bien en face d'Elise Rainer jeune, faut-il censurer sa voix pour la remplacer par celle que l'on connaît ? La jeune médium est dans cette maison pour aider son ami Carl, lui aussi médium, qui n'arrive pas à se défaire du spectre qui harcèle le jeune Josh et sa famille. Elise hypnotise l'enfant afin de le projeter dans un « endroit où il fait toujours noir », endroit où il n'est pas seul, car « elle » (la dame en noir) y est aussi. Puis, Elise se déplace dans la maison

937 Nous renvoyons le lecteur à notre étude, plus haut, de la figure de cette « dame en noir » et de son musée des horreurs : cf. *supra*, I.3.c.

afin de localiser la dame qui hante Josh. Ainsi, dès la première scène, le film crée un lien entre la hantise mentale et locale : maison hantée et âtre hanté sont liés. On se déplace dans la maison, suivant Elise elle-même guidée via talkie-walkie par un Josh hypnotisé. On se déplace dans une maison déchirée par les grands-angles qui ouvrent effroyablement l'espace qui semble troué de portes, de passages, et d'objets. Suivant les « chaud » et « froid » que lui dit l'enfant, Elise se dirige vers sa chambre. Elle sonde la pièce mais ne trouve rien ; lorsque, soudainement, le placard s'ouvre. Ce placard qui agit comme un lieu mnémonique, ce placard qui est pile à la taille d'un humain. Ce placard d'où sortiront, plus tard dans le film, des hordes de fantômes de femmes massacrées, sous les yeux horrifiés de Dalton. Les habits pendus y sont déjà des formes spectrales. Elise demande à la pénombre du placard qui elle est et ce qu'elle veut. En l'absence de réponse, elle y tend son bras qui est subitement lacéré. « Ce n'est pas un ami, c'est un parasite. » Comprendre : ce n'est pas une mémoire artificielle créée, mais subie. À la fin de la scène, sur laquelle le film ne cessera de revenir, Elise fait oublier à Josh qu'il a le don de voir le paranormal, et peut donc, elle aussi, agir sur la mémoire artificielle.

Tout ce film tourne autour de la question de ce que l'on oublie et de ce que l'on croit être vrai. La dame en noir est en fait un homme, qui est la victime d'une mère tyrannique. Josh lutte pour ne pas oublier son identité et qui sont les siens, car sinon le spectre le vaincra et trucidera sa femme et ses enfants. Depuis le *further*, il lutte pour que Renai, son épouse, l'entende, en jouant un vieux morceau de piano qu'elle avait composé pour lui. Josh lutte pour ne pas oublier, mais aussi pour se souvenir : c'est lui qui, adulte, viendra communiquer à son double enfant afin de l'aider à conjurer le spectre. Mais c'est aussi le souvenir d'*Insidious* lui-même, car nous revenons dans le premier film afin d'en comprendre des scènes par le biais de sa suite. S'affirme alors un triangle mnémonique composé du film, de la maison, et des personnages. D'ailleurs, à la fin du générique qui suit la scène d'ouverture, on pénètre dans le film par la fameuse porte rouge, celle-là même qui fait entrer les âmes errantes dans le *further*⁹³⁸ : le film est un *Lointain*, un lieu mnémonique.

Insidious: Chapter 2 est l'une des œuvres les plus parlantes de James Wan et de son obsession pour la hantise des images. Comme l'a judicieusement remarqué Guy Astic⁹³⁹, le réalisateur sino-australien fonctionne comme un géologue. Ses films sont des couches successives de temporalités horribles ; en témoigne cette scène de *The Conjuring 2* (2016) durant laquelle

938 Nous le rappelons, nous avons déjà analysé le *further* comme pouvant être un « monde des images ». Cf. *supra*, II.1.c.

939 ASTIC Guy, *James Wan. Dans les angles morts*, encore inédit. Retranscription d'une conférence donnée dans le cadre du colloque « Le cinéma d'épouvante et d'horreur américain contemporain 1999-2017 » que nous avons co-organisé avec Philippe Ortoli à l'Université de Caen Normandie en octobre 2018.

Lorraine Warren se trouve seule dans son bureau et d'où surgit l'ombre d'une femme dans un coin. L'ombre se déplace lentement le long des murs, dans la plus belle tradition du cinéma fantastique, pour finalement atteindre un portrait de Valak, la nonne maléfique qui hante les Hodgson à Londres et qu'Ed Warren, dans un moment d'hallucination, a peinte. L'ombre est exactement alignée au tableau, à tel point que son visage semble vivant. Puis, soudainement, des mains saisissent le cadre par derrière et le corps entier du démon saute sur la médium (*fig. 82*). Dans cette scène, s'affirme à la fois un hommage au genre : nous passons du fantastique au spectral. Mais s'affirme aussi toute une théorie iconique de la hantise : d'abord une présence, puis une image, puis l'incarnation de cette image. Infestation, oppression, possession : comme trois stades géologiques. Nous l'avons déjà relevé, nombre de films de Wan, y compris *The Conjuring 2* et une partie d'*Insidious: Chapter 2*, se situent à une époque antérieure à la nôtre. Ainsi, le devenir-image et le devenir-nostalgique se reflètent et s'indistinguent.

Dans *Insidious: Chapter 2*, les deux acolytes d'Elise, Specs et Tucker, aidés de Carl et de Lorraine Lambert, communiquent avec la médium tout juste décédée par le biais d'une séance de spiritisme. Ils demandent des indices afin de diriger leur enquête et de conjurer le mal dont souffre Josh, ce même mal qui l'a assassiné. Le message « *lady angls* » apparaît devant eux. *Lady Angles* ? Non, il s'agit de *Lady Angels*, l'hôpital où Lorraine avait un temps travaillé, dans les années 1980. Hôpital aujourd'hui abandonné, palais de toutes les souffrances oubliés, palais où ils trouveront la clef de la conjuration. Mais, comme le constate Guy Astic par le titre même de son essai, James Wan joue sur les mots car il s'agit bien également d'une *Lady Angles*, d'une « dame des angles ». Cela pourrait même être le surnom de son cinéma. L'image, à l'instar des spectres, surgit toujours des ombres, des coins, des endroits oubliés de la mémoire. Le spectre y est donc toujours une figure mnémonique que l'on aurait délaissée dans un palais mental en friche. Et il est alors logique que tout film de spectre de Wan questionne la possession, car du vide mnémonique naît la présence spectrale. L'âtre évidé se gonfle d'images qui doivent coloniser les mémoires vides pour exister⁹⁴⁰. C'est cela, l'âtre hanté : une essence, une *chôra* interne, une mémoire, une existence, qui serait à ce point amnésique, évidée, qu'elle se laisserait coloniser par une image archaïque, une image contraignante, un spectre codifiant notre agir pour que nous devenions la manifestation de sa présence, et qui nous pousserait à ne voir, dans le réel, que les traces de sa victoire.

⁹⁴⁰Sur cette question de l'amnésie dans le cinéma d'épouvante, nous renvoyons le lecteur à l'essai de THOMAS Benjamin, « L'horreur à l'ère surmoderne. Le cinéma horrifique japonais d'aujourd'hui » in *op. cit.*, 2015.

L'empathie maudite

Cinéma spectral et *ars memorativa* sont liés. Le premier, en tant que genre cinématographique obsédé par la question des *lieux spectraux*, des figures choquantes et de l'amnésie, est indubitablement un héritier du second. En dehors des sources antiques, c'est surtout à l'art mnémonique revisité par les peintres du Moyen-Âge que le cinéma de spectre se réfère. Et, au sein même de cette production médiévale d'images, il nous semble, dans le cadre d'un chapitre traitant de la dimension conceptuelle de la possession, ne pas pouvoir faire abstraction de la figure mnémonique par excellence : le Diable. Daniel Arasse, dans un court ouvrage publié à titre posthume, nous a éclairé sur les évolutions artistiques de cette figure⁹⁴¹. Comme nous le savons déjà, la représentation du Diable n'a cessé d'évoluer au fil de l'Occident chrétien. Du monstrueux dans l'image il est passé, certainement avec *La Cène* de Léonard de Vinci⁹⁴², au démoniaque dissimulé ; pour finalement devenir incarnation humaine⁹⁴³. Ce qui est intéressant avec les représentations sataniques médiévales, c'est que le spectateur de l'image perçoit le monstrueux en tant que tel alors que le personnage présent dans l'image ne le voit pas⁹⁴⁴, ainsi la représentation terrifiante est avant tout un aide mémoire pour celui qui contemple l'œuvre, aide mémoire fondé sur l'héritage des règles des figures de l'*Ad Herennium*. « La figure traditionnelle du diable monstrueux est donc aussi cohérente qu'efficace. Elle a pour charge de dresser le “portrait” de l'abjection de l'Autre, l'Autre de Dieu et l'Autre de l'homme, l'Ennemi, et elle permet aussi de se rappeler qu'il est possible de le vaincre, c'est-à-dire de ne pas quitter la communauté des élus à condition de ne pas suivre celui qui, comme son nom l'indique⁹⁴⁵, s'en est séparé : le Diable.⁹⁴⁶ » En tant que spectateur, et par notre connaissance des codes du genre, nous avons souvent un tour d'avance sur le pauvre personnage à l'écran qui se dirige naïvement vers une effroyable hantise. Nous le savons, d'autres l'ont théorisé avant nous⁹⁴⁷, le cinéma d'épouvante et d'horreur a une fonction morale forte, et l'opposition du bien au mal sert toujours à une opposition des vertus et des vices.

941 ARASSE Daniel, *Le portrait du Diable*, Paris, Arkhê, 2009.

942 ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, *op. cit.*, chapitre 12, pp.165-176.

943 C'est notamment ce que nous avons envisagé plus haut en questionnant la phrénologie fantasmée d'un Cesare Lombroso.

944 ARASSE Daniel, *Le portrait du Diable*, *op. cit.*, p.65.

945 Daniel Arasse se réfère ici à l'étymologie du mot « diable » : « Diable provient du grec *diabolus*, “qui sépare”, de *diaballein*, “séparer, désunir”, à l'inverse de *sumbolon*, de *sum-ballain*, “mettre ensemble réunir, harmoniser” ». In *ibid.*, p.109.

946 *Ibid.*, p.70.

947 Voir notamment THORET Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, *op. cit.*, chapitre 8, pp.291-331.

Or, que se passe-t-il dans le cas d'une possession comme celle qui a lieu dans *Insidious: Chapter 2* ? Ce n'est pas une possession monstrueuse pointant métaphoriquement le doigt sur un dysfonctionnement éthique ou sociétal ; et pourtant, nous le savons très bien dès les premiers instants : Josh, d'apparence normale, est possédé. Cet aspect renvoie à une autre dimension de la représentation et de l'idée du diable, celle qui arrive avec l'humanisme italien du XV^e siècle :

Tout change, selon Daniel Arasse, quand, sous l'influence de l'humanisme, c'est-à-dire du goût des lettrés italiens pour la culture antique, l'image acquiert une puissance *rhétorique* d'un nouvel ordre. L'image ne sert plus seulement d'aide-mémoire : elle vise désormais à transmettre des émotions. Comment ? En paraissant vivante ; le spectateur peut alors s'identifier au personnage représenté, selon un principe d'empathie exprimé par Leon Battista Alberti dans son traité fondateur, *La peinture*, de 1435. L'image ne doit plus être figée dans un lieu, insérée dans une structure spatiale multiple : elle doit surtout être vraisemblable, convaincante, proche de la réalité visuelle du spectateur. En un mot, elle doit être illusionniste.⁹⁴⁸

Ainsi en est-il du cinéma spectral : perpétuant l'héritage des images choquantes mnémoniques inventées par un auteur latin paradoxalement oublié, mais se situant aussi dans le cœur même de ce qu'est l'image fondée sur la fonction symbolique de la mimétique : l'empathie. Ainsi, le cinéma de spectre, en tant que genre étrange, parfois bâtard, du cinéma et de l'histoire des images, se situe dans une double tradition : à la fois mnémonique et moral, empathique et fictionnel. Plus haut, nous avons analysé comment les films de spectre situent les motifs de la mnémonique au sein de leur diégèse ; or il s'avère que l'empathie portée à l'image, l'empathie portée au spectre, est elle aussi centrale. Que l'on pense par exemple aux films d'Hideo Nakata, *Ringu* (1998) et *Dark Water* (2002). Alors que Reiko Asakawa vient, avec son ancien mari Ryûji, de trouver le puits dans lequel Sadako Yamamura a été jetée et abandonnée pendant des décennies, alors qu'ils n'ont plus que quelques heures les séparant du dénouement mortel qui les attend, Reiko plonge dans l'eau nauséabonde et cherche le cadavre de la jeune femme. L'ambiance est poisseuse, au comble du lugubre. Reiko tâtonne dans l'eau noirâtre et soulève une tête dissimulée par de longs cheveux boueux. C'est bien elle, Sadako Yamamura. Ou plutôt, c'est son crâne dénué de chair. La réaction de Reiko, aussi surprenant que cela puisse paraître, est certes celle du réconfort, mais aussi celle de la protection maternelle.

⁹⁴⁸GOLSENNE Thomas, « Le portrait du diable entre “memoria” et “historia” » in ARASSE Daniel, *Le portrait du diable, op. cit.*, p.12.

« C'est toi... » lui lance-t-elle dans un murmure apaisé, puis elle porte le squelette contre sa poitrine, pose son menton sur son crâne et semble, un temps, le caresser tendrement (*fig. 83*). Bien que nous savons, et nous y reviendrons bientôt, que c'est la viralité de l'image maudite de Sadako qui permet de conjurer la hantise et la malédiction, Reiko tente, elle, de sauver sa vie et celle de ses proches en donnant de l'amour à une morte qui n'a reçu, toute sa vie, que de la haine.

L'empathie pour le spectre est au centre de ce film, et le processus qu'elle engendre fonctionne également sur le spectateur : nous avons peur de Sadako, terriblement, mais, en même temps, nous avons une sympathie extrême pour elle. Il en va sensiblement de même dans *Dark Water* : Yoshimi Matsubara (Hitomi Kuroki) et sa fille Ikuko (Rio Kanno) viennent d'emménager dans un immeuble vieillissant. Mais alors que la mère veut prouver qu'elle peut s'occuper seule de sa fille, elles vont peu à peu subir la hantise de Mitsuko (Mirei Oguchi), une petite fille qui est morte noyée dans le réservoir à eau sur le toit de l'immeuble. Au fur et à mesure des difficultés familiales qu'entraîne cette hantise, le film va peu à peu diriger Yoshimi vers une empathie pour cette fillette décédée, au point que, lors du dénouement, elle finisse par abandonner Ikuko et aille protéger et materner le fantôme dans les limbes pour l'éternité. Ou encore, c'est la fin d'*El Orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2008), dans lequel Laura (Belén Rueda) retrouve le cadavre momifié de Simón (Roger Príncipe) à la cave de l'ancien orphelinat où elle vit dorénavant avec son mari. Quelques mois plus tôt, elle s'était disputée avec son fils adoptif qui avait fui pour aller se cacher dans la maison. Elle l'avait cherché en vain et, sans le savoir, l'avait bloqué à la cave, dans une pièce cachée dont elle ne connaissait pas l'existence. Le pauvre enfant s'était brisé la nuque en essayant de s'enfuir. Laura retrouve le cadavre, elle comprend, elle pleure, elle est effondrée. Elle tient le corps inerte contre elle, le berce comme s'il pouvait encore être réconforté. Puis elle prend une ultime décision : si elle ne peut être une mère ici, alors elle le deviendra dans l'autre monde. Elle prend une poignée de somnifères, et rejoint Simón et les autres orphelins massacrés. Elle veillera sur eux pour l'éternité.

Nous le disions, l'image étant régie par une mimétique pure et une structure fictionnelle, épouse le registre de l'empathie. Cette tendance, pourtant, n'occulte pas complètement la question de la mémoire qui devient au contraire l'un de ses agents principaux. Chez Hideo Nakata, le spectre possède les humains par un fonctionnement empathique : c'est parce que nous nous sommes, à un moment donné, intéressés et identifiés émotionnellement au spectre qui nous hante que nous avons succombé à sa puissance. Cette empathie

conduisant à la coercition spectrale ne serait finalement qu'une autre manière de conceptualiser la puissance de l'image cinématographique. Comme nous l'avons déjà abordé, Edgar Morin l'a clairement identifiée, en la découpant en deux types. Le premier, le plus banal, serait celui de l'identification à un personnage à l'écran⁹⁴⁹ qui, comme il le constate, est souvent paradoxale car l'on est capable de s'identifier et d'applaudir un personnage à l'écran que l'on mépriserait dans la vraie vie. On s'identifie au héros, à ses valeurs morales, à l'émotion qu'il suscite en nous, à ses victoires, à ses défaites. Le second type d'identification, plus fondamental, est celui de l'identification à la technique cinématographique elle-même. C'est ce qu'il nomme l'« identification polymorphe », celle-là même qui nous permet de nous identifier à un être dépassant notre système de valeurs, notre équilibre des vices et des vertus. « Cette participation polymorphe que le cinéma apporte incomparablement, embrasse et unit donc non seulement *un* personnage, mais *les* personnages, mais les objets, les paysages, mais l'univers du film dans son ensemble. Nous participons, par delà les passions et aventures des héros, à une totalité d'êtres, choses, actions que charrie le film dans son flux. C'est dans un brassage anthropo-cosmomorphe et micro-macrocosmique que nous sommes happés.⁹⁵⁰ » Ce qui lui permet, finalement, de faire un lien avec une autre identification envisagée plus haut dans son essai, et dont nous avons déjà également longuement parlé en ses pages : le lien magique. L'empathie maternelle de Reiko Asakawa pour Sadako, d'un humain pour un spectre, n'est que le reflet de notre identification à l'image. Et qui dit identification à l'image, dit toujours possession :

Le complexe de projection-identification-transfert commande tous les phénomènes psychologiques dits subjectifs, c'est-à-dire qui trahissent ou déforment la réalité objective des choses, ou bien qui se situent délibérément hors de cette réalité (états d'âme, rêveries). Il commande également – sous sa forme anthropo-cosmomorphe – le complexe des phénomènes magiques : le double, l'analogie, la métamorphose.

Autrement dit, l'état subjectif et la chose magique sont deux moments de la projection-identification. L'un est le moment naissant, flou, vapoureux, « ineffable ». L'autre le moment où l'identification est prise à la lettre, substantialisée ; où la projection aliénée, égarée, fixée, fétichisée, devient chose : on croit véritablement aux doubles, aux esprits, aux dieux, à l'envoûtement, à la possession, à la métamorphose.⁹⁵¹

949MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p.109.

950Ibidem, p.112.

951Ibid., p.93.

Entre l'identification aux personnages, aux éléments du film, au spectre et la possession, il en va donc de même. C'est ce qui se passe dans *The Possession* (Ode Bordenal, 2012), par exemple. Un père de famille, qui ne se remet que difficilement du divorce avec la femme qu'il aime, accueille ses deux filles adolescentes dans sa nouvelle maison, où elles viennent à contrecœur. La plus jeune, Emily Brenek, dont nous avons déjà parlée, se lie de passion pour une vieille boîte en bois achetée dans une brocante du quartier. Alors que ses repères sont mis en branle autour d'elle, cette boîte et son pouvoir d'attraction seront un nouvel horizon de réconfort. Cette boîte à qui elle parle, cette boîte qui clame son nom dans la nuit (fig. 84). Cette boîte ornée d'un miroir dans lequel notre visage se déforme. Bien sûr, c'est par elle qu'advient la possession. Identification à la boîte et au film sont liés, car le spectre réside dans les deux. Tous deux sont ornés d'une structure codée indéchiffrable, tous deux sont le lieu d'une capture d'une entité archaïque. Un piège pour l'empathie, un vaisseau pour le spectre. Ou encore, dans *Friend Request* (Simon Verhoeven, 2016), c'est la belle et populaire Laura Woodson (Alycia Debnam Carey) qui se prend de pitié pour Marina (Liesl Ahlers), la sombre et solitaire fille de son lycée que personne ne veut fréquenter. Comme nous l'avons déjà vu, l'ajouter sur Facebook sera sa pire erreur. Une malédiction sans nom. Le flux de l'image virtuelle comme la boîte d'Emily, comme le puits de Sadako, comme le film que nous contemplons. Y plonger par le pont de l'empathie, c'est se noyer dans la hantise. À la fin du film, Laura sera à son tour une malheureuse fille hirsute, habillée de noir, que personne ne veut fréquenter. Elle sera cette « empathie disponible », une demande de pitié, une tension vers sa prochaine proie.

Sur cette question, l'apport de Noël Carroll nous semble déterminant. Selon lui, la question de l'identification est constitutive de la définition d'un film d'horreur : est considéré comme un film d'horreur un film dans lequel un personnage fictif a peur, car nous, spectateurs, nous nous identifions aux émotions des personnages à l'écran⁹⁵². Carroll donne notamment l'exemple de *The Fly* (David Cronenberg, 1986) qui, pour lui, n'est pas un film d'horreur car Ronnie, la petite amie du personnage principal, Seth, n'est pas horrifiée par la transformation de ce dernier en mouche, mais ressent de l'empathie. Ainsi, nous aussi, de façon mimétique, ne ressentons pas de la peur mais de la pitié⁹⁵³. Si cette opposition semble fonctionner avec le film de Cronenberg, qu'en est-il avec les exemples que nous venons de donner ? Ici, notamment dans un film comme *Ringu*, nous nous identifions autant à la victime (Reiko)

952CARROLL Noël, *Philosophy of horror*, op. cit., p.39.

953Nous nuancions toutefois le propos de Carroll : à la fin du film, Ronnie, est vraiment terrifiée par la tournure des événements et notamment par la mutation de Seth.

qu'au bourreau (Sadako). Nous comprenons la souffrance des deux, et, pourtant, au fond de notre pitié demeure la terreur. Sadako gagne notre sympathie autant qu'elle nous épouvante. C'est tout l'enjeu du cinéma spectral que de produire une identification forte à ses monstres, et c'est justement parce que nous ressentons de la pitié pour ces tristes victimes qu'elles peuvent nous terrifier aussi longuement. Mais ce n'est pas tout, plus loin dans sa *Philosophy of Horror*, Carroll admet, finalement, que nous ne nous identifions pas réellement aux personnages et à leurs émotions, mais que l'on assimile, avant tout, leur situation⁹⁵⁴. Ainsi, nous nous situons dans une position externe qui fait que nous ressentons des émotions pour le protagoniste en difficulté, à partir non de sa position, mais d'un point de vue prenant en compte tous les paramètres de la confrontation. Prenant l'exemple d'une victime poursuivie par un monstre, il affirme : « Nous pouvons assimiler son évaluation interne de la situation sans devenir, pour ainsi dire, possédés par elle⁹⁵⁵ ». Pourtant, il nous semble que c'est justement tout l'enjeu des films étudiés ici que de nous situer dans une position de possession. L'ambivalence que nous ressentons face à la complexité de la situation (empathie pour la victime et pour le monstre) fait que nous n'arrivons que difficilement à prendre du recul. C'est, il nous semble, tout ce que théorise le cinéma spectral, et nous venons d'en donner trois exemples. Le film comme objet de hantise est métaphorisé dans ces œuvres, parce que, comme les protagonistes, nous n'arrivons pas à prendre le recul nécessaire. Du moins, c'est l'un des objectifs de ces films que nous maintenir au cœur de l'empathie, car cette dernière relève d'un discours sur la puissance d'identification à l'image, c'est-à-dire au spectre. Puissance qui conduira, nous l'avons déjà relevé, à la hantise de l'âtre. De la pitié advient la terreur.

L'âtre colonisé

Nous existons, avons un rapport aux autres et au monde, produisons des images mentales qui deviennent autant de lieux mnémoniques définissant notre essence, ce que nous sommes. Nous existons, avons de l'empathie pour ce qui advient devant nous, autour de nous, à côté de nous. Nous sommes doués de projection ; c'est ce qui fait notre humanité, mais c'est aussi ce qui fait notre faiblesse. Capacité de projection maudite qui nous fait apprécier les œuvres d'art mais nous rend disponibles à toute forme de hantise. Le cinéma spectral est la face cachée du cinéma ; il semble nous dire que le cinéma que nous contemplons et chérissons

⁹⁵⁴*Ibidem*, p.95.

⁹⁵⁵*Ibid.*, notre traduction : « *We can assimilate her internal evaluation of the situation without becoming, so to speak, possessed by her.* »

est notre perte. Il nous affirme que notre désir d'hypnose, d'empathie, d'émotions, de vénération, sera ce qui nous exterminera en tant qu'individu propre. Nous serons Autre, victime de notre devenir-spectacle, subissant un devoir-être et un devoir-voir. Celui qui laisse l'image entrer en lui et diriger ses actes est un être dont la réalité est en permanence précédée par l'image. Son âtre est hanté, dans le sens où son *Wesen*, son essence, son existence, sont dirigés par l'image qui prémédite tout. Celui qui mime ce qu'il a vu est hanté, celui qui veut singer la star est hanté, celui qui cherche en permanence l'ombre du modèle est hanté. Son âtre, son lieu mnémonique, n'est plus composé de ses propres figures mais est tapissé d'une substance sombre, étrangère, archaïque. Car toute colonisation de l'âtre est toujours synonyme d'une présence de l'*arkhè* dans l'imaginaire⁹⁵⁶. La volonté de confirmation par l'image, la volonté de ressemblance à l'image, au fantasme social, au fantasme ontologique, est soumission à un imaginaire créé par autrui. Un imaginaire qui ne rentre pas dans notre palais mnémonique, qui n'y est pas à sa place, et qui ne peut donc y faire lieu qu'en s'y évitant. Car toute colonisation est toujours évidemment d'une altérité autour d'une structure qui ne peut l'accueillir. La possession du spectateur par l'image, la hantise de son âtre, la colonisation de son essence, est un mouvement *insidieux*.

Pour Hans Belting, cela est évident, l'humain est le lieu des images par excellence qu'aucun musée ne saurait remplacer⁹⁵⁷, et cela n'a fait que s'accélérer avec le nomadisme contemporain. Nos vies sont d'interminables voyages, les villes, les situations sociales et affectives, ne sont plus que des étapes de passage. Et notre imaginaire, lui, est un antre qui enfle sans cesse tandis que notre corps se fait le lieu d'images invisibles qui agissent⁹⁵⁸. Aussi, dans ce « nouveau monde des espaces ouverts, seul l'individu est encore susceptible de se souvenir de l'ancien monde des lieux. Le monde se transforme en images qui ne se recomposent plus que pour l'individu particulier.⁹⁵⁹ » Dans un monde devenu un immense poumon sifflant aux rythmes de l'image informante, de l'image décontextualisée qui peut se présenter à différents endroits en même temps, le cinéma spectral s'affirme comme l'allégorie d'une hantise généralisée. Relevant en partie de l'*ars memorativa* pour son obsession des lieux spectraux et des images choquantes, mais tout en étant aussi le grand cinéma de l'oubli et de la réminiscence. Réminiscence, pourtant, qui ne se fait jamais dans le cadre qu'il faut. Le spectre

956 Nous retrouvons, finalement, les idées déjà développées par Guy Debord dans la *Société du spectacle* : le spectacle constitue le modèle dominant de la vie sociale (I.6), il tend à s'incarner dans des êtres réels (I.18), il fonctionne par séparation (I.25), il empêche d'habiter le monde (I.30). Voir DEBORD Guy, *La société du spectacle*, op. cit., pp.17-31.

957 BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p.77.

958 *Ibidem*, p.80.

959 *Ibid.*, p.88.

agit comme cette image décontextualisée qui rentre de force dans l'âtre, qui le possède et le colonise. Le *jump scare*, l'*épouvante* telle que nous l'avons définie en introduction, n'est que la métaphore de cette hantise d'images surgissantes, d'images provenant d'un autre horizon, comme un fragment toujours impur qu'il nous faut pourtant digérer. Une réminiscence forcée ; nous prenons la responsabilité d'un oubli qui n'est pas le nôtre. Et lorsque le réel devient brutal, absurde, instable, c'est tout l'âtre, notre existence, notre monde qui devient spectral. Le monde spectral de l'être serait à la fois le monde bâti par des fantasmes du passé et par la violence du présent. Les deux étant bien sûr liés, car le présent sombre toujours dans la violence lorsqu'on l'oblige à entrer dans le fantasme, qui n'est rien d'autre qu'une lecture faussée, pulsionnelle, du passé. Que ce passé soit le nôtre ou non.

En définitive, si la pratique du souvenir est menacée, c'est seulement quand la « fictionnalisation » de la réalité va jusqu'à coloniser notre imagination, dont les images individuelles et collectives constituent notre « moi ». Là où notre imagination s'arrête, c'est aussi le « moi » et sa faculté de se souvenir qui deviennent fictifs à leur tour.⁹⁶⁰

Là où notre imagination est hantée, c'est aussi l'être et sa faculté de plonger dans son espace mnémorique qui devient spectral à son tour. L'imagination ne s'arrête jamais, elle ne peut qu'accélérer dans des directions qui ne sont pas les siennes. C'est la soumission au spectre, cet archaïque lancinant qui séduit par ses promesses d'éternité et d'absolution. L'être se fait image, le monde se fait image, nous n'avons plus peur de rien.

2.3 La viralité du spectre

L'image-vermine

L'âtre hanté, l'être-spectacle, le spectre comme noyau impur qui gouverne l'agir d'un corps par le biais des images qu'il fait germer en son sein. Face à l'image surgissante il n'y a aucune barrière autre que la foi en un imaginaire que nous devons absolument croire comme étant le nôtre. Nous ne faisons, finalement, que préférer une hantise à une autre. Mais ce n'est pas tout. Dans l'épouvante de notre temps, le devenir spectral des êtres et du monde n'a pas de frontière. À une époque où l'image n'est plus ce qui fixe mais ce qui coule, à une époque où le mouvement est devenu flux et où les écrans ne sont que des soupiraux que nous ouvrons sur

⁹⁶⁰*Ibid.*, p.95.

un monde qui jamais ne s'endort, la hantise des êtres ne peut être qu'une forme se faisant fluide s'égouttant d'un individu à un autre. *Ringu*, film principal du cinéma spectral est, avant tout, une œuvre interrogeant la viralité des images. Reprenons Reiko Asakawa là où nous l'avions laissé : au fond du puits sépulcral, elle tient le squelette de Sadako Yamamura dans ses bras, le berce, l'embrasse maternellement. Avec Ryûji, son ex-mari, ils pensent avoir conjuré le sort qui pesait sur eux, ils pensent avoir vaincu la malédiction. Pourtant, le lendemain matin, la télévision de Ryûji s'allume, Sadako en sort et le foudroie de son œil assassin. Comment ne pas succomber au spectre boueux ? Après la mort de Ryûji, un homme dans le reflet de la télévision indique à Reiko son sac à main du doigt ; puis elle comprend. Sadako n'a que faire de son réconfort car elle est morte et n'existe que sous la forme d'une image châtive. Pour ne pas être assassinée, le geste à effectuer est simple : il faut faire une copie de la VHS maudite et la montrer à quelqu'un. Ce qu'attend le spectre-image, c'est simplement qu'on l'aide à devenir viral. Il ne peut se contenter d'être une source d'effroi pour des individus séparés ; ce qu'il veut, c'est l'humanité tout entière. Tout le monde doit mourir, tout le monde doit être hanté, sa colère doit figer le plus de cœurs possible. Dans *Rings* (F. Javier Gutiérrez, 2017), la VHS est délaissée au profit d'un outil encore plus performant : la vidéo en pièce jointe d'un email lancé à la mer tel un tsunami. Exit la malchance de la viralité, le spectre-image devient arme de destruction massive.

La viralité, motif central du cinéma spectral. Dans *Ringu*, *The Ring* et *Rings*, ce sont les cheveux de Sadako/Samara que l'on arrache du fond de sa gorge et l'empreinte de sa main que l'on constate sur notre corps. Dans *Evil Dead* (Fede Alvarez, 2013), on est hanté par le biais d'une morsure, comme une rage qui nous gouverne. Dans *The Taking of Deborah Logan* (Adam Robitel, 2014), *The Haunting in Connecticut* (Peter Cornwell, 2009), les sagas *Insidious* (2010-2018) et *Conjuring* (James Wan, 2013-2016), dans *The Atticus Institute* (Chris Sparling, 2015), dans des dizaines de films, l'être hanté, c'est toujours l'être viral. Le spectre est un virus, la hantise de l'être est une maladie⁹⁶¹. On a des plaies, des boutons de pus, on a la grippe, on est blafard, on est hanté. Dans *Demonic* (Will Canon, 2015), John vomit des corbeaux qui formeront son *doppelgänger*. Mais comment parler de la viralité du mal sans envisager le film originaire de cette épouvante : *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922), dont nous avons déjà longuement parlé. Le comte Orlok est viralité lui-même, il est associé aux rats et à la vermine. Il hante Ellen à distance de façon étonnement contemporaine. Il se déplace comme arrivent des nuages de peste. Jean-Louis Leutrat compare cette viralité assoiffée de

961 Dans *The Taking of Deborah Logan* (Adam Robitel, 2014), la hantise prend précisément la forme de la maladie d'Alzheimer.

sang à celle de la Grande Guerre qui précède de peu le film de Murnau⁹⁶². Pour ce qui est du *Nosferatu* de Werner Herzog (1979), la viralité y est encore plus grande, car cette fois-ci Hutter, le héros, sera le nouveau vampire volant vers un nouvel horizon de destruction. Point de guerre dans l'adaptation d'Herzog, peut-être plutôt la victoire d'une vision romantique⁹⁶³. Dans le film original, comme nous l'avons déjà analysé en partie I⁹⁶⁴, le comte Orlok est également une figure virale en ce qui concerne l'image. Reprenant des concepts dignes de l'hermétique Paracelse, Murnau fait agir le vampire par le biais des images elles-mêmes. Le montage si spécifique du réalisateur allemand nous fait comprendre que, alors qu'il est encore dans son cercueil dans la cale d'un bateau le conduisant à Wisborg, Orlok agit déjà sur l'équilibre mental des habitants de la ville qui subira bientôt son courroux. Ainsi, à un peu moins d'un siècle d'écart, viralité, hantise et image se retrouvent encore une fois liées. Mais il n'est plus uniquement question de montage ; avec *Ringu*, le rapprochement entre ces motifs est formel, diégétique, scénaristique. L'image n'est plus une métaphore, elle est le virus.

Lorsqu'elle n'est pas ouvertement annoncée, la viralité spectrale se manifeste par le biais de motifs qui sont bien sûr rattachés à ceux de la maladie, mais également par un détail à cheval entre l'histoire de l'art et la mythologie diabolique. Pour comprendre cet aspect, il nous faut d'abord envisager que le cinéma est tributaire d'un élément nous semblant aller de soi, mais qui est finalement récent au sein de l'Histoire : la nécessité, pour l'image, de singer fidèlement le réel. Nous l'avons déjà relevé, la peinture régie par la perspective qui s'affirme à Florence au début du XV^e siècle se place contre une peinture gothique relevant en partie de l'*ars memorativa* du Moyen-Âge. Mais la perspective, encore une fois, ce n'est pas uniquement le fait de faire du tableau une « fenêtre ouverte sur le monde », c'est également un symbole social et politique : l'image doit montrer comment les humains vivent, elle doit être une place. À l'instar de l'endroit où le peuple se retrouve pour parler de son avenir, l'image doit être ce lieu social. La mimétique s'affirme presque de façon secondaire, c'est pourquoi, par exemple, Saint Pierre peut être représenté plusieurs fois dans le *Paiement du tribut* peint par Masaccio à Santa Maria del Carmine (1425). Il peut agir dans le monde, car ce dernier s'ouvre à son action et ce n'est pas parce qu'il y a unification de l'espace qu'il y a unification du temps ou de

962LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, op. cit., p.55.

963À ce sujet, voir CARRÉ Valérie, *La quête anthropologique de Werner Herzog*, Strasbourg, P.U.S., 2007, chapitre 1, pp.37-52. L'auteure, dans son analyse des films du réalisateur allemand, envisage *Nosferatu* dans la lignée de *L'énigme de Kaspar Hauser* (1974) : tous deux relisent le XIX^e siècle à la lumière du romantisme. Les scientifiques y sont les personnages les moins éclairés lorsque ceux qui suivent leurs émotions s'approchent de la « vérité ».

964Cf. *supra*, I.1.a.

l'action. À ce niveau, l'*historia* reste encore tributaire de la logique médiévale. Ce n'est sûrement que Léonard de Vinci qui, le premier, imposera qu'une peinture doive copier fidèlement le réel. Ainsi, ce n'est qu'à la fin du XV^e siècle que la logique imaginaire et la logique réelle devront se coordonner, au point d'oublier qu'une image, aussi fidèle au réel qu'elle soit, reste une forme insidieuse. Le cinéma spectral, lui, ne l'a jamais oublié. Aussi, c'est à ce même moment qu'apparaît un détail pictural si étrange et passionnant : la *musca depicta*. Nombre de peintres se mirent à représenter une mouche sur leur tableau, que l'insecte ait un lien avec l'*histoire* qui y est représentée ou non.

En peignant cet insecte sur la toile ou sur son panneau, le peintre fait montre de son savoir-faire. Mettant de côté toute valeur iconographique éventuelle, certains spécialistes ont même pu considérer que son succès était essentiellement dû à ces raisons artistiques : par la surprise qu'elle était censée provoquer et dès lors que l'illusion était dissipée, la mouche aurait contribué à désigner le tableau comme peinture et artifice, sa présence reconduisant à l'efficacité d'un savoir-faire.⁹⁶⁵

Au cœur du XV^e siècle, la signification de cette mouche est plus complexe qu'elle ne peut le sembler au premier abord. Dans une représentation du *Christ de pitié* par Giovanni Santi (1480), par exemple, l'hyper-réalisme de la mouche conduit la peinture à être une reproduction fidèle de la nature (*fig. 85*). Ainsi l'image, et donc son contenu, accède au réel. Le message semble alors évident : la *musca depicta* est le témoignage d'un geste pieu. Santi peint une *fausse* mouche afin d'affirmer que la souffrance du Christ est bien réelle, et que le temps eschatologique finira par arriver. La projection dans l'*historia* est soutenue par l'hyper-réalisme qui n'est pas uniquement un geste témoignant d'un savoir-faire, mais devient un intermédiaire entre le spectateur et le contenu de l'image. Il en va de même dans la *Vierge à l'œillet* de Carlo Crivelli (1473) : la dimension dévote de l'image s'accorde au talent du peintre. Tout en se protégeant, Jésus regarde la mouche avec un petit mouvement de dégoût ; comme s'il se protégeait du pouvoir troublant de l'image ou, alors, comme s'il se protégeait de ce que symbolise la mouche pour les chrétiens : Belzébuth. Le mal. Le Malin. Dans la *Crucifixion* de Matteo di Giovanni (1450), la mouche sur le crâne d'Adam au pied du Christ en croix est synonyme de *memento mori*. Sa fonction est symbolique, et renvoie, encore une fois, à la puissance insidieuse, divine, de l'image. Enfin, dans une enluminure anonyme de cette même période, nous retrouvons le *Roi David priant Dieu* pour lui demander de préserver

⁹⁶⁵ARASSE Daniel, *Le détail*, Paris, Flammarion (Champs arts), 1996 (1992), p.118.

son peuple de la peste. La mouche à côté de sa tête ne renvoie plus à un quelconque talent mimétique, mais au symbole vernaculaire même de la mouche, que l'on pensait responsable des épidémies. Mouche, viralité, et image ne font qu'un. Enfin, ce rapport entre l'insecte et l'iconicité parfaite de l'image est redoublé par un primitif flamand digne héritier de Jan Van Eyck : Petrus Christus. La mouche présente dans son *Portrait de Chartreux* (1446) peut être analysée de différentes manières : en lien avec le message écrit sur le faux cadre (*Petrus me fecit*), c'est-à-dire comme le témoignage d'un savoir-faire sans faille dans l'art mimétique ; ou alors comme un *memento mori* ; mais également comme un clin d'œil aux théories de Denys le Chartreux, qui témoignait de l'universelle beauté, notamment des insectes (*fig. 86*).

Nous venons de le voir, la mouche naît en même temps qu'une tentation forte conduisant l'art vers l'exploit d'un art purement mimétique. Mais, comme nous le rappelle Daniel Arasse et comme nous venons de l'analyser, il serait naïf de n'y voir qu'un simple témoignage de puissance de la part du peintre. La mouche est aussi un symbole : celui de la puissance virale et insidieuse de l'image et de ce qu'elle peut symboliser (l'eucharistie, la peste, etc.). Car l'autre symbole fort de la mouche est, comme nous l'avons soulevé, le Diable. La représentation de *La Chute des anges rebelles* de Pieter Brueghel (1562) est à ce sujet exemplaire : Saint Michel chasse les anges rebelles du paradis, qui prennent alors l'aspect de vermine. Le peintre flamand se situant ici dans la pure tradition d'un Jérôme Bosch, qui n'aura eu de cesse de représenter les créatures infernales sous l'aspect d'insectes difformes ou cocasses. Dans la peinture de Brueghel, la figure centrale de Michel s'oppose, par sa perfection et son éclat, à l'amas des démons sur lesquels s'abat son épée. Le démon, c'est toujours cette « forme informe », ce spectre qui hante nos demeures et nous contamine. C'est le cafard, le rat, la mouche⁹⁶⁶.

Le cinéma spectral, cinéma du doute de l'image et des démons, ne cesse de convoquer le motif de la vermine, et plus précisément de la mouche, pour tracer une conjecture entre ces différents aspects que nous pouvons associer à ces infimes et lugubres choses. Dans *The Ring*, Rachel Keller enquête sur la VHS maudite afin de trouver un moyen de conjuration. Elle se rend dans un laboratoire vidéo afin de pouvoir manipuler la bande magnétique à volonté, en espérant, peut-être, découvrir quelque chose dans l'image. C'est avec une joie teintée d'angoisse qu'elle vient de trouver une image dans l'image, un fragment hors du cadre : un phare. Une piste géographique. Un lieu où aller, enfin. Mais la machine s'arrête, machine qu'elle arrive tant bien que mal à relancer. Son visage n'est qu'à quelques centimètres de l'écran qui se rallume sur ce paysage romantique, avec son arbre tordu et ses dramatiques

⁹⁶⁶À ce sujet, voir VILLENEUVE Roland, *Le diable dans l'art. op. cit.*, pp.33-38.

falaises. Et puis, il y a aussi cette mouche qui semble posée sur l'objectif de la caméra. Rachel comprend quelque chose qui nous dépasse. Ses yeux sont exorbités, son visage pendant. Elle relance la bande au ralenti, la mouche se déplace, puis elle la stoppe. A-t-elle bien vu ? Est-ce bien l'aile de la mouche que nous venons de voir battre alors que la vidéo est à l'arrêt ? Elle tend ses doigts, pince les pattes de l'insecte et la tire hors de l'image (fig. 87). L'animal se débat puis, soudain, s'envole. Un subtil mais épais filet de sang coule de la narine de l'héroïne. Dans cet exemple, comme nous l'affirmions, le message de cette présence est multiple : à la fois symbole du mal spectral qui rôde et qui abîme, mais aussi symbole de la puissance de l'image elle-même. Entre le Diable éternel et la Renaissance florentine. Dans *The Devil Inside* (William Brent Bell, 2012), une mouche sort du nez de la possédée ; dans la série *The Exorcist* (Jeremy Slater, 2016-2017), c'est une araignée ; dans *The Possession* (Ole Bornedal, 2012), c'est une armée de papillons de nuit qui virevolte dans la chambre d'Emily alors qu'elle vient d'ouvrir la boîte, papillons qui entreront dans sa bouche et marqueront sa définitive possession (cf fig. 84). Dans *Don't Look Up* remake du film éponyme d'Hideo Nakata par le Hongkongais Fruit Chang (2009), c'est une abeille qui s'échappe de l'image figée d'un œil terrifiant. Dans *The Amityville Horror* (Andrew Douglas, 2005), la mouche est la signature de la présence démoniaque dans les murs de la maison : à la demande de la mère de famille, le père Callaway se rend dans la maison maudite afin de la purifier. Il s'installe dans une pièce et prépare le rituel. Quelques plans discrets nous montrent la présence anecdotique de mouches. L'eau bénite qu'il jette sur les murs et le sol bout instantanément alors que rugissent au loin des plaintes. Un grognement surgit du conduit d'aération, un crucifix se retourne. Père Callaway approche son visage du conduit et est éjecté en arrière par une armée composée de milliers de mouches. Elles pullulent à l'image et dans nos oreilles. Elles s'installent sur le visage du prêtre qui gémit et s'enfuit de la demeure à grandes enjambées. La mouche provient du lieu spectral, elle provient du cadre même de l'image, elle se situe quelque part entre Belzébuth et Carlo Crivelli.

La mouche incarne la puissance virale de l'image et aux talents du peintre renaissant correspondent les tromperies époustouflantes des nouvelles technologies d'effets spéciaux. Dans le renouveau philosophique et symbolique de la perspective du XV^e siècle se reflète la nouvelle aube picturale du XXI^e siècle. Son numérique, ses outils, son changement de paradigme, sa puissance politique. Finalement, ce détail formel inhérent aux renouveaux picturaux se retrouve dans un terme de linguistique : l'hypotypose. Roland Barthes, dans un texte de 1968 intitulé *l'Effet de réel*, questionne cette volonté de réel, cette volonté d'un

choc entre la représentation et son spectateur, dans la littérature du XIX^e siècle, notamment chez Flaubert qui ajoute de nombreux détails superflus à son récit afin de donner une impression de réalité (tache sur un habit, détail de caractère, etc.). Pour Barthes, *l'effet de réel* est à lier à l'avènement d'une conscience historique qui, comme nous l'avons vu, est aussi en correspondance avec la naissance de la perspective au XV^e siècle :

L'histoire (le discours historique : *historia rerum gestarum*) est en fait le modèle de ces récits qui admettent de remplir les interstices de leurs fonctions par des notations structurellement superflues, et il est logique que le réalisme littéraire ait été, à quelques décennies près, contemporain du règne de l'histoire « objective » à quoi il faut ajouter le développement actuel des techniques, des oeuvres et des institutions fondées sur le besoin incessant d'authentifier le « réel » : la photographie (témoin brut de « ce qui a été là »), le reportage, les expositions d'objets anciens (le succès du show Toutankhamon le montre assez), le tourisme des monuments et des lieux historiques. Tout cela dit que le « réel » est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de « fonction », que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que *l'avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole.

[...] La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de renonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier.⁹⁶⁷

L'hypotypose de la mimétique a la même fonction que celle des romans du XIX^e siècle : il ne faut pas que le réel advienne dans la fiction, mais que la fiction aille vers le réel. L'image ne suffit plus ; ce qu'il faut, c'est, par son biais, atteindre le réel. D'où la mouche, d'où la vermine, d'où la hantise. D'où l'angoisse d'Hans Belting, citée plus haut, que la fiction s'empare du réel. Nous sommes tous Rachel Keller, spectateurs de l'image qui se généralise en tant que spectre.

La viralité des corps

La possession du corps par le spectre a pour finalité de se répandre à un autre corps, à un autre individu. Par la métaphore de la mouche, nous comprenons l'image et le

967BARTHES Roland, « L'effet de réel » (1968), in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil (Points essais), 1984, pp.172-173.

corps comme porteurs de « virus ». Quoi de plus spectral qu'un corps devenu spectacle ? Ainsi, le spectre ne possède pas uniquement pour anéantir l'individu ou pour lui faire commettre l'irréparable ; il le possède afin de pouvoir par la suite posséder, encore et toujours. La possession spectrale virale rejoint alors directement une autre viralité : celle de la violence dans les sociétés primitives telle que l'a analysée René Girard. Il arrive toujours un moment où il n'y a rien d'autre à opposer à la violence que la violence elle-même⁹⁶⁸. De même, dans les films de possession, il n'y a rien à opposer à la possédée qu'une autre image : celle de Dieu, celle de ses souvenirs. Violence et possession sont enlacées dans ce gouffre de la viralité.

Entre la maladie, par exemple, et la violence volontairement infligée par un ennemi, il existe des rapports indéniables. Les souffrances du malade sont analogues à celles que fait subir une blessure. Le malade risque de mourir. La mort menace, également, tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, active ou passive, sont impliqués dans la violence. La mort n'est jamais que la pire violence qui puisse advenir à l'homme. Il n'est pas moins raisonnable, en somme, de considérer sous un même chef toutes les causes, plus ou moins mystérieuses et contagieuses, qui peuvent entraîner la mort, que de créer une catégorie à part pour une seule d'entre elles, comme nous le faisons dans la maladie.⁹⁶⁹

Ainsi pense le cinéma spectral. L'image qui entre en nous et nous possède n'est rien d'autre qu'une catégorie mortelle de la maladie. La possédée est malade d'images. Le spectre est à l'instar de la violence virale des sociétés pré-juridiques. Et, à leur sacrifice rédempteur, le cinéma spectral propose la conjuration par l'image. Dans les deux cas, l'équilibre libérateur se retrouve dans le mal lui-même : à la violence, nous proposons une violence détournée (le sacrifice), à la hantise de l'aître, nous proposons une autre image (le souvenir, la religion). Le plus simple aurait encore été que jamais le sang ne coule, que jamais les yeux ne contemplent ; car le corps atteint par cette violence, ou ce spectre, devient viral à son tour, il répand son mal. Ce corps qui se fait image nous conduit à devenir image. Chacun devient modèle et matrice en même temps, nous sommes le moule et le résidu, nous sommes à la fois possédés et spectraux. Il en va par ailleurs de même dans l'histoire démoniaque. Nous le rappelons, c'est l'*émotion* que suggère le spectacle de la possession qui conduit à être possédé à son tour⁹⁷⁰. Et, en tant qu'individu sensible, l'on peut alors être possédé par plusieurs démons

968 GIRARD René, *La violence et le sacré*, op. cit., p.51.

969 *Ibidem*, p.52.

970 VILLENEUVE Roland, *Les possessions diaboliques*, op. cit., p.114.

en même temps, comme Marie-Madeleine qui en abrite sept⁹⁷¹, ou cette gamine de Vienne qui en accueille 12652, qui s'enfuirent, par ailleurs, sous la forme de mouches⁹⁷².

Le cinéma spectral joue sur la peur de la viralité du spectre et du corps hanté, viralité qui se mélange alors à celle de l'image à l'ère numérique. Le corps-image est mal délimité, il titube, il se courbe, divers liquides coulent de ses orifices, ses paroles sont vulgaires. C'est un aspect que l'on retrouve, encore une fois, dans l'iconographie chrétienne qui représente le mal comme quelque chose de sale, de désorganisé, de suintant et c'est avant tout l'iconoclaste qui incarne cette figure imparfaite. Comme le rappelle Marie-José Mondzain, alors que le Christ est parfaitement délimité car possédant en lui le divin, l'iconoclaste, qui ne comprend rien à la puissance de l'incarnation (car l'icône est incarnation), est un individu mal circonscrit⁹⁷³. C'est parce qu'il est incontinent que l'iconoclaste est, en quelque sorte, un mauvais chrétien. Inversement, celui qui comprend l'incarnation, celui qui comprend comment Dieu peut être triple, celui qui comprend comment le divin peut siéger en une image tout en y étant absent, alors cet individu est, forcément, bien « délimité ». « Incapable de parler, de comprendre, inapte à toute limite et à toute régulation, il n'est qu'orgueil, vanité et dérèglement. Histrion fardé qui parodie les chrétiens, il offre un spectacle tristement ridicule qu'il est le seul à applaudir. Avorton monstrueux, il accouche à son tour de fœtus plus monstrueux que lui. Ventriloque pestilentiel et ruminant, il se vautre dans le fumier, où il aime assouvir toutes ses dégradantes passions.⁹⁷⁴ » Ainsi en va-t-il également du possédé fictif. Certes, ce dernier ayant le Mal en lui, il ne peut que reprendre les codes de l'imaginaire chrétien ; mais nous aurions bien compris que le motif nous semble dirigé vers un doute de l'image.

Celui qui se fait spectacle coule d'images et de spectres. Les vermines qui s'échappent de son corps ne sont que les témoins d'une puissance qui enfle, insuffle, déchire. Si le corps-spectacle se fend, c'est parce qu'il implose. Et les fragments de son hyper-visibilité, risquent, tout le temps, de conduire le spectateur au spectacle lui-même. La fiction cherche à tout prix à gagner le réel. Nous devons nous faire image, nous devons nous faire acosmiques, nous devons épouser le monde spectral. Il est alors curieux de constater que, plus d'un millénaire après le schisme byzantin, ce n'est pas l'iconoclaste qui est mal délimité mais l'iconophile : l'image dégouline et le possédé erre comme un zombie. C'est, finalement, la pauvre héroïne de *Starry Eyes* (Kevin Kolsch & Dennis Widmyer, 2014) qui rêve à tout prix de devenir une

971MARC, 15, 9.

972VILLENEUVE Roland, *Les possessions diaboliques*, op. cit.

973MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie*, op. cit., p.142.

974Ibidem.

actrice célèbre. À force de castings dans lesquels elle échoue lamentablement, Sarah (Alex Essoe) parvient à décrocher un rôle dans un projet pour le moins flou. Ce qui a retenu l'attention des deux membres du jury ? Sa capacité d'automutilation. Mais voilà qu'ils en veulent plus. Il faut maintenant se dénuder et danser lascivement devant leur objectif. Pourtant cela paye, le producteur décide de la rencontrer. Elle se rend dans sa riche demeure ; mais comprend qu'il désire autre chose : sa soumission sexuelle. Elle refuse, reprend sa minable vie, puis, finalement, accepte. Une fellation maudite, une prostitution pour devenir quelqu'un. Devenir quoi ? Une image, un spectacle. Comme une MST, comme une viralité, son vœu se réalise. Son corps se meurt, elle vomit des vers. Son corps se disloque, ses cheveux tombent. Elle bave, elle erre, elle tue ses amis. Puis, elle renaît sur la colline d'Hollywood comme un papillon brisé, une morte venant au monde. Elle est devenue un spectacle à jamais éteint. Tel est le scénario de l'être-image, de l'aître hanté, de l'existence-spectacle. Il désire à tout prix faire ne faire qu'un avec son désir imaginaire, archaïque, échoué d'un ailleurs hors de toute expérience. Il désire fusionner avec cette image, et devient un spectacle au monde spectral. Un spectacle viral. Il est le virus et son cadavre.

3. MÉLANCOLIE SPECTRALE

3.1 Le soulèvement allégorique

Le spectre comme allégorie

Nous entamions cette recherche par la volonté de nous situer dans l'héritage de l'ouvrage toujours aussi fécond de Walter Benjamin, publié en 1928 : *Origine du drame baroque allemand*⁹⁷⁵. Ce qui nous intéressait jusqu'à présent était la structure même de l'ouvrage et la méthode herméneutique du philosophe allemand, proche, selon nous, de celle d'un Aby Warburg. Ici, c'est cette fois le contenu du dernier tiers de l'ouvrage qui nous semble décisif. Dans cette troisième partie, titrée « Allégorie et *Trauerspiel* », Benjamin propose de convoquer le concept d'allégorie afin de pouvoir analyser fidèlement le drame baroque allemand et, plus largement, de remettre en cause la scission entre le phénomène et l'essence, entre l'objet sensible et l'objet métaphysique⁹⁷⁶. De façon courante, nous envisageons l'allégorie comme étant l'incarnation formelle d'un concept ; l'illustration la plus évidente étant peut-être la représentation de la justice : une femme, les yeux bandés, tenant un glaive et une balance, allégorie de l'impartialité qui pèse arguments et contre-arguments, et qui tranche. Mais, comme nous le verrons, l'allégorie est en fait beaucoup plus complexe lorsqu'on la sort du domaine de la rhétorique pour l'envisager au sein de l'art. Toute image peut-elle être allégorique ? Si oui, comment fonctionne et agit cette image ? De plus, que dit-elle de l'époque qui la voit naître ? Si nous convoquons la réflexion benjaminienne dans ces pages, c'est parce qu'il nous semble que l'analyse du cinéma spectral ne peut se passer de cette idée d'allégorie : le récit épouvantable pourrait être tout entier la pénible aventure d'une lutte et du devenir allégorique des personnages qui le composent.

L'allégorie possède donc un extrême imaginaire s'opposant à une autre rive : le symbole. Chez Benjamin, le symbole est rapproché du message divin. C'est-à-dire qu'il est une figure fragmentée renvoyant à une totalité idéologique dont il ne partage pas le phénomène esthétique. Un panneau routier, par exemple, rond, rouge et barré d'un rectangle blanc, ne renvoie formellement en rien à ce qu'il signifie : l'interdiction de passer. Ainsi, le symbole est toujours soumis à une initiation, il est le privilège d'une catégorie d'individus liés à sa création, ou du moins à son usage. Dans sa dimension acosmique, sacrée, séparée du vernaculaire, le symbole a toujours été privilégié à l'allégorie considérée comme trop vulgaire car directe et littérale. Tout symbole est divin, car tout symbole renvoie à une *réalité* idéale, et

975Cf. *supra*, Introduction, 4.

976BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p.218.

non au réel tangible. Questionnant les réflexions du philologue Georg Friedrich Creuzer, Benjamin nous dit ceci :

La « différence entre la présentation symbolique et la présentation allégorique est la suivante »⁹⁷⁷ :

« Celle-ci ne signifie qu'un concept universel, ou une idée distincte d'elle-même ; celle-là est l'idée elle-même, incarnée, rendue sensible. Là, une chose en représente une autre [...] ici, ce concept lui-même est descendu dans ce monde des corps, et c'est lui que nous voyons immédiatement dans l'image. » Mais Creuzer revient par là à sa conception initiale. « Il faut donc situer la différence entre ces deux modes dans l'instantanéité, qui fait défaut à l'allégorie [...] Là [dans le symbole], il y a une totalité instantanée ; ici, une série progressive de moments. C'est pourquoi l'allégorie, à la différence du symbole, comprend le mythe [...], dont l'essence trouve son expression la plus parfaite dans la progression épique ».⁹⁷⁸

Le symbole serait lié à l'instantanéité, envisagé plus loin comme un paysage de montage figé, un « signe des idées clos sur lui-même⁹⁷⁹ », lorsque l'allégorie serait une image *reproduisant* ces idées, une image en mouvement, non pas végétale mais humaine, « vivante, en progrès⁹⁸⁰ ». Rapprocher le symbole du végétal et l'allégorie de l'humain est encore une séparation entre le divin et le terrestre. D'un côté, nous avons le symbole comme révélation subite, directe, d'une idée ; de l'autre, nous avons l'allégorie comme une image qui, peu à peu, s'incarne. Nous commençons à envisager partiellement en quoi l'allégorie est intéressante pour notre étude du devenir-spectacle du possédé. L'allégorie est une idée incarnée, une idée auto-profanée pour devenir pleinement visible. Une idée qui entre tant bien que mal dans la matérialité pour *prendre corps*. Une idée qui rêve du terrestre.

Mais ce rapprochement entre l'allégorie et l'humain, le mouvement, la vie, est donc aussi en tension avec l'extrémité de la vie : la mort. L'allégorie, c'est le temps. « Alors que dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait,

977Walter Benjamin (*ibidem*) se réfère ici à une édition allemande des écrits de Creuzer : *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. 1. Theil, 2. völlig umgearb. Ausg.*, Leipzig, Darmstadt, 1819, pp.68-71.

978BENJAMIN Walter, *ibid.*, p.225.

979*Ibid.*, p.226.

980*Ibid.*

s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort. Et aussi vrai qu'il n'y a en celle-ci nulle liberté “symbolique” de l'expression, nulle harmonie classique de la forme, nulle humanité, l'énigme qui s'exprime dans cette figure, la plus soumise à l'emprise de la nature, ce n'est pas simplement la nature de l'existence humaine, mais l'historicité de la biographie individuelle.⁹⁸¹ »

L'allégorie est à ce point non divine qu'elle est ce qu'il y a de plus non-divin dans l'humain : sa mort. L'allégorie n'est pas liée à l'Humanité, mais à l'humain, elle est son futur momifié. L'allégorie est une image phagocytée, créée par des résidus imaginaires pour rendre visible, terrestre, mortelle, une Idée. L'allégorie, c'est Paimon à la fin d'*Hereditary* (Ari Aster, 2018) qui, avant de siéger dans le corps de Peter était une incarnation démoniaque composée de divers morceaux de cadavres. L'allégorie, c'est bien sûr Frankenstein ; mais c'est aussi Michael Myers, incarnation du mal indestructible que l'on pense divin, mais dont le masque, lorsqu'il est arraché par Laurie (Jamie Lee Curtis) à la fin d'*Halloween* (John Carpenter, 1978), ne révèle qu'un visage tristement humain. L'image allégorique, si elle avait un reflet humain, serait un individu tout ce qu'il y a de plus banal, mais qui serait gonflé, densifié, par une Idée siégeant tant bien que mal dans son corps et tendant à le transformer pour le rendre adéquat à ce qu'Elle est. Une possession. L'allégorie, c'est la tristesse des anges déchus. C'est, comme le rappelle Benjamin, la grande figure du diable qui est le nœud entre ce qu'il y a de plus matériel et de plus immatériel, entre la chair et le démoniaque⁹⁸².

Nous le rappelons : le spectre est une Idée, une forme informe, qui n'a d'autre destinée que de se rendre visible en sachant qu'il ne pourra jamais l'être directement. Le spectre est l'impossibilité symbolique, ou, du moins, il ne peut se contenter du devenir symbole. Le spectre doit s'incarner dans un objet, dans un corps. Il doit s'effondrer dans une substance qu'il tentera, coûte que coûte, de faire *ressembler* à ce qu'il est. L'allégorie serait-elle l'autre nom du spectre ? Si Walter Benjamin revient longuement sur ce concept, c'est parce qu'il lui semble que le drame baroque allemand, et le baroque de manière générale, est une forme artistique qui quitte le symbolique pour tomber dans l'allégorie, avec tout ce que cela comporte de tragique, de violent, et de mélancolique. Or, au cœur des récits de ce *Trauerspiel* sont les histoires morbides et les destins bafoués. Au cœur de ces récits semble résider ce qui fait le noyau dur du cinéma spectral :

⁹⁸¹*Ibid.*, p.227.

⁹⁸²*Ibid.*, pp.311-317 : le diable serait la figure « originellement allégorique ».

Puisqu'en effet l'esprit est en soi une pure raison, fidèle à elle-même, et puisque seules les influences corporelles le mettent en contact sensible avec le monde extérieur, la force des tourments qu'il subit apparaissait plus facilement comme un fondement de la violence des affects que ce qu'il est convenu d'appeler les conflits tragiques. Et c'est seulement quand l'esprit devient libre, à la manière des spectres, dans la mort, que le corps est rétabli dans ses droits suprêmes. Seul le cadavre permet à l'allégorisation de la *physis*⁹⁸³ de s'affirmer avec énergie : cela va de soi. Et si les personnages du *Trauerspiel* meurent, c'est parce qu'ils ne peuvent accéder au pays natal allégorique que de cette manière-là, comme cadavres. Ce n'est pas pour être immortel qu'ils périssent, mais pour être des cadavres. [...] Ce n'est pas seulement par la perte des membres, par les altérations du corps vieillissant, par tous les processus d'élimination et de purification que des fragments cadavériques tombent du corps, morceau par morceau. Et ce n'est pas un hasard si les ongles et les cheveux, et précisément eux, dont le corps vivant se débarrasse comme de choses mortes, continuent à pousser sur le cadavre. Il y a dans la *physis*, dans la *mnémè* elle-même, une *memento mori* qui reste en éveil ; l'obsession de la mort omniprésente chez l'homme médiéval et l'homme baroque serait tout à fait inconcevable, s'ils n'avaient été impressionnés par autre chose que par la simple réflexion sur la fin de leur vie.⁹⁸⁴

Le devenir cadavre du personnage du drame baroque allemand est un devenir allégorie. Par la mort, il accède à ce statut. Comment rejoindre le monde des Idées, le monde des images si aucun lien (comprendre, aucun *sym-bole*) n'est plus possible ? Il faut en passer par le trépas. Walter Benjamin comprend cet état d'esprit tragique comme un signe de l'homme médiéval et de l'homme baroque. Le classicisme qui suivra, celui néo-platonicien revendiquant un pont entre les Idées et le terrestre, celui défendu par une classe bourgeoise dominante, n'est qu'un leurre. Il n'y eut toujours que des allégories, et le cinéma spectral, art populaire par excellence, ne peut envisager l'image autrement.

On entre dans le récit par l'absence de tout lien, par la solitude⁹⁸⁵, et l'on retrouve un fondement à notre existence, une *arkhè*, par la rencontre spectrale. Le cinéma d'Hideo Nakata est à ce sujet limpide. Repensons encore à *Dark Water* (2002) : une jeune mère quitte ce monde pour devenir une mère *idéale* dans le monde spectral. Il y a bien sûr une réciproque plus rassurante : celle du *further* de la saga *Insidious* (2010-2018). Ce monde spectral y est

983Le concept de *physis* renvoi à la nature en ce qu'elle « croît ». On peut, ici, le rapprocher de l'idée de matérialité objective.

984Ibid., pp.298-299.

985C'est le sujet même du film *Kairo* de Kiyoshi Kurosawa (2001).

accessible par l'hypnose et l'on peut en revenir en vie. Mais, comme nous l'avons déjà analysé, qu'est-ce l'hypnose si ce n'est une forme d'incarnation d'idées qui ne sont pas les nôtres ? Le *further* est l'empire des démons et des anges gardiens. Et Sadako ? On laisse notre imaginaire dans les mains totalisantes d'une puissance extérieure. Nos regards coulent de larmes à mesure que l'image gagne du terrain. Elle crève l'écran ; et on hurle, on tombe, on devient une allégorie, celle de la terreur. Le visage est ouvert par un cri éternel. Que reste-t-il du corps de celle qui fut vivante avant d'être spectre ? Un crâne au fond d'un puits, un crâne sur lequel les cheveux poussent encore. Ici et là, sur la paroi de cette prison abyssale, des ongles sont plantés. Benjamin nous dit : « Seul le cadavre permet l'allégorisation de la *physis* de s'affirmer avec énergie : cela va de soi ». Cette affirmation, nous la nommons possession. La nature humaine disparaît lorsqu'elle se fait *cadere*, lorsqu'elle accepte de chuter. Il n'y a que par ce mouvement d'abjection, de torsion, de vomissure, de meurtrissure, que le corps trouve allégoriquement toute son énergie. Le spectre qui nous gouverne nous donne accès à une liberté incroyable. Nous marchons au plafond, tournons notre tête sur nos épaules, envisageons l'éternité. Allégorie, spectre, possession : cinéma spectral. Si, comme nous l'avons relevé⁹⁸⁶, le *further* est le monde des images ; le cinéma spectral, lui, est le Royaume de l'allégorie. On y entre humain, on y sort image. Mais, tragiquement, pour ne pas devenir une allégorie cadavérique, pour ne pas devenir spectre, corps-objet, on doit devenir image tout de même. C'est la dimension pédagogique de ce cinéma : pour affronter le diable, nous devons devenir un ange, un père parfait, une fille aux mœurs solides. On se fait *sage comme une image*, on se fait l'archétype d'une valeur. Le spectre, en tant que puissance morale, en tant que puissance qui désire nous *idéaler* sous la forme d'une allégorie démoniaque nous pousse à un autre extrême, plus rassurant mais tout aussi contraignant : on devient une allégorie duelle.

À ce sujet, il semble en aller de même du drame baroque allemand : « L'utilisation de l'allégorie n'est pas un renforcement du déroulement de l'action dramatique, mais un grand intermède exégétique. Les actes ne s'engendrent pas les uns les autres, ils s'empilent plutôt à la manière d'une terrasse. [...] L'apostrophe rhétorique (Voyez, comment...) peut elle aussi être transposée sur scène de la même manière, comme on le voit dans les discours prophétiques des spectres.⁹⁸⁷ » D'autres l'ont révélé avant nous⁹⁸⁸, le cinéma de spectre est un cinéma où les scènes *s'empilent*. Il est un cinéma à l'action bouchée, un cinéma de la suspension de l'agir. Le cours des choses s'arrête et le corps lutte. Les sept jours qui viennent

986Cf. *supra*, II.1.c.

987Ibid., p.264.

988DUFOUR Éric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., p.56.

sont ceux qui séparent Reiko Asakawa de sa rencontre létale avec Sadako Yamamura. Dans *The Conjuring*, les enfants de la famille Lambert ne vont plus à l'école, mais ils affrontent le spectre qui possède leur père. Le cinéma spectral est un cinéma de l'hyper-représentation, un cinéma qui envisage l'humain comme un être de la contemplation, un être du spectacle. On quitte ses habitudes, on quitte les usages normaux du monde réel, pour contempler la spectacularisation spectrale de notre vie, et tenter d'y trouver un remède ; chaque manifestation n'étant rien d'autre qu'une nouvelle scène. Le spectre nous dit « Voyez », et l'on contemple son avènement : dans *Dominion*, Cheche flotte en l'air, resplendissant ; il nous ordonne d'admirer sa perfection.

La tragique mélancolie

Si nous devenons une allégorie, nous le devenons toujours *tristement*. Le cinéma spectral est un genre extrêmement mélancolique. À l'instar des films dramatiques, ses films sont toujours ceux d'une transformation ontologique. Un événement advient et nous éduque, nous pousse à un renouveau. Un déménagement, un décès, un divorce, une rencontre... cet événement n'a qu'un nom au cinéma spectral : le spectre. Ou, si l'on préfère : l'image possédante. À l'instar d'Hercule sortant vainqueur des embûches qui se dressent sur son passage, à l'instar d'Hercule qui remonte des enfers et que l'on surnomme « Charops » en référence à l'infâme Charon, à l'instar d'Hercule qui se donnera la mort mais qui sera divisé en deux (l'âme aux dieux, le corps aux enfers)⁹⁸⁹, le héros du cinéma spectral est un être voué à toujours se chercher mais à ne trouver que la violence du néant. C'est Dalton, dans *Insidious* (James Wan, 2010) dont l'âme est emprisonnée dans le *further* et dont le corps se meurt sous les yeux éteints de ses parents. C'est son père, Josh Lambert, qui revient de ce même *further* en prenant un peu du spectre avec lui. C'est Mia (Jane Levy), dans *Evil Dead* (Fede Alvarez, 2013) que ses amis entraînent au fond de la forêt pour l'aider à soigner sa dépression, mais qui n'y trouvera qu'une pluie de sang. C'est Emily, dont nous avons déjà parlé (*The Possession* (Ode Bordenal, 2012)), qui ne supporte pas le divorce de ses parents, qui ne supporte pas sa vie de tristesse et de doutes, et qui trouvera le réconfort dans la fréquentation spectrale de cette voix provenant d'une boîte aux sombres gravures. C'est, nous y reviendrons, Amelia (Essie

989 FÖLDÉNYI Lazlo F., *Mélancolie. Essai sur l'âme occidentale*, Paris, Acte Sud (Philosophie), 2012 (1984), trad. N-H. et C. Zaremba, p.25.

Davis), dans *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014) qui doit lutter contre la dépression pour sauver son fils. C'est la famille Luz (*The Amityville Horror* (Andrew Douglas, 2005)) qui aménage dans une nouvelle maison et n'y trouvera qu'un déchirement. C'est, globalement, tout le cinéma spectral.

Mélancolie et allégorie : le corps nié ne peut que pleurer. Qu'est-ce que la mélancolie si ce n'est le fantôme d'une chose que l'on ne retrouvera plus, ou que l'on ne connaîtra jamais ? « La chose s'inscrit en nous sans souvenir, complice souterraine de nos angoisses indicibles. On imagine les délices des retrouvailles qu'une rêverie régressive se promet à travers les noces du suicide⁹⁹⁰ ». La chose, celle-là même que l'on cherche en vain et qui noircit notre sang, cette chose est notre *cadere*, notre cadavre. Elle est notre allégorie et tend à nous coloniser. C'est pourquoi le cinéma spectral est le cinéma par excellence des mélancoliques : le spectre n'y est qu'une autre forme de la chose qui entre en nous et nous possède. Niant notre corps, nous détruisant. Ce n'est jamais le spectre qui s'identifie au corps, mais toujours l'individu qui trouve un réconfort dans cette altérité tragique⁹⁹¹. C'est Laura Woodson, dans *Friend Request* (Simon Verhoeven, 2016), qui n'aurait jamais dû s'émouvoir de l'abomination qui erre dans les couloirs de son lycée. Au sujet des rapports entre spectre, allégorie et mélancolie, Walter Benjamin, affirme ceci :

Les spectres, comme les allégories profondément significatives, sont des manifestations issues du domaine de la tristesse ; c'est l'homme en proie à la tristesse, remuant des pensées sur les signes et sur l'avenir, qui les attire.⁹⁹²

Puis :

Ainsi ce qui est triste se sent totalement reconnu par l'inconnaissable. Être dénommé – même si celui qui dénomme est un égal des dieux, un bienheureux – sera peut-être toujours un pressentiment de la tristesse.⁹⁹³

On se retrouve dans le spectre car ce dernier est le reflet de notre tristesse. On se retrouve dans l'image archaïque qui nous fait face, dans cette image allégorique, dans cette promesse de perfection, car notre corps, notre âme, notre vie, nous pèsent. Point de hantise, point de

990KRISTEVA Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1987, p.25.

991Ibidem, p.34.

992BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p.266.

993Ibidem, p.308.

volonté de reconnaissance par l'image, s'il n'y a pas à la base une puissante noirceur. D'ailleurs, que se passe-t-il lors de l'exorcisme ? Carolyn Perron, dans *The Conjuring* (James Wan, 2013), Amelia dans *Babadook*, le militaire dans *The Atticus Institute* (Chris Sparling, 2015), pour ne citer qu'eux, vomissent de la bile noire (fig. 88). Dans *Starry Eyes* (Kevin Kolsch & Dennis Widmyer, 2014), comme nous l'avons déjà relevé, ce sont des vers. Dans *The possession*, le père qui s'était sacrifié pour sa fille, finit par vomir le spectre lui-même, sorte de fœtus abject qui rampe jusqu'à sa boîte. Le spectre noircit notre sang et durcit notre cœur. Notre empathie première, qui avait conduit à la possession, se volatilise au profit d'un égoïsme implacable. Le spectre est une figure de la détermination, car il conduit l'individu à une réduction de son rapport au monde. La pauvreté-en-monde, le resserrement de l'âtre, comme un horizon de la mélancolie ; on devient fade, minéral.

Cette mélancolie est également liée à ce que nous disions plus haut du palais mnémonique médiéval, que nous avons compris comme une sorte d'âtre aux images choquantes. Albert le Grand envisageait que le tempérament mélancolique est le plus approprié pour imprimer les *phantasmata*, les images mentales de l'*ars memorativa*, car l'esprit mélancolique « intellectuel », chaud et sec, est plus impressionnable⁹⁹⁴. Ainsi, nous pouvons envisager que l'être mélancolique moderne est en tension entre deux pôles : la dépression (fabrique des images dégradantes) et la création d'un imaginaire sauveur. C'est exemplaire dans *The Babadook* : la mère est dépressive, le fils est doué d'imagination et de mémoire. La mère subit le souvenir, le fils est doué de réminiscence. La mère combat le spectre, le fils lui permet de le vaincre. La mère n'a jamais accepté la mort d'Oskar, son mari, qui est mort en l'amenant à l'hôpital pour qu'elle accouche de Samuel ; Samuel est celui qui lui permet d'envisager l'avenir et non de demeurer bloquée dans le passé. *The Babadook* est un film dans lequel une ombre tente d'entrer dans un corps afin de lui faire détruire tout ce qui compose son monde. C'est un film qui traite directement du double problème de la mélancolie, de la mémoire, et de l'image choquante. La violence est à la base celle du fils, qui harcèle en permanence sa mère, avant de devenir celle d'Amelia, possédée, qui tentera de faire revenir le passé. « Alors que le symbole attire l'homme en lui, l'allégorie surgit du fond de l'être au-devant de l'intention venue d'en haut et la frappe au visage.⁹⁹⁵ » Le caractère choquant fait partie de l'allégorie. Elle n'est pas le signe de ce qui doit être su mais objet digne lui-même d'être su. C'est l'image choquante, censée nous renvoyer à une réalité dont on doit se souvenir, mais qui conduit finalement à être

994YATES Frances, *L'art de la mémoire*, op. cit., p.81.

995BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p.251.

glorifiée pour ce qu'elle est elle-même. L'allégorie, incarnation idéale, est vouée à être pauvre métaphysiquement alors que sa richesse esthétique s'accroît. C'est la possession qui n'est plus le signe de rien si ce n'est d'elle-même. *Catharsis* orpheline. « L'allégorie est en effet l'unique et grandiose divertissement qui s'offre au mélancolique.⁹⁹⁶ » Amelia Vanek, au fond de sa dépression, est avachie en permanence devant la télévision. Au fond de sa torpeur, elle est plongée dans un monde brumeux d'où Oskar surgit pour la convaincre de tuer leur fils. L'œil lourd de larmes glacées, le corps mélancolique ne trouve que l'allégorie sur son chemin de pénitence.

Celui qui sombre dans la sécheresse noire ne trouvera qu'un spectre pour le convaincre d'un retour soudain à la grandeur. Le spectre, ce reflet glorifiant, cette promesse d'infini. Le personnage qui affronte l'allégorie spectrale deviendra allégorie quoi qu'il en soit. C'est Platon, dans le *Phèdre*, qui nous dit que celui qui connaît la résurrection de son vivant accède au monde des *existants véritables* (des *eidōs*, des idées)⁹⁹⁷. Celui qui connaît la résurrection de son vivant, celui qui a connu le spectre, la mélancolie, et qui en est revenu. Pourquoi aimons-nous tant cette humeur obscurcie ? Pourquoi autant de sympathie à son égard ? Elle est une promesse d'ouverture, une promesse d'immortalité. La mélancolie, c'est la potentialité. Le spectre ? C'est la promesse de l'image, la promesse d'un ailleurs infini en dehors du cadre. Nous contemplons des images pour accéder au monde des *existants véritables*. Nous contemplons des spectres, des allégories.

3.2 La machine mélancolique

Un art mélancolique

Le XIX^e siècle est celui qui aura vu naître des inventions ayant chamboulé complètement notre rapport au monde et notre imaginaire. Parmi celles-ci, bien sûr, nous trouvons la photographie et le cinéma. Ces inventions sont par ailleurs étroitement liées à un autre changement paradigmatique : celui de notre rapport à la mort, et donc, viscéralement, de notre rapport à la vie.

Du XVI^e au XIX^e siècle, l'Europe fut le lieu d'une passion pour ce que l'on nomma la *mort apparente*. L'anecdote réelle, bien connue et redoutée de tous, est celle de la personne que l'on pense morte et que l'on enterre, puis qui se réveille dans son cercueil, emprisonnée sous terre.

⁹⁹⁶*Ibidem*, p.254.

⁹⁹⁷PLATON, *Phèdre*, 247e ; voir FÖLDÉNYI Lazlo F., *Mélancolie*, *op. cit.*, p.40.

Entre superstition et obsession scientifique, les médecins des XVII^e et XVIII^e siècles considéraient le temps de la mort comme relevant à la fois de la vie et de la mort, c'est-à-dire que l'on envisageait le trépas comme effectif uniquement lors de la décomposition du corps. Un gisant, un corps mort mais encore intact, non putride, était encore de ce monde. À l'inverse, les médecins du XIX^e siècle repoussèrent l'idée de mort apparente car cette dernière acceptait l'état de mort comme un état mixte, chose intolérable à leurs yeux. La mort devait s'opposer à la vie et non s'y mélanger. Cette idée fut combattue avec tant d'ardeur que les médecins de l'époque la traitaient de façon équivalente à l'onanisme. Croire en la mort apparente et se masturber provoquaient les mêmes drames sociaux, moraux et médicaux chez le sujet. Il s'agissait de mettre en œuvre une véritable démystification, un exorcisme⁹⁹⁸.

La période fut le lieu de l'achèvement d'un long processus de mise à distance de la mort. Selon l'historien Philippe Ariès, jusqu'au XV^e siècle, l'homme du moyen-âge n'avait que peu d'amour pour sa carcasse et les cimetières étaient des charniers, des endroits où l'on entassait les os à l'air libre. Alors que ces endroits pouvaient sembler des plus repoussants, les populations n'y montraient aucun dégoût, bien au contraire. C'était des lieux publics, endroits où l'on venait pour s'y retrouver, y danser et y marchander. C'était à ce point répandu qu'un décret ecclésiastique issu d'un concile de 1405 affirmait l'interdiction de danser et de chanter dans ces royaumes de mort, mais aussi de jouer ou de jongler⁹⁹⁹. Ce n'est qu'au XVII^e siècle que l'on commença à juger véritablement intolérable la promiscuité entre le mort et la « badinerie ». Le cimetière était un lieu de vie, un lieu de joie ; la mort ne faisait pas peur. Puis, petit à petit, elle devint quelque chose de plus tragique. Avec l'évolution du noyau familial, perdre un proche devint un déchirement dramatique. La mort comme une rupture, comme une transgression que l'on rapprocha de la transgression sexuelle¹⁰⁰⁰. La mort devint inacceptable et les deuils spectaculaires : on attend le retour de l'être aimé pendant toute sa vie s'il le faut et on pleure sans fin le ou la disparu(e). À la fin du XIX^e siècle, à l'époque où le cinéma est inventé, l'homme occidental refuse d'affronter la mort, il préfère mentir à ses proches malades, il préfère qu'on lui cache la réalité de sa condition. Il préfère nier que l'être cher soit parti pour toujours. Alors que, pendant des siècles, l'homme occidental mourait entouré des siens, attendant la mort de pied ferme, il meurt dorénavant seul, encerclé de médecins qui tentent de le maintenir en vie. On ne meurt plus parce qu'il est l'heure, on meurt parce que la science n'a pas réussi à nous sauver. On meurt dans le déni, on meurt sans faire de bruit¹⁰⁰¹.

998 ARIÈS Philippe, *L'homme devant la mort. Tome 2 : La mort ensauvagée*, Paris, Points (Histoire), 1977, p112-113.

999 ARIÈS Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en occident*, Points (Histoire), 1975, p.30.

1000 BATAILLE Georges, *L'Erotisme*, Paris, Minuit (Reprises), 1957.

1001 ARIÈS Philippe, *L'homme devant la mort. Tome 2 : La mort ensauvagée, op. cit.*, pp.293-298.

La mort a quitté les rues et les esprits, elle a quitté les maisons et les débats pour être concentrée uniquement à l'hôpital, là où autrefois mouraient seulement les criminels et les vagabonds. Mais tandis que certaines cultures, comme la culture anglaise par exemple, perpétuent cette tradition moderne, les Américains opèrent une forme de résistance avec leurs *funeral homes* issus de ce que l'on peut appeler *la toilette funéraire*. « L'Américain ne se conduit pas envers les morts, une fois qu'ils sont morts, comme envers la mort en général, ou envers le mourant et le survivant. Il ne suit plus alors la pente où l'invite la modernité. Il laisse aux morts un espace social, que les civilisations traditionnelles leur avaient toujours réservé et que les sociétés industrielles réduisent à presque rien.¹⁰⁰² » *Le funeral home*, qui est également de plus en plus présent en Europe, est un service permettant aux proches de venir veiller leurs morts dans un endroit dédié à cet usage. Dans une salle neutre, des chaises sont installées en face d'un promontoire où est posé le cercueil ouvert sur le buste du défunt. Lumière tamisée, musique douce et ambiance feutrée composent le dispositif. Nous y trouvons un livre voué à recueillir les derniers signes d'affection de la famille et des amis envers celui qui sera bientôt enterré. *Le funeral home* est un compromis entre la déritualisation froide et violente de l'Europe du Nord et les cérémonies privées du deuil. Mais l'objet du culte mis en œuvre dans ces lieux a totalement changé : comme l'analyse Philippe Ariès, il ne s'agit plus de célébrer le mort, mais le *presque mort*, le mort embaumé, le mort transformé en un vivant endormi. Nous retrouvons ici une inversion avec ce qui était relevé précédemment à l'égard du problème de la mort apparente. La mort n'est plus quelque chose de définitif, mais est à tout jamais une forme mixte. La mort n'existe tout simplement plus, elle est à chaque fois teintée de vie. « C'est la première fois qu'une société honore d'une manière générale ses morts en leur refusant le statut de morts. Cela s'était fait cependant du XV^e au XVII^e siècle, mais pour une seule catégorie de mort : le roi de France.¹⁰⁰³ » Le roi était embaumé, habillé de son vêtement de sacre et étendu sur son lit comme sur un lit de justice. L'idée est ici la même, le gisant est célébré comme un être d'une importance telle qu'on ne peut accepter le fait que sa mort soit absolue.

Ce changement de paradigme résonne de façon plus générale dans le désir que nous projetons sur le cinéma. Toute représentation de mort tend à le maintenir en vie ; et l'image elle-même fait office de messenger permettant aux vivants de vivre avec les morts. Le film, qui est une archive d'un tournage déjà passé, le souvenir du mouvement d'un acteur décédé, le témoin de styles et coutumes erronées, est cette négation joyeuse de la mort¹⁰⁰⁴. Le cinéma comme lieu

1002 ARIES Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en occident, op. cit.*, p. 191.

1003 *Ibidem*, p.193

1004 C'est la fameuse réflexion de Derrida, qui, dans le film *Ghost Dance* (Ken McMullen, 1983) affirme qu'être

est une forme contemporaine du cimetière médiéval, un endroit originellement convivial où l'on se retrouve pour célébrer la mort, à cette grande différence que la célébration est ici possible uniquement lorsque le mort semble vivant. Le cinéma nous permet une nouvelle conscience de la mort, et, en même temps, prolonge la négation de la disparition absolue. Aussi, le cinéma est né dans une époque où la mort naturelle est de plus en plus contrôlée ; il naît, par exemple, peu de temps après l'invention du vaccin contre la rage par Pasteur en 1885. Mais il est lié à la mort par accident, la mort non naturelle, à la mort choquante car le cinéma advient et se répand à une époque où germe l'idée que l'on peut mourir en traversant la rue. Tandis que la photographie est plus proche du masque mortuaire, de l'*imago*, le cinéma est, lui, lié à l'accident mécanique. Le montage, l'analyse, la coupe, sont proches de la mort car elles font disparaître le corps du cadre comme un accident de train ou une explosion chimique emportent avec eux des dizaines de vies. De plus, alors que la photographie permet de ressasser un souvenir, mais jamais l'instant de mort¹⁰⁰⁵, le cinéma nous permet, lui, de nous repasser inlassablement la scène, comme c'est par exemple le cas avec l'assassinat de Kennedy, ou avec l'effondrement des tours du World Trade Center. Le cinéma, par cette possibilité technique, confirme son aspect de mort apparente. Une mort en direct ne l'est jamais définitivement car nous sommes toujours en mesure de rembobiner, de revenir en arrière. Le cinéma est donc ainsi, un morcellement du réel, une fragmentation de la vie, puis une énergie, toujours électrique, toujours invisible, qui permet de mettre en mouvement ces bouts qui ont été recollés dans l'ordre que l'on souhaite. Le cinéma est un mort-vivant, une chose déliée, constamment en tension entre l'actuel et le virtuel, produisant magiquement de la vie. Un dispositif produisant un doute identitaire, un art entre l'amour du réel et l'acosmisme, entre la passion du corps et sa destruction accidentelle à chaque nouveau plan¹⁰⁰⁶.

Cinéma et mort sont liés car tous deux évoluent conjointement. Le cinéma, c'est l'art de Frankenstein, c'est l'art de donner l'illusion du mouvement. Le cinéma, c'est l'art de donner

filmé c'est devenir un fantôme. À ce sujet, voir son dialogue avec Bernard Stiegler dans *Échographies de la télévision*, Paris, Galilée-INA, 1996.

1005Ceci est source d'obsession pour le père de famille dans le film *Martyr* de Pascal Laugier (2008) qui a créé, dans sa cave, un musée de photographies montrant selon lui l'instant précis où la mort advient. Il présente notamment la photographie du photographe Eddie Adams dont l'objet est le colonel Nguyen tirant une balle dans la tête d'un Viêt-cong en 1968.

1006Nous reprenons ici une idée proposée par André Bazin dans un article de 1951 sur le film *La course de taureaux* de Myriam et Pierre Braunberger (1951) : « [...] la mort est l'un des rares événements qui justifie le terme [...] de spécificité cinématographique. Art du temps, le cinéma a le privilège exorbitant de le répéter. Privilège commun aux arts mécaniques mais dont il peut user avec infiniment plus de puissance que le disque et la radio. » in « Mort tous les après-midi », *Cahier du cinéma*, n°7, décembre 1951, p.64.

raison à la mélancolie, c'est l'art de faire croire que la Chose est toujours là. À l'instar de Max Renn dans *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), on contemple l'image, on l'écoute, on lui obéit, on la caresse, puis on se laisse érotiquement absorber par elle. Car l'image incarne ce que l'on n'aura jamais. À ce sujet, Edgar Morin, qui a par ailleurs également fourni une évolution de notre rapport à la mort¹⁰⁰⁷, nous dit ceci :

Effectivement, à la rencontre hallucinatoire de la plus grande subjectivité et de la plus grande objectivité, au lieu géométrique de la plus grande aliénation et du plus grand besoin, il y a le *double*, image-spectre de l'homme. Cette image est projetée, aliénée, objectivée à un point tel qu'elle se manifeste comme être ou spectre autonome, étranger, doté d'une réalité absolue. Cette réalité absolue est en même temps une super-réalité absolue : le double concentre sur lui, comme s'ils y étaient réalisés, tous les besoins de l'individu et au premier lieu son besoin le plus follement subjectif : l'immortalité.¹⁰⁰⁸

Nous retrouvons encore ici un rapprochement possible avec l'allégorie et avec la possession. L'image cinématographique est la promesse d'une éternité hors de toute souffrance. L'image cinématographique, c'est cet horizon que jamais nous ne pourrions atteindre, c'est cette rive uniquement fantasmagorique, c'est la mélancolie. Un spectateur présent aux premières projections du cinématographe à la fin du XIX^e siècle rêvait d'un monde sans mort¹⁰⁰⁹. Nous contemplons encore les images en mouvement en ce sens, sans nous rendre compte que face à nous est la mort en mouvement.

Si le cinéma est mélancolique, c'est aussi du fait de son caractère mimétique. Au XXI^e siècle, nous contemplons des images reproduisant le réel et laissons au champ de l'art muséal les nécessités de l'abstraction. Nous contemplons des images mimétiques avec euphorie. Nous scrutons les avancées technologiques, nous nous laissons tenter par la HD et par le cinéma 3D comme si nous étions les arbitres de l'éternelle lutte entre Zeuxis et Parrhasios. Nous faisons comme s'il allait de soi que l'image doive reproduire le réel afin de nous en offrir une archive, une trace, un reflet. Mais en est-il réellement ainsi ? Si pendant des siècles les humains n'ont pas soumis leurs images à une nécessité mimétique, ce n'est pas seulement par une obéissance à l'Ancien Testament¹⁰¹⁰, mais parce que cela n'avait pas d'intérêt. Au sein de notre modernité,

1007MORIN Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Points (Essais), 1970.

1008MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p.33.

1009Auteur anonyme, « L'illusion de la vie réelle » (1895) in BANDA Daniel & MOURE José, *Le cinéma : naissance d'un art*, Paris, Flammarion (Champs arts), 2008, p.40.

1010Exode, 20, 4-6 : « Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre. Tu ne te prosterner point devant elles, et tu ne les serviras point; car moi, l'Eternel, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux,

on reproduit fidèlement le réel, et surtout nos semblables, lorsqu'on désire en faire un artefact, un double. On capture le réel pour le maintenir à notre portée. On le reproduit fidèlement lorsque nous sommes empreints d'un grand sentiment mélancolique, c'est-à-dire lorsque nous avons besoin de nous créer un artefact dans lequel noyer notre désir fantasmatique d'un autre monde possible.

Selon Laszlo Földényi, *La Mélancolie* de Dürer prend la mélancolie comme thème mais n'est pas véritablement mélancolique. Il faut plutôt aller chercher ailleurs si l'on veut trouver une œuvre qui soit structurellement mélancolique. Le philosophe hongrois la trouve dans un tableau précis : *Les époux Arnolfini* de Jan Van Eyck (cf. fig. 6)¹⁰¹¹. C'est la phrase *Johannes de eyck fuit hic 1434* écrite avec une écriture « universelle » qui interpelle le philosophe hongrois. Cette phrase, similaire à celles que nous avons étudiées plus haut¹⁰¹², renvoie à la peinture comme objet universel et autonome, à l'instar de l'individu de cette époque. Les époux vivent dans le monde et pourtant celui-ci ne les atteint pas. Les primitifs flamands sont mélancoliques du fait même de situer en permanence les actions dans le chez-soi. On est dans le monde, preuve des objets vernaculaires qui peuplent les habitats, mais on est, en même temps, enfermé dans un espace séculier où ces mêmes objets sont toujours prêts à disparaître. On est dans le monde et en dehors de lui. La perspective, constitutive de l'imaginaire de cette période, transforme la peinture en un regard qui n'est plus celui de Dieu mais celui de l'humain. La perspective, et avec elle le portrait fidèlement mimétique, c'est l'humain qui assume son désenchantement du monde, son abandon. C'est l'humain qui est responsable de lui-même, c'est l'individu unique, c'est l'époque moderne. À l'époque moderne, il n'y a pas *un* monde, mais chacun a son monde¹⁰¹³. Il n'y a pas d'art mélancolique au Moyen-Âge, car la mélancolie est liée à l'isolement ; or, il n'y a pas d'isolement au Moyen-Âge où tout est continuité. L'art mélancolique est quelque chose de purement moderne, car c'est à l'époque moderne que l'individu peut produire son propre monde, sa propre isolation. L'époque moderne est celle du *génie créatif* : il faut que l'on soit créateur, il faut que l'on se sépare des autres individus. C'est d'Hans Holbein le jeune qui peint le portrait fidèlement mimétique d'un jeune homme en 1533 et inscrit ceci sur le tableau : « Si vous ajoutez la voix, voici Derich, si semblable à lui-même que vous vous demandez si c'est le peintre ou son géniteur qui l'a fait. »

qui punit l'iniquité des pères sur les enfants jusqu'à la troisième et la quatrième génération de ceux qui me haïssent, et qui fait miséricorde jusqu'en mille générations à ceux qui m'aiment et qui gardent mes commandements. »

1011 FÖLDENYI Laszlo F., *Mélancolie*, op. cit., p.128.

1012 Cf. *supra*, I.2.a.

1013 FÖLDENYI Laszlo F., *Mélancolie*, op. cit., p.136.

Il est curieux que le XX^e siècle, siècle du cinéma, soit aussi celui de la négation de l'objet dans le champ de l'art. Dès 1915, Kasimir Malevitch peint son *carré noir sur fond blanc* afin d'en appeler à un nouvel être. À la même époque, c'est Kandinsky dont les tableaux se veulent anthropomorphiques. Ou alors, un peu plus tard, De Kooning, Rothko, Barnett Newman, ceux que l'on a surnommés les *Myth Makers*. L'humain ne peut s'offrir que par la transcendance de la *présentation* abstraite. C'est bien sûr Yves Klein, qui envisage le bleu comme une substance presque magique. Mais c'est aussi, de façon magistrale, l'avènement de l'art conceptuel dans les années 1960. Héritant de la vision de l'art de Marcel Duchamp, un artiste comme Lawrence Weiner envisage que la matérialité de l'œuvre n'a plus aucun sens, car l'œuvre existe même si l'artiste ne la réalise pas. Ou encore, c'est Robert Barry qui vide une bonbonne de gaz dans le désert des Mojave en 1969 : il ne reste qu'une photographie, redoublant l'invisibilité du geste. Plus proche de nous, finalement, nous contemplons l'œuvre d'un Haim Steinbach avec le même regard ému : de simples étagères monochromes accueillent des objets de la grande consommation en plusieurs exemplaires identiques. Même si l'art contemporain, depuis peut-être Carl André, arrive parfois à s'extirper de l'abstraction anthropomorphique, il ne quitte jamais la *potentialité* de l'objet. Nous aimons l'art de notre temps car il est toujours une promesse. Vers quoi ? Nous ne le savons pas et préférons spéculer sur la promesse elle-même. L'art du XX^e siècle est l'art de la potentialité. L'objet et le geste se font espoir. Or, Földényi l'affirme : le mélancolique préfère toujours le potentiel au réel¹⁰¹⁴. Et il est alors paradoxal que notre époque, se revendiquant profondément réaliste et pragmatique (notamment dans son art qui revient sans cesse au *ready-made*), se serve du réel comme une plateforme vers l'horizon scintillant de la potentialité. Quel lien, aussi ténu soit-il, existe entre les portraits de Jan Van Eyck et l'art conceptuel de notre temps ? Cette même promesse d'un ailleurs, qui, paradoxalement, est toujours liée au néant. Nous cherchons toujours l'immortalité et l'infini dans l'art, même lorsqu'il prend la simple forme d'un urinoir renversé. Il en va de même du cinéma, pensons à ce que Derrida nous en dit¹⁰¹⁵ : nous sommes plusieurs dans une salle mais seul face au film. Le cinéma crée une déliaison : on est seul face au spectacle. Le cinéma neutralise la masse, il la dissocie pour la plus grande joie des individus. On est toujours seul face au spectre, ce dont rêve l'humain depuis des décennies, depuis des siècles.

1014 *Ibidem*, p.201.

1015 DERRIDA Jacques, « Le cinéma et ses fantômes » in *Penser à ne pas voir*, op. cit., p.323.

Une tristesse dialectique

Mélancolie et redondance du passé sont liées. À une époque s'affirmant comme *contemporaine*¹⁰¹⁶, la question du passé qui revient et revient sans cesse ne peut qu'aller de pair avec la douce élégie mélancolique. Nous l'avons bien compris, la mélancolie est liée à l'allégorie spectrale, mais aussi au cinéma et, plus largement, à l'époque moderne. La mélancolie, c'est l'espoir vain de retrouver une rive que nous n'avons jamais connue, ou que nous ne retrouverons plus. Pour Julia Kristeva, la mélancolie est toujours la tristesse non d'un être ou d'un lieu, mais d'un temps :

Le temps dans lequel nous vivons étant le temps de notre discours, la parole étrangère, ralentie ou dissipée du mélancolique, le conduit à vivre dans une temporalité décentrée. Elle ne s'écoule pas, le vecteur avant/après ne la gouverne pas, ne la dirige pas d'un passé vers un but. Massif, pesant, sans doute traumatique parce que chargé de trop de peine ou de trop de joie, *un moment* bouche l'horizon de la temporalité dépressive, ou plutôt lui enlève tout horizon, toute perspective. Fixé au passé, régressant au paradis ou à l'enfer d'une expérience indépassable, le mélancolique est une mémoire étrange : tout est révolu, semble-t-il dire, mais je suis fidèle à ce révolu, j'y suis cloué, il n'y a pas de révolution possible, pas d'avenir...¹⁰¹⁷

Le *further* d'*Insidious* tel ce « révolu » auquel nous sommes fidèles (*fig. 89*). C'est le monde de la mélancolie, le monde des âmes en souffrance. Le monde où l'on se dirige lorsque l'on sombre dans les brumes opaques du temps. Le *further*, c'est le cinéma, royaume des spectres, royaume des allégories. Mais cette beauté qui nous émeut tant est accompagnée d'un versant tranchant s'annonçant dans tout son danger. Comme le rappelle Földényi, l'époque moderne est cette époque où il ne suffit pas que les individus soient mélancoliques, mais où le monde aussi doit l'être¹⁰¹⁸. C'est Caspar David Friedrich et ses paysages où la perspective s'y fait à la fois promesse et oppression. Le *further*, le cinéma, le monde des spectres, n'a, aux yeux des spectateurs, qu'un seul défaut : il n'est pas le réel. Qu'à cela ne tienne, on fera du réel une copie de cet imaginaire. C'est la possession comme capacité de transformation du réel en image. Le spectre : rien d'autre que l'espoir d'un monde à la hauteur de l'écran. De l'âtre hanté, nous passons au monde spectral.

1016 Sur l'analyse de ce terme de contemporanéité, nous renvoyons à Giorgio Agamben : « Qu'est-ce que le contemporain ? » in *Nudités*, *op. cit.*, pp.23-37. Selon le philosophe italien, le contemporain est une sorte de tremblement temporel. L'individu « contemporain » est celui qui ressent toutes les temporalités, et chancelle en permanence sur sa base.

1017 KRISTEVA Julia, *Soleil noir*, *op. cit.*, p.70.

1018 FOLDENYI Laszlo F., *Mélancolie*, *op. cit.*, p.159.

Nous discutons plus haut du concept d'« image dialectique » chez Walter Benjamin¹⁰¹⁹, issu du *Livre des passages*, afin d'envisager le spectre comme un « infâme dialectique ». Cette conception nous apparaît dorénavant avec beaucoup plus de clarté. Citons de nouveau le philosophe allemand :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. Seules des images dialectiques sont des images authentiques (c'est-à-dire non archaïques) ; et l'endroit où on les rencontre est le langage.¹⁰²⁰

Nous envisageons alors le spectre comme étant cet Autrefois se déplaçant dans le Maintenant à la manière d'une image *streaming* saccadée. Nous l'envisageons comme une image *authentique* bien qu'*archaïque*. Pour Benjamin, l'expérience moderne est fantomale et, nous le précisons, cette expérience fantomale est profondément mélancolique. Si mélancolie il y a, c'est avant tout car nous ne désirons rien d'autre qu'habiter un monde spectral. Si désir de monde spectral il y a, c'est parce que notre âtre, notre *palais interne*, notre existence, est gangrenée de toute part par les spectres. L'image, celle-là même qui nous offre un accès au monde, un accès à la sagesse, au souvenir, au bonheur, s'est muée en spectre agressif. Elle ne nous propose plus un ailleurs, mais s'impose comme le « ici ». Elle s'est faite arraisonement, *Gestell*. Et, avec elle, c'est tout le passé qui revient toquer à notre porte pour nous demander des comptes. À la manière du Saint-Augustin de Monsù Desiderio¹⁰²¹, nous errons dans un monde de ruines, car ce n'est qu'une fois le monde détruit que nous pouvons fantasmer ses potentielles complétudes (*fig. 90*). Le spectre est l'image dialectique, car il crée une disjonction, une dialectique figée. L'avenir n'existe plus que sous la forme d'images, il se confond avec le fantasme, il n'est plus la prévision d'une déduction, mais le pur espoir d'un désir solitaire. C'est le monde spectral.

Alors même qu'il s'est lancé dans une aventure imaginaire consistant à redonner vie à sa mère décédée par le biais d'une étude de photographies, Roland Barthes tient, d'octobre 1977 à

1019Cf. *supra*, I.3.c.

1020BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p.478, fragment N2a,3.

1021Monsù Desiderio est un duo de peintres lorrains composé de François de Nomé et de Didier Barra. Nous pensons, ici, à l'œuvre *Ruines fantastiques avec Saint-Augustin et l'Enfant* peinte en 1623 et conservée à la National Gallery à Londres.

septembre 1979, un *Journal de deuil*. Le 17 novembre 1977, il écrit ceci : « Deuil : région atroce où je n'ai plus peur.¹⁰²² » Avons-nous déjà remarqué que le moment où l'être est possédé, cet être n'a plus peur du spectre ? Barthes le dira lui-même, le deuil est une possession¹⁰²³. La mélancolie est un territoire où, étrangement, la peur n'est plus. Reiko Asakawa et son ex-mari quittent l'île d'Oshima, ils sont dans la cale d'un bateau de pêche. Ils ne leur reste que quelques jours à vivre avant que Sadako Yamamura ne vienne les prendre, et pourtant la jeune mère l'affirme : « C'est bizarre... Je n'ai pas peur du tout. » Nous avons fait nôtre le manque, et ce dernier est devenu plénitude. Le manque est lourd et nous n'avons plus peur de ce dont nous manquons. Voire, nous prenons plaisir à notre tristesse. Plutôt que de pleurer, nous allons au cinéma pour sécher notre regard. Nous laissons le spectre entrer en nous, nous laissons le monde devenir spectral. Jamais nous ne quittons la pénombre et le siège molletonné. Nous marchons dans les rues de la ville pour rentrer chez nous, mais nous y sommes encore, dans l'écran scintillant de notre solitude et de tout notre espoir. Le cinéma est un *guérissement*¹⁰²⁴ nous disait ce même Barthes. Non de notre mal, mais de nos peurs. Notre corps se fait cadavre spectaculaire mais nous n'avons plus peur. Notre rapport au monde se spectralise, notre existence entière est soumise à une volonté externe, mais nous n'avons plus peur. Le cinéma spectral n'est rien d'autre qu'un cheminement pédagogique : vous ne voulez plus avoir peur ? Embrassez le spectre, faites corps à l'image, laissez-vous aller à la mélancolie, soyez possédé, soyez allégorique. Niez votre nom, votre intégrité, ce que vous êtes. Abandonnez-vous, soyez le palais de toutes les images dialectiques surgissant d'un passé abyssal où règne une tempête imaginaire, et plus jamais vous n'aurez peur.

3.3 La victoire de l'archétype

L'énergie malade

À la fin du premier tiers de *Ringu* (Hideo Nakata, 1998), Reiko Asakawa se rend à la ville d'Izu afin d'enquêter au chalet où ont séjourné sa nièce Tomoko et ses amis une semaine jour pour jour avant qu'ils ne décèdent tous simultanément dans d'étranges conditions. Elle loue le même chalet, le B4, celui présent en fond de la photographie sur laquelle les adolescents ont le visage étrangement déformé. Elle regarde ici et là, tente de se projeter, de comprendre. Puis, alors qu'elle va payer sa nuit au tenancier, elle constate une cassette VHS

¹⁰²²BARTHES Roland, *Journal de deuil*, op. cit., p.64.

¹⁰²³*Ibidem*, p.175.

¹⁰²⁴Cf. *supra*, III.1.b.

sans nom rangée avec les autres, toutes colorées, toutes bien alignées. La VHS maudite, elle, dénote dans cet ordre jovial. Par son regard, nous comprenons que Reiko est saisie d'un sentiment mêlé d'effroi et de curiosité inarrêtable. Puis, soudainement, Hideo Nakata nous propose un zoom numérique sur la cassette, accompagné d'un son dissonant qui ne s'arrête pas avant de longues minutes tandis que la photographie du film, elle, est entachée d'un grésillement sombre. Comme si la matérialité même du film était à jamais souillée (fig. 91). Reiko s'enferme dans le chalet, enclenche la vidéo, la contemple. Puis, le téléphone sonne, elle n'a plus qu'une semaine à vivre. La scène suivante, anecdotique (son fils Yoichi marche dans la rue et croise son père) est le point de départ d'une fuite en avant : le réel se noie sous une pluie battante. Souvenons-nous comment s'ouvre le film : un plan ténébreux sur l'océan se transforme peu à peu en un cadrage sur un écran de télévision. Le flux de l'océan, père de Sadako, lieu non pas magique mais maudit, royaume des ombres, *further*, est exactement identique au flux de l'image. C'est d'ailleurs cette phrase que Ryûji a réussi à décrypter dans la VHS, cette phrase murmurée dans un ancien dialecte : « Jeux d'eau de mer. Spectre en vue. » La pluie qui maintenant s'abat et ne cessera qu'à la fin du film est égale à deux autres écoulements : celui du temps qu'il reste avant le trépas, et celui de l'image¹⁰²⁵. Le zoom sur la VHS dans le chalet, ce zoom accompagné d'une dissonance et d'un grésillement, est une allégorie : l'image est dorénavant hantée et souillée, tout comme le sont Reiko, son fils et son ancien mari.

Jean-Baptiste Thoret, dans son texte « Énergie, action, violence : les métamorphoses du cinéma américain dans les années soixante-dix.¹⁰²⁶ » interroge ce cinéma en termes d'intensité. Il le divise en deux catégories : le cinéma des boîtes (avec des films comme *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) qui serait un cinéma du « trop d'énergie » ; et le cinéma des cosses (avec des films comme *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956), cinéma, lui, du manque d'énergie. Le cinéma des boîtes est peut-être le cinéma qui a donné le film d'action tel qu'on le connaît : un individu doit brûler énormément d'énergie pour ne pas être avalé par le rythme de la fiction. Il ne dort pas, il ne s'arrête pas. Il saute d'un hélicoptère

1025 Nous pourrions faire de nombreux liens entre le motif océanique de *Ringu* et l'histoire de l'art. Bachelard a notamment réfléchi aux rapports entre le flux aquatique et la longue chevelure flottante du mythe shakespearien d'Ophélie. Nombreuses sont les légendes racontant l'histoire d'une jeune noyée à la longue chevelure vêtue de blanc. « Ainsi, une chevelure vivante, chantée par un poète, doit suggérer un mouvement, une onde qui passe, une onde qui frémit. » Au cours de cette même « rêverie », le philosophe allant jusqu'à affirmer que l'eau est la matière même de la mélancolie et de la mort, car « l'eau emporte au loin, l'eau passe comme les jours ». *Ringu*, en mettant en lien l'eau et le flux de la VHS fait de l'image une matière morbide. Voir BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, pp. 95-108.

1026 THORET Jean-Baptiste, « Énergie, action, violence : les métamorphoses du cinéma américain dans les années soixante-dix. » in MOUSSARON Jean-Pierre & THORET Jean-Baptiste (dir.), *Why not ? sur le cinéma américain*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2003, pp.38-71.

à un toit, il combat des hordes d'ennemis. Les temps de latence y sont toujours fourbes, à l'image de ces femmes fatales en quête de trahison. La scène finale de *The Texas Chainsaw Massacre* est exemplaire : alors que Sally arrive à s'enfuir à l'arrière d'un pick-up, *Leatherface* tourne sur lui-même au soleil couchant. Il a encore beaucoup d'énergie à dépenser, et faute d'objet pour cette dépense, il tournoie et tournoie encore au rythme du bruit de sa tronçonneuse. « D'un côté, une énergie brûlée via l'espace, et de l'autre, une énergie asphyxiante débouchant sur une violence démesurée.¹⁰²⁷ » Sally et sa bande étaient en train d'effectuer un *roadtrip* (énergie qui se brûle), lorsqu'ils ont croisé la route de *Leatherface*, chômeur désœuvré depuis la fermeture de l'abattoir familial (énergie qui s'asphyxie). Mais le film de référence de ce trop-plein d'énergie est sûrement *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955) qui s'ouvre sur trois plans répétés à l'identique : une jeune femme court pieds nus sur l'asphalte d'une route nocturne. Le film s'ouvre sur un bégaiement et se terminera sur une explosion. Le film est une boîte, il est trop étroit pour accueillir toute l'énergie qui le ronge.

À l'inverse est le cinéma des zombies et des aliens singeant l'humain. En 1956, Don Siegel réalise *Invasion of the Body Snatchers*, film dans lequel des envahisseurs viennent remplacer les Hommes par des copies conformes dénuées de toute individualité et de toute énergie. De parfaits esclaves. Le film est alors trop rapide, ses vingt-six images secondes s'écoulent trop vite pour les protagonistes dont tout mouvement s'étire dans une lenteur dramatique. Que dire du *Village of the Damned* (Wolf Rilla, 1960) ? Un village entier s'endort subitement, et lorsque les habitants se réveillent, douze femmes sont enceintes. Elles accoucheront de douze enfants étrangement identiques. Douze monstres, douze assassins. On manque d'énergie, on ne peut se relever et, dans notre chute, l'horreur nous submerge. Ce remplacement qui se réalise dans le secret deviendra machination dans un autre film de Don Siegel : *Escape from Alcatraz* (1979). La prison comme lieu du devenir cosse, du devenir vide. Pour s'en échapper, Frank Lee Morris (Clint Eastwood) fabrique un faux de lui-même, une poupée désincarnée qui le remplace dans son sommeil alors qu'il creuse son trou et s'enfuit. Le devenir-cosse est ici le salut d'un individu qui revendique encore son énergie, car le devenir-cosse est ce qu'attend une société de contrôle de ses citoyens.

Mais qu'en est-il alors de *Ringu* ? Pouvons-nous l'analyser à partir de cette opposition énergétique issue du cinéma américains des années soixante-dix ? Pouvons-nous, globalement, analyser le cinéma spectral depuis cette grille ? Reiko Asakawa remarque la VHS et l'image est gangrenée par des parasites. Puis c'est le monde entier qui subit ses flots et sa mélancolie. Le cinéma spectral n'est pas le cinéma d'un trop-plein ou d'un

¹⁰²⁷*Ibid.*, p.58.

manque d'énergie, mais est un cinéma de l'énergie cancéreuse. Son énergie est malade, elle sursaute, nous pousse à courir, avant que l'on ne s'effondre en larme, figé par l'épouvante. Le cinéma spectral, c'est le cinéma de l'énergie bipolaire, c'est la tarentelle napolitaine : on pleure, puis l'on crie, puis l'on pleure, puis l'on crie ; jusqu'à épuisement. C'est un cinéma dans lequel on se balance doucement d'avant en arrière en caressant le crâne mort d'un enfant dans un puits. C'est l'absence de but et de fondement, c'est la soumission à la volonté archaïque d'un Autre, le spectre, qui ne nous laisse que le *désœuvrement* pour seule occupation. C'est la famille Perron, dans *The Conjuring* (James Wan, 2013) qui ne peut rien faire d'autre que se réfugier dans le salon et attendre. Or, comme le rappelle Földényi, ennui et terreur sont liés¹⁰²⁸. Le cinéma spectral, nous l'avons bien compris à partir des nombreux recours à Giorgio Agamben, c'est le cinéma même du désœuvrement : le cinéma de la soumission, de la dépossession de soi, de la tristesse malade. Il n'est pas question de quantité, mais d'intensité, et c'est toute la lucidité de Tristan Garcia d'avoir compris que la problématique centrale de l'époque moderne était celle de l'intensité :

Pour maintenir des intensités, il faut donc lutter : il ne faut pas simplement percevoir le monde, mais agir de manière à en déplacer sans cesse les intensités, et à remplacer ce qui est identifié par ce qui ne l'est pas encore. Le sujet moderne ne pouvait pas se contenter de *constater* un monde intense, à moins de lui faire complètement dégorger son intensité, par inactivité : un sujet passif, observateur, un pur sujet neutre aurait vite fait de rendre le monde vide de la moindre intensité, épuisé, complètement identifié et fini. Du moment qu'il y avait un sujet du monde, il fallait que ce sujet se trouve lui-même porté par un idéal d'intensité, pour pouvoir maintenir l'intensité constitutive du monde.¹⁰²⁹

Seul un sujet intense peut sauver le monde en lui injectant de l'intensité. Mais que se passe-t-il lorsque ce sujet lui-même est atteint d'une intensité défaillante ? Le monde s'effrite, s'englué, suinte, pue, puis s'effondre. La possession par le spectre, c'est toute l'allégorie de cette intensité qui habite l'individu et lui fait détruire son monde, son être, son existence. Le spectre, c'est l'agent qui nous rend non pas le monde impossible, mais qui nous fait vivre dans un monde défaillant : le sien. D'où l'immense mélancolie : si l'on refuse le combat, si l'on baisse les bras, le monde cesse d'exister. Nous ne pouvons alors qu'accepter le monde tel que le spectre nous le propose, même si ce monde n'est pas le nôtre, même si ce monde nous rend

1028 FÖLDENYI Laszlo F., *Mélancolie*, op. cit., p.176.

1029 GARCIA Tristan, *La vie intense*, op. cit., p.91.

fous, même si nous avons l'impression de vivre au fond d'un puits nauséabond. Reiko Asakawa remarquant la vidéo, faisant advenir le parasite à l'image et dans son monde, c'est l'allégorie du monde tel que nous le connaissons. Nous ne pouvons détourner notre regard des images spectrales, car ces images sont en nous. Nous ne pouvons qu'accepter le monde spectral, car c'est le seul monde possible. Nous nous faisons image, y entrons les bras ouverts et l'échine courbée en deux par l'extase de la soumission et de la promesse d'éternité.

La victoire de l'archétype

Mia (Annabelle Wallis) et John (Ward Horton) ont survécu, notamment grâce à Evelyn (Alfre Woodard) qui s'est jetée par la fenêtre avec Annabelle dans les bras. Elle s'est sacrifiée pour que le couple puisse vivre heureux avec Leah, leur nouveau-né. Enfin, leur vie reprend un sens normal. Enfin ils ne sont plus harcelés et menacés par la poupée maudite, incarnation d'Annabelle Higgins, une jeune hippie sataniste qui, avec sa bande inspirée de la Helter Skelter de Charles Manson, avait massacré sa propre famille. Ils ne sont plus harcelés par le Démon que ces jeunes gens perdus ont fait venir sur terre. *Annabelle* (John R. Leonetti, 2014), film majeur du *Conjuring Universe* est un film exemplaire du genre : son action se déroule à une époque révolue et fantasmée (les années 1960) ; il fait référence à de nombreux éléments de la culture populaire, dont notamment *Rosemary's baby* (Roman Polanski, 1968) ; enfin, il est découpé par toutes les phases que nous avons relevées jusqu'ici (maternité, acheiropoïèse, enquête, possession...). À la toute fin du film, six mois après le dénouement tragique, le jeune couple (lui est médecin, elle est mère au foyer), sort de l'église après la messe dominicale. Ils croisent le père Pérez (Tony Amendola) sur le perron, ce même prêtre qui les avait aidés au péril de sa vie. Pérez félicite le couple pour leur courage et les encourage à se concentrer sur leur enfant. Il les met toutefois en garde : « le mal est constant, on ne détruit pas ce qui a été créé. J'espère que ceux qui entreront en contact avec la poupée trouveront l'aide dont ils ont besoin. » Il a un cadeau pour Mia : une photo qu'il avait prise d'elle peu avant l'apogée des événements épouvantables. La jeune mère est assise sur un banc, elle tient sa fille sur ses genoux. La photographie, au format portrait, est parfaite, et témoigne d'une perfection, d'un archétype : la Mère. Puis, alors que le couple s'avance dans l'allée, la caméra filme l'église en un mouvement ascendant, avant que l'image ne disparaisse dans un fondu au blanc. L'ultime scène du film concerne Annabelle. Sans que ne nous sachions comment ni pourquoi, la poupée s'est retrouvée chez un antiquaire et une dame est en train de

l'acheter pour sa fille. Cette même fille qui occupera la scène d'ouverture du film *The Conjuring*. La fin d'*Annabelle* est exemplaire et renvoie à l'objet même de l'activité spectrale au sein du film et au cœur du spectateur : le devenir archétypal. En témoignent ces deux plans qui ouvrent et clôturent le film : un plan sur une gargouille ornant une église. Le film est une parenthèse pédagogique qui s'insère dans la vie. Il est prévu pour perdurer ensuite, pour les personnages, mais aussi pour nous.

Que devenons-nous lorsque l'*arkhè* a définitivement élu résidence en notre for ? À l'instar de Josh Lambert dans *Insidious : Chapter 2* (James Wan, 2013), que devenons-nous lorsque nous contemplons nos dents se décrocher et échoir sur le tapis du salon ? À l'instar de Lina Zander (Annalisse Basso) à la fin de *Ouija : Origin of Evil* (Mike Flanagan, 2016), que devenons-nous lorsque nous choisissons de suivre la voie du démon plutôt que celle de nos proches décédés ? Que devenons-nous lorsque, après avoir survécu au spectre, nous sortons de l'église, famille parfaite, une photographie *exemplaire* sous le bras ? Dans tous les cas, nous devenons, simplement, des *archétypes*. Devenir possédé ou devenir archétypal : les deux réponses au spectre sont identiques. Remarquer la présence spectrale sur notre épiderme ou être une mère modèle accrochée au bras de son jeune et beau mari est identique. Ce ne sont que deux visions de l'archétype. Nous retrouvons, ici, un passage de Platon questionnant justement cette incarnation archétypale :

Sans doute l'homme dont l'initiation n'est pas récente, ou bien qui s'est laissé corrompre, ne s'élance point rapidement de ce lieu-ci vers là-bas, vers la Beauté en soi, quand sur terre il contemple ce qui en porte le nom : aussi, loin d'élever son regard avec respect dans cette direction, il s'adonne au plaisir, et comme une bête se met en devoir de saillir, de répandre sa semence et, dans l'élan de sa frénésie, ne craint ni ne rougit de poursuivre un plaisir contre nature. Par contre, celui qui vient d'être initié, celui qui s'est empli les yeux des visions de jadis, s'il voit un visage d'aspect divin, heureuse imitation de la Beauté, ou un corps qui offre quelque trait de la Beauté idéale, d'abord il frissonne et quelque chose lui revient de ses angoisses de jadis. Puis, les regards fixés vers ce bel objet, il le vénère à l'égal d'un dieu et, s'il ne craignait d'avoir l'air complètement fou, il offrirait des sacrifices à son bien-aimé comme à une image sainte ou comme à un dieu. Après le frisson, cette vue produit en lui, comme il est naturel, un changement, il se couvre de sueur, il éprouve une chaleur inaccoutumée. En effet, dès qu'il reçoit par la voie des yeux les effluves de la Beauté, il s'échauffe, et le plumage en est vivifié. Cette chaleur amollit la place où naissent les ailes, place depuis longtemps resserrée par un durcissement qui les empêchait de se développer. L'aliment apporté par ces effluves fait gonfler la tige des plumes et provoque sa croissance, à partir de sa racine, sous toute la surface de l'âme. L'âme en effet, était jadis tout ailes. À présent elle bouillonne

tout entière, elle se soulève, et elle souffre comme les enfants qui font leurs dents : les dents qui percent causent une démangeaison, une irritation des gencives, et c'est ce qu'éprouve également l'âme de celui dont les ailes commencent à pousser ; elle est en ébullition, elle est irritée, chatouillée, dans le temps où elle fait ses ailes.¹⁰³⁰

Celui qui contemple la beauté archétypale se transforme lui-même en ange. Il devient tel Éros, amour que l'on ne saisit que dans la pénombre, dieu rendant folle Psyché. Celui qui est confronté aux *idées* devient archétype à son tour. Il sent les ailes pousser dans son dos, ses gencives le grattent. Celui qui affronte le spectre est confronté à une transformation affective et le cinéma spectral a choisi d'envisager ceci sous ses deux aspects : il devient monstre et amour. Il devient être déchiré, et Éros parfait, que l'on prend en photographie sur un banc avec son enfant sur les genoux. Qu'est-ce que l'archétype ? Une question de principe, c'est-à-dire de ce qui est premier. Voire, plus précisément, une question de *modèle*. L'archétype devient exemple et moule, on ne peut que se fondre en lui. Il est la figure (*tupon*) de l'autorité (*arkhè*), il est la figure de ce qui commence et de ce qui commande¹⁰³¹. L'archétype, c'est le visage de l'ange, bien sûr, mais aussi celui du possédé qui donne une figure à l'archaïque qui n'en a pas. D'où notre affirmation : soit l'on devient l'archétype du spectre¹⁰³², soit on devient l'archétype de son refus. Telle est la tragédie de l'avènement de la spectralité dans notre vie : nous n'avons pas d'autre choix que de devenir archétypal. Et celui qui est devenu archétype entre dans la *hiérarchie*¹⁰³³. Celui qui est devenu archétype entre dans l'ordre de l'*arkhè*, il y trouve une place. En ce sens, l'avènement de la spectralité est toujours une mise en ordre. C'est la tragédie des victimes du spectre, et même de celles qui s'en sont sorties : elles n'ont plus le droit au désordre, au chaos, à l'*an-archie*. Elles doivent devenir un couple modèle, blonds aux yeux bleus, sortant de l'église un dimanche matin.

1030 PLATON, *Phèdre*, fragment 251, trad. P. Vicaire in PLATON, *Œuvres complètes*, Tome IV, troisième partie, Paris, Les Belles Lettres (Université de France), 1985, pp.43-44.

1031 Nous le rappelons, Agamben, à la suite d'Aristote, définit l'*arkhè* comme étant ce qui commence et commande. Voir AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le commandement ?*, *op. cit.*, p.11.

1032 Dans *Tape 49* (Simon Barrett, 2013) présent dans le film anthologique *V/H/S/2* (2013), un détective et son assistante sont à la recherche d'un jeune homme, Kyle, qui a disparu. Ils retrouvent sa trace dans une maison semblant abandonnée, jonchée de cassettes VHS et d'écrans qui grésillent. Dans une captation de webcam présente sur un ordinateur, Kyle affirme que regarder des images épouvantables entre dans notre cortex et nous transforme. Il est devenu lui-même une archive spectrale, celle de son suicide et de sa renaissance à l'état de mort-vivant. C'est en mimant la dimension spectrale de toutes ces captations que Kyle est devenu archétypal à son tour. Cette idée est également amenée de façon tout aussi littérale dans *Sinister 2* (Ciarán Foy, 2015) : le détective et un scientifique viennent de comprendre que le démon Baghul agit sur les enfants par le biais d'œuvres d'art ce qui les conduit à la conclusion que « les meurtres existent à travers l'art. C'est l'observance esthétique de la violence. » À la fin du film, ce n'est pas réellement le petit Zach que l'ancien policier combat, mais sa caméra Super 8.

1033 Le terme de hiérarchie est composé des mots grecs *hierós* (le sacré) et *arkhè* (le commandement/commencement). La hiérarchie est simplement l'organisation ordonnée de la subordination des substances sacrées et est, dans la théologie chrétienne, utilisée pour définir l'organisation des anges. Avant de devenir un terme militaire et administratif, il est donc formé par une logique religieuse.

Comment se termine un film de spectre ? Toujours sur cette mise en ordre. Le seul chaos restant est celui de l'ouverture vers la continuité spectrale. Il n'y a pas de *happy end* dans le cinéma spectral, toujours un ultime effroi qui semble affirmer que la hantise sera sans fin. Que la hantise continuera dans une suite, certes, mais, surtout, qu'elle continuera pour nous. Nous le répétons : l'objet même du film de spectre se situe dans ce moment où l'on ferme notre *laptop*, éteignons la lumière et nous blottissons sous notre couette en priant pour qu'aucune main glacée ne vienne attraper notre pied. L'objet du film de spectre est d'insérer l'*arkhè* en nous, de nous mettre dans l'ordre. Dans l'ordre spectatoriel, certes, comme toute œuvre d'art, mais aussi dans l'ordre moral, comme c'est littéralement le cas dans *Annabelle*. « Si l'on accorde à Gérard Lenne que le film fantastique, en général, finit bien (“le combat de l'ordre et du désordre *ne peut pas se terminer par la victoire du désordre*¹⁰³⁴”), on a là un critère qui permet de distinguer le film d'horreur du film fantastique. La spécificité du film d'horreur, ce n'est pas qu'il finirait mal, c'est qu'il ne finit pas.¹⁰³⁵ » Qu'en est-il du cinéma spectral ? Effroyable mélancolie, sourde et opaque. Nous constatons que l'ordre ne gagne pas, mais est arraisonné à un désordre qui se poursuivra sans fin. Comment trouver un ordre stable lorsque l'on sait qu'*Annabelle* est toujours dans la nature, prête à revenir nous torturer ? L'ordre n'est alors pas une stabilité, mais une obsession maniaque. Nous entrons dans la *hiérarchie*, dans les rangs, non dans la clarté de l'ordre, mais dans l'ordre de marche. Nous nous mettons en état de siège.

Dans *Ringu*, juste avant que Reiko Asakawa ne découvre la VHS maudite dans le petit meuble du tenancier des maisons de location, la jeune mère erre dans le chalet B4 à la recherche d'une réponse. Elle ouvre le livre d'or et découvre cet étrange dessin d'enfant, sorte de scène anecdotique et sans aucun impact dans le film. Trois gros personnages se tiennent côte à côte, et une légende nous dit « Mon père est obèse, ma mère est obèse, donc je suis obèse. » La confrontation au spectre nous inclut dans une boucle généalogique, archéologique, hiérarchique. Le spectre nous code, nous détermine. C'est également tout le sujet du film *Hereditary* (Ari Aster, 2018), qui l'affirme dans son titre même. Nous désirons la liberté mais sommes intrinsèquement convoqués, arraisonnés, au devenir archétypal. Nous désirons vivre notre vie, sortir avec cette fille magnifique qui nous lance des regards lors du cours de littérature, mais sommes déjà codés à devenir des réceptacles du *modèle* car nos ancêtres, nos *archaïques*, en ont décidé ainsi. Nous ne pouvons qu'exister par et pour une image :

1034LENNE Gérard, *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies*, Paris, H. Veyrier, 1985, p.41 ; cité par DUFOUR Éric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., p.62.

1035Ibidem.

L'individuation, qui procède du genre à l'individu, reste pour ainsi dire suspendue en l'air, et les êtres qui constituaient autrefois les individus de l'espèce *homo sapiens* flottent à présent au sein d'une zone indistincte, ni universelle ni singulière, qui est le domaine propre du type. Loin de se réduire à une simple généralité ou de souffrir d'un quelconque manque de détermination, le type se présente comme un être parfaitement déterminé qui d'un coup [...] s'indétérmine et devient principe d'une série, en vertu des traits mêmes qui devraient l'identifier.¹⁰³⁶

Pour Giorgio Agamben, notre époque est celle du devenir archétypal de l'individu. « *Le caractère exclusif devenu principe de reproduction en série* : telle est la définition du type (qui met du même coup à nu sa proximité avec la marchandise).¹⁰³⁷ » L'être devenu archétype est un être qui s'est *spécialisé*, c'est-à-dire, un être qui est devenu une « espèce de chose », un genre à lui tout seul. Il incarne sa propre espèce, il devient modèle, il devient spectral. Lorsque l'image nous habite, lorsque nous cherchons à tout prix à l'incarner, nous disparaissions en tant qu'humains pour devenir un spectre. Nous ne sommes plus personne. Reiko Asakawa comprend que, pour ne pas être assassinée par Sadako Yamamura, il faut répandre sa viralité en faisant une copie de la VHS que l'on montrera ensuite à quelqu'un. Elle comprend qu'on ne peut gagner contre le spectre, mais que l'on peut en être protégé si l'on entre dans les rangs de sa *hiérarchie*. Reiko Asakawa se dirige vers la maison de son père qui garde Yoichi, à qui il ne reste que quelques heures avant que le spectre ne vienne le pétrifier. Reiko a fait un choix : elle sacrifiera son père pour sauver son fils. Elle est devenue archétypale, elle est entrée dans l'ordre. Et nous, spectateurs au regard hanté, envisageons la fin du film avec angoisse. C'est un film, certes, une fiction, une invention, un fantasme. Mais qu'allons-nous faire ? Allons-nous contempler le miroir noir de notre écran pendant sept jours ? Nous aussi, nous parlerons du film autour de nous et peut-être, même, en ferons-nous une copie. Peut-être accepterons-nous, nous aussi, d'entrer dans les rangs sacrés, peut-être courberons-nous la tête, laisserons notre regard se vitrifier, et marcherons-nous dans le réel le cœur lourd, spectralisé. Le monde est devenu spectral et notre existence, elle, n'est plus qu'un résidu imaginaire.

1036 AGAMBEN Giorgio, « Pour une éthique du cinéma » in *Trafic*, numéro 3, Paris, P.O.L., 1992, p.49.

1037 *Ibidem*, p.50.

CONCLUSION :

Noël Carroll, dans *Philosophy of Horror*, discute les différentes théories relatives à notre croyance en la fiction cinématographique projetée sous nos yeux. Il en repousse deux : celle affirmant que nous croyons réellement tout ce qui a lieu dans le film et celle disant le contraire, à savoir que nous prétendons avoir peur, car cela nous amuse. Puis, il donne son avis sur la question. Selon lui, lorsque nous sommes au bord d'un précipice et que nous ressentons de la peur, c'est avant tout parce que nous avons peur des images mentales de chute, de souffrance et de mort qui se forment dans notre esprit¹⁰³⁸. Ce n'est pas l'événement qui nous fait peur, mais le contenu de notre idée. Or, comme nous venons de le montrer, le cinéma spectral replace cette formulation des effets horrifiques dans une position scénaristique centrale. Il tend à affirmer que le spectre est avant tout une *mauvaise idée*, voire, même, une *idée malade*. L'histoire horrifique que nous raconte le cinéma spectral, celle qui continue de nous hanter des jours après avoir regardé le film, c'est celle d'une image insidieuse. Et si une *mauvaise idée* était entrée en nous ? Avoir un doute, c'est déjà valider la hantise. Le spectre en tant que monstre n'est qu'un leurre. Nous n'avons pas peur de Sadako ou d'Annabelle, ce dont nous avons peur, c'est de ce qui les rend vivants, ce qui est réellement le *spectre* : un informe qui doit s'incarner. Et le véhicule parfait de cet informe n'est autre que l'image. De l'image cinématographique terrifiante, nous passons à l'image mentale épouvantable, et nous ne pouvons avoir recours à la raison critique pour nous en défaire. Une seule solution, comme nous venons de le voir : devenir image à son tour. Servir le spectre. On ne vainc ce dernier qu'en devenant un objet spectral à son tour. Comment apprend-on à vivre avec *quelque chose* en trop ? Comment apprendre à vivre avec une constante angoisse, avec un spectre assis sur ses épaules ? On apprend juste à survivre, à se faire allégorie. On apprend à nier sa singularité au profit d'une identité éclatée. Encore une fois, il semblerait que la métaphore clinique de ce cinéma ne soit pas tant le deuil qu'une sorte de cancer qui naîtrait d'un choc émotionnel. C'est la fin de *It Follows* : Jay et Paul (Keir Gilchrist) marchent main dans la main dans un monde hanté par des spectres voulant leur mort, des spectres qu'eux seuls peuvent voir. Leur monde est spectral, ils sont gouvernés par une *arkhè* qui ne les laissera plus jamais tranquilles. Plus qu'un virus, une infection.

1038CARROLL Noël, *Philosophy of horror*, op. cit., p.79.

CONCLUSION

En introduction de cette recherche, nous posons la question suivante : de quoi a peur le cinéma de spectre ? Par cette interrogation, nous nous référerions tout d'abord à Noël Carroll qui, dans *Philosophy of Horror*, envisage que chaque genre du cinéma d'horreur renvoie à un type d'angoisse sociale, politique, sociétale, médicale, etc., qui lui est propre¹⁰³⁹. Globalement, ce qui intéresse Carroll à la fin de son étude, ce n'est pas de placer chaque sous-genre en face de ses angoisses, mais, comme nous l'avons montré, de penser l'horreur de son temps, le début des années 1990, comme étant globalement liée à la postmodernité. En ce qui nous concerne, nous avons ici tenté de répondre à cette interrogation à partir du film de spectre afin d'ouvrir nos résultats vers un type de peur précise : celle des images. Ainsi, nous avons montré que le cinéma de fantôme traditionnel était massivement devenu, à partir de la fin des années 1990, un cinéma de « spectre » et que ce changement renvoyait à ce doute, notamment du fait de l'avènement des technologies numériques. Ce changement n'est pas anodin car, comme nous n'avons cessé de le rappeler, le spectre diffère du fantôme en un point majeur : il est une forme sans visibilité qui va tout faire pour se rendre visible, en sachant qu'il ne pourra jamais le devenir totalement. Ainsi, même lorsque Sadako Yamamura dans *Ringu* (film paradigmatique de notre recherche) prend l'aspect de celle qu'elle fut au moment où on l'a jetée dans le puits, ce n'est pas réellement son corps mais un mode de visibilité, car Sadako est multiple : à la fois souvenir, fluide, cassette VHS et « idée ». Elle est, avant tout, une *informe*. Ainsi le changement de type de monstre, passant du fantôme au spectre, conduit à une nouvelle hantise pour les personnages fictifs mais aussi, comme nous l'avons montré en partie III, à un nouveau type d'épouvante pour le spectateur.

Par l'interrogation « de quoi a peur le cinéma de spectre ? » nous nous référerions, également et surtout, au philosophe américain W.J.T. Mitchell. Nous le rappelons, dans *Que veulent les images ?* ce dernier pose la question qui donne son titre à l'ouvrage, et y trouve cette réponse : elles veulent « ce que nous avons échoué à leur donner, [c'est-à-dire] une conception de la visualité appropriée à leur ontologie.¹⁰⁴⁰ » Elles ne veulent pas qu'on les accueille au sein de l'humanité, mais, finalement, qu'on leur demande ce qu'elles veulent. Nous comprenons cette réponse de Mitchell comme une proposition méthodologique : il faut cesser d'analyser les images en les situant dans une grille pré-établie (celle d'une critique armée d'outils fixes, ou d'une histoire de l'art délimitée) pour les considérer comme des objets vivaces. Ainsi, poser cette question comme problématique de recherche engage le chercheur sur au moins deux chemins : celui d'une compréhension sincère de son objet recherche (ici, le cinéma spectral) et

1039CARROLL Noël, *Philosophy of horror*, op. cit., p.210.

1040MITCHELL W.J.T., *Que veulent les images ?*, op. cit., p.65.

celui de l'investigation d'une *manière* de faire de la recherche. Autrement dit, poser la question de Mitchell, c'est envisager qu'il faut trouver, ou inventer, des outils d'analyse qui seraient fidèles à son objet de travail.

Cette recherche a donc porté sur le cinéma de spectre qui, comme nous venons de le dire, a dû être délimité et défini. Le cinéma de spectre semble être la fusion des registres cinématographiques du fantastique et de l'horreur ; il en prend du moins les motifs : le retour fantomatique d'un être décédé, la hantise de la maison ou de divers objets, la médium et ses outils, la mélancolie des personnages ; mais aussi donc la révélation de l'invisible (le sang, la chair, les opprimés), la violence visuelle, l'itération scénaristique, etc. Pourtant, comme nous l'avons montré, le cinéma de spectre est bien plus que la fusion de deux registres préexistants, car il a lui-même inventé ses propres tropes qui ont défini le plan de notre recherche : infestation, oppression, possession. Ce schéma inventé par James Wan dans *The Conjuring* (2013), est la structure d'une majorité des films qui ont composé notre corpus et crée l'identité véritable du genre. Le cinéma spectral est un cinéma qui attaque, dans un même mouvement, l'esprit et le corps de ses personnages. Malgré ses effets spectaculaires et de nombreux moments comiques (notamment chez ce même James Wan), il est avant tout un cinéma de la mélancolie et de la chair meurtrie. Nous l'avons envisagé en fin de partie III : alors que le cinéma des slashers et des films gores est celui d'une trop grande énergie (nous sommes revenues sur cette scène finale, analysée par Jean-Baptiste Thoret, durant laquelle *Leatherface* de *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1973) tourne en rond sur lui-même en levant sa tronçonneuse au soleil couchant), le cinéma spectral, lui, est celui d'une énergie qui dysfonctionne. Dysfonctionnement étant dû, essentiellement, à la présence d'une forme invisible : le spectre. Nous y avons trouvé de nombreuses métaphores : celle du deuil, de la maladie, du traumatisme, des obstacles infranchissables ou encore des problèmes sociaux. Le spectre peut prendre plusieurs aspects car, en lui-même, il n'en possède aucun ; il doit s'incarner pour exister. Incarnation qui s'effectue graduellement au sein du film, commençant par de simples objets (souvent technologiques, comme nous l'avons vu), pour aller vers une hantise générale des lieux, avant de, finalement, posséder un corps. Le cinéma de spectre, par l'analyse de ces trois grandes incarnations, nous a alors permis de questionner trois aspects de l'image : le médium comme prédation, l'image comme lieu, le corps comme structure habitable.

Nous avons donc, d'abord, étudié les rapports de croyance que le cinéma de spectre entretient avec la technique cinématographique, car il incorpore, au sein de ses fictions, des hantises de

dispositifs audiovisuels. C'est encore une fois Sadako qui habite un écran de télévision et qui se répand par le biais d'une VHS maudite. Après avoir eu recours à plusieurs aspects historiques, nous fondant notamment sur *Nosferatu* (F.W. Murnau), et à divers éléments de l'histoire des images, nous avons envisagé, à partir de la saga *Ringu*, que le cinéma spectral était l'héritier de toute une histoire des pratiques occultes de l'image. C'est ainsi que nous avons analysé l'un de ses grands motifs : le spiritisme. Au cœur de nombre de films de spectre est la pratique, centrale ou non, du spiritisme. Or, nous avons constaté l'étrangeté de ce retour qui advient uniquement au cinéma et non dans les habitudes réelles des spectateurs ; pour finalement conclure que ce motif était en fait le lieu d'un discours sur l'image : celui d'une croyance en une puissance transcendante des œuvres que nous contemplons. Nous relevions également les similitudes de ce retour avec une naissance esthétique : le *found footage*. Dans les deux cas, il s'agit d'envisager que la hantise spectrale est liée à des dispositifs de captation d'image. Ceci est littéral en ce qui concerne le *found footage*, et métaphorique avec la tablette de ouija. Cet aspect du cinéma de spectre nous permettait alors de le resituer dans une croyance de notre époque : celle de la technomagie. Ainsi, le cinéma spectral donnerait une version angoissée, apeurée, de ce qui fait fantasmer une grande partie de nos sociétés : un retour à la magie (c'est-à-dire à un accès direct aux effets d'un acte sans avoir à passer par l'effort de cet acte) qui se ferait par le biais de la technologie.

Ensuite, nous avons relevé un second motif général du cinéma spectral : celui de l'archive maudite. Encore une fois, nous en trouvons un exemple parfait avec la VHS dans laquelle s'incarne Sadako Yamamura dans *Ringu*. Cet aspect est à la fois lié à un élément précis de la culture japonaise : l'avènement populaire du « *snapshot hanté* », mais aussi au genre même de l'horreur qui, comme nous l'avons vu avec Noël Carroll, tourne autour de l'idée de la découverte d'un impossible. Ainsi, l'archive est vouée à être analysée, comprise, révélée, et cet acte est l'un des mouvements centraux des scénarios du cinéma de spectre. Encore une fois, le sous-genre du *found footage* est exemplaire, car ses films se présentent, eux-mêmes, comme des documents vidéos trouvés. L'archive « maudite » nous a permis de réfléchir au caractère « infame » du spectre par le biais de Michel Foucault. Lorsqu'il n'est pas un démon, le futur spectre est toujours un individu marginalisé qui a péri dans d'atroces souffrances ; et ceci nous a conduit à interroger un élément de notre époque : celui d'une peur du retour des « vaincus ». Or, le personnage vaincu est, dans le cinéma spectral, quasiment toujours une femme. C'est le dernier motif que nous avons questionné dans la première partie de notre recherche : celui d'une prédominance des rôles féminins. Qu'elle soit victime, héroïne ou démon, la femme, comme le constatent Carol J. Clover et Barbara Creed, est le monstre par excellence. Ainsi, le

cinéma de spectre, en envisageant l'image comme une matrice horrifique à part entière, tend à généraliser la dimension féminine de ce cinéma, au point de faire de la femme l'espoir héroïque de l'humanité, notamment avec le personnage récurrent de la médium.

Dans un second temps, et en continuité avec cette idée du film comme matrice hantée, nous avons développé une longue analyse d'un motif complexe : le retour de la maison hantée, qui nous semble lié à un fantasme, celui de l'image habitable. Après avoir discuté de cette idée par le biais de la philosophie (notamment de Marie-José Mondzain), nous avons envisagé que le cinéma lui-même était, depuis son invention, lié à ce motif car il serait le médium par excellence pour envisager l'idée d'un habitat et d'une image hantée. Motif, nous l'avons déjà dit, prédominant dans le cinéma spectral. Après avoir étudié les différents aspects de la maison hantée (lieu de la *dislocation*, lieu de l'extrême ouverture, lieu impossible à habiter) nous l'avons rapproché de l'idée d'une maison-image, notamment par le biais du *further* (présent dans la saga *Insidious*), envisagé comme une dimension renversée, imaginaire du réel. Il n'y aurait plus d'« habiter » possible lorsque la maison se fait image, et c'est exactement ce qu'est une maison hantée : un habitat subsumé par le spectre. Une maison où tout est spectre, c'est-à-dire où plus rien n'est « à-portée-de-main ». Dans une maison-image, le vivant n'a tout simplement plus sa place.

Après avoir questionné deux autres éléments mineurs liés à la maison hantée (le miroir et la maquette), nous avons poursuivi notre raisonnement en nous demandant : que serait une image habitable ? Pour répondre à cette question, il nous a tout d'abord fallu convoquer le concept platonicien de *chôra* avant d'en trouver des illustrations dans l'enluminure médiévale, dans la pensée chrétienne, et dans la naissance de la perspective en peinture. Par le biais de ce concept, nous avons relevé un élément récurrent dans de nombreuses productions du genre : celui du lieu spectral, qui est un lieu situé dans la maison, un lieu uniquement connu du spectre et à partir duquel il va répandre sa hantise. Nous avons alors constaté que, dans nombre de cas, ce lieu-limite était lié à une autre frontière : celle de l'image. Ainsi, nous avons constaté que le hors-champ de la maison et le hors-champ de l'image se rejoignaient pour former le lieu du spectre. Cette première étape de réflexion sur l'idée d'une image habitable nous a ensuite conduit au cœur de notre raisonnement : l'idée d'image comme lieu. Parfois, le lieu secret du spectre n'est plus un véritable espace mais est une image. C'est notamment le cas, encore une fois, dans *Ringu*, mais aussi dans *Sinister*, *The Pact* ou encore dans *We Are Still Here*. Bien sûr, l'objectif d'un spectre hantant l'image est de se servir de cette dernière pour gangréner le réel, ce que nous avons constaté dans chacun de ces cas. L'image, au tournant du XXI^e siècle, semble devenir une sorte de purgatoire, un espace tampon.

Enfin, en dernière partie de notre recherche, nous avons questionné un autre grand motif : celui de la possession démoniaque. Cette dernière a été envisagée comme une suite logique de la hantise de la maison. Après avoir pris corps dans des dispositifs, puis dans un lieu, le spectre cherche son ultime demeure : un corps humain. Nous avons analysé le motif de la possession à partir de son origine cinématographique qu'est *The Exorcist*, mais aussi à partir d'études anthropologiques, historiques et philosophiques. L'objet central de cette étude fut d'envisager que la possession spectrale, telle qu'elle advient au cinéma, sert de miroir ou de métaphore à l'effet que produit le film sur le spectateur. Ainsi, cette réflexion fut conduite en parallèle à une autre : celle de la puissance insidieuse du cinéma, et notamment de son pouvoir hypnotique. Le cinéma, en tant que dispositif lié à l'invention de l'hypnose, a une puissance imaginaire forte sur le spectateur, et, suivant les angoisses du cinéma spectral, nous avons interrogé l'idée qu'il pouvait conduire l'être à devenir un être-spectacle. C'est du moins ce qu'il advient lors d'une possession au cinéma : le corps se courbe, vole en l'air, fait du bruit, se montre hyper-visible. Or, ce devenir-spectacle du corps est aussi un devenir-mutique, ôtant au possédé tout pouvoir critique de contestation.

Suivant cette analyse, nous sommes alors advenus au dernier temps de notre recherche : le monde spectral. Le monde spectral, c'est le monde du possédé, à savoir un monde dans lequel il ne trouve que du spectre. Ce qu'il faut comprendre par cette idée, c'est que celui qui est hanté par l'image ne pourra plus accéder librement au monde, mais le fera toujours par le filtre de cette dernière. C'est ce que nous avons nommé, par le biais d'Heidegger, l'« âître hanté ». L'âître hanté par une image virale : le spectre. Or, cette hantise, ce monde spectral, est un monde de l'immense tristesse. C'est l'un des aspects déterminant du cinéma spectral : sa mélancolie. On est hanté parce qu'on est triste, et on est triste parce qu'on est hanté. C'est un cercle vicieux conduisant les victimes du spectre à une élégie sans fin. Il ne peuvent, finalement, devenir qu'une chose : des allégories spectrales.

Nous le disions plus haut, demander à notre objet de recherche ce qu'il veut, c'est donc, aussi, devoir trouver des outils de recherche adéquats. Or, nous y avons à de nombreux moments réfléchi au sein de cette recherche (notamment par le biais de nos « Seuils »), il s'avère que le cinéma de spectre peut être, pour nous, également la mise-en-scène d'une activité de recherche. Nous le disions en introduction : tout film d'horreur est un film d'investigation (littéralement : d'entrée dans les vestiges), et le cinéma de spectre, en tant que cinéma lié au retour d'un oublié par le biais d'une archive maudite, est le cinéma même des chercheurs. Qu'est-ce qu'une recherche de longue haleine si ce n'est une certaine forme de hantise ? Être

possédé par ses objets, pour pouvoir être à leur écoute. Or, nous l'annoncions en introduction, toute étude en histoire de l'art est forcément liée au motif du fantôme. C'est encore une fois Aby Warburg, qui envisageait ses études iconologiques comme des « histoires de fantôme pour adulte ». Pour effectuer cette étude, il nous a donc d'abord fallu revenir vers l'historien allemand, fondateur, au début du XX^e siècle, d'une nouvelle pensée de l'image, afin de pouvoir nous diriger vers les éléments les plus actuels de la philosophie et de la théorie de l'image. Mais la manière dont on envisage cet historien de l'art nous semble souvent marquée du sceau de l'incompréhension, car on résume sa pensée à un élément : celle de son atlas mnémosyne et de ses belles pages d'images qui nous rappellent les tableaux de liège de l'enquête policière, comme une recherche tendant à trouver un coupable, une source à un flux d'actions iconiques. C'est-à-dire que l'on pense, à tort, la pensée de Warburg à partir d'un mot : la *généalogie*. Or, point d'origine chez Warburg, mais un éclatement, point de *généalogie*, mais une *génétiq*ue. Car c'est de cela qu'il s'agit : développer une *génétiq*ue des images. Nous l'avons montré, Aby Warburg, dès ses premiers travaux, s'est intéressé à une question : « Que signifie l'influence de l'Antiquité pour la civilisation artistique des débuts de la Renaissance ?¹⁰⁴¹ » Cette question, il l'a d'abord posée à partir des *parergons*, c'est-à-dire des formes extérieures du mouvement du corps et du vêtement (les voiles des nymphes, notamment) ; puis, ensuite, à partir d'une étude des gestes et des muscles, la fameuse *pathosformel*, ou « figure d'expressivité ». Comme nous l'avons montré c'est dans un essai portant sur l'« art italien et l'astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare » publié en 1912, que nous avons trouvé la définition précise d'une nouvelle méthode d'analyse des œuvres d'art, ou, plutôt, une nouvelle philosophie de notre rapport aux images qui relèverait d'une « psychologie historique de l'expression humaine », que Georges Didi-Huberman nomme « survivance » et que Giorgio Agamben appelle « vie posthume ».

Toute image, pour Warburg, est le résultat, le *symptôme*, d'un choc historique. Toute image s'inscrit dans un héritage flouté, brumeux, que nous ne pouvons identifier. Non pas donc une *généalogie*, mais bien une *mosaïque génétique des images*, telle que la pense le philosophe Jean-Michel Durafour : « Toutes les images sont à penser ensemble par rapport à un type absent qui n'est jamais donné, ou plutôt qui, à la différence d'un prototype, est donné à chaque instant de la même façon, et qui organise leur groupement, non pas comme un *individu hiérarchique antérieur et externe* (tel le père, ressemblant à ses rejetons et différant d'eux, n'appartient pas à sa propre descendance), mais comme une *loi commune actuelle et interne* (ainsi entre frères et

1041 WARBURG Aby, *Essais Florentins*, Paris, Hazan (Bibliothèque Hazan), 2015 (1990), trad. S. Müller, p.199.

sœurs).¹⁰⁴² » C'est-à-dire que le mouvement de compréhension des images n'est pas uniquement fait de continuités (ce que tendrait à affirmer une *généalogie* des images), mais aussi de blocages. Ainsi, le cinéma spectral serait, pour nous, un « *point de variation dans une logique immanente de la simultanéité des images*¹⁰⁴³ » : il y a plusieurs origines toujours présentes dans cette œuvre, qui, pourtant, ne pourront jamais être atteintes. Ce même philosophe, dans son étude de *L'Étrange Créature du lac noir de Jack Arnold*, envisage également les images comme des formes vivantes. Pour les appréhender, il convoque le concept de *rang* que l'on trouve en biologie, zoologie et botanique : « on appelle *rang* l'emplacement d'un taxon, c'est-à-dire d'une entité conceptuelle regroupant tous les organismes vivants possédant un certain nombre de qualités en commun.¹⁰⁴⁴ » Il nous explique ensuite qu'il existe différents rangs : règnes, embranchements, classes, ordres, familles, genres et espèces. Puis, se situant dans l'héritage de l'iconographie warburgienne et de la morphogenèse zoologique, il propose l'idée de *rang iconique* qui serait « l'opérateur qui permet de penser conjointement l'évolution des formes du vivant et le transformisme pathétique des figures visuelles, c'est-à-dire de caractériser les métamorphoses processuelles d'images comme des mutations continuées de formes biologiques.¹⁰⁴⁵ » Puis il prend un exemple zoologique :

On pourrait retrouver au sein des images, sans doute, des taxons équivalents à ceux de la biologie. Ainsi deux images, deux figures, peuvent se ressembler comme une guêpe et un ver de terre parce que ce sont des invertébrés (très peu de ressemblance), une guêpe et un trilobite parce que ce sont des arthropodes, une guêpe et une sauterelle parce que se sont des hyménoptères, une guêpe et une abeille parce que ce sont des aculéates, une guêpe fouisseuse et une guêpe à nid parce que se sont des vespides, deux guêpes à nid entre elles parce qu'elles appartiennent à l'espèce *Vespula vulgaris* (nombreux points de ressemblance). Il faut savoir étendre le champ gravitationnel de la ressemblance : « Il y a souvent entre deux espèces vivantes appartenant à des types distincts force traits de ressemblance, soit anatomiques, soit physiologiques, qui ne peuvent s'expliquer, semble-t-il, par la répétition héréditaire, puisque dans bien des cas, le progéniteur commun auquel il est permis de les rattacher l'une et l'autre était ou devait être dépourvu de ces caractères. La confrontation extérieure, par laquelle la baleine ressemble aux poissons, ne lui vient pas assurément de l'ancêtre hypothétiquement commun aux poissons et aux mammifères, et à partir duquel ces deux classes se seraient formées. »¹⁰⁴⁶

1042 DURAFOUR Jean-Michel, *L'Étrange Créature du lac noir de Jack Arnold. Aubades pour une zoologie des images*, Aix-en-Provence, Rouge Profond (Débords), 2017, p.116.

1043 *Ibidem*.

1044 *Ibid.*, p.42.

1045 *Ibid.*

1046 *Ibid.*, p.43. (L'auteur cite ici Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation* [1890], Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2001, p.97.)

Ensuite, il nous encourage à nous méfier des ressemblances aspectuelles, « car les baleines ne sont pas des poissons ni les coraux des algues : leur rang est dans la classe des mammifères ou dans le règne animal¹⁰⁴⁷ ». À l'inverse, il faut savoir rapprocher des images qui ne se ressemblent pas mais appartiennent au même taxon : guêpes et fourmis sont plus proches entre elles que guêpes et abeilles. Même si l'on peut vouloir rapprocher guêpes et abeilles si, par exemple, on mange dehors et que l'on cherche à éloigner indistinctement les deux. Cette pensée de l'image empruntant la logique des taxons zoologiques, il la nomme *éconologie*¹⁰⁴⁸ : c'est-à-dire que les images sont considérées comme des formes de vie autonome à part entière. Les *images* de Durafour existent, elles sont vivaces, et ce ne sont pas nos yeux qui les font vivre, mais plutôt qui constatent leur vivacité. En ce sens, et nous revenons à sa logique de la *mosaïque génétique* dont nous parlions plus haut, chaque œuvre est la réunion de plusieurs œuvres. Ça veut dire qu'il faut renoncer à revenir à une source, concept, œuvre, origine précise, code, allégorie. Il faut penser les images à partir d'une logique du *biotope*, d'une société des images dans laquelle tout se vaut.

Suivant cette logique, nous avons envisagé que le cinéma de spectre, en plus d'être lié à ses origines cinématographiques et à la littérature fantastique, relève des mêmes catégories iconiques que de nombreuses autres œuvres de l'histoire des images. C'est notamment le cas des peintures des Primitifs flamands que sont Robert Campin, Jan Van Eyck ou Rogier Van der Weyden. Nous répétons l'exemple zoologique de Durafour : d'un point de vue taxonomique, une guêpe est plus proche d'une fourmi que d'une abeille. Ce qu'il faut comprendre, c'est que deux images sans aucun lien formel sont parfois plus proches que deux œuvres se ressemblant esthétiquement. Ainsi, un film de spectre japonais du XXI^e siècle peut être extrêmement proche d'une peinture flamande du XV^e siècle représentant une Annonciation. En l'occurrence, ces liens se situent essentiellement dans un rapport de croyance que les auteurs placent en l'image et les réactions qu'ils espèrent de la part des spectateurs. Le cinéma spectral et la peinture flamande envisagent tous deux l'image comme un lieu dans lequel réside une puissance transcendante (l'artiste, Dieu, le spectre) et espère de l'œuvre qu'elle soit un vecteur pour faire perdurer cet invisible dans le réel. Mais ce n'est pas tout, comme nous avons pu le voir avec les cadres qui entourent les tableaux mimétiques de Jan Van Eyck, la pensée iconologique flamande du XV^e siècle envisage aussi que l'image a besoin d'un dispositif (avec lequel elle se confond souvent) pour *hanter* le spectateur. C'est

1047 *Ibid.*, p.44.

1048 À ce sujet, voir, du même auteur, *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, Paris, Mimésis, 2018.

aussi, comme nous l'avons vu, l'un des tropes du cinéma de spectres : il envisage en permanence le médium cinématographique comme un vecteur hanté. Cette idée est littérale en ce qui concerne le cinéma de *found footage*. Enfin, et entre autres exemples, le cinéma que nous venons d'étudier est également taxonomiquement identique à un motif antique : celui de la Gorgone Méduse. *Ringu*, film central de notre recherche, en est, en l'occurrence un héritier esthétique parfait : Sadako nous toise de son œil exorbité et nous périssons figés dans un cri de souffrance. Mais cela va plus loin que cette scène finale du film d'Hideo Nakata. À partir de Jean-Pierre Vernant, nous avons compris que Gorgô était l'intercésrice du Royaume des morts et du monde des vivants, elle est la Face, unique personnage antique à ne jamais être représenté de profil, elle est la fusion parfaite de la mort et du spectacle. Or, il en va de même du spectre, figure hybride entre deux mondes dont le regard hypnotique jamais ne se ferme.

Ces différents éléments du cinéma spectral que nous avons étudiés sont, et c'est l'un des autres aspects de notre recherche, liés à une réflexion plus vaste sur le concept d'*arkhè*. Ce dernier, que nous avons défini en introduction par le biais d'Aristote, de Reiner Schürmann et de Giorgio Agamben, nous a permis d'envisager le spectre comme étant la métaphore d'une *image impérative*, c'est-à-dire d'une image qui, à la suite de la pensée de W.J.T. Mitchell, voudrait diriger nos comportements et induire un certain rapport au monde. Ainsi, tout au long de notre recherche nous avons fait évoluer cette réflexion philosophique en parallèle à notre étude cinématographique. Ainsi, nous avons rapidement étudié le spectre des fictions cinématographiques comme étant une *arkhè* cherchant à s'incarner pour diriger l'agir de ceux qu'elle soumet. Ce fut d'abord le cas lorsque nous avons envisagé le cinéma comme étant une technique proche de ce que Heidegger nomme *Gestell*, c'est-à-dire une technique arraisonnante, que nous avons définie en tant que « prédatrice ». Puis, nous en avons trouvé un exemple lors de notre étude du spiritisme, notamment lorsque nous avons envisagé que le film *Ringu 2* était obsédé par le motif d'une image-idée contraignante. Nous avons également fait avancer notre réflexion de façon plus littérale avec le concept d'infamie : devenir un spectre, devenir une archive, c'est avoir été confronté à un pouvoir arraisonnant. L'individu se mue en spectre-*arkhè* après avoir subi, d'abord, la contrainte d'une première *arkhè*. Ensuite, c'est la maison qui, lorsqu'elle est hantée, se métamorphose en une hétérotopie, en un lieu coercitif. Ne plus pouvoir « habiter », comme nous l'avons montré par le biais de Benoît Goetz et de Gaston Bachelard, est peut-être la chose la plus dramatique qui puisse arriver à l'être, et c'est l'un des effets principaux du spectre-*arkhè*. Enfin, l'analyse de la possession fut, globalement, celle d'une longue réflexion sur la hantise spectrale comme arraisonnement de

l'être. Le monde spectral est monde du devenir-archétype : la hantise individuelle, la possession par l'image, est, elle aussi, coercitive. À la suite de Giorgio Agamben, nous avons envisagé notre époque comme étant celle du devenir archétypal de l'individu. On ne peut jamais vaincre le spectre, car la seule hypothèse de sa présence conduit déjà à la tristesse et à l'obligation de se gouverner. Soit l'on est possédé par le spectre et l'on devient son arché-type, soit on cherche à le fuir et l'on devient un archétype opposé.

La figure du spectre est la personnification de problématiques liées à la gouvernance. Au sein de notre recherche, elle incarne donc deux doutes : premièrement celui, comme nous venons de le montrer, d'une puissance coercitive de l'image. Elle répond en ce sens à notre question « que veut le cinéma de spectre ? » par une alerte : nous supplier de faire attention aux pouvoirs spectraux des images. Mais le spectre, au sein de nos réflexions méthodologiques, est aussi, secondement, l'incarnation de l'objet archaïque de toute recherche. L'envisager comme une *arkhè*, c'est assumer que l'on peut s'en servir pour réenvisager notre rapport aux images. Ainsi, vouloir exorciser l'*arkhè*, c'est, toujours à la suite de Jean-Michel Durafour, envisager qu'il n'y a pas de généalogie des images, ni de fondements hiérarchiques aux représentations, mais uniquement des sociétés horizontales d'images. Assumer qu'il faut fuir l'*arkhè*, c'est par exemple, ce que nous comprenons de l'ouvrage *La vie des plantes* d'Emanuele Coccia¹⁰⁴⁹. Le philosophe nous pousse à penser le monde non à partir de l'humain, mais à partir des plantes. Pour ce faire, il nous livre trois nouveaux paradigmes que sont la feuille, la racine et la fleur. Nous avons tenté de faire la même chose en suivant le plan de l'incarnation spectrale : la hantise des dispositifs, des lieux puis des corps. Repenser l'*arkhè* au sein de la recherche, c'est donc, aussi, tenter de dépasser les catégories universitaires. Nous en avons donné un autre exemple : pour étudier le spiritisme au cinéma, il nous a fallu lire les véritables spirites du XIX^e siècle ; pour analyser les représentations d'exorcisme il nous a fallu nous intéresser à la démonologique. Repenser la gouvernance de la recherche, c'est aussi *croire* en ses objets, accepter de les laisser diriger la réflexion. Le cinéma spectral ne peut être *uniquement* un objet cinématographique, ni uniquement historique, ni uniquement lié au *visual studies* ou aux *gender studies*, mais doit être un peu de tout cela en même temps : une importante puissance de structuration imaginaire du monde. En ce sens, nous ne faisons, encore une fois, que rejoindre W.J.T. Mitchell qui, dans *Iconologie*, nous encourage à considérer toute philosophie comme une iconologie. Si, comme nous l'avons envisagé en

1049COCCIA Emanuele, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Rivages (Bibliothèque Rivages), 2016.

introduction, les notions d'*idée* et d'*eidos* sont liées, alors toute pensée est défilement d'images¹⁰⁵⁰. Penser le spectre possédant, le spectre-*arkhè*, c'est alors, aussi, penser notre approche de la philosophie.

Enfin, ce spectre-*arkhé* que nous avons analysé peut également être rapproché de ce que le philosophe américain Timothy Morton nomme « hyperobjet ». Selon lui, le monde actuel, celui notamment du nucléaire et des désastres écologiques, ne peut plus être uniquement appréhendé par le rapport sujet/objet, comme l'a traditionnellement pensé la philosophie. Pour saisir la complexité de notre monde ouvert, il faut repenser certains objets afin de les envisager comme des hyperobjets. Ces derniers sont « visqueux, ce qui signifie qu'ils “collent” aux êtres auxquels ils sont associés. Ils sont *non-locaux* ; autrement dit, toute “manifestation locale” d'un hyperobjet n'est pas directement l'hyperobjet. Ils impliquent des temporalités profondément autres que celles à échelle humaine auxquelles nous sommes habitués. [...] Les hyperobjets occupent un espace de phase à dimension élevée, qui les rend par moments invisibles aux humains. Et ils présentent leurs effets de manière *interobjective* ; ils peuvent être détectés dans un espace composé d'interactions entre les propriétés esthétiques des objets.¹⁰⁵¹ » L'hyperobjet, c'est, par exemple, le réchauffement climatique qui est présent autant dans l'air qui gonfle nos poumons que dans les roches qui composent la montagne. Entité, événement, l'hyperobjet nous suit sans nous lâcher, disparaît et réapparaît, se dissémine en différents endroits et temporalités, se retrouve partout. C'est, aussi, la radioactivité, celle de la bombe d'Hiroshima qui modifie tout sur son passage et ne peut-être envisagé à partir d'un seul point de vue¹⁰⁵². Enfin, des mots de Morton lui-même, l'hyperobjet c'est un « fantôme », une entité « démoniaque » qui hante mon « espace social et psychique de [son] toujours-déjà.¹⁰⁵³ » Après cette recherche, nous pouvons préciser cette affirmation : l'hyperobjet n'est pas un fantôme, mais un spectre. Ainsi, l'avènement de cette figure cinématographique semble être lié à l'anthropocène, cette nouvelle ère géologique et historique, dans laquelle nous sommes entrés depuis peu. Le spectre, en tant que figure insaisissable, visqueuse, hantante, devient non plus uniquement le retour violent d'un martyr, mais la figure même d'une nouvelle peur : celle d'un changement de paradigme planétaire qui peu à peu s'annonce. Nous retrouvons alors, encore une fois, Jean-Michel Durafour qui, dans l'héritage du penseur américain, crée le néologisme d'*hyperimage* comme une nouvelle étape

¹⁰⁵⁰ MITCHELL W.J.T., *Iconologie, op.cit.*, partie III « Image et idéologie », pp.214-223.

¹⁰⁵¹ MORTON Timothy, *Hyperobjets. Philosophie et écologie après la fin du monde*, Saint-Étienne, Cité du design/ESAD, 2018 (2013), trad. L. Bury, p.7.

¹⁰⁵² *Ibidem*, p.60.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p.36.

de l'image : au même titre qu'il n'y a toujours eu que des hyperobjets¹⁰⁵⁴, il n'y a toujours eu que des hyperimages¹⁰⁵⁵ : l'image ne se donne toujours que partiellement, que par phase, et elle nous colle à la peau. Nous pensons appréhender les images lorsque nous les catégorisons (notamment dans des phases historiques), mais elles échappent toujours à ces catégories pour déborder dans d'autres. Il en va de même de la recherche iconologique, tout comme du cinéma spectral. Le cœur, l'esprit, puis le monde se tapissent d'image qui hantent, elles deviennent nos *arkhè* : nous les laissons vivre librement, nous sommes possédés.

1054L'exemple donné par Durafour est la suivante : nous pensons mettre de l'essence dans notre voiture pour la faire avancer (relation simple à l'objet), alors qu'il faut comprendre que ce nous mettons dans le réservoir, ce sont des os de dinosaure liquéfiés. Cette relation est trop grande, trop complexe, pour que nous puissions l'appréhender complètement. Cf. DURAFOUR Jean-Michel, *L'Étrange Créature du lac noir de Jack Arnold*, *op. cit.*, p.161.

1055DURAFOUR Jean-Michel Durafour, *L'Étrange Créature du lac noir de Jack Arnold*, *op. cit.*, p.243.

ICONOGRAPHIE



Figure 1
Ed Warren (Patrick Wilson) présentant le déroulé de la hantise spectrale dans
The Conjuring (James Wan, 2013).



Figure 2

Robert Campin, *Sainte Véronique et le voile*, 1430 environ, huile sur toile, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum.



Figure 3
Montage alterné, «paracelsien», dans *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922).
L'image des rats et de la plante carnivore a un effet sur les personnages.



Figure 4
Sadako (Yukie Nakama), poussée vers l'extrême, devient un spectre prédateur dans *Ringu 0: Bâsudei* (Norio Tsuruta, 2000).



Figure 5
Pierre-François Girard, *Pygmalion*, *Les Propetides*, 1619, gravure, Nihon University, Japan.



Figure 6
Jan van Eyck, *Les époux Arnolfini*, 1434, huile sur panneau de chêne, National Gallery, Londres (+ détails).





Figure 7

Jan van Eyck, *Portrait de Jan de Leeuw*, 1436, huile sur panneau de chêne,
Kunsthistorisches Museum, Vienne.



Figure 8

Jan van Eyck, *L'homme au turban rouge*, 1433, huile sur panneau de châne, National Gallery, Londres.



Figure 9
«Hi friend» dans *Ouija* (Stiles White, 2014).
La planche ouija comme un dispositif reliant à l'invisible.



Figure 10
Doris (Lulu Wilson) se servant de la «goutte» comme d'un dispositif de vision
dans *Ouija: Origin of Evil* (Mike Flanagan, 2016).

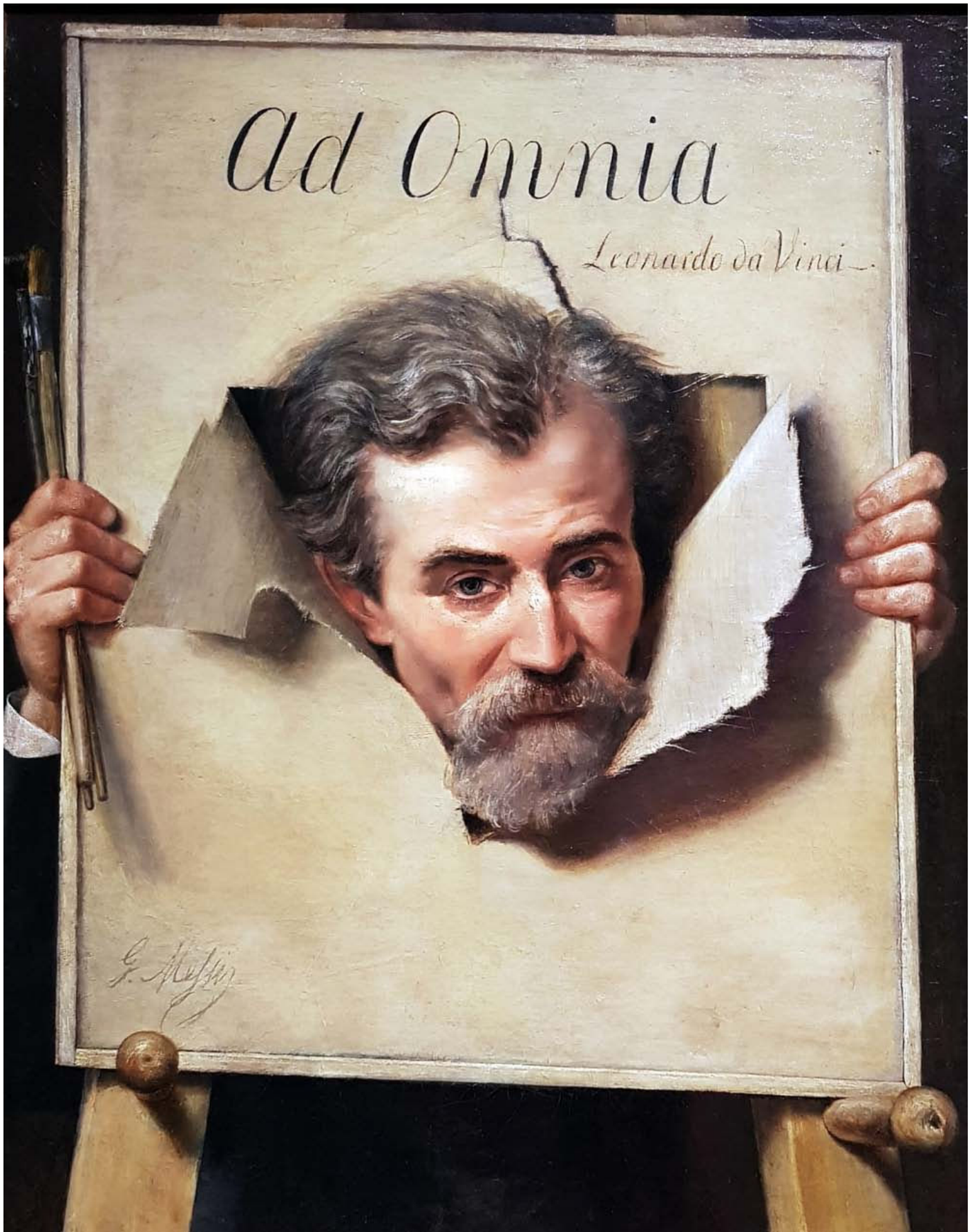


Figure 11

Georges Méliès, *Portrait d'un homme (Gustave Moreau ?)*, 1883, huile sur toile, Wallraf-Richartz museum, Cologne.



Figure 12
Sadako (Rie Inô) sort de la télévision et foudroie Ryuji (Hiroyuki Sanada) du regard dans *Ringu* (Hideo Nakata, 1998).

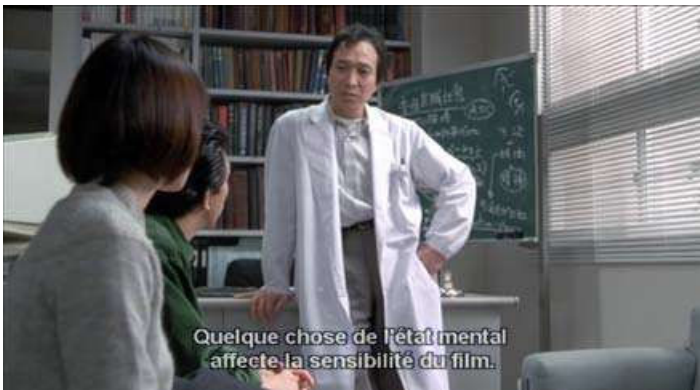


Figure 13
Photographie mentale dans *Ringu 2* (Hideo Nakata, 1999).



Figure 14

Tucker (Angus Sampson) et son spectromètre dans *Insidious* (James Wan, 2010).

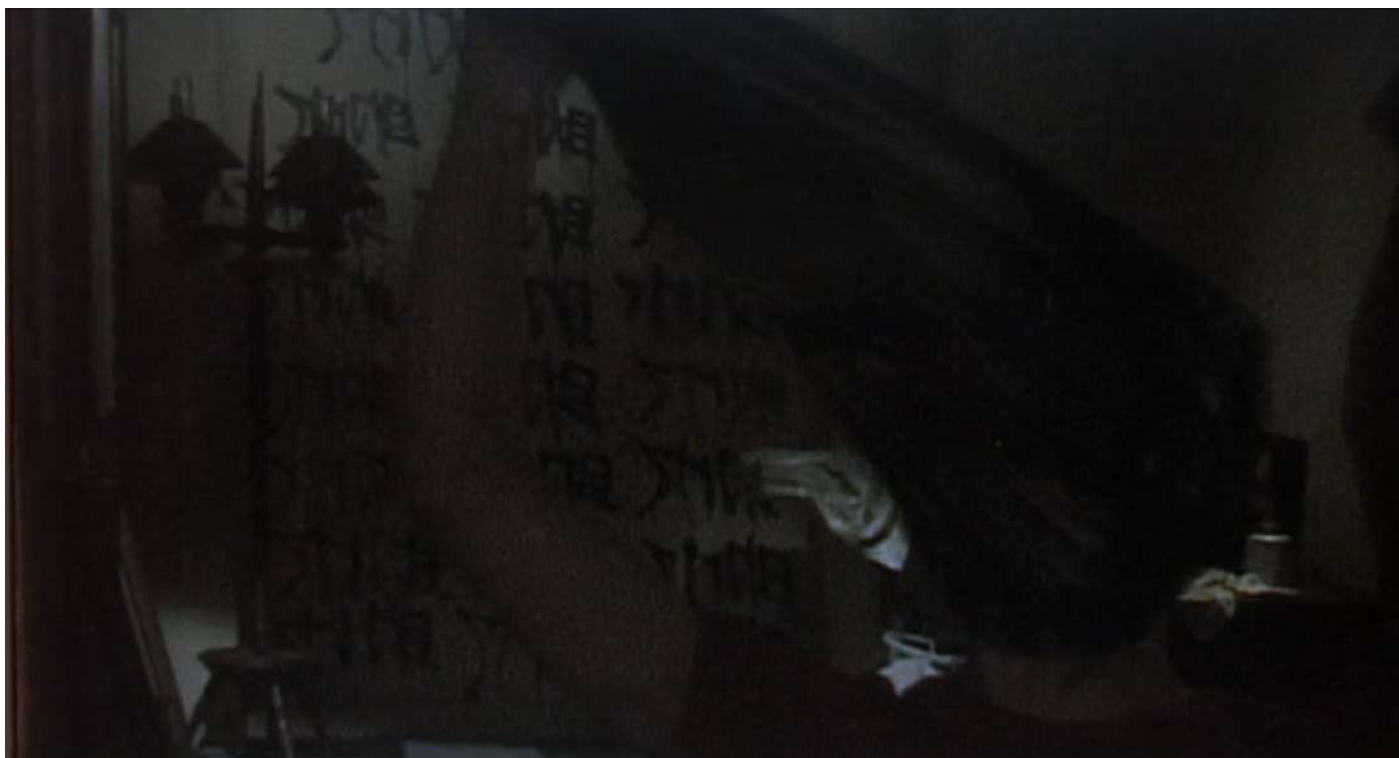
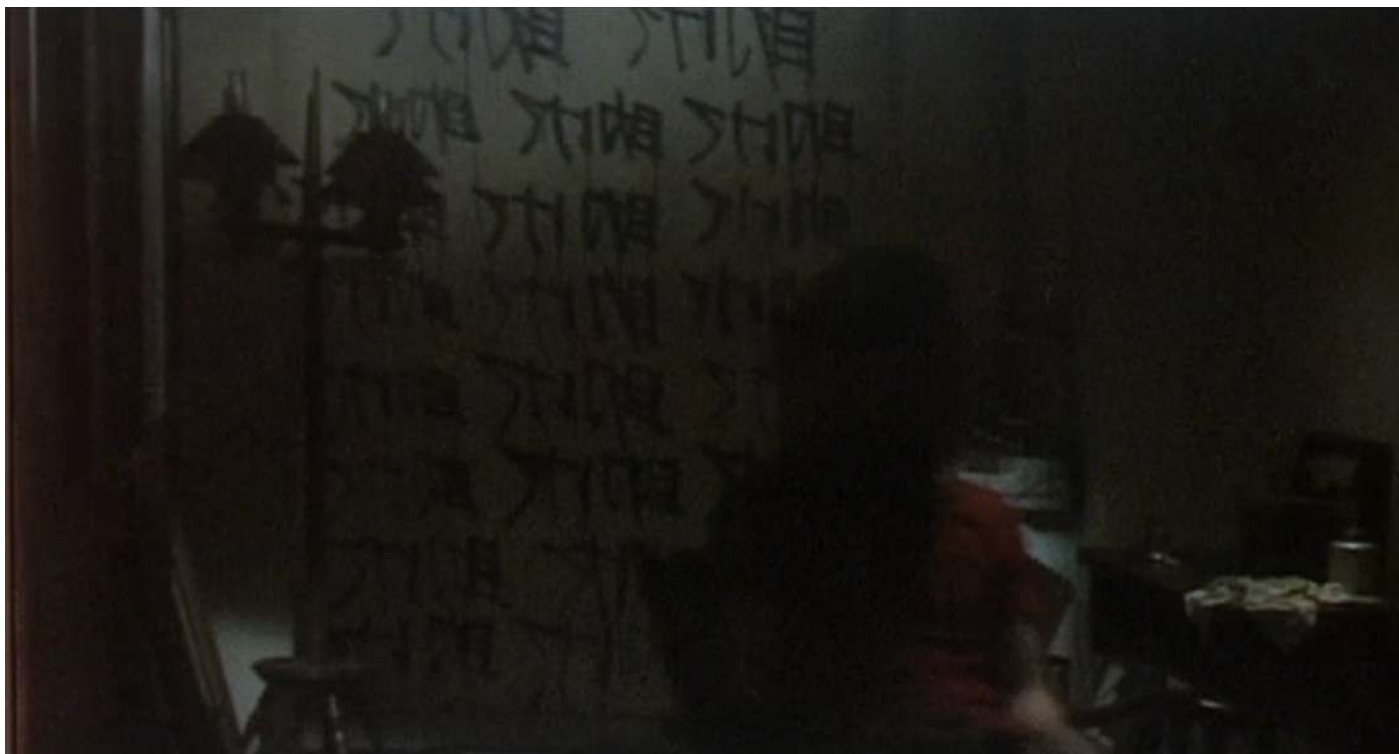


Figure 15

Homme cagoulé prisonnier d'internet dans *Kairo* (Kiyoshi Kurosawa, 2001).



Figure 16

Ellison Oswalt (Ethan Hawke) confronté à des images insoutenables et irréversibles dans *Sinister* (Scott Derickson, 2012).



Figure 17
Photographie de famille calcinée retrouvée au grenier dans
Paranormal Activity (Oren Peli, 2009).

Paramount Pictures would like to thank the families of Micah Sloat & Katie Featherston and the San Diego Police Department.

Figure 18
Carton d'introduction de *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2009).



Figure 19
Mike (Stephen Gevedon) dans la salle des archives de l'hôpital psychiatrique abandonné dans *Session 9* (Brad Anderson, 2001).



Figure 20

Florence Cathcart (Rebecca Hall) et le fantôme difforme du petit Tom Hill (Isaac Hempstead-Wright) dans *The Awakening* (Nick Murphy, 2011).



Figure 21
Lorraine Warren (Verra Farmiga) et l'inscription «VALAK» dans sa bibliothèque
dans *The Conjuring 2* (James Wan, 2016).

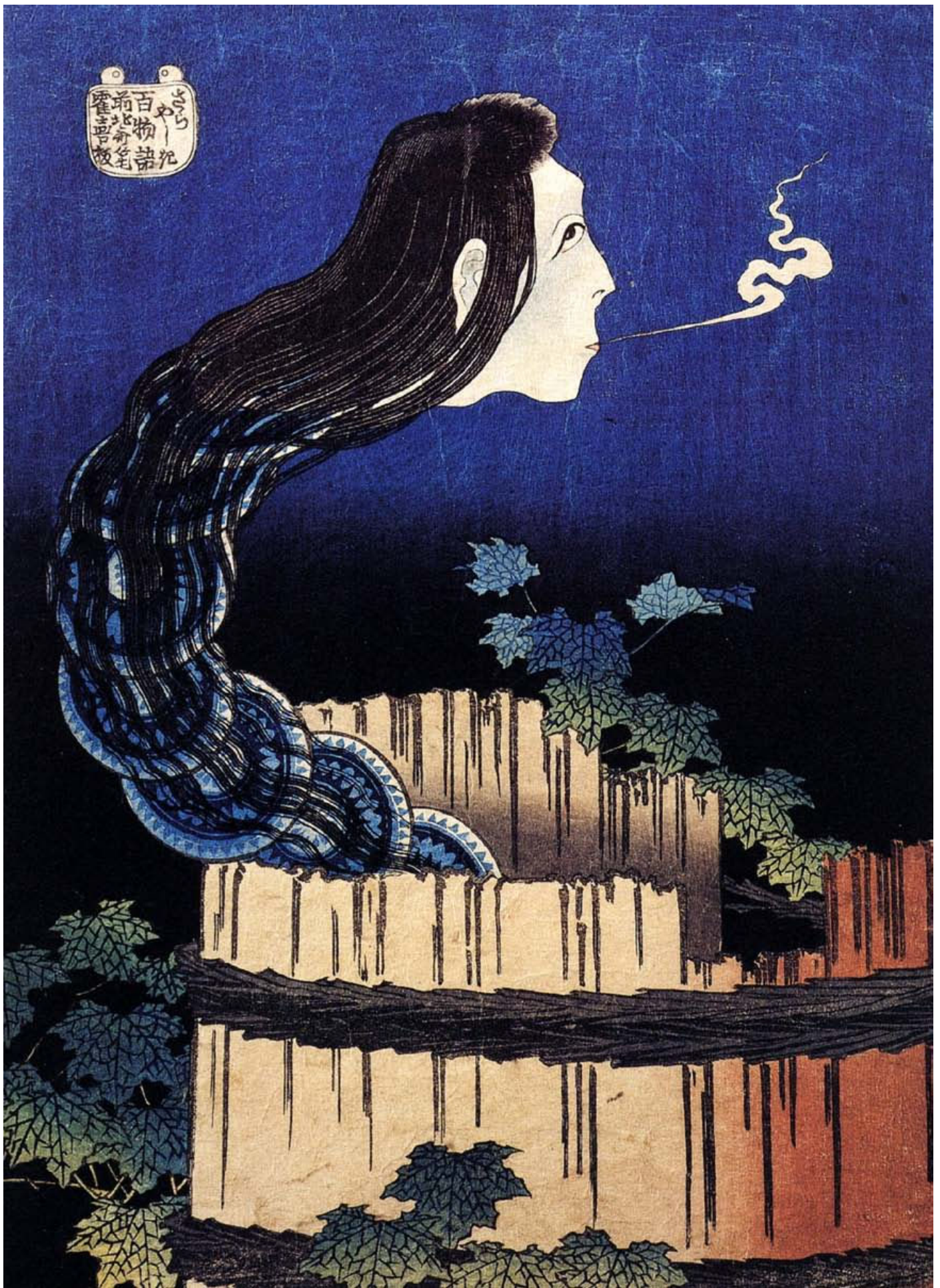


Figure 22

Katsushika Hokusai, *Le fantôme d'Okiku*, 1831-1832, xylographie, Paris, BNF.



Figure 23

Sandro Botticelli, *Histoire de Nastagio degli Onesti*, panneau II, 1482-1483, détrempe sur bois, Museo del Prado, Madrid.

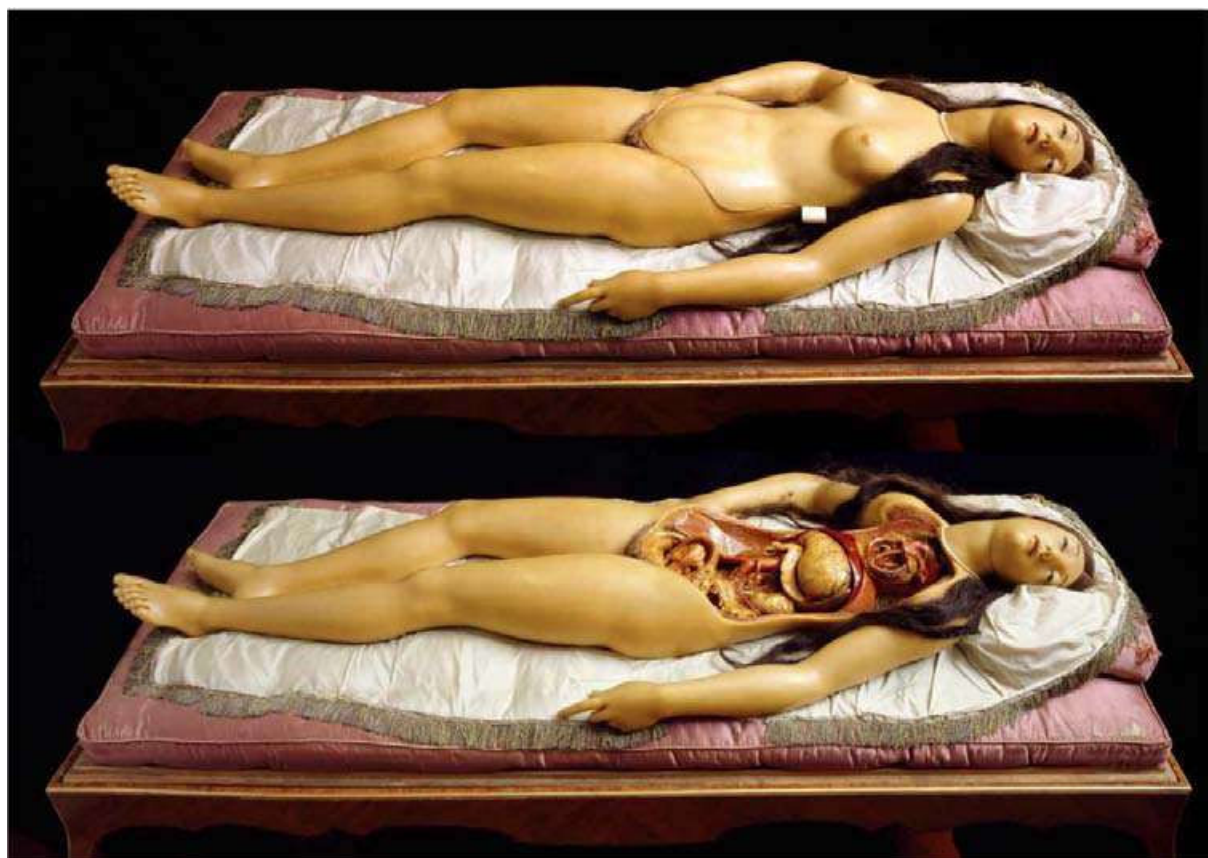


Figure 24

Clemente Susini, *Vénus des médecins*, 1781-1782, cire colorée, Musée de la Specola, Florence.



Figure 25

Caravaggio, *Judith décapitant Holoferne*, 1586, huile sur toile, Galerie d'art ancien, Rome.



Figure 26

André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887, huile sur toile, Université Paris-Descartes.



Figure 27

Reiko (Miki Nakatani) face au spectre qui s'efface dans *Rofuto* (Kiyoshi Kurosawa, 2005).



Figure 28
La chair brûlée de la sorcière Asa Vajda (Barbara Steel)
dans *La maschera del demonio* (Mario Bava, 1960).



Figure 29
L'envol de Thomasin (Anya Taylor-Joy) dans *The Witch* (Robbert Eggers, 2016).

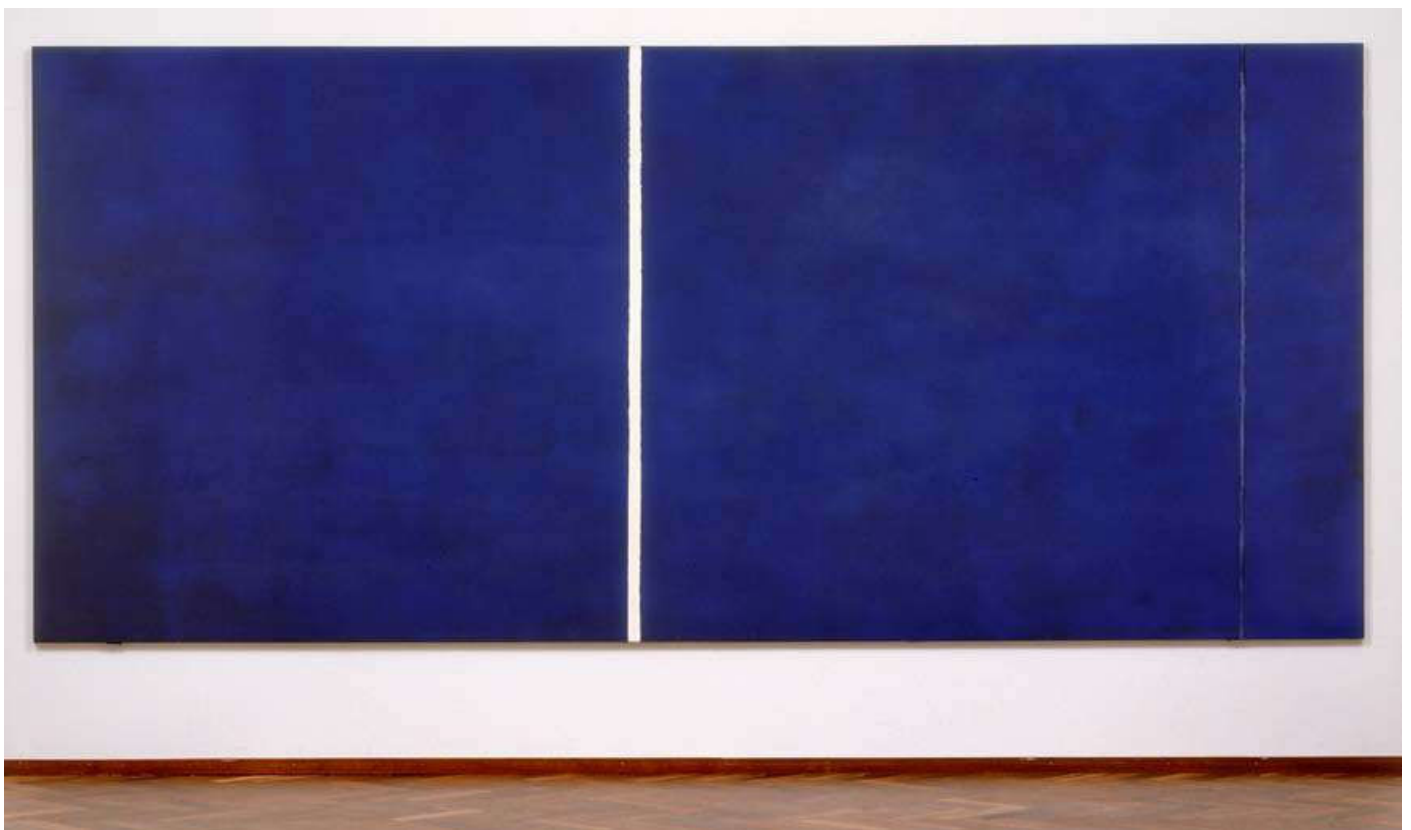


Figure 30

Barnett Newman, *Cathedra*, 1951, huile et acrylique sur toile, Stedelijk Museum, Amsterdam.

Figure 31
Le spectre sort de l'image et du mur pour emporter Claire (Antonia Campbell-Hughes) dans *The Canal* (Ivan Kavanagh, 2014).

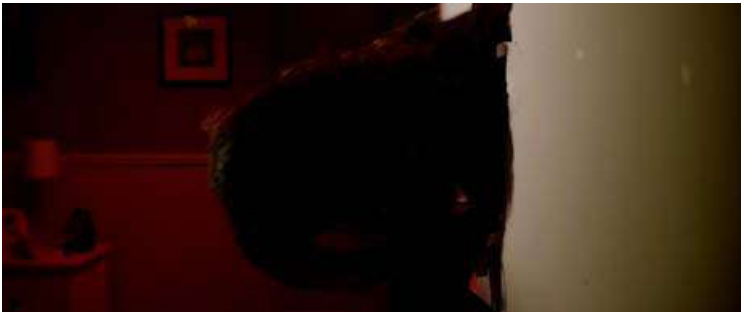




Figure 32
Rachel Keller (Naomi Watts) est attirée dans l'image par Samara (Kelly Stables)
dans *The Ring 2* (Hideo Nakata, 2005).



Figure 33
Dickson Greetings (William Kennedy Laurie Dickson, 1891).



Figure 34
Amelia (Essie Davis) découvre un trou dans sa cuisine d'où jaillissent des cafards
dans *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014).



Figure 35
Annabella Serpentine Dance (William Kennedy Laurie Dickson, 1895).



Figure 36
La tache d'humidité qui grandit et qui goutte dans *Dark Water* (Hideo Nakata, 2002).



Figure 37
Le spectre qui sort de la tâche dans *Ju-On 2* (Takashi Shimizu, 2000).



Figure 38

La famille Perron dort dans le salon dans *The Conjuring* (James Wan, 2013).



Figure 39
Les cadavres qui s'effondrent du mur
dans *The Haunting in Connecticut* (Peter Cornwell, 2009).



Figure 40

Vue de l'installation *Totes Haus u r* de Gregor Schneider présentée à la Biennale de Venise en 2001.



Figure 41

Jean-Pierre Raynaud, *La maison*, 1969-1993, matériaux divers.



Figure 42
Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974, maison coupée en deux.



Figure 43

Masaccio et Masolino, *Vie de Saint Pierre (soin des infirmes)*, 1427, fresque de la Chapelle Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florence.



Figure 44
Josh (Patrick Wilson) rencontrant une famille décédée et figée «photographiquement» dans le *further* dans *Insidious* (James Wan, 2010).

Figure 45

Lorraine Warren (Vera Farmiga) tuant «photographiquement» une famille dans le monde éthéré dans *The Conjuring 2* (James Wan, 2016). Monde du passé et des reflets : elle est projetée à la place du véritable tueur.





Figure 46

Josh (Patrick Wilson) contemplant la Dame en noir à la place de son reflet dans le miroir dans *Insidious* (James Wan, 2010).



Figure 47

Emmanuel Van der Auwera, *VideoSculpture XIV*, 2017, 4 écrans LCD, vitres noires, vidéo HD.



Figure 48

Entrée de la maison des Graham dans *Hereditary* (Ari Aster, 2018) avec les vitraux et la maquette.



Figure 49

Andrea Ritzos, Vierge glykophilousa, vers 1500, bois peint et doré, Musée du Louvre.



Figure 50

Artiste inconnu, Vierge Platytera, premier tiers du XIXe siècle, bois peint et doré, Tretyakov Gallery, Moscou.



Figure 51

Haimon d'Auxerre, *Sur Ezequiel*, manuscrit enluminé, XIe siècle, folio 2r, BNF.



Figure 52

Ambrogio Lorenzetti, *Histoire de St Nicolas*, 1332, tempera sur bois, Galerie des Offices, Florence.



Figure 53

Vie de saint Edmond, Angleterre, 1130, Bury St Edmunds, Morgan Library, New York, folio 18r.



Figure 54

Ambrogio Lorenzetti, *Annunciation*, 1344, tempera et or sur panneau, Pinacothèque nationale de Sienne.



Figure 55

Domenico Veneziano, *Annonciation*, 1445, tempera sur bois, Fitzwilliam Museum, Cambridge.



Figure 56

Fra Angelico, *Annonciation*, 1434, tempera sur panneau, Musée diocésien de Cortone.

Figure 57

Père Thomas (Henry Thomas)
découvre le lieu spectral dans
Ouija: Origin of Evil (Mike
Flanagan, 2016)..



Figure 58
Nastya (Viktoriya Glukhikh)
découvre le lieu spectral dans
Nevesta (Svyatoslav Podgayevskiy,
2017).

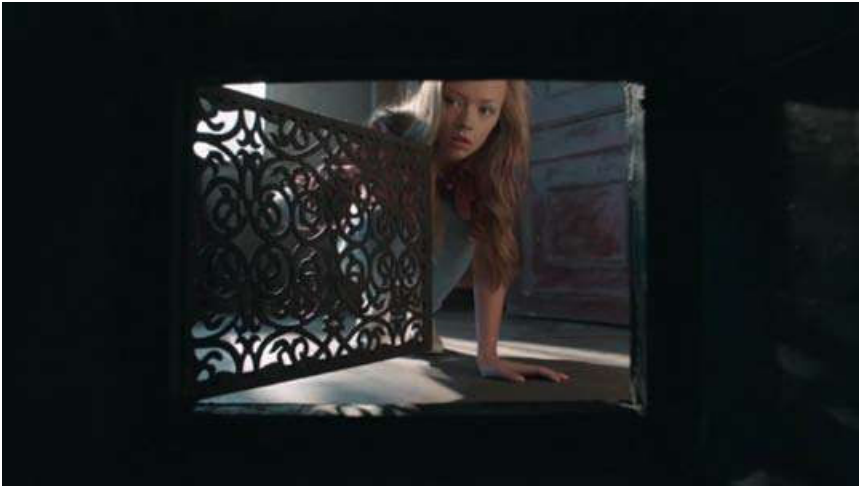




Figure 59

La main qui surgit des limites du cadre dans *Insidious: Chapter 3* (Leigh Whannell, 2015).



Figure 60

Robert Campin, *Triptyque de Mérode*, 1427-1428, huile sur bois, Metropolitan Museum of Art, New-York.

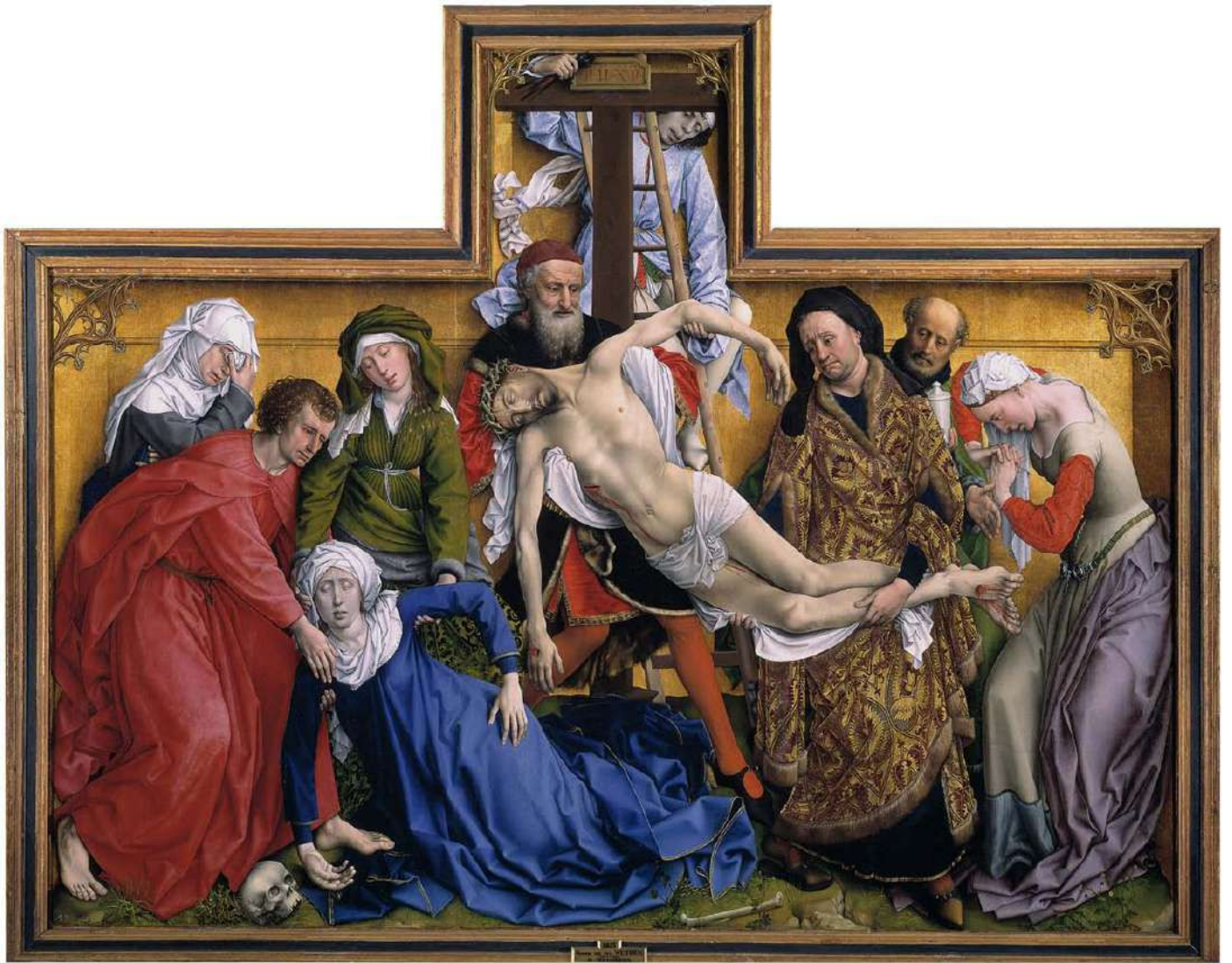


Figure 61

Rogier van der Weyden, *Descente de croix*, 1435, huile sur bois, Musée du Prado, Madrid.



Figure 62

Vittore Carpaccio, *Saint Augustin dans son studio*, 1502, tempera sur panneau,
Scuola di San Giorgio delle Schiavoni, Venise.

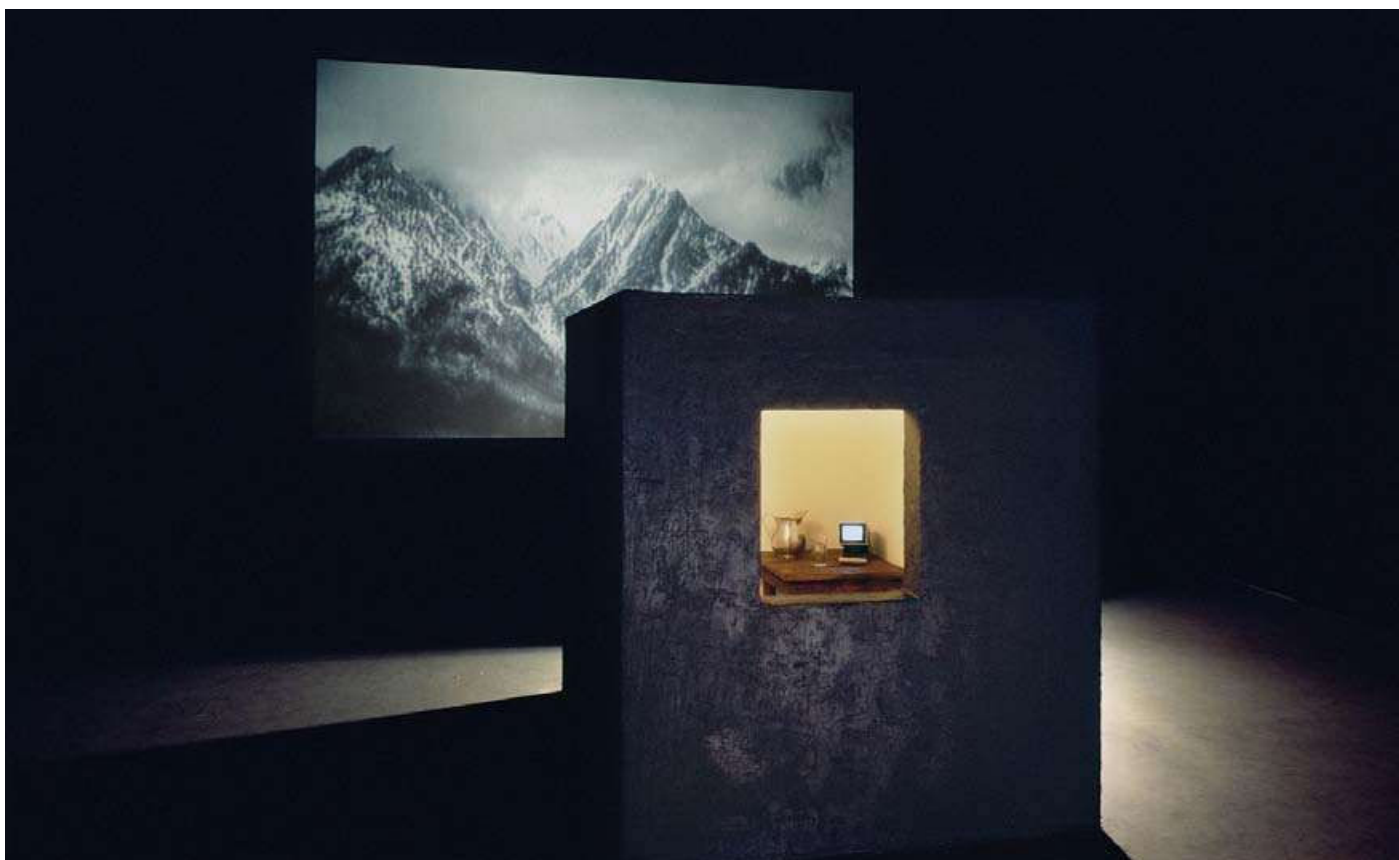


Figure 63

Bill Viola, *Pièce pour Saint Jean de la Croix*, 1983, installation vidéo, dimensions variables.



Figure 64

Le poste de contrôle horrifique dans *The Cabin in the Wood* (Drew Goddard, 2012).



Figure 65
Le spectre résidant dans *Google Maps* dans *The Pact* (Nicholas McCarthy, 2012).



Figure 66
Ashley (Clare
Foley) est
emmenée dans le
monde des images
par le démon
Baghuul (Nicholas
King) dans *Sinister*
(Scott Derrickson,
2012).





Figure 67
Samara (Daveigh Chase) sort de la télévision dans *The Ring* (Gore Verbinski, 2002). Elle scintille et grésille comme un écran.





Figure 68

George Lutz (Ryan Reynolds) accède au lieu spectral dans *The Amityville Horror* (Andrew Douglas, 2005) à partir d'un mur moisi.



Figure 69

Le visage déformée d'Emily (Natasha Calis) dans *The Possession* (Ole Bornedal, 2012).



Figure 70
La métamorphose de Cheche (Billy Crawford)
dans *Dominion: Prequel to the Exorcist* (Paul Schraeder, 2005).



Figure 71

Le visage «gorgonéen» de Mamá (Javier Botet) dans *Mamá* (Andrés Muschietti, 2013).



Figure 72

L'œil au fond de la gorge de Quinn (Stefanie Scott) dans *Insidious: Chapter 3* (Leigh Whannell, 2015).



Figure 73

Le pacte démoniaque scellé par un baiser dans la série TV *The Exorcist* (Jeremy Slatter, 2016-2017).



Figure 74

Chris (Daniel Kaluuya) flottant dans le néant dans *Get Out* (Jordan Peele, 2017).



Figure 75

Domenico Zampieri, *Saint Nil guérit un jeune possédé avec l'huile de la lampe*, 1609-1612, fresque, Abbaye de Sainte Marie à Grottaferrata.



Figure 76

Pierre Paul Rubens, *Miracle de Saint Ignace de Loyola*, 1618, huile sur toile, Kunsthistorisches Museum, Vienne.



Figure 77
Opisthotonos de la
jeune Nell (Ashley
Bell) dans *The Last
Exorcism*
(Daniel Stamm, 2012).





Figure 78

La « chose » qui fonce vers nous dans *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014). Comme une référence à la peur première du cinéma : l'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (frères Lumière, 1896).



Figure 79
Giotto, *Charité et Envie*, 1303-1306, fresque, Eglise de l'Arena, Padoue.

Figure 80
Lieu mnémonique du tueur
psychotique dans *The Cell*
(Tarsem Singh, 2000).





Figure 81

Lieu mnémonique lié à une archive vidéo dans *The Unborn* (David S. Goyer, 2009).





Figure 82
La scène du bureau
dans *The Conjuring 2*
(James Wan, 2016) :
comme un résumé de
l'histoire de la hantise
cinématographique.

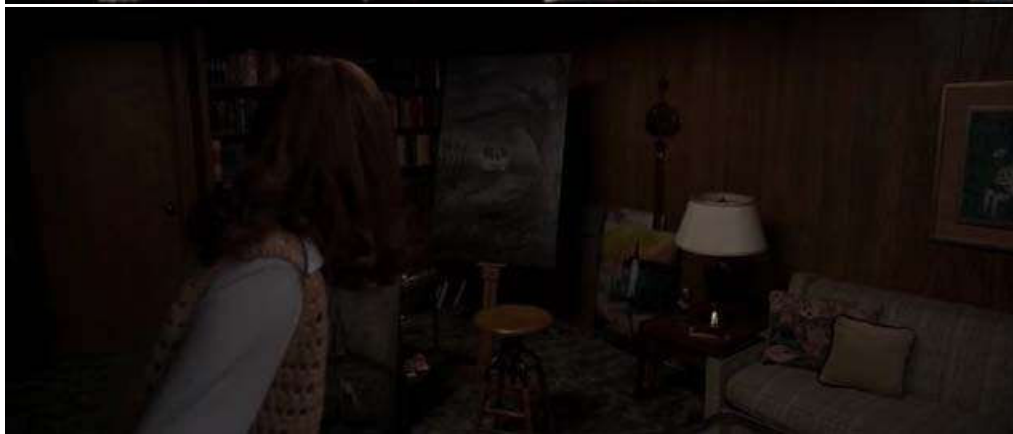






Figure 83
Empathie pour le cadavre de Sadako dans *Ringu* (Hideo Nakata, 1998).



Figure 84
Empathie pour la boîte démoniaque dans *The Possession* (Ole Bornedal, 2012).

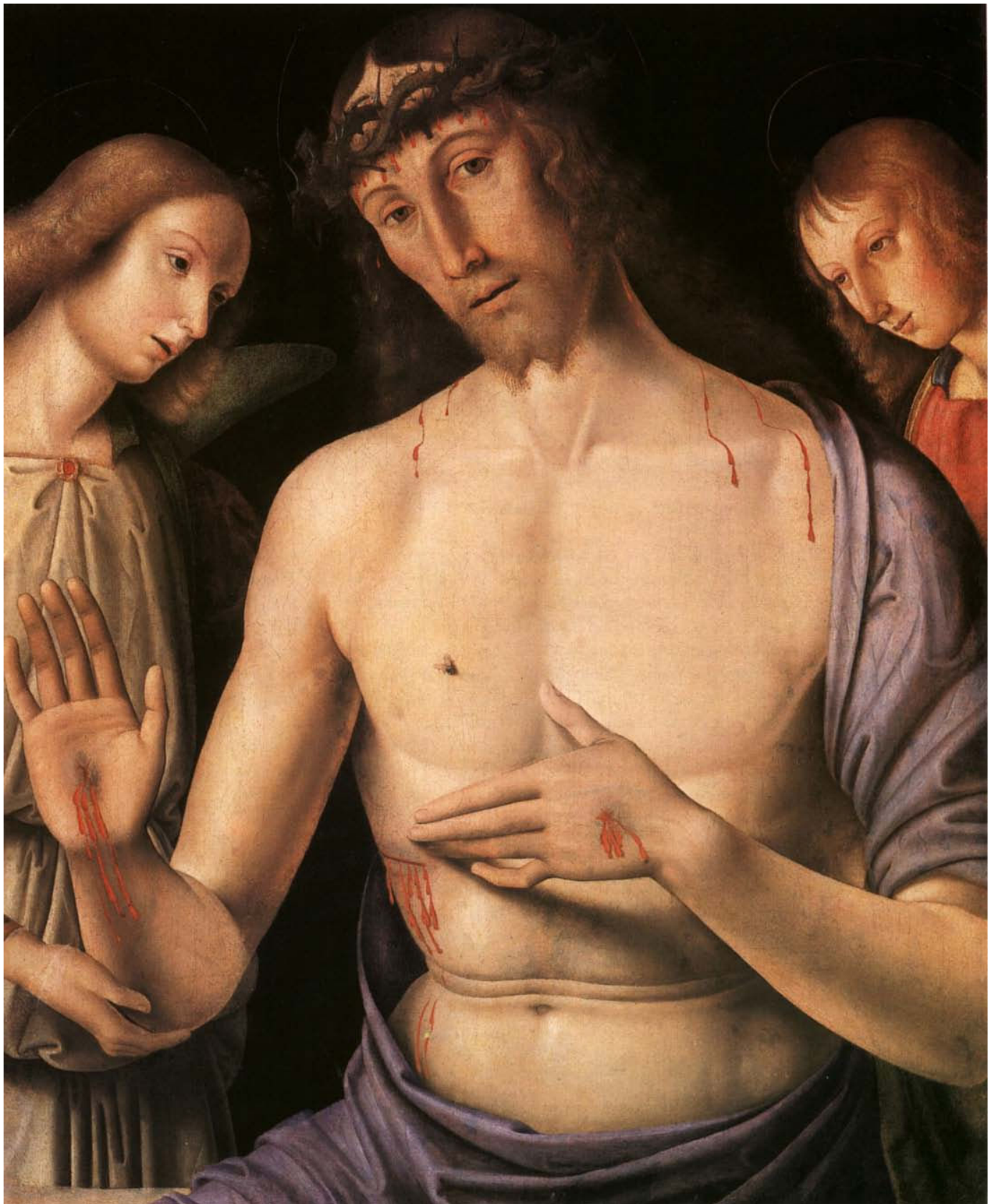


Figure 85

Giovanni Santi, *Christ de pitié*, huile sur toile, 1490, Musée des Beaux-Arts, Budapest.



Figure 86

Petrus Christus, *Portrait de chartreux*, 1446, huile sur bois, Metropolitan Museum of Art, New-York.

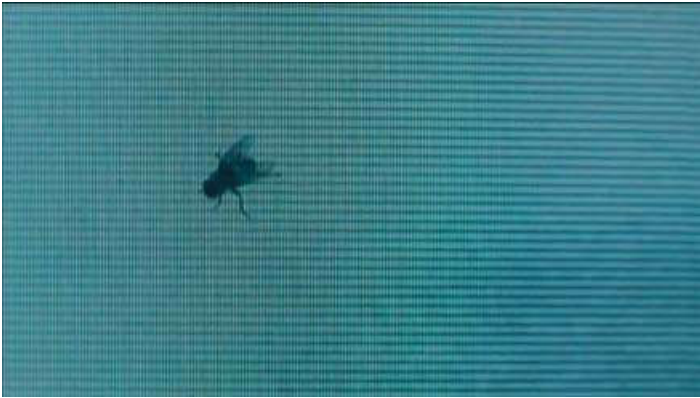


Figure 87
Musca depicta dans *The Ring* (Gorge Verbinski, 2002).



Figure 88

Amelia (Essie Davis) vomit de la bile noire dans *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014).



Figure 89

Josh (Patrick Wilson) et Dalton (Ty Simpkins) errant dans le *further* dans *Insidious* (James Wan, 2010).



Figure 90

Monsu Desiderio, *Ruine fantastique avec Saint Augustin et un enfant*, 1623, huile sur toile, The National Gallery, Londres.



Figure 91

L'image est parasitée par la cassette maudite dans *Ringu* (Hideo Nakata, 1998).

BIBLIOGRAPHIE

SUR LA PEUR ET L'HORREUR

THÉORIE GÉNÉRALE DE L'HORREUR ET DE LA PEUR

Ouvrages théoriques

AGAMBEN Giorgio

• *Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III*, trad. P. Alferi, Paris, Rivages (Rivages poche/Petite Bibliothèque), 2003 (1998).

ARASSE Daniel

• *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion (Champs histoire), 2010 (1987).

ASTRUC Frédéric (dir.)

• *Représenter l'horreur*, Aix en Provence, Rouge Profond (Débords), 2015.

BOUCHERON Patrick

• *Conjurer la peur. Sienna, 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, Seuil, 2013.

CAILLOIS Roger

• *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard (NRF), 1965.

CARROLL Noël

• *Philosophy of Horror. Or paradoxes of the heart*, Londres et New-York, Routledge, 1990.

CHERRY Bridig

• *Horror*, Londres et New-York, Routledge, 2009.

DELUMEAU Jean

• *La peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles). Une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978.

DIDI-HUBERMAN Georges

• *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante, I*, Paris, Gallimard (Le temps des images), 1999.

FREUD Sigmund

• « L'inquiétant » in *Œuvres complètes, XV, 1916-1920*, trad. J. Altounian, Paris, PUF, 1996 (1919).

KRISTEVA Julia

• *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil (Points essais), 1980.

LE BRUN Annie

• *Les châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard (Tel), 1982.

MITCHELL William John Thomas

• *Cloning terror ou la guerre des images du 11 septembre au présent*, trad. M. Boidy et S. Roth, Paris, Les prairies ordinaires (Penser/Croiser), 2011.

PERRON Bernard

• *Horror Video Games. Essays on the Fusion of Fear and Play*, Jefferson et Londres, McFarland, 2009.

ROBERGE Martine

• *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Presses Universitaires de Laval, 2004.

TODOROV Tzvetan

- *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (Points), 1970.

VERNANT Jean-Pierre

- *La mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Arthème Fayard/Pluriel, 2010 (1998).

Article

BATAILLE Georges,

- « L'art exercice de la cruauté » in *Œuvres complètes*, XI, Paris, Gallimard (Blanche), 1988.

Catalogue

KOYAMA-RICHARD Brigitte

- *Yôkai. Fantastique art japonais*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2017.

Revues

- *Art Press*, hors série n°4, « Représenter l'horreur », mai 2001.
- *Collapse*, n°4, « Concept horror », 2008.

Œuvres littéraires

DANIELEWSKI Mark Z.

- *La maison des feuilles*, trad. C. Claro, Paris, Denoël/Points (Signatures), 2013 (2000).

DANTE Alighieri

- *L'enfer*, trad. W. Cliff, Paris, La Table Ronde, 2014 (1307-1321).

LOVECRAFT Howard Phillips

- *Œuvres*, 3 vol., textes réunis par F. Lacassin, trad. divers, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 2010-2016.

OVIDE

- *Les Métamorphoses*, trad. G. Lafaye, Paris, Gallimard (Folio classique), 1992.

SADE Marquis de

- « Les Cent Vingt Journées de Sodome » (1785) in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Pleiade, 1990 (1962).

SUZUKI Kôji

- *Ring. L'intégrale*, trad. C. Atlan, K. Chesneau & A. Laurent, Paris, Pocket, 2004 (1991-1998).
- *Dark Water*, trad. P. Haas, Paris, Pocket (Terreur), 2003 (1996).
- *Ring Zéro*, trad. K. Chesneau, S. Chupin & A. Laurent, Paris, Pocket (Terreur), 2003 (1999).
- *Sadako (S)*, trad. P. Honore & Y. Maeda, Paris, Pocket (Thriller), 2015 (2012).

VILLIERS de L'ISLE-ADAM Auguste

- *L'Eve Future*, Paris, Jean BOLLERY, 1957 (1886).

FANTÔMES, SPECTRES ET DÉMONS

Ouvrages théoriques

ARASSE Daniel

- *Le portrait du Diable*, Paris, Arkhê, 2009.

CUCHET Guillaume

- *Le crépuscule du purgatoire*, Paris, Armand Colin (L'histoire à l'œuvre.), 2005.

• *Les voix d'outre-tombe. Tables tournantes, spiritisme et société au XIX^e siècle*, Paris, Seuil (L'Univers Historique), 2012.

DEL PILAR BLANCO María et PEEREN Esther (dir.)

- *Popular Ghost. The Haunted Spaces of Everyday Culture*, Londres et New-York, Continuum, 2010.
- *The Spectralities Reader*, New York, Bloomsbury, 2013.

DERRIDA Jacques

- *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.

LECOUTEUX Claude

- *Fantômes et revenants au Moyen Âge*, Paris, Imago (Histoire), 2009 (1986).
- *La Maison hantée. Histoire des Poltergeists*, Paris, Imago, 2007.

RONGIER Sébastien

- *Théorie des fantômes. Pour une archéologie des images*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

SAUGET Stéphanie

- *Histoire des maisons hantées*, Paris, Tallandier, 2011.

SCHMITT Jean-Claude

- *Les Revenants. Les Vivants et les Morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard (Histoires), 1994.

TIMOTIN Andrei

- *La démonologie platonicienne*, Boston, Brill (Philosophia Antica), 2012.

VILLENEUVE Roland

- *Le diable dans l'art. Essais d'iconographie comparée à propos des rapports entre l'art et le satanisme*, Paris, Denoël, 1957.
- avec TONDRIAU Julien : *Dictionnaire du diable et de la démonologie*, Verviers, Gérard & Co, 1968.
- *Satan parmi nous. Vingt siècles de « possession »*, Verviers, Marabou (Univers secret), 1973.
- *Les possessions diaboliques*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 2001 (1975).

Sources historiques

DOYLE Arthur Conan

- *Histoire du spiritisme*, trad. C. Gilbert, Malakoff, Dunod, 2013 (1927).

EDISON Thomas A.

- *Le royaume de l'au-delà*, trad. M. Roth, Grenoble, Jérôme Millon (Golgotha), 2015 (1948).

KARDEC Allan

- *Le livre des esprits*, Paris, Didier et cie, 1867 (1857).
- *Le livre des médiums*, Paris, Didier et Cie, 1863 (1861).

LE LOYER Pierre

- *IV. Des spectres ou apparitions et visions d'esprits, anges et démons se montrants sensiblement aux hommes*, Angers, Georges Nepveu, 1586.
- *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, démons et âmes, se montrants visibles aux hommes*, Paris, Nicolas Buon, 1605.

PLANCY Jacques Collin de

- *Dictionnaire infernal*, Paris, Paul Mellier, 1844.

Article

SAUGET Stéphanie

- « Des maisons hantées en Amérique au XIXe siècle » in *Transatlantica* (En ligne), 1, 2012.

Catalogue

CHÉROUX Clément et FISCHER Andreas (dir.),

- *Le troisième œil, la photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard (Livres d'Art), 2004.

Revue

- *Multitudes*, n°51, « Envoûtements médiatiques », printemps 2013.
- *Otrante*, n°25, « Hantologies : les fantômes & la modernité », 2009.
- *Revue spirite*, n°8, novembre 1897.
- *Revue spirite*, vol. 1, juillet 1858.

Œuvres littéraires

HEARN Lafcadio

- *Au Japon spectral*, trad. M. Logé, Paris, Mercure de France, 1929.
- *Fantômes du Japon*, trad. M. Logé, Paris, Privat/Le Rocher (Motifs), 2007 (1980).

Site internet

- Site internet de la revue spirite : <https://sites.google.com/spiritisme.net/larevuespirite/accueil>

HISTOIRE ET THÉORIE DE L'ART

CINÉMA

Ouvrages théoriques sur le cinéma d'horreur

ARNAUD Diane

- *Kiyoshi Kurosawa. Mémoire de la disparition*, Aix-en-Provence, Rouge Profond (Raccords), 2007.

ASTIC Guy

- *Outrance et ravissement. Images et mots de l'horreur 1*, Aix-en-Provence, Rouge Profond (Décors), 2017.
- *Territoires de l'effroi. Images et mots de l'horreur 2*, Aix-en-Provence, Rouge Profond (Décors), 2017.

BALMAIN Colette

- *Introduction to Japanese Horror Film*, Edinburgh University Press, 2009.

BEX Stéphane

- *Terreur du voir, l'expérience found footage*, Rouge Profond (Débords), Aix en Provence, 2016.

BRITTON Andrew, LIPPE Richard, WILLIAMS Tony et WOOD Robin

- *American Nightmare : Essays on the Horror film*, Toronto, Festival of Festivals, 1979.

CLOVER Carol J.

- *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the modern horror film*, Princeton University Press, 2015 (1992).

CONRICH Ian

- *Horror Zone. The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*, Londres et New-York, I. B. Tauris, 2009.

CREED Barbara

- *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, New-York, 1993.

DERRY Charles

- *Dark Dreams 2.0. A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*, Jefferson et Londres, McFarland, 2009.

DUFOUR Éric

- *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, P.U.F. (Lignes d'art), 2006.

DU MESNILDOT Stéphane

- *Fantômes du cinéma japonais. Les métamorphoses de Sadako*, Aix en Provence, Rouge Profond (Raccords), 2011.
- *Le miroir obscur, une histoire du cinéma des vampires*, Aix en Provence, Rouge Profond (Décors), 2013.

DURAFOUR Jean-Michel

- *L'Homme invisible de James Whale. Soties pour une terreur figurative*, Aix-en-Provence, Rouge Profonds (Débords), 2015.
- *L'Étrange Créature du lac noir de Jack Arnold. Aubades pour une zoologie des images*, Aix en Provence, Rouge Profond (Débords), 2017.

EISNER Lotte Henriette

- *F. W. Murnau*, trad. R. Herlth & R. Plumpe, Paris, Le terrain Vague, 1964.
- *L'écran démoniaque*, Paris, Éric Losfeld éditeur, 1981 (1965).

FRANÇAIX Pascal

- *Torture porn. L'horreur postmoderne*, Aix-en-Provence, Rouge Profond (Débords), 2016.

JANCOVICH Mark (dir.)

- *Horror, the film reader*, Londres et New-York, Routledge (In Focus), 2002.

JONES Alan

- *The Rough Guide to Horror Movies*, Londres et New-York, Rough Guides, 2005.

LACEFIELD Kristen (dir.)

- *Scary Screen. Media Anxiety in The Ring*, Farnham et Burlington, Ashgate, 2010.

LENNE Gérard

- *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies*, Paris, H. Veyrier, 1985.

LEUTRAT Jean-Louis

- avec BOUVIER Michel : *Nosferatu*, Paris, Gallimard (collection Cahiers du cinéma), 1981.
- *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma (Essais), 1995.

SCHEINFEIGEL Maxime

- *Rêves et cauchemars au cinéma*, Paris, Armand Colin (Cinéma / Arts visuels), 2012.

THORET Jean-Baptiste

- *26 secondes : L'Amérique éclaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Aix-en-Provence, Rouge Profond (Raccords), 2003.

VERNET Marc

- *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Étoile (Cahiers du Cinéma), 1988.

WELLS Paul

- *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*, Londres, Wallflower, 2000.

Ouvrages théoriques généraux

ANDRÉ Emmanuelle

- *Le choc du sujet. De l'hystérie au cinéma (XIX^e-XXI^e siècle)*, Presses Universitaires de Rennes (Les Spectaculaires), 2001.

AUMONT Jacques

- avec BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc : *Esthétique du film*, Paris, Nathan (Nathan Cinéma), 1999 (1983).
- *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma (Essais), 1992.
- avec MARIE Michel : *L'Analyse des films*, Paris, Nathan (Nathan Cinéma), 1999.
- *L'interprétation des films*, Paris, Armand Colin, 2017.

BAILLAT Alain

- *Cinéma, machine à mondes. Essai sur les films à univers multiples*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2014.

BANDA Daniel & MOURE José

- *Le cinéma : naissance d'un art. Premiers écrits (1895 - 1920)*, Paris, Flammarion (Champs arts), 2008.

BELLOUR Raymond

- *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L./Trafic, 2009.

CALVET Yann

- *Cinéma, imaginaire, ésotérisme (Murnau, Dreyer, Tourneur, Lewin)*, Paris, L'Harmattan, 2003.

CASSETTI Francesco

- *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan (Nathan Cinéma), 1999 (1993), trad. S. Saffi.

CHION Michel

- *David Lynch*, Paris, Étoile/Cahiers du cinéma (Auteurs), 2007.

CONESA Pierre

- *Hollywar : Hollywood, arme de propagande massive*, Paris, Robert Laffont (Le Monde comme il va), 2018.

COMOLLI Jean-Louis

- *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse Verdier (Art, architecture, cinéma), 2009.
- *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Verdier (Art, architecture, cinéma), 2016.

DELEUZE Gilles

- *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minit (Critiques), 1983.
- *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minit (Critiques), 1985.

DURAFOUR Jean-Michel

- *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, Paris, Mimémis (Images, médiums), 2018.

EPSTEIN Jean

- *Le Cinéma du diable*, Paris, Jacques Melot, 1947.

HUYGHE Pierre-Damien

- *Le cinéma avant après*, Grenoble, De l'incidence, 2012.

JULLIER Laurent

- *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan (Champs Visuels), 1997.
- avec WELKER Cécile : *Les images de synthèse au cinéma*, Paris, Armand Colin (Focus cinéma), 2017.

LAGUARDA Alice

- *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, Aix-en-Provence, Rouge Profond (Raccords), 2016.

LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean

- *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Seuil (La couleur des idées), 2007.

MICHAUD Philippe-Alain

- *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 2012 (1998).

MOINE Raphaëlle

- *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan (Nathan Cinéma), 2002.

MORIN Edgard

- *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minit (Arguments), 1956.

RONGIER Sébastien

- *Cinématique. Arts et cinéma*, Paris, Klincksieck (Collection d'esthétique), 2015.

SCHEINFEIGEL Maxime

- *Cinéma et magie*, Paris, Armand Colin (Cinéma), 2008.

THIELLEMENT Pacôme

- *Cinema hermetica*, Paris, Super 9, 2016.

THOMAS Benjamin

- *Le Cinéma japonais d'aujourd'hui. Cadres incertains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Le spectaculaire), 2009.
- *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé (Penser le cinéma), 2019.

THORET Jean-Baptiste

- avec MOUSSARON Jean-Pierre : *Why not ? sur le cinéma américain*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2003.
- *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma (Essais), 2006.

Articles sur le cinéma d'horreur

ARNAUD Diane

- « L'attraction fantôme dans le cinéma d'horreur japonais contemporain » in *Revue d'études cinématographiques*, 20(2-3), Montréal, CINÉMAS, 2010.

MELLIER Denis

- « Sur la dépouille des genres. Néohorreur dans le cinéma français (2003-2009) » in *CinemaS*, vol. 20, n°2-3, « L'horreur au cinéma », printemps 2010.
- « *Neo-horror et final girl* : agressées et agresseuses dans le cinéma d'épouvante » in AA.VV., *Le corps en lambeaux : violences sexuelles et sexuées faites aux femmes*, Rennes, P.U.R., 2016.

ORTOLI Philippe,

- « L'altération comme processus dans le documentaire d'épouvante » in BOURCIER DOYER Charline, COËLLIER Sylvie, M'RABET Khalil (dir.), *L'Altération dans la création contemporaine*, Aix-en-Provence, P.U.P. (Arts), 2019.

Articles généraux

AGAMBEN Giorgio

- « Pour une éthique du cinéma » in *Trafic*, n°3, été 1992.

BAZIN André

- « Mort tous les après-midi », *Cahier du cinéma*, n°7, décembre 1951.
- « Peinture et cinéma » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf (Septième Art), 2011 (1985)

MULVEY Laura,

- « Visual Pleasure and Narrative Cinema » in *Screen*, Londres, vol. 16, n°3, automne 1975.

Reuves

- *Cahiers du cinéma*, n°733, « Cannes », mai 2017.
- *Cahiers du cinéma*, n°738, « Jordan Peele », novembre 2017.
- *Mad Movies*, n°299, « La saga Ring », septembre 2016.
- *Mad Movies*, hors série n°38, classic n°6, « L'Exorciste. Le film culte de William Friedkin et ses suites », décembre 2016.

- *Vertigo*, Hors série « La maison », novembre 2003.

Sites internet

- Actualité des ouvrages sur le cinéma : <https://www.livres-cinema.info/>
- Actualité du cinéma d'horreur : <https://bloody-disgusting.com/>
- Autre actualité du cinéma d'horreur : <https://horrornews.net/>

PHOTOGRAPHIE

Ouvrages théoriques généraux

BARTHES Roland

- *La chambre claire*, Paris, Étoile-Gallimard-Seuil (Cahiers du cinéma), 1980.

BOURDIEU Pierre (dir.)

- *Un art moyen*, Paris, Minuit (Le sens commun), 1965.

BRUNET François

- *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, P.U.F., 2012 (2000).

DIDI-HUBERMAN Georges

- *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 2014 (1982).

GROJNOWSKI Daniel

- *Photographie et langage*, Paris, José Corti, 2002.

ROUILLÉ André

- *La photographie*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2005.

SONTAG Susan

- *Sur la photographie*, trad. P. Blanchard, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2008 (1973).

TISSERON Serge

- *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion (Champs arts), 1996.

Articles

BAZIN André

- « Ontologie de l'image photographique » (1945) in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf (Septième Art), 2011 (1985).

CHARUTY Giordana

- « La "boîte aux ancêtres". Photographie et science de l'invisible » in *Terrain*, n°33, « Authentique ? », septembre 1999.

Sources historiques

BERTILLON Alphonse

- *La photographie judiciaire*, Gauthier-Villars, Paris, 1890.

BOURNEVILLE Désiré Magloire et REGNARD Paul

- *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Bureaux du Progrès médical, 1880.

RICHER Paul

- *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, A. Delahaye & E. Lecrosnier, 1881.

Revue

• *Études photographiques*, n°22, « Histoires d'un art moyen / les réseaux de l'art », septembre 2008.

Œuvre

TALBOT William Henry Fox

• *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green & Longmans, 1844.

Site internet

• Études photographiques : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/index.html>

THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ART ET DES IMAGES

ALBERTI Leon Battista

• *De la peinture*, trad. J.L. Schefer, Paris, Macula, Dédale (La littérature artistique), 1993 (1992).

BELTING Hans

• *Pour une anthropologie des images*, trad. J. Torrent, Paris, Gallimard (Le Temps des images), 2004 (2001).

BERTRAND Anne et MICHEL Anne (dir.)

• *Art en théorie, 1900-1990, une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*, trad. A. Baudoin, C. Bounay et J. Donguy, Paris, Hazan, 1997 (1992).

BREDEKAMP Horst

• *Théorie de l'acte d'image*, trad. F. Joly, Paris, La découverte (Politique et sociétés), 2015 (2010).

CAILLOIS Roger

• *Obliques. Précédé de Images, Images...*, Paris, Stock, 1975.

DIDI-HUBERMAN Georges

• *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit (Critique), 1990

• *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit (Paradoxes), 1998

• *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001

• *L'image survivante*, Paris, Minuit (Paradoxe), 2002

• *Atlas ou le Gai savoir inquiet*, Paris, Minuit (Paradoxes), 2011

• *Ninfa fluida, essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard (Art et artistes), 2015

• avec CARRERI Giovanni (dir.) : *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, Paris, Mimésis (Images, Médiums), 2015

DERRIDA Jacques

• *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion (Champs essais), 1978.

• *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Paris, La Différence (Essais), 2013.

DURAND Gilbert

• *L'imagination symbolique*, Paris, P.U.F. (Quadrige), 2015 (1964).

GENETTE Gerard

• *Metalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil (Poétique), 2004.

GOETZ Benoît

• *La Dislocation, architecture et philosophie*, Paris, Les éditions de la Passion, 2001.

• *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier (Art, architecture, cinéma), 2011.

HUYGHE Pierre-Damien

- *Le Différend esthétique*, Paris, Circé, 2004.
- *Éloge de l'aspect. Éléments d'analyse critique et paradoxale de l'industrie comme divertissement*, Paris, Mix, 2006.

KLEE Paul

- *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard (Folio), 1998 (1971).

MITCHELL William John Thomas

- *Iconologie. Image, texte, idéologie*, trad. M. Boidy et S. Roth, Paris, Amsterdam/Les prairies ordinaires, 2018 (1986).
- *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, trad. M. Boidy, N. Cilin & S. Roth, Dijon, Les Presses du réel (Perceptions), 2014 (2005).

MONDZAIN Marie-José

- *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 1996.
- *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard (Le temps d'une question), 2002.
- *Homo Spectator. Voir, faire voir*, Paris, Bayard, 2013.
- *Confiscation. Des mots, des images et du temps*, Paris, Les liens qui libèrent, 2017.

MOXEY Keith

- *Le temps visuel. L'image dans l'histoire*, trad. F. Jaouën, Dijon, Les Presses du réel (Perceptions), 2016 (2013).

NANCY Jean-Luc

- *Au fond des images*, Paris Galilée, 2003.

PANOFSKY Erwin

- *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. G. Ballangé, Paris, Minuit (Le sens commun), 1975 (1927).
- *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. H. Joly, Paris, Gallimard (Tel), 1989 (1983).

RONELL Avital

- *Telephone Book. Technologie, schizophrénie et langue électrique*, trad. D. Loayza, Paris, Bayard (Le rayon des curiosités), 2006 (1989).

WARBURG Aby

- *Essais Florentins*, trad. S. Müller, Paris, Hazan (Bibliothèque Hazan), 2015 (1990).
- *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'écarquillé, 2012.

HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART

Ouvrages

ARASSE Daniel

- *Le détail*, Paris, Flammarion (Champs arts), 1996 (1992).
- *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan (Bibliothèque Hazan), 2010 (1999).
- *Histoires de peintures*, Paris, Denoël (Médiations), 2004.

BELTING Hans

- *Miroir du monde. L'invention du tableau dans les Pays-Bas*, trad. J. Torrent, Paris, Hazan (Beaux-arts), 2014 (1994).

• *La vraie image*, trad. J. Torrent, Paris, Gallimard (Le temps des images), 2007 (2005).

CHARCOT Jean-Martin et RICHER Paul

• *Les démoniaques dans l'art*, Paris, A. Delahaye & E. Lecrosnier, 1887.

DAMISCH Hubert

• *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993 (1987).

DELEUZE Gilles

• *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil (L'Ordre Philosophique), 2002 (1981).

DUCHAMP Marcel

• *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975.

FRIED Michael

• *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. C. Brunet, Paris, Gallimard (Folio essais), 1990 (1980).

HECK Christian (dir.)

• *L'art flamand et hollandais. Le siècle des Primitifs. 1380-1520*, Paris, Citadelles & Mazenod (Livres exceptionnels), 2003.

MAILLET Arnaud

• *Le miroir noir*, Paris, Kargo/L'éclat, 2005.

PANOFSKY Erwin

• *Les primitifs flamands*, trad. D. Lebourg, Paris, Hazan (Bibliothèque Hazan), 2012 (1953).

PARFAIT Françoise

• *Vidéo : un art contemporain*, Paris, éditions du regard, 2001.

YATES Frances

• *L'art de la mémoire*, trad. D. Arasse, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Histoires), Paris, 1975 (1966).

Articles

BARTHES Roland

• « L'effet de réel » in *Communications*, 11, Recherches sémiologiques le vraisemblable, 1968.

FRAPPIER Jean

• « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 11, 1959.

SCHMITT Jean-Claude

• « De l'espace aux lieux : les images médiévales » in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public : Construction de l'espace au Moyen Age : pratiques et représentations*, 37^e congrès, Mulhouse, 2006.

VOSKOBOINIKOV Oleg

• « Lieux, plans, épaisseurs » in BASCHET Jérôme et DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), *Les images dans l'occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015.

Catalogues

CLAIR Jean

- *Mélancolie. Génie et folie en Occident* (dir), Paris, Réunion des musées nationaux / Gallimard, 2005.

HAMEL Christophe De

- *Une histoire des manuscrits enluminés*, Paris, Phaidon, 2002 (1995).

SCIENCES HUMAINES

PHILOSOPHIE

Ouvrages

AGAMBEN Giorgio

- *Image et mémoire*, trad. M. Dell'Omodarme, Paris, Hoëbeke (Arts & esthétique), 1998 (1984).
- *Stanze*, trad. Y. Hersant, Paris, Payot & Rivages (Petite bibliothèque), 1998 (1992).
- *L'Homme sans contenu*, trad. C. Walter, Strasbourg, Circé, 1996.
- *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, trad. J. Revel, Paris, Rivages (Rivages poche/Petite Bibliothèque), 2004 (2000).
- *Profanations*, trad. M. Rueff, Paris, Payot & Rivages (Rivages poche), 2006 (2005).
- *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. M. Rueff, Paris, Payot & Rivages (Rivages poches), 2007 (2006).
- *Le règne et la gloire. Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement. Homo Sacer, II, 2*, trad. M. Rueff, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 2008.
- *Nudités*, trad. M. Rueff, Paris, Payot & Rivages (Bibliothèque Rivages), 2009.
- *Opus Dei. Archéologie de l'office. Homo Sacer, II, 5*, trad. M. Rueff, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 2012 (2011).
- *Qu'est-ce que le commandement ?*, trad. J. Gayraud, Paris, Rivages (Bibliothèque Rivages), 2013.
- *Signatura rerum. Sur la méthode*, trad. J. Gayraud, Paris, Vrin (Bibliothèque des Textes Philosophiques), 2014.
- *L'usage des corps. Homo Sacer, IV, 2*, trad. J. Gayraud, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 2015 (2014).
- *Le feu et le récit*, trad. M. Rueff, Paris, Rivages (Bibliothèque Rivages), 2015 (2014).
- *Karman. Court traité sur l'action, la faute et le geste*, trad. J. Gayraud, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 2018 (2017).
- *Création et anarchie. L'œuvre à l'âge de la religion capitaliste*, trad. J. Gayraud, Paris, Rivages (Bibliothèque Rivages), 2019 (2017).

ARJAKOVSKY Philippe, FÉDIER François, FRANCE-LANORD Hadrien (dir.)

- *Le dictionnaire Martin Heidegger*, Paris, Cerf, 2013.

ARENDRT Hannah

- *Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy (Sciences Humaines et Essais), 1983 (1961).

ARISTOTE

- *Physique*, IV, trad. H. Carteron, Paris, Les Belles Lettres (Université de France), 1926.
- *Poétique*, trad. M. Magnien, Paris, Librairie Générale Française, 1990.
- *Œuvres*, trad. C. Rutten et A. Stevens, Paris, Gallimard (Pléiade), 2014.

BACHELARD Gaston

- *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F. (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1961 (1957).
- *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

BARTHES Roland

- *Essais critiques*, Paris, Seuil (Tel Quel), 1964.
- *L'empire des signes*, Paris, Flammarion (Champs Flammarion), 1970.
- *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil, 2002.
- *Leçon*, Paris, Seuil (Points essais), 1978.
- *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil (Points essais), 1984.
- *Journal de deuil*, Paris, Seuil (Points essais), 2009.

BATAILLE Georges

- *L'érotisme*, Paris, Minuit (Reprise), 2011 (1957).

BAUDRILLARD Jean

- *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Sciences humaines), 1976.

BARROS Manuela de

- *Magie et technologie*, Paris, Supernova, 2015.

BENJAMIN Walter

- *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion (Champs essais - Philosophie), 1985 (1925).
- *Sens unique*, trad. F. Joly, Paris, Payot & Rivages (Petite bibliothèque Payot), 2013 (1928).
- *Œuvres*, 3 vol., trad. divers, Paris, Gallimard (Folio essais), 2000 (1972).
- *Paris capitale du XIX^e siècle*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 2009 (1982).
- *Expérience et pauvreté*, trad. C. Cohen Skalli, Paris, Payot & Rivages (Petite bibliothèque Payot), 2011.
- *Critique de la violence*, trad. N. Casanova, Paris, Payot & Rivages (Petite bibliothèque Payot), 2012.
- *Sur le concept d'histoire*, trad. O. Mannoni, Paris, Payot & Rivages (Petite bibliothèque Payot), 2013.

BERQUE Augustin

- *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin (Alpha), 2015 (1987).

BRUNO Giordano

- *Des liens*, trad. D. Sonnier & B. Donné, Paris, Allia, 2014 (1997).
- *De la magie*, trad. D. Sonnier & B. Donné, Paris, Allia, 2016 (2000).

CICÉRON

- *Topiques*, 30, trad. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres (Université de France), 1924.
- *De l'orateur*, tome II, trad. E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres (Université de France), 1927.
- *Correspondance*, tome VII, trad. J. Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres (Université de France), 1991.

DEBORD Guy

- *La société du spectacle*, Paris, Gallimard (Folio), 1996 (1967).

DELEUZE Gilles

- *Foucault*, Paris, Minuit (Critique), 2004 (1986).
- avec GUATTARI Félix, *Milles Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit (Critique), 1980.

DERRIDA Jacques

- *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.
- *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

FISCHBACH Franck

- *Sans objet. Capitalisme, subjectivité, aliénation*, Paris, Vrin (Problèmes & controverses), 2009.
- *La privation du monde. Temps, espace et capital*, Paris, Vrin (Problèmes & controverses), 2011.

FÈSSEL Michaël

- *Après la fin du monde*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 2012.

FOUCAULT Michel

- *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard (Tel), 1966.
- *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard (Tel), 1969.

- *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard (NRF), 1971.
- *Les anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Seuil/Gallimard (EHESS), 1999.
- *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard (NRF), 1975.
- *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981-1982*, Paris, Seuil/Gallimard (EHESS), 2001.
- *Dits et Écrits*, tome I à IV, Paris, Gallimard (NRF), 1994.

GARCIA Tristan

- *Forme et objet. Un traité des choses*, Paris, PUF (MétaphysiqueS), 2010.
- *La vie intense*, Paris, Autrement (Les Grand mots), 2016.

GIRARD René

- *La violence et le sacré*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010 (1972).
- *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset & Fasquelle (Le livre de poche/biblio essais), 1982.
- *Celui par qui le scandale arrive. Entretiens avec Maria Stella Barberi*, Paris, Fayard/Pluriel (Pluriel), 2010 (2001).

HARAWAY Donna

- *Manifeste cyborg et autres essais : sciences - fictions - féminismes*, trad. L. Allard, D. Gardey et N. Magnan, Paris, Exils, 2007 (1991).

HARMAN Graham

- *L'objet quadruple. Une métaphysique des choses après Heidegger*, trad. O. Dubouclez, Paris, PUF (MétaphysiqueS), 2010.

HEIDEGGER Martin

- *Être et temps*, trad. F. Vezin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de philosophie), 1986 (1929).
- *Être et temps*, trad. E. Martineau, Paris, Paris, Authentica (hors commerce), 1985 (1929).
- *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Paris, Gallimard (tel/Les Essais), 1958 (1954).
- *Question II*, trad. divers, Paris, Gallimard (NRF), 1968.
- *Questions III et IV*, trad. J. Beaufret, F. Fédier, J. Hervier, J. Lauxerois, R. Munier, A. Préau et C. Roëls, Paris, Gallimard (tel), 1976.

HUYGHE Pierre-Damien

- *Modernes sans modernité. Éloge des mondes sans style*, Paris, Lignes, 2009.
- *Commencer à deux. Propos sur l'architecture comme méthode*, Paris, Mix, 2009.

JAMESON Fredric

- *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. F. Nevoltry, Paris, ENSBA (D'art en questions), 2011.

LÖWY Michael Löwy

- *Walter Benjamin : avertissement d'incendie, une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, L'Éclat (poche), 2018 (2014).

MAFFESOLI Michel

- *Le réenchantement du monde*, Paris, La Table Ronde, 2007.
- *Technomagie* (dir.), Les Cahiers Européens de l'Imaginaire n°3, Paris, CNRS éditions, 2011.

MARGEL Serge

- *La société du spectral*, Fécamp, Lignes (Fins de la philosophie), 2012.

MATE Reyes

- *Minuit dans l'histoire. Commentaires des thèses de Walter Benjamin « Sur le concept d'histoire »*, trad. A. Talbot, Paris, Mix, 2009 (2006).

MEILLASSOUX Quentin,

- *Deuil à venir, Dieu à venir*, Paris, Ismaël, 2017 (2006).

MORTON Timothy

- *Hyperobjets. Philosophie et écologie après la fin du monde*, trad. L. Bury, Saint-Étienne, Cité du design/ESAD, 2018 (2013).

PARACELSE,

- *Œuvres complètes*, trad. G. De Grivy, Paris, Bibliothèque Charognac (Les classiques de l'occulte), 1913.

PLATON

- *Timée*, trad. A. Rivaud, Paris, Les Belles Lettres (Université de France), 1925.
- *Phèdre*, trad. P. Vicaire, Paris, Les Belles Lettres (Université de France), 1985.
- *Banquet*, trad. P. Vicaire, Paris, Les Belles Lettres (Université de France), 1989.

ROSSET Clément

- *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard (NRF), 1984 (1976).

SCHÜRMAN Reiner

- *Le principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir*, Bienne-Paris, Diaphanes (transpositions), 2013 (1982).

STEIGLER Bernard

- *De la misère symbolique*, Paris, Galilée/Flammarion (Champs essais), 2013 (2004).

VALLOS Fabien

- *Chrématisique & Poiésis. Contribution à une théorie critique de l'économie de l'œuvre et de la poiésis (II,3)*, Paris, Mix, 2015.

Articles

ALVARES Cristina

- « Prédation et violence fondatrice. Pascal Quignard réécrit la théorie mimétique-victimaire de René Girard », acte du colloque *Théorie mimétique et Études Littéraires*, Braga, Institut des Lettres et Sciences Humaines de l'Université du Minho, 2017.

BERQUE Augustin

- « La chôra chez Platon », in PARQUOT Thierry et YOUNÈS Chris (dir.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale*, Paris, La Découverte, 2012.

GUEST Gérard

- « L'aîtrée de l'Être » in *Cahiers philosophiques*, n°41, décembre 1989, Paris, CNDP, 1989.

ROUSSEAU Jean-Jacques

- « Pygmalion, scène lyrique » (1762) in *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard (Pléiade), 1962.

Essais

QUIGNARD Pascal

- « Petit traité sur les anges » préface de APULÉE, *Le démon de Socrate*, Paris, Rivage Poche (Petite bibliothèque), 1993
- *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L./Gallimard (Folio), 1993
- *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard (Folio), 1994
- *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995
- *La haine de la musique*, Paris, Gallimard (Folio), 1997

- *Sur le jadis*, Paris, Grasset & Fasquelles/Gallimard (Folio), 2003
- *Les désarçonnés*, Paris, Grasset, 2012
- *Critique du jugement*, Paris, Galilée (Lignes fictives), 2015

Thèses

CAMPBELL Matthieu

- *Le plaisir dans la pensée d'Aristote. Physiologie, essence, valeur et usage*, thèse sous la direction d'André Laks, Paris-Sorbonne (Paris IV), 2011.

VALLOS Fabien

- *Théorie de la fête : festivité, inopérativité & désœuvrement*, thèse sous la direction de Georges Molinié, Paris-Sorbonne (Paris IV), 2010.

Revue

- *Cahiers de l'Herne*, n°45, « Martin Heidegger », 1983

Site internet

- Archive des écrits grecs et latins : <http://remacle.org/>

HISTOIRE

BERDET Marc

- *Fantasmagories du capital. L'invention de la ville marchandise*, Paris, La Découverte (Zones), 2013.

BERQUE Augustin

- *Histoire de l'habitat idéal, de l'Orient vers l'Occident*, Paris, Félin (Les marches du temps), 2016 (2010).

EDELMAN Nicole

- *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France. 1785-1914*, Paris, Albin Michel (Histoire), 1995.

EHRENREICH Barbara et ENGLISH Deirdre

- *Sorcières, sages-femmes & infirmières. Une historE des femmes soignantes*, trad. L. Lame, Paris, Cambourakis, 2014 (1973).
- *Fragiles ou contagieuses. Le pouvoir médical et le corps des femmes*, trad. M. Valera, Paris, Cambourakis, 2016 (1973).

FEDERICI Silvia

- *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, trad. Senonevero et J. Guazzini, Genève, Entremonde (La Rupture), 2017 (2004).

HARTOG François

- *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil (La librairie du XXI^e siècle), 2012 (2003).

KOYRÉ Alexandre

- *Mystiques, spirituels, alchimistes*, Paris, Armand Collin, 1955.
- *De l'univers clos au monde infini*, Paris, Gallimard (Tel), 1988.

VERNANT Jean-Pierre

- *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard (Folio/Histoire), 1989 (1982).

PSYCHANALYSE

ABRAHAM Nicolas & TOROK Maria

- *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion (Champs essais), 1987.

FREUD Sigmund

- *Essais de psychanalyse*, trad S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1948.

KRISTEVA Julia

- *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1987.

ROUSTAING François

- *Qu'est-ce que l'hypnose ?*, Paris, Minuit (Reprise), 2003 (1994).

ANTHROPOLOGIE**Ouvrages**

ARIES Philippe

- *Essais sur l'histoire de la mort en occident*, Points (Histoire), 1975.
- *L'homme devant la mort. Tome 2 : La mort ensauvagée*, Paris, Points (Histoire), 1977.

AUGÉ Marc

- *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil (La librairie du XXI^e siècle), 1992.

BENVENISTE Émile

- *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. 1 et 2, Paris, Minuit (Le sens commun), 1969.

ELIADE Mircea

- *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard (Les essais), 1957.
- *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard (idées), 1963.

FÖLDÉNYI Lazlo F.

- *Mélancolie. Essai sur l'âme occidentale*, trad. N-H. et C. Zaremba, Paris, Acte Sud (Philosophie), 2012 (1984).

HELL Bertrand

- *Possession et chamanisme : Les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion (Champs essais), 2012.

LIPOVETSKY Gilles

- *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1993 (1983).
- avec SERROY Jean : *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard (Hors série Connaissance), 2013.

MAUSS Marcel

- *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F., 1950 (1903).

MORIN Edgar

- *L'homme et la mort*, Paris, Seuil-Points (Essais), 2002 (1948).

MOSCOVICI Serge

- *La société contre nature*, Paris, UGE, 1972.

PIGEAUD Jackie

• *Melancholia. Le malaise de l'individu*, Paris, Payot & Rivage (Rivages poche/petite bibliothèque), 2011 (2008).

WEBER Max

• *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. I. Kalinowski, Paris, Flammarion (Champs classiques), 2002 (1905).

Article

BEILLEVAIRE Patrick

« Dieux et ancêtres dans l'espace villageois japonais » in *L'Homme*, 31, 117, Etudes japonaises. Dieux, lieux, corps, choses, illusion, 1991.

DIVERS

AA.VV.

• *La Bible*, trad. E. Dhorme, F. Michaéli et A. Guillaumont, Paris, Gallimard (Pléiade), 1956.

AA.VV.

• *Nouveau Testament*, trad. J. Grosjean, M. Léturmy et P. Gros, Paris, Gallimard (Pléiade), 1971.

CHARCOT Jean-Martin

• *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Policlinique 1887-1888*, Paris, Progrès médical & Delahaye & Lecrosnier, 1887-1888.

LOMBROSO Cesare

• *L'homme criminel*, trad. Régner et Bournet, Paris, Félix Alcan, 1887 (1876).

• *L'homme criminel – Atlas*, Bocca, Rome, 1888 (1876).

PLINE L'ANCIEN

• *Histoire naturelle*, Livre XXXV, trad. J-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres (Université de France), 1985 (77).

VORAGINE Jacques de,

• *La légende dorée*, Paris, Gallimard (Pléiade), 2004 (1261-1266).

CORPUS ÉTUDIÉ

FILMS

Annabelle. 2014. Réalisation de John R. Leonetti. Scénario de Gary Dauberman. Photographie de James Kniest. Musique de Joseph Bishara. Acteurs principaux : Annabelle Wallis, Ward Horton, Tony Amendola, Alfre Woodard. Production : Peter Safran et James Wan. Date de sortie américaine : 03 octobre 2014. Date de sortie française : 08 octobre 2014. Titre français identique.

Annabelle: Creation. 2017. Réalisation de David F. Sandberg. Scénario de Gary Dauberman. Photographie de Maxime Alexandre. Musique de Benjamin Wallfisch. Acteurs principaux : Miranda Otto, Stephanie Sigman, Anthony LaPaglia, Talitha Bateman, Lulu Wilson. Production : Peter Safran et James Wan. Date de sortie américaine : 11 août 2017. Date de sortie française : 09 août 2017. Titre français : *Annabelle 2 : La Création du mal*.

The Amityville Horror. 2005. Réalisation de Andrew Douglas. Scénario de Sandor Stern et Scott Kosar. Photographie de Peter Lyons Collister. Musique de Steve Jablonsky. Acteurs principaux : Ryan Reynolds, Melissa George, Jesse James, Jimmy Bennett, Chloë Moretz. Production : Michael Bay, Andrew Form et Bradley Fuller ; Matthew Cohan et Stefan Sonnenfeld. Date de sortie américaine : 15 avril 2005. Date de sortie française : 22 juin 2005. Titre français : *Amityville*.

A Tale of Two Sisters (Janghwa, Hongryeon). 2003. Réalisation et scénario de Kim Jee-woon. Photographie de Lee Mo-Gae. Musique de Lee Byeong-woo. Acteurs principaux : Im Su-Jeong, Moon Geun-young, Yeom Jeong-a, Kim Kap-su. Production : Oh Gi-min et Oh Jeong-wan. Date de sortie coréenne : 13 juin 2003. Date de sortie française : 16 juin 2004. Titre français : *Deux sœurs*.

The Atticus Institute. 2015. Réalisation et scénario de Chris Sparling. Photographie de Anne Lescend. Musique de Kriss Kofman. Acteurs principaux : William Mapother, Rya Kihlstedt, John Rubinstein, Sharon Maughan. Production : Dan Clifton, Leigh Medeiros, Natalia et Peter Safran. Date de sortie américaine : 20 janvier 2015. Date de sortie française : 18 mars 2015. Titre français : *Le Projet Atticus*.

The Autopsy of Jane Doe. 2017. Réalisation de André Øvredal. Scénario de Ian Goldberg et Richard Naing. Photographie de Roman Osin. Musique de Danny Bensi et Saunder Jurriaans. Acteurs principaux : Emile Hirsch, Brian Cox, Ophelia Lovibond. Production : Fred Berger, Eric Garcia, Ben Pugh et Rory Aitken. Date de sortie américaine : 21 décembre 2016. Date de sortie française : 31 mai 2017. Titre français : *The Jane Doe Identity*.

The Awakening. 2011. Réalisation de Nick Murphy. Scénario de Stephen Volk et Nick Murphy. Photographie de Eduard Grau. Musique de Daniel Pemberton. Acteurs principaux : Rebecca Hall,

Dominic West, Imelda Staunton, Isaac Hempstead-Wright. Production : David M. Thompson, Sarah Curtis, Julia Stannard. Date de sortie britannique : 11 novembre 2011. Date de sortie française : 06 mars 2012 (DVD). Titre français : *La Maison des ombres*.

The Babadook. 2014. Réalisation et scénario de Jennifer Kent. Photographie de Radoslaw Ladczuk. Musique de Jed Kurzel. Acteurs principaux : Essie Davis, Noah Wiseman, Daniel Henshall. Production : Kristina Ceyton et Kristian Moliere. Date de sortie australienne : 22 mai 2014. Date de sortie française : 30 juillet 2014. Titre français : *Mister Babadook*.

Backtrack. 2015. Réalisation et scénario de Michael Petroni. Photographie de Stefan Duscio. Musique de Dale Cornelius. Acteurs principaux : Adrien Brody, Sam Neil, Bruce Spence, Robin McLeavy. Production : Antonia Barnard, Jamie Hilton et Michael Petroni. Date de sortie américaine : 18 avril 2015. Date de sortie française : 20 avril 2016. Titre français : *Backtrack : Les Revenants*.

The Blackcoat's Daughter. 2017. Réalisation et scénario de Osgood Perkins. Photographie de Julie Kirkwood. Musique de Elvis Perkins. Acteurs principaux : Emma Roberts, Kiernan Shipka, Lucy Boynton. Production : Adrienne Biddle, Rob Paris, Bryan Bertino, Robert Menzies, Alphonse Ghossein. Date de sortie américaine 31 mars 2017.

Blair Witch. 2016. Réalisation de Adam Wingard. Scénario de Simon Barrett. Photographie de Bobby Baumgartner. Musique de Adam Wingard. Acteurs principaux : James Allen McCune, Brandon Scott, Callie Hernandez, Valorie Curry. Production : Keith Calder, Roy Lee, Steven Schneider, Jessica Wu. Date de sortie américaine : 16 septembre 2016. Date de sortie française : 21 septembre 2016. Titre français identique.

Babycall. 2011. Réalisation et scénario de Pål Sletaune. Photographie de John Andreas Andersen. Musique de Fernando Velázquez. Acteurs principaux : Noomi Rapace, Kristoffer Joner. Production : Turid Øversveen. Date de sortie norvégienne : 07 octobre 2011. Date de sortie française : 02 mai 2012. Titre français identique.

Before I Wake. 2016. Réalisation de Mike Flanagan. Scénario de Mike Flanagan et Jeff Howard. Photographie de Michael Fimognari. Musique de Danny Elfman et The Newton Brothers. Acteurs principaux : Kate Bosworth, Thomas Jane, Jacob Tremblay. Production : Sam Englehardt, William D. Johnson, Trevor Macy. Date de sortie internationale (internet) : 28 avril 2017. Titre français : *Ne t'endors pas*.

The Blair Witch Project. 1999. Réalisation et scénario de Daniel Myrick et Eduardo Sánchez. Photographie de Neal Fredericks. Musique de Tony Cora. Acteurs principaux : Heather Donahue,

Joshua Leonard, Michael C. Williams. Production : Gregg Hale, Robin Cowie, Michael Monello, Bob Eick, Kevin J. Foxe. Date de sortie américaine : 30 juillet 1999. Date de sortie française : 28 juillet 1999. Titre français : *Le Projet Blair Witch*.

The Boy. 2016. Réalisation de William Brent Bell. Scénario de Stacey Menear. Photographie de Daniel Pearl. Musique de Bear McCreary. Acteurs principaux : Lauren Cohan, Rupert Evans, Jim Norton, Diana Hardcastle. Production : Roy Lee, Tom Rosenberg, Gary Lucchesi, Matt Berenson, Jim Weeda. Date de sortie américaine : 22 janvier 2016. Date de sortie française : 27 janvier 2016. Titre français identique.

The Cabin in the Woods. 2011. Réalisation de Drew Goddard. Scénario de Drew Goddard et Joss Whedon. Photographie de Peter Derming. Musique de David Julyan. Acteurs principaux : Kristen Connolly, Fran Kranz, Chris Hemsworth, Richard Jenkins. Production : Joss Whedon. Date de sortie américaine : 13 avril 2012. Date de sortie française : 02 mai 2012. Titre français : *La Cabane dans les bois*.

The Canal. 2014. Réalisation et scénario de Ivan Kavanagh. Photographie de Piers McGrail. Musique de Ceiri Torjussen. Acteurs principaux : Antonia Campbell-Hughes, Rupert Evans, Steve Oram. Production : Anne-Marie Naughton. Date de sortie américaine : 10 octobre 2014. Date de sortie française : 02 octobre 2015 (internet). Titre français identique.

The Cell. 2000. Réalisation de Tarsem Singh. Scénario de Mark Protosevich. Photographie de Paul Laufer. Musique de Howard Shore. Acteurs principaux : Jennifer Lopez, Vince Veughn, Vincent D'Onofrio, Marianne Jean-Baptiste, Jake Weber, Dylan Baker. Production : Julio Caro, Eric McLeod. Date de sortie américaine : 18 août 2000. Date de sortie française : 18 octobre 2000. Titre français identique.

The Complex (Kuroyuri danchi). 2014. Réalisation Hideo Nakata. Scénario de Jun'ya Katô et Ryûta Miyake. Photographie de Jun'ichirô Hayashi. Musique de Kenji Kawai. Acteurs principaux : Atsuko Maeda, Hiroki Narimiya. Production : Kazuhiko Abiru. Date de sortie japonaise : 18 mai 2013.

The Conjuring. 2013. Réalisation de James Wan. Scénario de Chad Hayes et Carey W. Hayes. Photographie de John R. Leonetti. Musique de Joseph Bishara. Acteurs principaux : Vera Farmiga, Patrick Wilson, Lili Taylor, Ron Livingston. Production : Rob Cowan, Tony DeRosa-Grund, Peter Safran. Date de sortie américaine : 19 juillet 2013. Date de sortie française : 21 août 2013. Titre français : *Conjuring : Les Dossiers Warren*.

The Conjuring 2. 2016. Réalisation de James Wan. Scénario de Carey W. Hayes, Chad Hayes, David Leslie Johnson et James Wan. Photographie de Don Burgess. Musique de Joseph Bishara. Acteurs principaux : Vera Farmiga, Patrick Wilson, Sterling Jerins, Frances O'Connor. Production : Bob Cowan, Peter Safran et James Wan. Date de sortie américaine : 10 juin 2016. Date de sortie française : 29 juin 2016. Titre français : *Conjuring 2 : Le Cas Enfield*.

Cure. 1997. Réalisation et scénario de Kiyoshi Kurosawa. Photographie de Tokusho Kikumura. Musique de Gary Ashiya. Acteurs principaux : Kôji Yakusho, Masato Hagiwara, Tsuyoshi Ujiki, Anna Nakagawa. Production : Tetsuya Ikeda, Satoshi Kanno, Atsuyuki Shimoda, Tsutomu Tsuchikawa et Hiroyuki Kato. Date de sortie japonaise : 27 décembre 1997. Date de sortie française : 10 novembre 1999. Titre français identique.

Dark Water (Honogurai mizu no soko kara). 2002. Réalisation de Hideo Nakata. Scénario de Hideo Nakata et Takashige Ichise. Photographie : Junichirô Hayashi. Musique de Kenji Kawai et Shikao Suga. Acteurs principaux : Hitomi Kuroki et Rio Kanno. Production : Takashige Ichise. Date de sortie japonaise : 19 janvier 2002. Date de sortie française : 26 février 2003. Titre français : *Dark Water*.

Dark Water. 2005. Réalisation de Walter Salles. Scénario de Rafael Yglesias. Photographie de Affonso Beato. Musique de Angelo Badalamenti. Acteurs principaux : Jennifer Connelly, Ariel Gade, John C. Reilly, Tim Roth. Production : Bill Mechanic, Roy Lee, Doug Davison. Date de sortie américaine : 08 juillet 2005. Date de sortie française : 31 août 2005. Titre français identique.

Darkness. 2002. Réalisation de Jaume Balagueró. Scénario de Jaume Balagueró et Fernando de Felipe. Photographie de Xavi Giménez. Musique de Carles Cases. Acteurs principaux : Anna Paquin, Leno Olin, Iain Glen, Giancarlo Giannini, Fele Martínez. Production : Carlos Fernández, Julio Fernández, Guy J. Louthan, Antonia Nava, Bob Weinstein, Harvey Weinstein et Brian Yuzna. Date de sortie espagnole : 11 octobre 2002. Date de sortie française : 18 juin 2003. Titre français identique.

Deliver Us From Evil. 2014. Réalisation de Scott Derrickson. Scénario de Paul Harris Boardman et Scott Derrickson. Photographie de Scott Kevan. Musique de Christopher Young. Acteurs principaux : Eric Bana, Édgar Ramírez, Olivia Munn, Chris Coy, Joel McHale. Production : Jerry Bruckheimer. Date de sortie américaine : 10 août 2014. Date de sortie française : 12 octobre 2014. Titre français : *Délivre-nous du mal*.

Demon. 2015. Réalisation de Marcin Wrona. Scénario de Pawel Maslona et Marcin Wrona. Photographie de Pawel Flis. Musique de Marcin Macuk et Krzysztof Penderecki. Acteurs principaux :

Itay Tiran, Agnieszka Zulewska, Andrzej Grabowski. Production : Marcin Wrona. Date de sortie polonaise : 16 octobre 2015.

Demonic. 2015. Réalisation de Will Canon. Scénario de Max La Bella, Doug Simon et Will Canon. Photographie de Michael Fimognari. Musique de Dan Marocco. Acteurs principaux : Maria Bello, Frank Grillo, Scott Mechlowicz, Aaron Yoo. Production : James Wan, Lee Clay. Date de sortie américaine : 27 juillet 2017 (TV).

Devil. 2010. Réalisation de John Erick Dowdle. Scénario de M. Night Shyamalan et Brian Nelson. Photographie de Tak Fujimoto. Musique de Fernando Velázquez. Acteurs principaux : Chris Messina, Logan Marshall-Green, Jenny O'Hara, Bojana Novakovic. Production : M. Night Shyamalan, Sam Mercer. Date de sortie américaine : 17 septembre 2010. Date de sortie française : 20 avril 2011. Titre français identique.

The Devil's Candy. 2015. Réalisation et scénario de Sean Byrne. Photographie de Simon Chapman. Musique de Michael Yezerki. Acteurs principaux : Ethan Embry, Shiri Appleby, Kiara Glasco. Date de sortie américaine : 13 septembre 2017 (internet). Date de sortie française : 03 juillet 2018 (DVD). Titre français identique.

Devil's Due. 2014. Réalisation de Matt Bettinelli-Olpi et Tyler Guillet. Scénario de Lindsay Devlin. Photographie de Justin Martinez. Acteurs principaux : Allison Miller, Zach Gilford, Sam Anderson. Production de John Davis. Date de sortie américaine : 17 janvier 2014. Date de sortie française : 07 mai 2014. Titre français : *The Baby*.

The Devil Inside. 2012. Réalisation de William Brent Bell. Scénario de William Brent Bell et Matthew Peterman. Photographie de Gonzalo Amat. Musique de Brett Detar et Ben Romans. Acteurs principaux : Fernanda Andrade, Simon Quarterman, Evan Helmuth, Ionut Grama. Production : Matthew Peterman et Morris Paulson. Date de sortie américaine : 06 janvier 2012. Date de sortie française : 22 février 2012. Titre français : *Devil Inside*.

Dominion: Prequel to the Exorcist. 2005. Réalisation de Paul Schrader. Scénario de William Wisher Jr. et Caleb Carr. Photographie de Vitorrio Storaro. Musique de Angelo Badalamenti, Dog Fashion Disco, Trevor Rabin. Acteurs principaux : Stellan Skarsgård, Gabriel Mann, Clara Bellar, Billy Crawford. Production : James G. Robinson, Guy McElwaine. Date de sortie américaine : 20 mai 2015.

Don't Look Up (Joyû-Rei). 1996. Réalisation de Hideo Nakata. Scénario de Hideo Nakata et Hiroshi Takahashi. Photographie de Takeshi Hamada. Musique de Akifumi Kawamura. Acteurs principaux :

Yûrei Yanagi, Yasuyo Shirashima, Kei Ishibashi. Production : Kôji Kobayashi, Takenori Sentô. Date de sortie japonaise : 02 mars 1996.

Don't Look Up. 2009. Réalisation de Fruit Chan. Scénario de Brian Cox, Hiroshi Takahashi et Hideo Nakata. Photographie : Hang-Sang Poon. Musique de Tony Humecke. Acteurs principaux : Rachael Murphy, Eli Roth, Reshad Strik, Daniela Sea. Production : Yôko Asakura, Brian Cox, Arnant Singh. Date de sortie américaine (DVD) : 27 juillet 2010. Date de sortie française (DVD) : 23 novembre 2010. Titre français : *Shoot*.

Drag Me to Hell. 2009. Réalisation de Sam Raimi. Scénario de Sam et Ivan Raimi. Photographie de Peter Deming. Musique de Christopher Young. Acteurs principaux : Alison Lohman, Justin Long, Lorna Raver, Dileep Rao. Production : Sam Raimi, Robert G. Tapet, Grant Curtis, Cristen Carr Strubbe. Date de sortie américaine : 29 mai 2009. Date de sortie française : 27 mai 2009. Titre français : *Jusqu'en enfer*.

Dream House. 2011. Réalisation de Jim Sheridan. Scénario de David Loucka. Photographie de Caleb Deschanel. Musique de John Debney. Acteurs principaux : Daniel Craig, Naomi Watts, Rachel Weisz. Production : James G. Robinson, Ehren Kruger, Daniel Bobker, David C. Robinson. Date de sortie américaine : 30 septembre 2011. Date de sortie française : 05 octobre 2011. Titre français identique.

El espinazo del diablo. 2001. Réalisation de Guillermo del Toro. Scénario de Guillermo del Toro, Antonio Trashorras et David Muñoz. Photographie de Guillermo Navaro. Musique de Javier Navarrete. Acteurs principaux : Marisa Paredes, Eduardo Noriega, Federico Luppi, Fernando Tielve. Date de sortie espagnole : 20 avril 2001. Date de sortie française : 08 mai 2002. Titre français : *L'Échine du Diable*.

Evil Dead. 2013. Réalisation de Fede Álvarez. Scénario de Fede Álvarez et Rodo Sayagues. Photographie de Aaron Morton. Musique de Roque Baños. Acteurs principaux : Jane Levy, Shiloh Fernandez, Lou Taylor Pucci, Jessica Lucas. Production : Bruce Campbell, Sam Raimi, Rob Tapert. Date de sortie américaine : 05 avril 2013. Date de sortie française : 1er mai 2013. Titre français identique.

The Eye (Gin Wai). 2002. Réalisation de Oxide et Danny Pang. Scénario de Oxide et Danny Pang et Yuet-Jan Hui. Photographie de Decha Srimantra. Musique de Orange Music. Acteurs principaux : Angelica Lee, Lawrence Chou, Chutchua Rujinanon, Yut Lai So. Production : Peter Chang, Lawrence Cheng, Eric Tsang. Date de sortie hongkongaise : 09 mai 2002. Date de sortie française : 27 août 2003. Titre français identique.

The Eye. 2008. Réalisation de David Moreau et Xavier Palud. Scénario de Sébastien Gutierrez, Oxide et Danny Pang et Yuet-Jan Hui. Photographie de Jeff Jur. Musique de Marco Beltrami. Acteurs principaux : Jessica Alba, Alessandro Nivola, Parker Posey, Rade Serbedzija. Production : Don Granger, Michelle Manning et Paul Wagner. Date de sortie américaine : 1er février 2008. Date de sortie française : 09 avril 2008. Titre français identique.

The Exorcism of Emily Rose. 2005. Réalisation de Scott Derrickson. Scénario de Scott Derrickson et Paul Harris Boardman. Photographie de Tom Stern. Musique de Christopher Young. Acteurs principaux Jennifer Carpenter, Tom Wilkinson, Laura Linney, Campbell Scott. Production : Paul Harris Boardman, Beau Flynn, Gary Lucchesi, Tom Rosenberg et Tripp Vinson. Date de sortie américaine : 09 septembre 2005. Date de sortie française : 07 décembre 2005. Titre français : *L'Exorcisme d'Emily Rose*.

Exorcist: The Beginning. 2004. Réalisation de Renny Harlin. Scénario de William Wisher et Caleb Carr. Photographie de Vittorio Storaro. Musique de Trevor Rabin. Acteurs principaux : Stellan Skarsgård, Izabella Scorupco, James D'Arcy, Remy Sweeney, Julian Wadham. Production : Wayne Morris, James G. Robinson. Date de sortie américaine : 20 août 2004. Date de sortie française : 17 novembre 2004. Titre français : *L'exorciste, au commencement*.

Fallen. 1998. Réalisation de Gregory Hoblit. Scénario de Nicholas Kazan. Photographie de Newton Thomas Sigel. Musique de Dun Tan. Acteurs principaux : Denzel Washington, John Goodman, Donald Sutherland, Embeth Davidtz. Production : Charles Roven, Dawn Steel. Date de sortie américaine : 16 janvier 1998. Date de sortie française : 18 mars 1998. Titre français : *Le témoin du mal*.

Fragiles. 2005. Réalisation de Jaume Balagueró. Scénario de Jaume Balagueró et Jordi Galceran. Photographie de Xavi Giménez. Musique de Roque Baños. Acteurs principaux : Calista Flockhart, Richard Roxburgh, Elena Anaya, Gemma Jones. Production : Joan Ginard et Julio Fernández. Date de sortie espagnole : 14 octobre 2005. Date de sortie française (DVD) : 12 juin 2006. Titre français : *Fragile*.

Friend Request. Réalisation de Simon Verhoeven. Scénario de Matthew Ballen, Philip Koch et Simon Verhoeven. Photographie de Jo Heim. Musique de Gary Go et Martin Todsharow. Acteurs principaux : Alycia Debnam-Carey, William Moseley, Connor Paolo, Brit Morgan. Production : Quirin Berg et Max Wiedemann. Date de sortie américaine : 22 septembre 2017. Date de sortie française : 23 novembre 2016. Titre français identique.

Get Out. Réalisation et scénario de Jordan Peele. Photographie de Toby Oliver. Musique de Michael Abels. Acteurs principaux : Daniel Kaluuya, Allison Williams, Catherine Keener, Bradley Whitford. Production : Seam McKittrick, Jordan Peele, Edward H. Hamm Jr, Jason Blum. Date de sortie américaine : 24 février 2017. Date de sortie française : 03 mai 2017. Titre français identique.

Ghost Stories. 2017. Réalisation et scénario de Andy Nyman et Jeremy Dyson. Photographie de Ole Bratt Bierkeland. Musique de Haim Frank Ilfman. Acteurs principaux : Andy Nyman, Martin Freeman, Paul Whitehouse. Production : Robin Gutch, Claires Jones. Date de sortie au britannique : 06 avril 2018. Date de sortie française : 15 août 2018 (internet). Titre français identique.

Grave Encounters. 2011. Réalisation et scénario de The Vicious Brothers. Photographie de Tony Mirza. Musique de Quynne Craddock. Acteurs principaux : Sean Rogerson, Juan Riedinger, Ashleigh Gryzko, Mackenzie Gray. Production : Shawn Angelski. Date de sortie américaine : 09 septembre 2011. Date de sortie française : 18 février 2016 (internet). Titre français identique.

Grave Encounters 2. 2012. Réalisation de John Poliquin. Scénario de The Vicious Brothers. Photographie de Tony Mirza. Musique de Quynne Alana Paxa. Acteurs principaux : Richard Harmon, Leanne Lapp, Sean Rogerson. Production : Shawn Angelski et Martin Fisher. Date de sortie américaine : 12 octobre 2012.

The Grudge. 2004. Réalisation de Takashi Shimizu. Scénario de Takashi Shimizu et Stephen Susco. Photographie de Hideo Yamamoto. Musique de Christopher Young. Acteurs principaux : Sarah Michelle Gellar, Jason Behr, KaDee Strickland, William Mapother. Production : Sam Raimi et Robert Tapert. Date de sortie américaine : 22 octobre 2004. Date de sortie française : 29 décembre 2004. Titre français identique.

The Grudge 2. 2006. Réalisation de Takashi Shimizu. Scénario de Stephen Susco. Photographie de Katsumi Yanagishima. Musique de Christopher Young. Acteurs principaux : Sarah Michelle Gellar, Amber Tamblyn, Arielle Kebbel, Edison Chen. Production : Roy Lee, Sam Raimi, Taka Ichise, Robert Tapert. Date de sortie américaine : 13 octobre 2006. Date de sortie française : 27 décembre 2006. Titre français identique.

La habitación del niño. 2006. Réalisation de Alex de la Iglesia. Scénario de Jorge Guerricaechevarría et Alex de la Iglesia. Photographie de José L. Moreno. Musique de Roque Baños. Acteurs principaux : Javier Gutiérrez, Leonor Watling, Sancho Gracia, María Asquerino, Antonio Dechent. Production : Julio Fernández, Álvaro Augustin. Date de sortie espagnole : 31 juillet 2006 (DVD). Date de sortie française : courant 2007 (DVD). Titre français : *La Chambre du fils*.

Hagazussa : Der Hexenfluch. 2017. Réalisation et scénario de Lukas Feigelfeld. Photographie de Mariel Baqueiro. Musique de Mmmd. Acteurs principaux : Aleksandra Swen, Celina Peter, Claudia Martini. Production : Lukas Feigelfeld et Simon Lubinski. Date de sortie allemande : 17 mai 2018. Date de sortie française 30 juillet 2019. Titre français : *Incantations*.

The Haunting in Connecticut. 2009. Réalisation de Peter Corwell. Scénario de Tim Metcalfe et Adam Simon. Photographie de Adam Swica. Musique de Robert J. Kral. Acteurs principaux : Kyle Gallner, Virginia Madsen, Elias Koteas, Armanda Crew, Martin Donovan. Production : Paul Brooks, Daniel Farrands, Wendy Rhoads, Andrew Trapani. Date de sortie américaine : 27 mars 2009. Date de sortie française : 1er juin 2012. Titre français : *Le dernier rite*.

Hereditary. 2018. Réalisation et scénario de Ari Aster. Photographie de Pawel Pogorzelski. Musique de Colin Stetson. Acteurs principaux : Toni Collette, Gabriel Byrne, Alex Wolff, Milly Shapiro, Ann Dowd. Production : Kevin Frakes, Lars Knudsen, Buddy Patrick. Date de sortie américaine : 8 juin 2018. Date de sortie française : 13 juin 2018. Titre français : *Hérédité*.

The House of the Devil. 2009. Réalisation et scénario de Ti West. Photographie de Eliot Rockett. Musique de Jeff Grace. Acteurs principaux : Jocelin Donahue, Tom Noonan, Mary Woronov, Greta Gerwig. Production : Josh Braun, Larry Fessenden, Roger Kass, Peter Phok. Date de sortie américaine : 30 octobre 2009. Date de sortie française : 08 septembre 2010 (DVD). Titre français identique.

I Am the Pretty Thing That Lives in the House. 2016. Réalisation et scénario de Osgood Perkins. Photographie de Julie Kirkwood. Musique de Elvis Perkins. Acteurs principaux : Ruth Wilson, Paula Prentiss, Bob Balaban, Lucy Boynton. Production : Robert Menzies, Rob Paris. Date de sortie internationale (internet) : 28 octobre 2016. Titre français identique.

Incarnate. 2016. Réalisation de Brad Peyton. Scénario de Ronnie Christensen. Photographie de Dana Gonzales. Musique de Andrew Lockington. Acteurs principaux : Aaron Eckhart, Carice van Houten, Catalina Sandino Moreno, David Mazouz. Production : Jasom Blum, Trevor Engelson, Michael Seitzman. Date de sortie américaine : 02 décembre 2016. Date de sortie française : 26 avril 2017 (DVD). Titre français identique.

The Innkeepers. 2012. Réalisation et scénario de Ti West. Photographie de Eliot Rockett. Musique de Jeff Grace. Acteurs principaux : Sara Paxton, Pat Healy, Kelly McGillis, Lena Dunham. Production :

Derek Curl, Larry Fessenden, Peter Phok, Ti West. Date de sortie américaine : 02 février 2012. Date de sortie française : 28 août 2013 (DTV). Titre français identique.

Insidious. 2010. Réalisation de James Wan. Scénario de Leigh Whannell. Photographie de David M. Brewer et John R. Leonetti. Musique de Joseph Bishara. Acteurs principaux : Patrick Wilson, Rose Byrne, Barbara Hershey, Ty Simpkins, Lin Shaye, Leigh Whannell, Angus Sampson. Production : Oren Peli, Jason Blum, Steven Schneider. Date de sortie américaine : 1er avril 2011. Date de sortie française 15 juin 2011. Titre français identique.

Insidious: Chapter 2. 2013. Réalisation de James Wan. Scénario de Leigh Whannell et James Wan. Photographie de John R. Leonetti. Musique de Joseph Bishara. Acteurs principaux : Patrick Wilson, Rose Byrne, Barbara Hershey, Ty Simpkins, Lin Shaye, Leigh Whannell, Angus Sampson. Production : Jason Blum et Oren Peli. Date de sortie américaine : 13 septembre 2013. Date de sortie française : 02 octobre 2013. Titre français : *Insidious : Chapitre 2*.

Insidious : Chapter 3. 2015. Réalisation et scénario de Leigh Whannell. Photographie de Brian Pearson. Musique de Joseph Bishara. Acteurs principaux : Lin Shaye, Stefanie Scott, Leigh Whannell, Angus Sampson, Dermot Mulroney. Production : Jason Blum, Oren Peli, James Wan. Date de sortie américaine : 29 mai 2015. Date de sortie française : 08 juillet 2015. Titre français : *Insidious : Chapitre 3*.

Insidious: The Last Key. 2018. Réalisation de Adam Robitel. Scénario de Leigh Whannell. Photographie de Toby Oliver. Musique de Joseph Bishara. Acteurs principaux : Lin Shaye, Caitlin Gerard, Spencer Locke, Javier Botet, Leigh Whannell, Angus Sampson. Production : Jason Blum, Oren Peli, James Wan. Date de sortie américaine : 05 janvier 2018. Date de sortie française : 03 janvier 2018. Titre français : *Insidious : La dernière Clé*.

Into the Mirror (Geoul sokeuro). 2003. Réalisation et scénario de Sung-ho Kim. Photographie de Hanchchol Jeong. Musique de Il Won. Acteurs principaux : Ji-Tae Yoo, Myung-Min Kim, Hye-na Jim. Production : Eu-young Kim. Date de sortie coréenne : 14 août 2003. Date de sortie française : 24 avril 2006 (DVD). Titre français identique.

It. 2017. Réalisation de Andrés Muschietti. Scénario de Gary Dauberman, Cary Fukunaga, Chase Palmer. Photographie de Chung Chung-hoon. Musique de Benjamin Wallfisch. Acteurs principaux : Bill Skarsgård, Jaeden Lieberher, Finn Wolfhard, Sophia Lillis, Jack Dylan Grazer, Wyatt Oleff, Jeremy Ray Taylor, Chosen Jacobs. Production : Roy Lee, Dan Lin, Seth Grahame-Smith, Barbara Muschietti. Date de sortie américaine : 08 septembre 2017. Date de sortie française : 20 septembre 2017. Titre français : *Ça*.

It Follows. 2014. Réalisation et scénario de David Robert Mitchell. Photographie de Mike Gioulakis. Musique de Disasterpeace. Acteurs principaux : Maika Monroe, Keir Gilchrist, Jake Weary. Production : Rebecca Green, David Kaplan, Erik Rommesmo, Laura D. Smith. Date de sortie américaine : 27 mars 2015. Date de sortie française : 11 février 2015. Titre français identique.

Jessabelle. 2014. Réalisation de Kevin Greutert. Scénario de Robert Ben Garant. Photographie de Michael Fimognari. Musique de Anton Sanko. Acteurs principaux : Sarah Snook, Mark Webber, Joelle Carter, David Andrews. Production : Jason Blum, Peter Principato, Paul Young. Date de sortie américaine : 07 novembre 2014. Date de sortie française : 25 juin 2015 (DVD). Titre français identique.

Ju-On: The Grudge. 2002. Réalisation et scénario Takashi Shimizu. Photographie de Tokushô Kikumura. Musique de Shiro Sato. Acteurs principaux : Megumi Okina, Misaki Itô, Misa Uehara, Yui Ichikawa. Production : Takashige Ichise, Kunio Kawakami, Yoshinori Kumazawa, Hiroki Numata. Date de sortie japonaise : 25 janvier 2003. Date de sortie française : 05 février 2008 (DVD). Titre français : *The Grudge*.

Ju-On : The Grudge 2. 2003. Réalisation et scénario de Takashi Shimizu. Photographie de Tokushô Kikumura. Musique de Shiro Sato. Acteurs principaux : Noriko Sakai, Chiharu Niyama, Kei Horie, Yui Ichikawa, Takako Fuji. Production : Takashige Ichise, Kunio Kawakami, Yoshinori Kumazawa, Hiroki Numata, Haruhiko Matsushita. Date de sortie japonaise : 23 août 2003. Date de sortie française : 23 août 2007 (DVD). Titre français : *The Grudge 2*.

Kairo. 2001. Réalisation et scénario de Kiyoshi Kurosawa. Photographie de Junichirô Hayashi. Musique de Takefumi Haketa. Acteurs principaux : Haruhiko Katô, Kumiko Asô, Koyuki, Kurume Arisaka. Production : Ken Inoue, Seiji Okuda, Shun Shimizu, Atsuyuki Shimoda, Hiroshi Yamamoto. Date de sortie japonaise : 03 février 2001. Date de sortie française : 23 mai 2001. Titre français identique.

Lake Mungo. 2008. Réalisation et scénario de Joel Anderson. Photographie de John Brawley. Musique de David Paterson. Acteurs principaux : Rosie Traynor, David Pledger, Martin Sharpe, Talia Zucker. Production : Georgie Nevile, David Rapsey. Date de sortie australienne : 30 juillet 2009.

The Last Exorcism. 2010. Réalisation de Daniel Stamm. Scénario de Huck Botko et Andrew Gurland. Photographie de Zoltan Honti. Musique de Nathan Barr. Acteurs principaux : Patrick Fabien, Ashley Bell, Iris Bahr, Louis Herthum. Production : Marc Abraham, Thomas A. Bliss,

Eli Roth. Date de sortie américaine : 27 août 2010. Date de sortie française : 15 septembre 2010. Titre français : *Le dernier exorcisme*.

Lights Out. 2016. Réalisation de David F. Sandberg. Scénario de Eric Heisserer et David F. Sandberg. Photographie de Marc Spicer. Musique de Benjamin Wallfisch. Acteurs principaux : Teresa Palmer, Gabriel Bateman, Alexander DiPersia, Billy Burke. Production : Lawrence Grey, Eric Heisserer, James Wan. Date de sortie américaine : 22 juillet 2016. Date de sortie française : 24 août 2016. Titre français : *Dans le noir*.

Mamá. 2013. Réalisation de Andrés Muschietti. Scénario de André Muschietti, Barbara Muschietti et Neil Cross. Photographie de Antonio Riestra. Musique de Fernando Velázquez. Acteurs principaux : Jessica Chastain, Nikolaj Coster-Waldau, Megan Charpentier, Isabelle Nélisse. Production : J. Miles Dale, Barbara Muschietti. Date de sortie américaine : 18 janvier 2013. Date de sortie française : 15 mai 2013. Titre français : *Mama*.

Marebito. 2004. Réalisation de Takashi Shimizu. Scénario de Chiaki Konaka. Photographie de Tsukasa Tanabe. Musique de Toshiyuki Takine. Acteurs principaux : Shinya Tsukamoto, Tomomi Miyashita, Kazuhiro Nakahara. Production : Mikihiko Hirata, Youichiro Onishi. Date de sortie japonaise : 23 octobre 2004. Date de sortie française : 02 août 2005. Titre français identique.

Marrowbone. 2017. Réalisation et scénario de Sergio G. Sánchez. Photographie de Xavi Giménez. Musique de Fernando Velázquez. Acteurs principaux : George MacKay, Anya Taylor-Joy, Charlie Heaton, Mia Goth. Production : Belén Atienza, Álvaro Augustin, Ghislain Barrois. Date de sortie espagnole : 27 octobre 2017. Date de sortie française : 07 mars 2018. Titre français : *Le secret des Marrowbone*.

Muse. 2017. Réalisation de Jaume Balagueró. Scénario de Jaume Balagueró et Fernando Navarro. Photographie de Pablo Rosso. Musique de Stephen Rennicks. Acteurs principaux : Elliot Cowan, Franka Potente, Ana Ularu, Leonor Watling. Production : Carlos Fernandez, Brendan McCarthy, John McDonnell. Date de sortie espagnole : 10 novembre 2017. Date de sortie française : 29 novembre 2017. Titre français identique.

Nevesta. 2017. Réalisation et scénario de Svyatoslav Podgayevskiy. Photographie de Ivan Burlakov. Musique de Halfdan E. Jesper Hansen. Acteurs principaux : Viktoriya Agalakova, Vyacheslav Chepurchenko, Aleksandra Rebenok, Igor Khtipunov. Production : Zaur Bolotaev, Dmitriy Litvinov, Vladislav Severtsev. Date de sortie russe : 19 janvier 2017.

Noroi. 2005. Réalisation de Kôji Shiraishi. Scénario de Kôji Shiraishi et Naoyuki Yokota. Photographie de Shôzô Morishita. Acteurs principaux : Masafumi Kobayashi, Kana Yano, Marika Matsumoto, Tomono Kuga. Production : Takashige Ichise. Date de sortie japonaise : 20 août 2005. Date de sortie française : 03 mars 2010 (DVD). Titre français : *Noroi : The Curse*.

The Nun. 2018. Réalisation de Corin Hardy. Scénario de Gary Dauberman et James Wan. Photographie de Maxime Alexandre. Musique de Abel Korzeniowski. Acteurs principaux : Taissa Farmiga, Demián Bichir, Bonnie Aarons, Ingris Bisu, Jonas Bloquet. Production : James Wan et Peter Safran. Date de sortie américaine : 07 septembre 2018. Date de sortie française : 19 septembre 2018. Titre français : *La Nonne*.

Oculus. 2013. Réalisation de Mike Flanagan. Scénario de Mike Flanagan et Jeff Howard. Photographie de Michael Fimognari. Musique de The Newton Brothers. Acteurs principaux : Karen Gillan, Brenton Thwaites, Rory Cochrane, Katte Sackhoff. Production : Marc D. Evans, Trevor Macy. Date de sortie américaine : 11 avril 2014. Date de sortie française : 1er février 2015. Titre français : *The Mirror*.

One Missed Call (Chakushin ari). 2003. Réalisation de Takashi Miike. Scénario de Yasushi Akimoto et Miwako Daira. Photographie de Hideo Yamamoto. Musique de Kôji Endô. Acteurs principaux : Kou Shibasaki, Shinichi Tsutsumi, Kazue Fukiishi, Renji Ishibashi. Production : Yoichi Arishige, Fumio Inoue, Naoki Sato. Date de sortie japonaise : 17 janvier 2004. Date de sortie française : 21 septembre 2005. Titre français : *La Mort en ligne*.

Ouija. 2014. Réalisation de Stiles White. Scénario de Stiles White et Juliet Snowden. Photographie de David Emmerichs. Musique de Anton Sandko. Acteurs principaux : Olivia Cooke, Ana Coto, Daren Kagasoff, Bianca A. Santos, Douglas Smith, Shelley Hennig. Production : Jason Blum, Michael Bay, Andrew Form, Bradley Fuller, Brian Goldner. Date de sortie américaine : 24 octobre 2014. Date de sortie française : 29 avril 2015. Titre français identique.

Ouija : Origin of Evil. 2016. Réalisation de Mike Flanagan. Scénario de Mike Flanagan et Jeff Howard. Photographie de Michael Fimognari. Musique de The Newton Brothers. Acteurs principaux : Lulu Wilson, Elizabeth Reaser, Annalise Basso, Lin Shaye, Henry Thomas. Date de sortie américaine : 21 octobre 2016. Date de sortie française : 02 novembre 2016. Titre français : *Ouija : les Origines*.

El Orfanato. 2007. Réalisation de Juan Antonio Bayona. Scénario de Sergio G. Sánchez. Photographie de Óscar Faura. Musique de Fernando Velázquez. Acteurs principaux : Belén Rueda, Fernando Cayo,

Roger Príncipe, Montserrat Carulla, Géraldine Chaplin. Production : Álvaro Augustín, Joaquín Padro, Mar Targarona, Guillermo del Toro. Date de sortie espagnole : 11 octobre 2007. Date de sortie française : 05 mars 2008. Titre français : *L'Orphelinat*.

The Others. 2001. Réalisation, scénario et musique de Alejandro Amenábar. Photographie de Javier Aguirresarobe. Acteurs principaux : Nicole Kidman, Fionnula Flannagan, Christopher Eccleston, Alakina Mann, James Bentley, Eric Sykes, Elaine Cassidy. Production : Fernando Bovaira, José Luis Cuerda, Sunmin Park, Tom Cruise, Rick Schwartz, Paula Wagner, Bob Weinstein et Harvey Weinstein. Date de sortie espagnole : 10 août 2001. Date de sortie française : 26 décembre 2001. Titre français : *Les Autres*.

The Pact. 2012. Réalisation et scénario de Nicholas McCarthy. Photographie de Bridger Nielson. Musique de Ronen Landa. Acteurs principaux : Caity Lotz, Casper Van Dien, Agnes Bruckner, Kathleen Rose Perkins, Samuel Bell. Production : Ross M. Dinerstein. Date de sortie américaine : 25 mai 2013 (VOD). Date de sortie française : 23 octobre 2013 (VOD). Titre français identique.

Paranormal Activity. 2007. Réalisation, scénario et photographie de Oren Peli. Acteurs principaux : Katie Featherston et Micah Sloat. Production : Jason Blum, Steven Schneider. Date de sortie américaine : 16 octobre 2009. Date de sortie française : 02 décembre 2009. Titre français identique.

Paranormal Activity 2. 2010. Réalisation de Tod Williams. Scénario de Michael R. Perry, Christopher Landon et Tom Pabst. Photographie de Michael Simmonds. Acteurs principaux : Katie Featherston, Michael Sloat, Sprague Grayden, Brian Boland. Production : Steven Schneider. Date de sortie américaine : 22 octobre 2010. Date de sortie française : 20 octobre 2010. Titre français identique.

Paranormal Activity : Tokyo Night (Paranômaru akutibiti dai ni shô: Tokyo naito). 2010. Réalisation de Toshikazu Nagae. Scénario de Toshikazu Nagae et Oren Peli. Photographie de Tôru Hirao. Acteurs principaux : Aoi Nakamura, Noriko Aoyama, Kazuyoshi Tsumura, Kôsuke Kujirai. Production : Yasutaka Hanada. Date de sortie japonaise : 20 novembre 2010. Date de sortie française : 24 janvier 2012 (VOD). Titre français identique.

Paranormal Activity 3. 2011. Réalisation de Henry Joost et Ariel Schulman. Scénario de Oren Peli, Christopher Landon. Photographie de Magdalena Górká. Acteurs principaux : Lauren Bittner, Christopher Nicholas Smith, Chloe Csengery, Jessica Tyler Brown. Production : Jason Blum, Oren Peli, Steven Schneider. Date de sortie américaine : 21 octobre 2011. Date de sortie française : 19 octobre 2011. Titre français identique.

Paranormal Activity 4. 2012. Réalisation de Henry Joost et Ariel Schulman. Scénario de Zack Estrin, Oren Peli et Christopher Landon. Photographie de Doug Emmett. Acteurs principaux : Kathryn Newton, Matt Shively, Aiden Lovekamp, Brady Allen. Production : Jason Blum et Oren Peli. Date de sortie américaine : 19 octobre 2012. Date de sortie française : 31 octobre 2012. Titre français identique.

Paranormal Activity: The Marked Ones. 2014. Réalisation et scénario de de Christopher B. Landon. Photographie de Gonzalo Amat. Acteurs principaux : Andrew Jacobs, Jorge Diaz, Gabrielle Walsh, Renee Victor. Production : Jason Blum et Oren Peli. Date de sortie américaine : 03 janvier 2014. Date de sortie française : 1er janvier 2014. Titre français identique.

Paranormal Activity: The Ghost Dimension. 2015. Réalisation de Gregory Plotkin. Scénario de Jason Pagan, Andrew Deutschman, Adam Robitel et Gavin Heffernán. Photographie de John W. Rutland. Acteurs principaux : Chris J. Murray, Brittany Shaw, Dan Gill, Ivy George, Olivia Taylor Dudley. Production : Jason Blum, Oren Peli et Steven Schneider. Date de sortie américaine : 23 octobre 2015. Date de sortie française : 21 octobre 2015. Titre français identique.

The Possession. 2012. Réalisation de Ole Bornedal. Scénario de Juliet Snowden et Stiles White. Photographie de Dan Laustsen. Musique de Anton Sanko. Acteurs principaux : Jeffrey Dean Morgan, Kyra Sedgwick, Natasha Calis, Madison Davenport. Production : Sam Raimi, J.R. Young. Date de sortie américaine : 31 août 2012. Date de la sortie française : 26 décembre 2012. Titre français : *Possédée*.

The Priests (Geomeun Sajedeul). 2015. Réalisation et scénario de Jang Jae-hyeon. Photographie de Nak-seon Go. Musique de Inyoung Park. Acteurs principaux : Yoon-seok Kim, Dong-won Gang, So-dam Park. Production : Eugne Lee. Date de sortie coréenne : 05 novembre 2015.

The Reaping. 2017. Réalisation de Stephen Hopkins. Scénario de Chad et Carey W. Hayes et Brian Rousso. Photographie de Peter Levy. Musique de John Frizzell. Acteurs principaux : Hilary Swank, David Morrissey, Idris Elba, Anna-Sophia Robb. Production : Susan Downey, Herbert W. Gains, Joel Silver, Robert Zemeckis. Date de sortie américaine : 05 avril 2007. Date de sortie française : 18 avril 2007. Titre français : *Les châtiments*.

The Quiet Ones. 2015. Réalisation de John Progue. Scénario de Craig Rosenberg, Oren Moverman, John Progue et Tom de Ville. Photographie de Mátyás Erdély. Musique de Lucas Vidal. Acteurs principaux : Jared Harris, Sam Claflin, Erin Richards, Rory Fleck Byrne, Olivia Cooke. Production de Tobin Armbrust, James Gay-Rees, Ben Holden, Simon Oakes, Steven

Chester Prince. Date de sortie au Royaume-Uni : 10 avril 2014. Date de sortie française : 26 mars 2015 (DVD). Titre français : *Les Âmes silencieuses*.

[REC]. 2007. Réalisation de Jaume Balagueró et Paco Plaza. Scénario de Jaume Balagueró, Paco Plaza et Luis A. Berdejo. Photographie de Pablo Rosso. Acteurs principaux : Manuela Velasco, Pablo Rosso, Ferran Terraza, Jorge-Yamam Serrano, Javier Botet. Production : Julio Fernández. Date de sortie espagnole : 23 novembre 2007. Date de sortie française : 23 avril 2008. Titre français identique.

[REC] 2. 2009. Réalisation de Jaume Balagueró et Paco Plaza. Scénario de Jaume Balagueró, Paco Plaza et Manu Diez. Photographie de Pablo Rosso. Acteurs principaux : Jonathan Mellor, Óscar Zafra, Manuela Velasco, Alejandro Casaseca, Pablo Rosso, Javier Botet. Production : Julio Fernández. Date de sortie espagnole : 02 octobre 2009. Date de sortie française : 23 décembre 2009. Titre identique.

The Ring. 2002. Réalisation de Gore Verbinski. Scénario de Ehren Kruger. Photographie de Bojan Bazelli. Musique de Hans Zimmer. Acteurs principaux : Naomi Watts, Brian Cox, Martin Henderson, David Dorfman, Daveigh Chase. Production : Laurie MacDonald, Walter F. Parkes, Christine Iso, Roy Lee, Mike Macari, Michele Weisler. Date de sortie américaine : 18 octobre 2002. Date de sortie française : 05 février 2003. Titre français : *Le Cercle*.

The Ring Two. 2004. Réalisation de Hideo Nakata. Scénario de Ehren Kruger. Photographie de Bojan Bazelli. Musique de Henning Lohner, Martin Tillman. Acteurs principaux : Naomi Watts, Simon Baker, David Dorfman, Elizabeth Perkins, Gary Cole, Sissy Spacek, Kelly Stables. Production : Laurie MacDonald, Walter F. Parkes. Date de sortie américaine : 18 mars 2005. Date de sortie française : 10 mars 2005. Titre français : *Le Cercle 2*.

Rings. 2017. Réalisation de F. Javier Gutiérrez. Scénario de David Loucka, Jacob Estes et Akiva Goldsman. Photographie de Sharone Meir. Musique de Matthew Margeson. Acteurs principaux : Matilda Lutz, Alex Roe, Johnny Galecki, Vincent D'Onofrio, Aimee Teegarden, Bonnie Morgan. Production : Laurie MacDonald, Walter F. Parkes. Date de sortie américaine : 03 février 2017. Date de sortie française : 1er février 2017. Titre français : *Le Cercle : Rings*.

Ringu. 1998. Réalisation de Hideo Nakata. Scénario de Hiroshi Takahashi. Photographie de Junichirô Hayashi. Musique de Kenji Kawai. Acteurs principaux : Nanako Matsushima, Hiroyuki Sanada, Miki Nakatani, Yûko Takeuchi, Hitmo Satô, Rie Inoo. Production : Takashige Ichise, Shinya Kawai, Takenori Sentô. Date de sortie japonaise : 31 janvier 1998. Date de sortie française : 11 avril 2001. Titre français : *Ring*.

Ringu 0 : Bâsudei. 2000. Réalisation de Norio Tsuruta. Scénario de Hiroshi Takahashi. Photographie de Takahide Shibunushi. Musique de Shinichirô Ogata. Acteurs principaux : Yuki Nakama, Seiichi Tanabe, Kumiko Asô, Takeshi Wakamatsu. Production : Takashige Ichise, Masao Nagai, Shinji Ogawa. Date de sortie japonaise : 22 janvier 2000. Date de sortie française : 05 juin 2003. Titre français : *Ring Ø : Birthday*.

Ringu 2. 1999. Réalisation de Hideo Nakata. Scénario de Hiroshi Takahashi. Photographie de Hideo Yamamoto. Musique de Kenji Kawai. Acteurs principaux : Miki Nakatani, Nanako Matsushima, Rikiya Ôtaka, Rie Inoo. Production : Takashige Ichise, Makoto Ishihara. Date de sortie japonaise : 23 janvier 1999. Date de sortie française : 20 mars 2002. Titre français : *Ring 2*.

Ring Virus. 1999. Réalisation et scénario de Kim Dong-bin. Photographie de Chul-hyun Hwang. Musique de Il Won. Acteurs principaux : Eun-Kyung Shin, Jin-young Jung, Doona Bae. Production : Jonathan Kim. Date de sortie coréenne : 12 juin 1999. Date de sortie française : 11 avril 2001. Titre français identique.

The Rite. 2011. Réalisation de Mikael Håfström. Scénario de Michael Petroni. Photographie de Ben Davis. Musique de Alex Heffes. Acteurs principaux : Anthony Hopkins, Colin O'Donoghue, Alice Braga, Ciarán Hinds, Toby Jones. Production : Beau Flynn, Tripp Vinson. Date de sortie américaine : 28 janvier 2011. Date de sortie française : 09 mars 2011. Titre français : *Le rite*.

Rofuto. 2005. Réalisation et scénario de Kiyoshi Kurosawa. Photographie de Akiko Ashizawa. Musique de Gary Ashiya. Acteurs principaux : Miki Nakatani, Etsushi Toyokawa, Hidetoshi Nishijima, Yumi Adachi. Production : John-Dae Kim, Atsuyuki Shimoda. Date de sortie japonaise : 09 septembre 2006. Date de sortie française : 03 janvier 2007. Titre français : *Loft*.

Séance (Kôrei). 2000. Réalisation de Kiyoshi Kurosawa. Scénario de Kiyoshi Kurosawa et Tetsuya Onishi. Photographie de Takahide Shibunushi. Musique de Gary Ashiya. Acteurs principaux : Kôji Yakusho, Jun Fubuki, Tsuyoshi Kusanagi. Production : Atsuyuki Shimoda, Takehiko Tanaka, Yasuyuki Uemura. Date de sortie japonaise : 12 mai 2001. Date de sortie française : 05 mai 2004. Titre français identique.

Le secret de la chambre noire. 2016. Réalisation et scénario de Kiyoshi Kurosawa. Photographie de Alexis Kavyrchine. Musique de Grégoire Hetzel. Acteurs principaux : Tahar Rahim, Olivier Gourmet, Constance Rousseau, Mathieu Amalric. Production : Jérôme Dopffer, Michiko Yoshitake. Date de sortie japonaise : 15 octobre 2016. Date de sortie française : 08 mars 2017. Titre français identique.

Sadako 3D. 2012. Réalisation de Tsutomu Hanabusa. Scénario de Tsutomu Hanabusa et Yoshinobu Fujioka. Photographie : Nobushige Fujimoto. Musique de Kenji Kawai. Acteurs principaux : Satomi Ishihara, Kôji Seto, Ryôsei Tayama, Ai Hashimoto. Production : Reiko Imayasu, Takeshi Kobayashi, Atsuyuki Shimoda. Date de sortie japonaise : 12 mai 2012.

Sadako 3D 2. 2013. Réalisation de Tsutomu Hanabusa. Scénario de Daisuke Hosaka et Noriaki Sugihara. Photographie de Nobushige Fujimoto. Musique de Kenji Kawai. Acteurs principaux : Miori Takimoto, Kôji Seto, Itsumi Osawa. Production : Reiko Imayasu. Date de sortie japonaise : 30 août 2013.

Session 9. 2001. Réalisation de Brad Anderson. Scénario de Brad Anderson et Stephen Gevedon. Photographie de Uta Briesewitz. Musique de Climax Golden Twins. Acteurs principaux : David Caruso, Stephen Gevedon, Paul Guilfoyle, Josh Lucas. Production : Dorothy Aufiero, David Collins, Michael Williams. Date de sortie américaine : 10 août 2001. Date de sortie française : 07 décembre 2006 (DTV). Titre français identique.

Shutter. 2004. Réalisation de Banjong Pisanthanakun et Parkpoom Wongpoom. Scénario de Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom et Sophon Sakdaphisit. Photographie de Niramorn Ross. Musique de Chatchai Pongprapaphan. Acteurs principaux : Ananda Everingham, Natthaweeranuch Thongmee, Achita Sikamana, Unnop Chanpaibool. Production : Yodphet Sudsawad. Date de sortie thaïlandaise : 09 septembre 2004. Date de sortie française : 14 septembre 2006 (DVD). Titre français identique.

Sinister. 2012. Réalisation de Scott Derrickson. Scénario de Scott Derrickson et C. Robert Cargill. Photographie de Chris Norr. Musique de Christopher Young. Acteurs principaux : Ethan Hawke, Juliet Rylance, Clare Foley, Michael Hall D'Addario, James Ransone. Production : Jason Blum et Brian Kavanaugh-Jones. Date de sortie américaine : 05 octobre 2012. Date de sortie française : 07 novembre 2012. Titre français identique.

Sinister 2. 2015. Réalisation de Ciarán Foy. Scénario de Scott Derrickson et C. Robert Cargill. Photographie de Amy Vincent. Musique de Tomandandy. Acteurs principaux : James Ransone, Shannyn Sossamon, Robert Daniel Sloan, Dartanian Sloan, Nicholas King, Lucas Jade Zumann. Production : Jason Blum, Scott Derrickson, Brian Kavanaugh-Jones. Date de sortie américaine : 21 août 2015. Date de sortie française : 19 août 2015. Titre français identique.

Silent Hill. 2006. Réalisation de Christopher Gans. Scénario de Roger Avary. Photographie de Dan Laustsen. Musique de Jeff Danna, Akira Yamaoka. Acteurs principaux : Radha Mitchell, Sean Bean,

Laurie Holden, Jodelle Ferland, Deborah Kara Unger, Alice Krige. Production : Don Carmody et Samuel Hadida. Date de sortie américaine : 21 avril 2006. Date de sortie française : 26 avril 2006. Titre français identique.

The Sixth Sense. 1999. Réalisation et scénario de Night Shyamalan. Photographie de Tak Fujimoto. Musique de James Newton Howard. Acteurs principaux : Bruce Willis, Haley Joel Osment, Olivia Williams, Toni Collette. Production : Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Barry Mendel. Date de sortie américaine : 02 août 1999. Date de sortie française : 05 janvier 2000. Titre français : *Sixième sens*.

The Skeleton Key. 2005. Réalisation de Iain Softley. Scénario de Ehren Kruger. Photographie de Dan Mindel. Musique de Edward Sheamur. Acteurs principaux : Kate Hudson, Gena Rowlands, John Hurt, Peter Sarsgaard, Joy Bryant. Production : Daniel Bobker, Michael Shamberg, Stacey Sher, Iain Softley. Date de sortie américaine : 12 août 2005. Date de sortie française : 03 août 2005. Titre français : *La porte des secrets*.

Slumber. 2017. Réalisation de Jonathan Hopkins. Scénario de Jonathan Hopkins et Richard Hobley. Photographie de Polly Morgan. Musique de Ulas Pakkan. Acteurs principaux : Maggie Q, Kristen Bush, Sam Troughton, Lucas Bond, Honor Kneafsey. Production : Pascal Degove, James Harris, Mark Lane. Date de sortie américaine : 1er décembre 2017. Date de sortie française : mai 2008 (DTV). Titre français : *Parasomnie*.

Starry Eyes. 2014. Réalisation et scénario de Kevin Kölsch et Dennis Widmyer. Photographie de Adam Bricker. Musique de Jonathan Snipes. Acteurs principaux : Alexandra Essoe, Amanda Fuller, Noah Segan, Fabianne Therese, Shane Coffey. Production : Travis Stevens. Date de sortie américaine : 14 novembre 2014. Date de sortie française : 20 juin 2015 (internet). Titre français identique.

The Taking of Deborah Logan. 2014. Réalisation de Adam Robitel. Scénario de Adam Robitel et Gavin Heffernan. Photographie de Andrew Huebscher. Musique de Haim Mazar. Acteurs principaux : Jill Larson, Anne Ramsay, Michelle Ang, Ryan Cutrona, Anne Bedian. Production : Jeff Rice, Bryan Singer. Date de sortie américaine : 24 octobre 2014. Date de sortie française 24 juin 2016 (DTV). Titre français : *L'Étrange Cas Deborah Logan*.

Thelma. 2017. Réalisation de Joachim Trier. Scénario de Joachim Trier et Eskil Vogt. Photographie de Jakob Ihre. Musique de Ola fløttum. Acteurs principaux : Eili Harboe, Kaya Wilkins, Henrik Rafaelsen, Ellen Dorrit Petersen. Production : Thomas Røsbak. Date de sortie norvégienne : 15 septembre 2017. Date de sortie française : 22 novembre 2017. Titre français identique.

The Unborn. 2009. Réalisation et scénario de David S. Goyer. Photographie de James Hawkinson. Musique de Ramin Djawadi. Acteurs principaux : Odette Annable, Gary Oldman, Cam Gigandet, Meagan Good, Idris Elba. Production : Michael Bay et Andrew Form. Date de sortie américaine : 09 janvier 2009. Date de sortie française : 11 mars 2009. Titre français : *Unborn*.

Under the Shadow. 2016. Réalisation et scénario de Babak Anvari. Photographie : Kit Fraser. Musique de Gavin Culler et Will McGillivray. Acteurs principaux : Narges Rashidi, Avin Manshadi, Bobby Naderi, Arash Marandi. Production : Emily Leo, Oliver Roskill, Lucan Toh. Date de sortie au britannique : 30 septembre 2016. Date de sortie française : 07 janvier 2017 (VOD). Titre français identique.

Unfriended. 2014. Réalisation de Levan Gabriadze. Scénario de Nelson Greaves. Photographie : Adam Sidman. Acteurs principaux : Shelley Hennig, Moses Jacob Storm, Renee Olstead. Production : Nelson Greaves, Timur Bekmambetov, Jason Blum. Date de sortie américaine : 17 avril 2015. Date de sortie française : 24 juin 2015. Titre français identique.

Verónica. 2017. Réalisation de Paco Plaza. Scénario de Paco Plaza et Fernando Navarro. Photographie de Pablo Rosso. Musique de Eugenio Mira. Acteurs principaux : Sandra Escacena, Bruna González, Claudia Placer, Iván Chavero. Production : Enrique López Lavigne. Date de sortie espagnole : 25 août 2017. Date de sortie française : 24 janvier 2018. Titre français identique.

V/H/S. 2012. Réalisations et scénarios de Martin Bettinelli-Olpin, David Bruckner, Tyler Gillett, Justin Martinez, Glenn McQuaid, Radio Silence, Joe Swanberg, Ti West, Adam Wingard. Photographie : Eric Branco, Andrew Droz Palermo, Tyler Gillett, Justin Martinez, Victoria K. Warren, Michael J. Wilson, Adam Wingard. Acteurs principaux : Calvin Reeder, Lane Hughes, Adam Wingard, Kentucker Audley, Hannah Fierman. Productions : Roxanne Benjamin, Brad Miska, Aaron Ray, Zak Zeman, Tom Owen, Gary Binkow. Date de sortie américaine : 31 août 2012 (VOD). Date de sortie française : 07 janvier 2017 (VOD). Titre français similaire.

V/H/S/2. 2013. Réalisations de Simon Barrett, Jason Eisener, Gareth Evans, Gregg Hale, Eduardo Sánchez, Timo Tjahjanto, Adam Wingard. Scénarios de Simon Barrett, Jamie Nash, Timo Tjahjanto, Gareth Evans, Jason Eisener, John Davies. Photographie : Tarin Anderson, Abdul Dermawan Habir, Stephen Scott, Seamus Tierney, Jeffery Wheaton. Musique : James Guymon, Steve Moore, Aria Prayogi, Fajar Yuskemal. Acteurs principaux : Lawrence Michael Levine, Adam Wingard, Jay Saunders, Emily German, Fachry Albar, Riley Eisener. Production : Roxanne Benjamin, Gary Binkow, Rob Cotterill, Kyle David Crosby, Chris Harding, Brad Miska, Jamie Nash, Kimo Stamboel. Date de sortie américaine : 06 juin 2013 (internet).

The Wailing (Gok-seong). 2016. Réalisation et scénario de Na Hong-jin. Photographie : Alex Hong. Musique : Dal Palan. Acteurs principaux : Kwak Do-won, Hwang Jeong-min, Cheon Woo-hee, Jun Kunimura. Production : Lim Min-sub. Date de sortie coréenne : 12 mai 2016. Date de sortie française : 06 juillet 2016. Titre français : *The Strangers*.

We Are Still Here. 2015. Réalisation et scénario de Ted Geoghan. Photographie de Karim Hussain. Musique de Wojciech Golczewski. Acteurs principaux : Barbara Crampton, Adrew Sensenig, Lisa Marie, Larry Fessenden, Monte Markham. Production de Travis Stevens. Date de sortie américaine : 05 juin 2015. Date de sortie française : 21 septembre 2016 (VOD). Titre français identique.

What Lies Beneath. 2000. Réalisation de Robert Zemeckis. Scénario de Clark Gregg et Sarah Kernochan. Photographie de Don Burgess. Musique de Alan Silvestri. Acteurs principaux : Harrison Ford, Michelle Pfeiffer, Diana Scarwid, Joe Morton, James Remar. Production : Steve Starkey, Robert Zemeckis, Jack Rapke, Joan Bradshaw, Mark Johnson, Steven Boyd, Cherylanne Martin. Date de sortie américaine : 21 juillet 2000. Date de sortie française : 13 septembre 2000. Titre français : *Apparences*.

Winchester: The House that Ghosts Built. 2018. Réalisation de Michael et Peter Spierig. Scénario de Tom Vaughan, Michael et Peter Spierig. Photographie : Ben Nott. Musique de Peter Spierig. Acteurs principaux : Helen Mirren, Jason Clarke, Sarah Snook, Finn Scicluna-O'Prey, Angus Sampson. Production : Tim McGahan, Brett Tomberlin. Date de sortie américaine : 02 février 2018. Date de sortie française : 10 mai 2018 (internet). Titre français : *La Malédiction Winchester*.

The Witch. 2015. Réalisation et scénario de Robert Eggers. Photographie de Jarin Blaschke. Musique de Mark Korven. Acteurs principaux : Anya Taylor-Joy, Ralph Ineson, Kate Dicki, Harvey Scrimshaw, Ellie Grainger, Lucas Dawson. Production : Jodi Redmond, Daniel Bekerman, Lars Knudsen. Date de sortie américaine : 19 février 2016. Date de sortie française : 15 juin 2016. Titre français identique.

The Woman in Black. 2012. Réalisation de James Watkins. Scénario de Jane Goldman. Photographie de Tim Maurice-Jones. Musique de Marco Beltrami. Acteurs principaux : Daniel Radcliffe, Ciarán Hinds, Janet McTeer, Roger Allam, Liz White. Production : Richard Jackson, Simon Oakes, Brian Oliver. Date de sortie américaine : 03 février 2012. Date de sortie française : 14 mars 2012. Titre française : *La Dame en noir*.

The Woman in Black 2: Angel of Death. 2015. Réalisation de Tom Harper. Scénario de Jon Croker. Photographie de George Steel. Musique de Marco Beltrami et Brandon Roberts. Acteurs principaux : Phoebe Fox, Helen McCrory, Jeremy Irvine, Adrian Rawlins. Production : Tobin Armbrust, Ben Holden, Richard Jackson, Simon Oakes. Date de sortie américaine : 02 janvier 2015. Date de sortie française : 14 janvier 2015. Titre française : *La Dame en noir 2 : L'Ange de la mort*.

SÉRIES TV

American Horror Story. 2011-. Création de Ryan Murphy et Brad Falchuk. Diffusion : FX. Réalisation : Bradley Buecker, Alfonso Gomez-Rejon, Michael Uppendahl, Loni Peristere. Scénario : Brad Falchuk, Ryan Murphy, Crystal Liu, Joshua Green, John J. Gray, Todd Kubrak. Photographie : Michael Goi, Favin Kelly. Musique : Mac Quayle, James S. Levine. Acteurs principaux : Evan Peters, Sarah Paulson, Denis O'Hare, Kathy Bates, Jessica Lange, Frances Conroy, Lily Rabe. Production : Bradley Buecker, Brad Falchuk Ryan Murphy, Tim Minear, James Wong, Alexi Martin Woodall. Première diffusion américaine : 05 octobre 2011. Première diffusion française : 05 mai 2012. Titre français identique.

Au-delà des murs. 2016. Création et réalisation de Hervé Hadmar et Marc Herpoux. Scénario de Sylvie Chanteux, Hervé Hadmar et Marc Herpoux. Diffusion : Arte. Photographie : Philippe Piffeteau. Musique : Éric Demarsan. Acteurs principaux : Veerle Baetens, François Debblock, Geraldine Chaplin. Production : Christine de Bourbon Busset, Olivier Delbosc, Marc Missonnier. Première diffusion française : 22 septembre 2016.

The Exorcist. 2016-2017. Création de Jeremy Slater. Réalisation de Jason Ensler, Michael Nankin, Bill Johnson, Tinge Krishnan. Scénario de Jeremy Slater, David Grimm, Alyssa Clark, Yasemin Yilmaz. Diffusion : Fox. Photographie : Alex Disenhof, Byron Shah. Musique : Daniel Hart, Tyler Bates. Acteurs principaux : Alfonso Herrera, Ben Daniels, Kurt Egyiawan, Hannah Kasulka, Brianne Howey, Li Jun Li. Production : Judd Rea, Jeremy Slater, Charise Castro Smith, Heather Bellson, Rolin Jones, Roy Lee. Première diffusion américaine : 23 septembre 2016. Première diffusion française : 03 mai 2017. Titre français : *L'Exorciste*.

The Haunting of Hill House. 2018-. Création, réalisation et scénario de Mike Flanagan. Diffusion : Netflix. Photographie de Michael Fimognari et Maxime Alexandre. Musique de The Newton Brothers. Acteurs principaux : Henry Thomas, Oliver Jackson-Cohen, Kate Siegel, Victoria Pedretti, Lulu Wilson. Production : Meredith Averill, Charise Castro Smith, Justin Falvey, Mike Flanagan, Darryl Frank, Dan Kaplow. Date de sortie internationale : 12 octobre 2018 (internet). Titre français identique.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : SCRUTER L'OBSCURITÉ	6
1. LA VIE POSTHUME	8
La peur comme interrogation.....	8
La vie posthume.....	12
2. DES SPECTRES. ANALYSES SÉMANTIQUES	14
Naissance du mot spectre.....	14
Spectre et idée.....	16
Le spectre qui commence et qui commande.....	20
3. DU CINÉMA SPECTRAL, NOTES SUR LE CORPUS	23
Définition de l'horreur.....	23
Horreur, mémoire et postmodernité technologique.....	25
Guerre des images et délimitation du cinéma spectral.....	33
De l'épouvantable.....	38
4. LE SPECTRE-ÉNIGME, NOTES SUR LA MÉTHODE	41
De l'économie au mystère.....	41
Découverte, enquête spectrale et méthode.....	42
PARTIE I : TECHNIQUE ARCHAÏQUE, IMAGES INFÂMES ET MEDIUMS BAFOUÉES	47
INTRODUCTION	49
1. LE DANGER DE LA TECHNIQUE	51
1.1 Prédation 1 : Acheiropoïèse et Nature prédatrice.....	51
L'image autonome.....	51
Cinéma et prédation.....	57
Désir mimétique et violence.....	63
1.2 Prédation 2 : <i>Gestell</i> et VHS.....	69
L'essence de la technique.....	69
L'image comme lieu d'un anéantissement de l'être.....	72
SEUIL I : SIGNATURES ET SPECTRALITÉ	76
2. CINÉMA DE SPECTRE ET SPIRITISME	80
2.1 Fantasma de l'image autonome.....	80
Pygmalion, Jan van Eyck et planches ouija.....	80
La signature électrique.....	86
L'image sort de l'écran.....	92
2.1 Des siècles d'archaïsme.....	97
2.3 Sadako ou l'évidement de l'idée.....	101
La photographie d'idée.....	101
Kénose et VHS.....	105
La médiation technologique.....	107
Le Saint-Suaire.....	109
2.4 Vers une technomagie.....	111
La technologie révèle les spectres.....	111
La technologie nécromante.....	118
Vers une technomagie.....	123
SEUIL II : SPECTRALITÉ ET SPIRITISME	133
3. LE DOCUMENT INFÂME	136
3.1 Infamie du spectre.....	136
Snapshots hantés.....	136
Documents et épouvante.....	142
Le spectre infâme.....	147

3.1 Le spectre sans visage et sans nom.....	153
Le sans-visage.....	153
Le sans-nom.....	159
3.3 Le retour des vaincus.....	162
L'horloge se fige.....	162
L'infâme dialectique.....	167
SEUIL III : SPECTRALITÉ ET HANTOLOGIE.....	174
4. MÉDIUMS, SORCIÈRES, CYBORGS.....	176
4.1 La femme, l'image et la mort.....	176
De la nymphe martyrisée à la furie.....	176
Libération et image.....	182
4.2 Hystériques, sorcières, cyborgs.....	184
Médiums et image hystérique.....	184
Sorcières et adolescentes.....	190
Du spectre à la cyborg.....	197
CONCLUSION :	200
PARTIE II : LE LIEU SPECTRAL.....	202
INTRODUCTION :	204
1. MAISONS ET FILMS HANTÉS.....	206
1.1 Économie de l'image.....	206
L'économie divine.....	206
Temple, cathédrale et image.....	211
L'image hantée.....	217
1.2 Cinéma et maison hantée.....	220
Naissance de la maison hantée.....	220
William Dickson, cinéma et hantise primitive.....	228
1.3 Économie de la maison hantée.....	232
Du manoir au pavillon.....	232
Variations sur le « pas-chez-soi ».....	241
La maison image.....	252
1.4 Cinéma, miroirs et miniatures.....	258
Catoptromancie.....	258
Maison hantée et miniature.....	264
SEUIL IV : SPECTRE ET ÉCRITURE.....	268
2. HABITER L'IMAGE.....	271
2.1 Spectre et <i>chôra</i>	271
Le troisième genre platonicien.....	271
L'espace matriciel.....	274
2.2 Le lieu dans l'image.....	278
Le lieu médiéval.....	278
Le lieu de la Vierge.....	282
Le lieu épouvantable.....	285
2.3 L'image comme lieu.....	295
L'Incommensurable par la porte.....	295
L'œuvre se fait lieu.....	302
Le film comme lieu hanté.....	308
L'épouvantable moment où le film s'ouvre.....	316
SEUIL V : IMAGE, PURGATOIRE ET ÉLÉGIE.....	322
CONCLUSION :	326
PARTIE III : L'ÊTRE HANTÉ PAR L'IMAGE.....	327
INTRODUCTION.....	329
1. LA POSSESSION PAR LE SPECTRE.....	331
1.1 Le corps outil.....	331
L'ultime hantise.....	331

L'œuvre interne.....	336
Les racines du mal.....	340
Le corps outil.....	346
1.2 L'image-gorgone, l'œil hypnotisé.....	350
Le regard fasciné.....	350
Le regard hypnotisé.....	355
La double hypnose.....	364
1.3 Le plaisir d'être vu.....	367
Le devenir-spectacle du spectateur.....	367
Le plaisir d'être vu.....	370
Preuve et extase de la mise à mort.....	374
1.4 L'impossible contestation.....	378
Le <i>daimon</i> souffleur.....	378
Les voix multiples de l'archaïsme.....	382
2. LE MONDE SPECTRAL.....	384
2.1 L'aîtrée de l'être.....	384
La véritable essence de l'être.....	384
Aître et monde.....	388
2.2 L'aître hanté.....	393
L'existence spectrale.....	393
Cinéma de spectre et art de la mémoire.....	396
L'empathie maudite.....	408
L'aître colonisé.....	413
2.3 La viralité du spectre.....	415
L'image-vermine.....	415
La viralité des corps.....	421
3. MÉLANCOLIE SPECTRALE.....	425
3.1 Le soulèvement allégorique.....	425
Le spectre comme allégorie.....	425
La tragique mélancolie.....	430
3.2 La machine mélancolique.....	433
Un art mélancolique.....	433
Une tristesse dialectique.....	440
3.3 La victoire de l'archétype.....	442
L'énergie malade.....	442
La victoire de l'archétype.....	446
CONCLUSION :	451
CONCLUSION.....	452
ICONOGRAPHIE.....	465
BIBLIOGRAPHIE.....	553
CORPUS ÉTUDIÉ.....	574
TABLE DES MATIÈRES.....	597

– Résumé –

Vers un monde spectral - Théorie d'une hantise de l'image à partir du cinéma de spectre (1998-2018)

Cette thèse tente d'atteindre deux objectifs : premièrement, produire une analyse générale du cinéma de spectre contemporain dont nous définissons le point de départ en 1998 avec le film *Ringu* d'Hideo Nakata. Les films de spectres diffèrent des films de fantôme par le fait que leurs motifs sont à comprendre à partir des doutes technologiques, sociaux et métaphysiques de nos sociétés contemporaines. Par ailleurs, ce concept de spectre, que nous définissons tout au long de la recherche, est intrinsèquement lié à l'histoire de l'art et à la philosophie de l'image. C'est ainsi que nous arrivons au second objectif que tente d'atteindre notre recherche : proposer une théorie de notre rapport contemporain à l'image à partir de ce genre cinématographique. L'intuition théorique de départ est que nous vivons à une époque où l'image a une valeur politique prédominante, au point d'influencer l'agir, et que nous pouvons trouver, en l'image elle-même, une matière pour penser cette influence croissante. Ainsi, le cinéma « spectral », en tant que cinéma où le spectre est défini comme « une forme invisible qui va tout faire pour se rendre visible », nous semble être le cinéma même où se jouent cette puissance de l'image et sa part d'incarnation.

Mots clef : cinéma, cinéma d'horreur, spectre, fantôme, hantise, maison hantée, exorcisme, philosophie de l'image, image spectrale, technologie, incarnation, mélancolie.

Towards a spectral world : theory of the haunting image through the cinema of spectre (1998-2018)

This thesis attempts to achieve two objectives: first, to produce a general analysis of contemporary cinema of spectre where we define its genesis with *Ringu* (Hideo Nakata, 1998). What distinguishes spectral films from ghost films is the fact that their patterns are intimately linked to technological, social and metaphysical doubts of our contemporary societies. The concept of spectre, defined throughout this research, is intrinsically linked to the history of art and the philosophy of the image and perception. This is how we arrive at the second objective: to propose a theory of our contemporary relationship to the image based on this cinematographic genre. The initial theoretical intuition is that we live in times where the image has a predominant political value, to the point of influencing action and that we can find, in the image itself, the material for thinking about this growing influence. Thus, the "spectral" cinema, as a cinema where the spectre is defined as "an invisible form which will do everything to make itself visible", is to us the very cinema where this power of the image and its part of incarnation are played out.

Key words : cinema, horror movies, spectre, ghost, haunting, haunted house, exorcism, philosophy of the picture, spectral image, technology, incarnation, melancholy.