

Clélia et Éric Zernik

L'attrait des fantômes

Yellow Now





Henri-Georges Clouzot
Les Diaboliques, 1955.

Introduction DERRIÈRE LA FENÊTRE

Voici deux histoires de fantômes.

La première se situe au moment où la clarté et la distinction cartésiennes dissipent les derniers vestiges d'obscurantisme que le Moyen Âge traînait derrière lui. Descartes vient de montrer que l'identité des choses, par exemple la cire d'abeille, avec ses qualités sensibles changeantes, n'est pas perçue avec les yeux de la chair mais par un acte de l'intelligence. Et pourtant le langage nous trompe. Malgré tous les changements, toutes les variations de ses aspects visibles, je persiste à dire que je vois toujours la *même* cire, là où je devrais dire que je juge que c'est la même cire. Qu'en est-il maintenant des hommes qui se promènent dans la rue et que j'aperçois du haut de ma fenêtre ? Ne pourrait-il s'agir de fantômes ?

« ...Que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux *qui peuvent couvrir des spectres* et des hommes feints qui ne se muent que par ressorts ? Mais je juge que ce sont de vrais hommes, et ainsi je comprends, par la seule puissance de juger qui réside en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux. » (Nous soulignons)

Un instant évoqués, voici les fantômes à nouveau congédiés par l'autorité toute puissante de la raison. Mais imaginons un instant que les « vrais hommes » de la rue tournent leur regard vers la fenêtre depuis laquelle je les observe, et qu'ils aperçoivent un reflet indistinct, une lueur, quelques traits émergeant d'une bouche d'ombre. N'est-ce pas, cette fois-ci, moi Descartes, qui pourrait être pris pour un fantôme ? Surtout si l'on me croit mort...

Or ceci nous conduit à notre seconde histoire. Une histoire

diabolique, comme l'annonce le titre du film d'Henri-Georges Clouzot, *Les Diaboliques*, dont est extraite notre séquence. Le directeur d'une école privée qui bat de l'aile a décidé, avec sa maîtresse, de se débarrasser de sa femme qui possède toute la fortune du couple. Il monte un scénario machiavélique, dans lequel il fait croire à son épouse, affectée d'une pathologie cardiaque, qu'elle est coupable de l'avoir noyé, pour ensuite la terroriser en jouant le rôle du spectre vengeur, jusqu'à ce que son cœur cède. Le « cadavre » a disparu et tout le monde cherche le directeur. C'est alors qu'a lieu la rituelle photo de classe devant les bâtiments de la pension. Et au moment où le photographe brandit le tirage encore humide, quelqu'un s'avise de la présence d'une forme étrange derrière la vitre d'une fenêtre. « C'est une sorte de tache de moirure, un reflet de nuage ou l'oxydation de la vitre qui rappelle les traits de notre directeur. » Munie d'une loupe, la femme du directeur reconnaît celui qu'elle croit avoir assassiné.

En rapprochant ces deux histoires, on peut reconstituer le schéma type de l'organisation spectrale.

Premièrement, ce qui distingue (si l'on peut employer ce terme) les fantômes des autres créatures d'outre-tombe, le vampire ou le zombie, c'est le défaut de substance. La substance désigne littéralement ce qui rassemble en une unité les propriétés diverses et changeantes ou encore ce qui demeure stable sous le changement, conférant son identité et son être à la chose. Or contrairement au vampire dont la vie exsangue se reconstitue périodiquement du sang des vivants, ou au zombie qui traîne avec lui un corps cadavérique rongé par les vers, le fantôme n'a pas de substance, pas de corps, rien pour soutenir et rassembler les éclats visibles qu'il offre au regard. Le spectre cartésien, sous le regard plongeant de l'observateur, ne présente à la vue que des chapeaux

et des manteaux; rien dessous, rien pour fixer ensemble les pièces vestimentaires qui pourraient tout aussi bien flotter dans l'air. La présence du directeur ne se révèle qu'à travers le miroitement d'un éclat de lumière ou une moirure, dont on ne sait même pas s'ils appartiennent aux éléments de la représentation ou s'ils ne sont que des taches ou quelque autre défaut sur le papier cartonné de la photo. Les vampires et les zombies ne sont sûrement que des fictions destinées à faire peur aux enfants turbulents, mais à travers leurs représentations ils possèdent au moins une réalité d'emprunt. Flottant entre être et néant, le fantôme n'est pas; son statut est celui d'une *apparition*: un drap blanc, troué de deux fentes et cachant une absence, selon l'iconographie populaire.

Deuxièmement, dans nos deux exemples les fantômes apparaissent derrière une fenêtre; comme s'il fallait cadrer ces créatures fuyantes, les fixer avant qu'elles ne se dérobent. On remarquera d'ailleurs que le croisillon de la fenêtre (par exemple dans *Vertigo* où l'on aperçoit de l'extérieur Madeleine dans une chambre d'hôtel) ressemble étrangement au marquage des fusils à lunette. Mais surtout la fenêtre fait communiquer deux espaces, celui de l'observateur et celui du spectre. Ou, pour être plus précis, de l'un à l'autre c'est, en un sens, le même espace qui se déploie. Mais l'épaisseur de la vitre, la diffraction de la lumière peuvent produire un « tremblé » qui déréalise le spectacle de la rue. Ou bien encore, dans l'exemple cartésien, c'est la position en surplomb qui altère la perspective, faisant passer de « vrais hommes » pour des spectres. Inversement, vu de l'extérieur, l'observateur devenu fantôme se réduit à quelques traits flottants, se détachant à peine de l'ombre qui l'enveloppe. Le lieu d'apparition n'est ni notre espace, ni un espace autre (auquel cas le spectre ne serait même pas visible). C'est plutôt un pli ou un repli à l'intérieur de notre monde, quelque chose comme un seuil. Les fantômes, en effet, n'apparaissent jamais qu'à la faveur d'une

ouverture. Ce peut être une fenêtre, une porte, ou encore une scène, une photo ou un écran de cinéma; mais à chaque fois cette ouverture laisse passer et, en même temps, retient la lumière.

Troisièmement, le collage, bout à bout, de la scène cartésienne et de la séquence des *Diaboliques* fait apparaître une symétrie et une réversibilité. Tel se croit être l'observateur de fantôme qui se voit à son tour converti en fantôme. C'est la logique du *vice-versa*. Tout se passe comme si le fantôme nous aspirait dans son monde. Et peut-être d'autant plus efficacement qu'il est au plus proche de nous: un frère, un jumeau, ou plus encore notre double. Ce qui motive, en effet, ce mélange de terreur et de fascination que suscitent les histoires de fantômes, c'est qu'ils subvertissent toutes les oppositions tranchées sur lesquels se bâtit notre rapport habituel au monde: le réel et l'apparence, le Ciel et la Terre, le Bien et le Mal, le mort et le vivant, l'ici et l'ailleurs, le présent et le passé, enfin et surtout, le même et l'autre. Et malgré les croisillons de la fenêtre, inutile de vouloir fixer le fantôme dans un seul terme de chacun de ces couples. Le fantôme est transgenre. Il n'est jamais là où il est, ni ce qu'il est: il émigre.

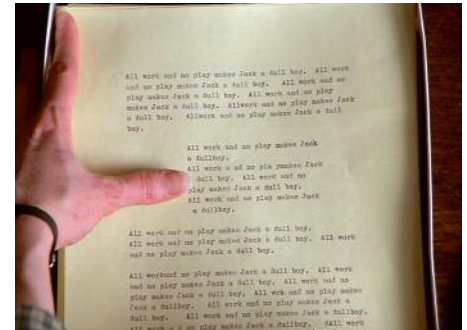


1.
Hideo Nakata,
Ring, 1998.

2 et 3.
Kenji Mizoguchi,
*Les Contes de la
lune vague après la
pluie*, 1953.



Alfred Hitchcock,
Vertigo, 1958.



Stanley Kubrick,
Shining, 1980.

TABLE DES MATIÈRES

Partie 1. Images de fantômes

Chapitre 1

Quel corps pour le fantôme ? Typologie.

Chapitre 2

La chair du fantôme. *Vertigo* d'Alfred Hitchcock.

Chapitre 3

Répétition et variation : *Shining* de Stanley Kubrick.

Chapitre 4

Poétique des seuils : *La Frontière de l'aube* de Philippe Garrel.

Chapitre 5

Technologies du fantôme : *Kairo* de Kiyoshi Kurosawa.

Partie 2. La fabrique des fantômes

Chapitre 6

Image-fantôme : *Blow up* de Michelangelo Antonioni.

Chapitre 7

Play back : la séquence du Silencio dans *Mulholland Drive* de David Lynch.

Chapitre 8

Incantation : la ronde des fantômes : *8 ½* de Federico Fellini.