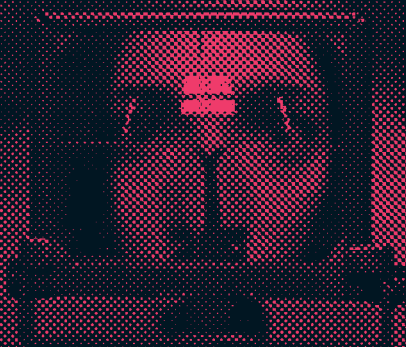



COLLECTION
EMPRISE DE VUE



Le médium (au) cinéma

Mireille Berton

georg
Editeur



Docteure ès Lettres, **Mireille Berton** est maître d'enseignement et de recherche à la Section d'Histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne. Ses recherches portent principalement sur les rapports entre cinéma et sciences du psychisme (psychanalyse, psychiatrie, parapsychologie), avec un intérêt particulier pour l'histoire culturelle des spectateurs-trices. Elle est l'auteure de l'ouvrage *Le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900* (L'Âge d'Homme, 2015) et elle a notamment codirigé deux ouvrages collectifs : *La Télévision du Téléphonoscope à YouTube. Pour une archéologie de l'audiovision* (Antipodes, 2009) et *La Circulation des images : cinéma, photographie et nouveaux médias/Die Zirkulation der Bilder: Film, Fotografie und neue Medien* (Schüren Verlag, 2018).

Mes remerciements vont en premier lieu à Alain Boillat pour sa confiance et son insistance à voir aboutir ce projet dont il a suggéré le titre, alors qu'il était encore dans les limbes de mon corps astral ; à Achilleas Papakonstantis pour son aide surnaturelle durant la rédaction et son amitié qui n'a rien d'ectoplasmique ; à Tom Gunning pour sa préface et son esprit visionnaire, en ce qu'il a ouvert un champ de recherche dans lequel s'inscrit ce présent ouvrage, aux côtés de nombreux autres.

Je remercie également chaleureusement les trois augures qui ont sollicité tous les oracles avant d'envoyer leurs lettres de recommandation auprès des bailleurs de fonds : Martine Hennard Dutheil de la Rochère, Giusy Pisano et Matthew Solomon.

Ma gratitude va en outre aux collègues avec lesquels j'ai été régulièrement en contact télépathique et informatique (et en particulier aux ami·e·s du projet de recherche *Les Arts trompeurs. Machines, Maïe, Médias*) : Philippe Baudouin, Yves Citton, Guillaume Cuchet, Renaud Evrard, Fanny Georges, Erkki Huhtamo, Jean-Marc Larrue, Murray Leeder, Trond Lundemo, Simone Natale, Giusy Pisano, Katharina Rein, Thibaut Rioult, Stéphanie Sauget, Catherine Schneider, Matthew Solomon, Antonio Somaini, Frédéric Tabet, Benjamin Thomas et Stéphane Tralongo.

J'ai une pensée toute particulière pour les étudiant·e·s du cours « Les fantômes dans le cinéma classique » qui ont invoqué avec enthousiasme les spectres de l'Unithèque durant le semestre d'automne 2017.

Merci à Jan Blanc pour avoir fait tourner quelques tables avec moi durant cette drôle de période aux accents dystopiques.

Ce livre est dédié à Alexandre, Matteo et Victor.

La collection « Emprise de vue » bénéficie du soutien de la Maison d'Ailleurs, Musée de la science-fiction, de l'utopie et des voyages extraordinaires.



L'étape de la préresse de cette publication a été soutenue par le Fonds national suisse de la recherche scientifique.



Cet ouvrage a en outre bénéficié du soutien de :

La Commission des publications de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

La Fondation Irène, Nada, Andrée Chuard-Schmid (UNIL)

La Fondation Me J.-J. van Walsem pro Universitate (UNIL)



Conception graphique, mise en page et couverture
Giganto, giganto.ch

Corrections
Nord Compo

Couverture
La Maison des ombres (The Awakening), Nick Murphy, 2011

Georg Editeur
Genève
www.georg.ch

Pour les textes © Mireille Berton 2021

ISBN (papier) : 9782825711705
ISBN (PDF) : 9782825711729
ISBN (XML) : 9782825711743

DOI : 10.32551/GEORG.11705

Cet ouvrage est publié sous la licence Creative Commons CC BY-NC-ND
(Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale – Pas de Modification)



Le médium
(au) cinéma
Le spiritisme
à l'écran

Mireille Berton

SOMMAIRE

Préface de Tom Gunning	11
Introduction : Média/médium (au) cinéma	19
Le spiritisme moderne, entre science et superstition	20
Le médium, un média (cinématographique)	25
Fantômes et médiums au cinéma	27
Corpus et structure de l'ouvrage	31
1 – État de la question	39
Le fantôme dans les études cinématographiques	42
Le <i>Spectral Turn</i>	44
Du fantôme... au médium (spirite).....	48
2 – Du médium (spirite) au média (technologique)	57
Le concept de « médium » (spirite).....	59
Un corps-machine (essentiellement) féminin	68
Médium vs média	75
Contacter les morts : <i>The Devil Commands</i> (1941).....	80
3 – Une histoire croisée du cinéma et du spiritisme	99
La fantasmagorie.....	103
Les machines magnétiques	106
Les méthodes graphiques d'Étienne-Jules Marey	113
La « cinématographie ectoplasmique »	116
De la séance spirite à la séance de cinéma.....	125
4 – Le spiritisme au cinéma entre 1895 et 1950	135
Spectres et médiums dans le cinéma muet	140
Charlatans et prophètes des années 1930.....	149
Le surnaturel, entre superstition et scepticisme	154
La science à l'épreuve de l'occulte : <i>Rendez-vous avec la peur</i> (1957)	160
Le médium spirite parodié : <i>L'Esprit s'amuse</i> (1945).....	164
Le film de fantôme sérieux : <i>La Falaise mystérieuse</i> (1944)	167
5 – Machines à fantômes et médiums-médias	181
Le « gimmick film » : <i>13 Fantômes</i> (1960)	185
Un cinéaste-parapsychologue : <i>L'Esprit de la mort</i> (1972)	192

Médiums-visionnaires et télépathes : <i>Furie</i> (1978) et <i>Suspect Zero</i> (2004).....	197
Médiums-médias de la comédie romantique : <i>Ghost</i> (1990).....	211
Médiums-enquêteurs : <i>Hypnose</i> (1999) et <i>Intuitions</i> (2000).....	215
Médiums-médias du film d'horreur et du mélodrame : <i>L'Orphelinat</i> (2007) et <i>Le Dernier Rite</i> (2009)	222

6 – Maisons hantées, chasses aux fantômes et spiritisme appareillé..... 241

Le médium originel : la maison hantée	246
Savants contre médiums : <i>La Maison des damnés</i> (1973)	255
Parapsychologues contre fantômes : <i>La Maison des ombres</i> (2011)	263
Des fantômes qui s'ignorent : <i>Sixième Sens</i> (1999) et <i>Les Autres</i> (2001)	270
La maison médiumnisée : <i>Paranormal Activity</i> (2007) et <i>Insidious</i> (2010)	278
Sons et voix d'outre-tombe.....	287

Conclusion 326

Bibliographie..... 328

Index des films cités 355

NOTE DE L'ÉDITEUR

Afin de faciliter la lecture et d'alléger le texte, l'emploi du masculin comme genre neutre a été préféré pour désigner aussi bien les femmes que les hommes.

Préface :
Du médium spirite
aux médias de masse
Tom Gunning¹

¹ Professeur émérite du département d'« Art History, Cinema and Media Studies »
et du « College Cinema and Media Studies » de l'Université de Chicago.

Acteur emblématique du film d'horreur, Boris Karloff incarne dans *The Devil Commands* (1941) un scientifique réalisant des expériences sur l'enregistrement des ondes cérébrales à l'aide d'un appareil spécial. Suite à la mort accidentelle de son épouse, il s'aperçoit que l'appareil continue d'inscrire les impulsions mentales de celle-ci. Ce signal électronique le conduit à penser qu'il a vraisemblablement découvert une technologie qui permettrait la communication outre-tombe. Comme il l'explique à un groupe de savants sceptiques, le « message » qu'il a reçu de la part de sa femme décédée montre qu'« il existe un moyen d'établir scientifiquement une communication entre les vivants et ceux que l'on appelle les morts ». Aurait-il découvert le médium pouvant relier les êtres humains à l'au-delà ?

Dans son excellente étude sur les représentations filmiques du médium spirite, Mireille Berton offre bien plus qu'une enquête thématique. Comme l'indique le titre de son ouvrage, le terme « médium » prend dans les films étudiés une double signification. Il désigne à la fois un personnage du récit, un individu qui reçoit des messages envoyés par les morts, et le médium-cinéma lui-même. Dans la continuité de l'ouvrage pionnier de Jeffrey Sconce, *Haunted Media* (2000) et du livre plus récent de Murray Leeder, *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema* (2017), *Le médium (au) cinéma* explore la dimension spectrale du médium cinématographique, non seulement comme une source d'« histoires de fantômes », mais également comme une technologie imprégnée d'inquiétante familiarité.

Les fantômes ou les apparitions de morts appartiennent à toutes les époques et à toutes les cultures. De nombreux penseurs modernes, à l'instar de Sigmund Freud, interprètent la croyance aux fantômes comme une survivance des mentalités primitives, un vestige de modes de pensée que la science et la vie moderne ont prétendument dépassés. Or pour le mouvement spirite international qui émerge au milieu du XIX^e siècle, le contact avec les morts ne représente nullement une pratique archaïque, mais plutôt une découverte moderne qui contribue à l'élargissement de l'horizon du savoir humain. Des phénomènes qui relevaient autrefois de la superstition ou de la foi religieuse sont désormais susceptibles, dit-on, d'être avérés scientifiquement. En lieu et place des rituels sanctifiés par l'Église ou issus d'anciennes croyances populaires, le spiritisme propose de communiquer avec l'esprit des défunts par le biais d'un médium, un individu – généralement une femme – qui intervient non pas comme un prêtre ou un chaman, mais comme un simple moyen de transmission des messages provenant du Royaume des morts : en d'autres termes, comme un moyen de communication.

La possession spirituelle a également derrière elle une longue histoire ; mais le spiritisme du XIX^e siècle se présente comme un phénomène inédit, à la fois moderne et scientifique. Comme le montre Berton, il met un accent singulièrement contemporain sur les moyens techniques de communication plutôt que sur les mystères de la foi. Bien qu'il ait un certain nombre de précédents, le mouvement spirite naît au milieu du XIX^e siècle dans le Nouveau Monde de l'Amérique du Nord, lorsque deux adolescentes de Hydesville (New York), les sœurs Fox, affirment être en contact avec un défunt via une série de coups frappés (« raps ») qu'elles identifient comme un message codé. La nouveauté de cette affirmation ne réside pas dans le simple fait de recevoir un message de l'au-delà, mais dans le processus de transmission du message : une série de bruits que tout le monde est susceptible d'entendre, ainsi que la découverte d'un code les rendant intelligibles. Né à une époque marquée par des découvertes scientifiques et techniques, telles que le télégraphe et le code Morse, le spiritisme apparaît ainsi « comme un nouveau moyen de communication, à l'instar de la télégraphie qui lui sert de modèle pour expliquer la possibilité d'un contact immatériel entre deux plans de l'existence » (22), souligne Berton.

Plutôt qu'un retour à des croyances primitives, les progrès du spiritisme au milieu du XIX^e siècle représente un tournant décisif : la foi dans le surnaturel en appelle désormais à l'autorité de la démonstration scientifique et recourt à la médiation technologique. Bien que les prétendues communications reçues de l'esprit des morts ne résistent pas à l'examen scientifique, le fait même que les spirites recherchent une telle vérification marque une différence radicale avec la foi et les postures religieuses d'antan. L'évocation par le personnage de Karloff dans *The Devil Commands* de moyens « scientifiquement contrôlés » de communication avec les morts reflète cette nouvelle ambition d'objectivité. Comme le remarque Berton, on considère alors la séance spirite comme un « laboratoire d'observation des manifestations suprasensibles, avec l'appui d'experts avisés, d'instruments de mesure, de preuves matérielles, de protocoles, etc., qui rappellent les objectifs des sciences expérimentales » (24). L'étude des représentations filmiques du médium spirite conduite par Berton se concentre dès lors moins sur les effets spéciaux employés pour faire voir des événements surnaturels, que sur la façon dont ce modèle de contact avec les morts se fonde sur la technologie pour capter et vérifier ces messages.

Dès les premiers temps de son existence, le spiritisme affiche un lien avec la nouvelle technologie du télégraphe électrique, allant jusqu'à nommer l'un de ses premiers périodiques *The Spiritualist Telegraph*. La communication spirite présente effectivement plusieurs points communs avec la

télégraphie. Les deux moyens permettent de surmonter les distances dans l'espace et dans le temps ; ils sont alimentés par des forces invisibles ; enfin, ils utilisent des codes et dépendent d'intermédiaires humains et technologiques pour transmettre leurs messages. La description par Berton de la séance spirite sous la forme d'un laboratoire expérimental l'indique bien : le mouvement spirite emploie une multitude de technologies en guise d'instruments d'investigation et de mesure, redéfinissant ainsi les phénomènes surnaturels à travers un prisme technoscientifique. À la fin du XIX^e siècle, des organisations multinationales sont créées dans l'idée d'explorer les phénomènes paranormaux, telles que la Society for Psychical Research (SPR) en Grande-Bretagne (fondée en 1882), avec des sections aux États-Unis et en Europe. D'éminents représentants de la science, de la philosophie et de la psychologie, comme William James, Oliver Lodge, William Crookes, Henri Bergson et Camille Flammarion, occuperont alors la fonction de président de la SPR. Les résultats de ces enquêtes n'apportent toutefois pas les réponses escomptées, et encore moins des réponses scientifiquement indiscutables. Soumis à la rigueur de l'observation et de l'évaluation scientifiques, les moyens de contrôle sont souvent jugés insuffisants – d'autant plus que ces expériences sont menées par des enquêteurs désireux de confirmer la réalité de ces phénomènes. Bien que certaines soient parvenues à susciter des interrogations, aucune d'entre elles ne saura à confirmer l'existence des phénomènes psychiques ou du monde de l'au-delà.

Si l'on compare les positions adoptées aux débuts du mouvement spirite avec celles de l'époque de la Society for Psychical Research, vers la fin du même siècle, la transformation est flagrante. De l'espoir initial d'une nouvelle ère durant laquelle la religion et la science s'uniraient pour le bien de l'humanité, on glisse vers des tentatives de ratification des phénomènes paranormaux à travers des protocoles expérimentaux. Les premières séances montrent en effet un esprit d'ouverture vis-à-vis du monde du surnaturel, dans l'espoir d'établir une pratique spirituelle qui n'aurait plus besoin de l'institution de l'Église et de ses rituels, et qui pourrait même rejeter certains de ses dogmes. Mais cette démocratisation du sacré est perçue avec inquiétude par les religions traditionnelles, protestantes et catholiques ; qui plus est, des personnalités culturelles telles que l'écrivain J.-K. Huysmans (qui passe au cours de cette période du satanisme au catholicisme) s'opposent à la possibilité que des personnes affirmant posséder des pouvoirs psychiques puissent accéder au royaume du divin. En affirmant avoir ouvert de nouveaux canaux de communication avec l'au-delà, accessibles y compris aux adolescentes comme les sœurs Fox, les médiums spirites deviennent à la fin du siècle l'objet d'une attention soutenue des experts.

Par ailleurs, les phénomènes spirites se transforment pour devenir, à la fin du XIX^e siècle, de véritables spectacles publics : ils quittent l'espace privé des séances domestiques pour investir le monde du divertissement et de la performance théâtrale. Très tôt déjà, les sœurs Fox sont engagées par des théâtres pour exhiber les coups frappés des esprits (« *spirit rapping* »). Les nouvelles révélations se détournent ainsi des églises traditionnelles pour trouver une place dans le domaine des conférences publiques et des scènes de théâtre. Cette nouvelle métaphysique contourne, quasiment dès ses origines, les formes traditionnelles de croyances religieuses, pénétrant l'espace public, à l'instar des manifestations organisées dans les amphithéâtres ou les théâtres de vaudeville.

Comme l'explique Berton, les technologies associées au spiritisme évoluent au cours du XIX^e siècle ; le télégraphe et la photographie sont d'abord au centre de cet investissement pratique et théorique des spirites dans la modernité technique. Mais, au fur à mesure que le spiritisme s'affiche comme un spectacle, la dimension visuelle prend progressivement le pas sur la dimension sonore et ses messages auditifs. S'il existe suffisamment de continuités au sein du mouvement spirite pour décourager quiconque voudrait repérer une rupture très nette, ce passage des messages codés à la démonstration spectaculaire du pouvoir des esprits me paraît particulièrement significative. La communication spirite passe en effet de sa modélisation sur le télégraphe à une variété de médias visuels. Dans les années 1860, le photographe new-yorkais William H. Mumler expose des photographies spirites censées révéler la présence d'esprits autour d'une personne, lesquels seraient autrement invisibles – à condition que ces photographies soient prises par un médium. La technologie semble offrir une preuve scientifique et visuelle de l'existence de l'esprit des morts, ces photographies dévoilant l'image étrange de spectres semi-transparents se mêlant aux vivants. De sorte que les séances présentent, outre les habituels objets en lévitation et les tables tournantes, des manifestations de plus en plus complètes des fantômes des morts.

L'impact direct de telles manifestations visuelles les rend étrangement divertissantes pour un large éventail de personnes. Les présentations publiques des phénomènes spirites attirent des spectateurs curieux, qu'ils croient ou non à la vie après la mort, selon le modèle démocratique du spectateur sceptique introduit au même moment par P. T. Barnum dans son musée, à travers des expositions de curiosités : on demande moins au spectateur de croire que de s'émerveiller. Des magiciens commencent à la fin du XIX^e siècle à présenter leurs propres versions des phénomènes spirites, tels que la lévitation ou les matérialisations des spectres. Constatant la

popularité des démonstrations spirites par les frères Davenport, le prestidigitateur britannique John Nevil Maskelyne annonce qu'il invoque sur scène les mêmes phénomènes, et cela sans solliciter les esprits. Nombre de prestidigitateurs de théâtre, de Robert-Houdin à Houdini, ressuscitent la tradition des fantasmagories, spectacle à la mode en France et partout en Europe à la fin du XVIII^e siècle – un spectacle dans lequel l'apparition d'énigmatiques fantômes ne se présente pas comme un événement surnaturel, mais comme une illusion habilement construite.

Ainsi, le spiritisme fusionne avec un autre type de technologie qui vise la création d'illusions présentées comme telles et amplifiées par le clinquant de l'industrie du divertissement. Cherchant à être trompés plutôt qu'à être convaincus, les spectateurs sceptiques auxquels s'adresse ce spectacle manifestent une fascination pour la manière dont les illusions sont fabriquées – une fascination qui n'est pas sans rapport avec ce que l'on trouve dans certaines démonstrations de vulgarisation scientifique, comme le *Pepper's Ghost* de la Royal Polytechnic de Londres, dans les années 1860. C'est cette technologie de l'illusion qui donnera à terme naissance au cinéma. Si le théâtre Robert-Houdin de Georges Méliès poursuit la tradition de l'illusion initiée par son prestidigitateur homonyme, Méliès comprend rapidement que des effets similaires peuvent être obtenus grâce à la nouvelle technologie du film. Les phénomènes médiumniques sont ainsi littéralement absorbés par le cinéma, l'attention portée au surnaturel cédant finalement le pas à la fascination pour les effets spéciaux.

Il est peut-être curieux qu'au fur et à mesure que la technologie du cinéma évolue, elle ne soit pas devenue un outil permettant de prouver l'existence des esprits, au même titre que la photographie fixe. C'est probablement en raison de sa complexité technique et de la taille imposante de sa machinerie durant les premières années. Même si certains médiums spirites tardifs (ou leurs enquêteurs) utilisent des images animées pour enregistrer des phénomènes, l'affinité du cinéma avec le spiritisme opère, comme le démontre Berton, sur un plan plus métaphorique que pratique. Elle écrit : « [s'il est en effet très rarement mis à profit lors de séances spirites, il n'en joue pas moins un rôle important, en ce qu'il opère, comme on va le voir, en tant que modèle (réversible) du corps du médium, lui-même transformé en appareil à communiquer des données visuelles et auditives grâce au fluide (électrique, magnétique, odique, etc.) dont il est supposément investi » (115-116). Le cinéma comme moyen d'enregistrement, de conservation et de projection d'images d'êtres humains libérés des contraintes spatio-temporelles, contribue par conséquent à définir les divertissements de la modernité en tant qu'expérience spectrale.

Comme le montre Berton dans cette étude étayée sur un riche corpus de films allant du début du xx^e siècle jusqu'à nos jours, les deux « médiums » du cinéma et du spiritisme semblaient destinés à fusionner. Le cinéma n'est pas seulement un moyen puissant de raconter des histoires de fantômes ; il est aussi un processus par lequel les technologies modernes de la vie quotidienne révèlent leur dimension d'inquiétante familiarité. Dans sa spéculation tardive autour du « Spectral Turn » pris par l'histoire moderne, Jacques Derrida n'affirmait-il pas que le fantomatique révèle des aspects uniques de notre monde actuel ? Les effets dématérialisants des médias virtuels contemporains ravivent l'histoire quasiment oubliée des médiums spirites d'antan. Bien qu'il soit impossible de pardonner au spiritisme ses techniques frauduleuses et ses thèses métaphysiques souvent ridicules, les médiums spirites révèlent la façon dont la communication technique et les images virtuelles ont radicalement modifié notre conception de ce qu'est une présence et une identité. Car comme le rappelle Berton, « les technologies modernes, depuis l'invention du télégraphe, du téléphone, du phonographe et du cinématographe, n'ont cessé de multiplier les spectres des vivants et des morts » (45). C'est pourquoi les médiums méritent d'être considérés du point de vue de l'avenir, d'un avenir redéfini par nos spectres technologiques plutôt que comme un résidu de notre passé, désormais surmonté. C'est à un fascinant parcours que nous invite Mireille Berton, en analysant la manière dont nos divertissements populaires continuent de révéler l'étrangeté spectrale de nos technologies, nouvelles et futures.

Traduit de l'anglais par Achilleas Papakonstantis

Introduction

Média/médium (au) cinéma

« En 1854, quand les tables tournantes et parlantes, importées d'Amérique, firent leur apparition en France, elles y produisirent une impression que personne n'a oubliée. Beaucoup d'esprits sages et réfléchis furent effrayés de ce débordement imprévu de la passion du merveilleux. Ils ne pouvaient comprendre un tel égarement en plein XIX^e siècle, avec une philosophie avancée et au milieu de ce magnifique mouvement scientifique qui dirige tout aujourd'hui vers le positif et l'utile¹. »

Louis Figuier

Comment expliquer les affinités électives, si souvent évoquées, entre le cinéma et le monde de l'au-delà ? Pourquoi insister sur le caractère spectral des images filmiques ? En vertu de quels critères le cinéma devient-il un vecteur de fantasmes liés à la communication avec les esprits ? Si ces questions occupent le domaine de la pensée sur le cinéma dès ses origines², les travaux en langue française qui s'y rapportent sont rares, en particulier lorsqu'il s'agit d'observer les représentations attachées à la figure du médium spirite. C'est que le spiritisme³ semble souffrir d'une mauvaise réputation, comme l'illustre la réception mitigée du film d'Olivier Assayas, *Personal Shopper*, projeté en 2016 au Festival de Cannes⁴. Rattachée au cinéma de genre ou aux publics jeunes, la thématique du surnaturel est régulièrement considérée par la critique comme sensationnaliste et superficielle. Depuis le déclin du spiritisme et des sciences psychiques qui avaient, durant le XIX^e siècle, passionné les élites cultivées, la culture occidentale semble entretenir un rapport ambivalent à l'égard du paranormal⁵, fait à la fois de crainte et de curiosité. De nos jours, la croyance aux fantômes suscite en règle générale scepticisme et résistance dans des sociétés où la raison l'emporte sur la superstition. Le prestige dont bénéficient les neurosciences achève d'arrimer tout ce qui a trait au spiritisme à la sphère de l'ésotérisme ou du mysticisme – cette méfiance se répercutant dans les discours sur le cinéma où les récits de fantômes sont, sauf exception, considérés comme une fuite hors de la réalité ou un divertissement complaisant⁶.

Le spiritisme moderne, entre science et superstition

L'adhésion au surnaturel (entendu au sens large d'un ordre des choses se situant au-delà du visible et défiant les lois de la nature⁷) a pourtant connu au cours des siècles des fluctuations constantes⁸. Le terme « surnaturel » donne prise à de nombreuses interprétations qui empêchent toute forme d'appréhension univoque. Discuté par des théologiens, des historiens des religions,

des anthropologues, des psychologues, des physiciens, etc., il est conçu soit comme une action ou une cause, soit comme un lieu ou un espace, soit encore comme un aspect propre à l'organisme humain, voire un élément non humain – avec des possibilités de chevauchement entre ces différentes définitions⁹. Selon Murray Leeder, le surnaturel va connaître une transformation importante à l'ère moderne : longtemps associé au paradigme religieux, il se sécularise progressivement dès le XVIII^e siècle pour désigner le monde des esprits et des fantômes¹⁰. Cette mutation, analyse Terry Castle, a été préparée en amont par l'avènement, entre 1650 et 1800, de nouvelles formes de connaissances fondées sur le paradigme de la raison, lesquelles marquent l'affaiblissement d'un système de croyances en la magie et en l'au-delà ayant dominé l'Occident pendant des siècles¹¹.

L'intériorisation de protocoles rationalistes dans la production des savoirs provoque alors la prolifération des fantômes et le retour en force du surnaturel au XVIII^e et au XIX^e siècle ; en revanche, la spectralité ne se manifeste plus à l'extérieur de soi, comme c'était le cas au Moyen Âge où le monde était habité par des forces inconnues, mais à l'intérieur de soi, au plus profond du psychisme humain. Loin d'éliminer le merveilleux, le siècle des Lumières entraîne un processus de mentalisation des fantômes, tel qu'en témoignent les réinterprétations de la spectralité en termes d'hallucination ou de projection de l'esprit¹² – et dont le cinéma se plaît à multiplier les représentations, comme dans le film d'horreur américain *Les Intrus*, 2009 (remake de *Deux Sœurs*, 2003), qui entretient volontairement l'ambiguïté, jusqu'à la clôture du récit, entre fantôme et vue de l'esprit. L'une des conséquences majeures de ce phénomène de refoulement du fantôme dans la sphère de l'intériorité psychique consiste en l'introduction, dans la subjectivité, d'une nouvelle forme d'« inquiétante familiarité » omniprésente dans les récits gothiques, romantiques et fantastiques des XVIII^e et XIX^e siècles : l'esprit devient un monde peuplé de spectres tandis que, parallèlement, se propage le mouvement spirite¹³.

Émergeant au milieu du XIX^e siècle, le spiritisme défend la thèse de la survie de l'âme après la mort du corps physique et l'idée que le monde de l'au-delà, favorisant le développement de l'intelligence et de l'âme, est peuplé d'êtres supérieurs amenés à guider l'humanité¹⁴. Que ce soit à l'époque de sa propagation ou dans l'historiographie, il est déchiffré différemment selon que l'on accentue sa dimension naturaliste ou matérialiste¹⁵. Alors qu'il est souvent perçu comme une réaction au matérialisme ambiant visant à réenchâter un monde bouleversé par la modernité technique, scientifique et industrielle¹⁶, le spiritisme peut aussi être considéré comme un symptôme de cette modernité et de ses idéaux de progrès moral et social. Allan Kardec

(pseudonyme de Hippolyte Léon Denizard Rivail), l'un des principaux idéologues du mouvement en France, dit des phénomènes du spiritisme :

« [Ils] n'ont rien de *merveilleux* ni de *suraturel* dans le sens vulgaire de ces mots ; beaucoup des faits ne sont réputés surnaturels que parce qu'on n'en connaît pas la cause ; le spiritisme en leur assignant une cause les fait rentrer dans le domaine des phénomènes naturels¹⁷. »

Car « le spiritisme est toute une science, toute une philosophie¹⁸ » dont la modernité, par rapport à d'autres grilles de lecture du merveilleux, réside dans « l'explication logique des faits, la connaissance plus complète de la nature des esprits, de leur rôle et de leur mode d'action, la révélation de notre état futur¹⁹ ». Mais aussi, faudrait-il ajouter, dans le recours aux dernières technologies, qu'il s'agisse d'apporter des preuves de l'existence des fantômes à l'aide d'appareils enregistreurs ou de les fabriquer de toutes pièces pour créer l'illusion de leur présence. Basé sur la croyance que les morts ont la faculté et la volonté de contacter les vivants, le spiritisme constitue, de fait, un nouveau moyen de communication, à l'instar de la télégraphie qui lui sert de modèle pour expliquer la possibilité d'un contact immatériel entre deux plans de l'existence²⁰.

C'est pourquoi Bernard Dionysius Geoghegan a raison d'affirmer qu'il représente une technologie à part entière, ou du moins un assemblage de techniques, d'énergies, de corps, d'images, de mots, de sons, etc.²¹, dont le cinéma se fait, comme on le verra, un relais privilégié, en particulier lorsqu'il s'agit de représenter des séances de spiritisme qui cristallisent des enjeux de pouvoir et de savoir, comme dans *Haunted* (1995), un film centré sur la conversion d'un parapsychologue sceptique. Il convient donc d'envisager le spiritisme, non pas uniquement en termes de crise face à la montée en puissance des rationalismes et des sécularismes, mais aussi comme un réseau complexe, archaïque et contemporain, d'images, d'idées, de croyances et de métaphores qui vont influencer de nombreux domaines de la connaissance²².

Partagé en différentes tendances²³, le spiritisme donne lieu à une philosophie qui a « touché l'ensemble du monde occidental », comme le met en évidence l'historien Guillaume Cuchet²⁴. Inventé en 1857 par Allan Kardec, le terme « spiritisme » vient remplacer le « spiritualisme » américain devenu, en quelques années, un « phénomène de société²⁵ » – l'un et l'autre suscitant l'engouement et la polémique au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le neurologue français Joseph Grasset définit le spiritisme comme « la théorie qui attribue à des esprits les divers phénomènes de l'occultisme et de la



FIG. 1

médiumnité : sur « l'appel du médium », les esprits de personnes décédées « se réincarnent momentanément dans sa personne et lui dictent des messages et des communications²⁶ ». Les médiums jouent en effet un rôle clé pour relayer les messages entre la sphère matérielle et la sphère spirituelle. « Suffisamment sensibles aux vibrations qui sont émises par le monde de l'Au-delà », les médiums dévoilent alors « toute une population d'êtres spirituels normalement invisibles²⁷ », à l'égal de certains appareils qui enregistrent des ondes imperceptibles. Loin d'être antinomiques, foi en la vie éternelle et positivisme scientiste cohabitent au sein du mouvement et de ses différentes déclinaisons.

Dès le milieu du XIX^e siècle, nombreux sont les savants, ingénieurs, inventeurs et amateurs éclairés qui se passionnent pour les phénomènes inexpliqués, durant une période où les pays occidentaux – la France, la Grande-Bretagne et les États-Unis en tête – cherchent à étendre les frontières de la connaissance (mais aussi de leur hégémonie politique²⁸). Le spiritisme fait converger sciences physiques et sciences psychiques au sein d'un réseau de pratiques et de discours qui traversent plusieurs champs – comme l'illustre *L'Esprit de la mort* (1972) qui met en scène un parapsychiste-cinématographe basculant dangereusement dans l'occultisme (FIG. 1). L'époque est à l'élaboration d'outils permettant de capter et de reproduire expérimentalement des faits qui défraient la chronique. La photographie, le dynamoscope, le magnétomètre (ou magnétoscope), le radiographe, le sthénomètre, le télékinétoscope et autres appareils électriques et mécaniques participent d'un discours de la preuve nécessaire à la légitimité d'idées controversées. Simultanément, l'engouement pour le merveilleux motive certains faux médiums à recourir au cinématographe pour projeter des spectres non moins factices²⁹.

Le spiritisme se diffuse donc à une époque où les sciences et les techniques sont le lieu de transformations et d'innovations qui contribuent à donner à la modernité une nouvelle identité. Tandis que les sciences naturelles des XVII^e et XVIII^e siècles avaient tendance à mélanger magie et science sans forcément établir une distinction très nette entre l'occulte et le non-occulte³⁰, dès le milieu du XIX^e siècle, le développement conjoint des sciences psychiques (qui visent à étudier la parapsychologie en l'arrachant au répertoire surnaturel) et des sciences du psychisme (neurologie, psychologie, psychiatrie, avec au centre les travaux sur l'hypnotisme et le somnambulisme) oblige à repenser cette ligne de partage. Dans un contexte où l'exigence de rationalité domine amplement, le spiritisme propose des interprétations étayées à la fois sur des spéculations religieuses, une exigence de rigueur scientifique et l'emploi d'instruments techniques (à disposition ou conçus pour l'occasion). Ce syncrétisme est particulièrement manifeste dans les pratiques destinées à tester les capacités des médiums spirites, en ce qu'elles mettent en lumière les frontières troubles entre le religieux et le séculaire³¹.

La combinaison entre sciences et spiritualité hisse la séance spirite au rang de laboratoire d'observation des manifestations suprasensibles, avec l'appui d'experts avertis, d'instruments de mesure, de preuves matérielles, de protocoles, etc., qui rappellent les objectifs des sciences expérimentales³². Les spirites et leurs sympathisants ont à cœur de développer un langage et une rhétorique où les concepts d'« observation », d'« expérience », d'« investigation », de « preuve », de « démonstration » permettent de donner du crédit à leurs propos³³. Dans le même élan de légitimation, ils mettent au point des dispositifs pour communiquer avec le monde des morts, mesurer la force psychique³⁴ ou encore vérifier l'éventuelle présence de fantômes dans un lieu donné – comme l'évoquent de nos jours certains films d'époque tel *La Maison des ombres* (2011) où l'héroïne utilise un équipement digne des meilleurs laboratoires de parapsychologie (FIG. 2). C'est pourquoi le spiritisme participe pleinement à l'histoire des sciences et des médias modernes.

Loin d'être marginal, et bien que ses thèses soient contestées (mais d'autres systèmes de pensée le sont à la même époque), le spiritisme recrute ses adhérents dans une grande diversité de groupes sociaux, parmi lesquels se trouvent des médecins, des ingénieurs, des physiciens, des intellectuels, des enseignants, etc.³⁵ Cet intérêt largement partagé pour le « merveilleux psychique³⁶ » contribue à faire du spiritisme un mouvement en phase avec son temps et au sein duquel émergent de nouvelles idées, pratiques et techniques qui auront un impact durable sur l'imaginaire occidental³⁷. L'histoire culturelle du spiritisme ne vaut pas seulement pour ce qu'elle révèle des



FIG. 2

usages multiples et complexes des techniques modernes, mais aussi pour ce qu'elle dit des mystères intrinsèques de la science, de la technologie et du corps humain³⁸.

Le médium, un média (cinématographique)

C'est sur la base d'une observation désormais répandue, à savoir que les médias modernes et le spiritisme apparaissent dans le même contexte³⁹, que cet ouvrage propose d'étudier la figure du médium spirite sous l'angle d'un média, et notamment d'un média cinématographique (ou audiovisuel). Il est d'usage dans l'historiographie de considérer Friedrich Kittler comme étant le premier à avoir mis en évidence le double sens du terme « médium » en tant qu'intermédiaire humain et dispositif technique⁴⁰. Mais il établit ce lien via un modèle d'analyse qui accorde la préséance à la technologie sur les discours, car ce sont les médias modernes qui auraient, selon lui, donné naissance au spiritisme et à l'occultisme, et pas l'inverse.

Prenant des distances vis-à-vis de cette approche, j'insisterai pour ma part, dans la lignée des travaux de Stefan Andriopoulos⁴¹ ou de Jeffrey Sconce⁴² sur les interactions réciproques entre *hardware* et *software*, entre l'histoire des technologies et les imaginaires qui les façonnent. Dans *Haunted Media* (2000), Sconce revient sur la proximité historique entre deux types de médiums : le médium (matériel) de la télégraphie et le médium (spirituel) du spiritisme⁴³. L'enjeu consiste pour lui, au-delà du constat de la force métaphorique d'un tel rapprochement, à soutenir que si le spiritisme américain se caractérise par une articulation entre technologie et spiritualité (entre média et médium), à leur tour les discours sur les pouvoirs des télécommunications électroniques puisent leur origine dans cette synthèse culturelle offerte par les doctrines spirites⁴⁴.

Un survol, même rapide, de la littérature spirite indique qu'au XIX^e siècle, les appareils d'enregistrement, de projection et de communication sont appréhendés comme des moyens de capter le monde de l'invisible, c'est-à-dire de révéler dans le registre du visible des réalités qui échappent ordinairement aux sens⁴⁵ – comme on le constate au travers de nombreux films où la technologie prête son concours à la détection des fantômes, tel que dans *L'Orphelinat* (2007). Les dispositifs de vision et d'audition, en particulier, nourrissent des espoirs quant à la possibilité de prouver l'immortalité de l'âme⁴⁶ – une obsession qui se vérifie encore aujourd'hui dans les émissions de télé-réalité américaines qui accompagnent le parcours de chasseurs de fantômes à l'affût de faits paranormaux⁴⁷. Mais les médias technologiques ne servent pas seulement à documenter les phénomènes de hantise ; ils sont également les véhicules de représentations qui retravaillent l'imaginaire spirite et ses fantasmes de connexion avec les esprits. Parmi ces médias, le cinéma de fiction joue un rôle nodal en tant que relais de la culture spirite, avec les altérations inhérentes à tout processus de réécriture.

Une question centrale guidera dès lors l'analyse : comment le médium spirite est-il représenté au cinéma et plus largement quelle place occupe-t-il dans l'histoire croisée du cinéma et du spiritisme ? Occulté par la présence envahissante des fantômes, le médium constitue pourtant un élément clé de cette histoire sur laquelle il permet de porter un nouveau regard, davantage sensible au rôle joué par la technologie dans l'orbite du spiritisme. Tandis que la figure du fantôme inspire souvent des spéculations sur la dimension surnaturelle et magique du cinéma – l'immatérialité du spectre reflétant celle de l'image filmique –, celle du médium autorise à penser simultanément les effets (les fantômes) et les mécanismes qui président à ces effets (les dispositifs qui fabriquent ces fantômes). Dans ce sens, elle s'avère davantage inclusive, susceptible de penser conjointement les problèmes posés par la perception du spectre (une figure par excellence d'incertitude) et l'articulation entre le pôle humain et le pôle technique qui détermine l'expression même de médium spirite.

Il s'agit donc de déplacer la focale du fantôme vers le médium afin de sonder la manière dont il fait l'objet de représentations filtrées par des discours (implicites ou explicites) sur les médias – sans pour autant perdre de vue les spectres qui les entourent, lesquels sont fort nombreux dans le cinéma japonais contemporain, comme dans *Séance* (2000) qui orchestre une rencontre entre médium et fantôme en réélaborant la convention du spirite charlatan. Pour ce faire, il conviendra d'observer comment le mouvement spirite définit son rapport aux médias technologiques – un rapport dont l'ambivalence contribue à remettre en question l'idée reçue d'une fascination acritique et

naïve. C'est précisément au cœur de débats sur l'agentivité du médium spirite que la technologie apparaît sous un jour contrasté⁴⁸, indiquant la nécessité d'analyser à nouveaux frais l'histoire croisée du cinéma et du spiritisme.

Le médium (au) cinéma a pour but d'explorer l'association entre cinéma et spiritisme en retraçant le contexte culturel qui rend possibles les discours soulignant la spectralité des projections lumineuses. Il s'agit plus spécifiquement d'interroger les conditions de possibilité de ce double usage du terme « médium » en proposant une réflexion étayée sur l'analyse d'un choix de textes et de films⁴⁹. Défini habituellement comme un intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts, on verra que le médium spirite opère souvent comme un « dispositif » projetant des images et des sons sur un écran psychique. Il devient alors le point d'origine d'un « spectacle » autour duquel gravitent quelques motifs et personnages récurrents : maisons hantées, fantômes justiciers, esprits maléfiques, parapsychologues exégètes, en plus des traditionnels croyants et sceptiques. L'objectif principal de ces récits consiste à suggérer l'existence de faits qui dépassent le cadre de la pensée logique, divers éléments pouvant faire office de preuve ; parmi ceux-ci, la technologie remplace parfois le médium dans sa mission spirituelle, comme dans *La Voix des morts* (2005) ou *Pulse* (2006). Misant sur l'illusion des sens qui fonde le système de croyance du cinéma de fiction, les représentations filmiques du spiritisme permettent ainsi de saisir la notion de « médium » à un double niveau : en tant qu'être humain ultrasensible et technologie audiovisuelle captant l'invisible et l'inaudible.

Fantômes et médiums au cinéma

Tandis que les fantômes hantent littéralement le cinéma depuis ses origines⁵⁰, les représentations du spiritisme et de ses médiums sont moins fréquentes et résultent souvent d'une extrapolation à des fins sensationnalistes⁵¹. Elles se confondent d'ailleurs parfois avec d'autres cadres de pensée tels que le folklore, les légendes, les croyances *New Age*, la sorcellerie, le satanisme ou les néopaganismes⁵². Certains films de fantômes contiennent des personnages dotés d'une aptitude à voir et à communiquer avec des esprits, sans pour autant renvoyer au paradigme spirite. Autre cas de figure : le fantôme peut parfaitement exister indépendamment du médium spirite, comme l'indiquent de très nombreux thrillers fantastiques et des films d'horreur. Si le cinéma contient beaucoup de fantômes sans médiums, il existe rarement des médiums sans fantômes ou signes d'une présence surnaturelle. C'est donc en observant les films de fantômes que les chances de voir surgir des médiums grandissent, même si les références culturelles

sont synchrétiques et les rapports à l'histoire et aux théories du spiritisme parfois ténus.

Partant, une première question s'impose : comment comprendre la fascination des fabricants de films pour les fantômes et les esprits ? Elle peut s'expliquer d'abord par la nature du langage filmique qui autorise une grande liberté dans la mise en scène du surnaturel, les spectres étant particulièrement « photogéniques ». Sources d'incertitudes épistémologiques et ontologiques, ceux-ci cristallisent en outre des enjeux de représentation qui interrogent les processus de vision, de perception et de connaissance : le fantôme est-il réel ou imaginaire, présent ou passé, interne ou externe, familier ou étrange⁵³ ? Aussi, les fantômes permettent de problématiser, au sein même de la diégèse, le régime de croyance engagé par le cinéma de fiction. La rencontre avec une créature surnaturelle déclenche en effet une série de questions qui résonnent avec celles que se posent les spectateurs au cours de la projection, ce qui les amène à adopter le rôle de détectives cherchant à percer le mystère des phénomènes qui se déploient sous leur regard⁵⁴. La figure du fantôme constitue à cet égard une passerelle possible entre cinéma et spiritisme : si au cinéma elle sert d'instrument réflexif explicitant le fonctionnement de la projection (qui donne vie à une image immatérielle), dans le spiritisme et les sciences psychiques elle signale l'intrusion de l'invisible dans le monde réel.

Outre les variations autorisées par les différents genres (le film d'horreur, la comédie, le thriller, le mélodrame, le *supernatural horror*, etc.), la plupart des films à tendance spirite ou paraspirite (c'est-à-dire avoisinant le spiritisme) tirent parti d'un répertoire narratif plus ou moins stable : la maison hantée d'inspiration gothique abritant un lourd secret, le fantôme justicier ou vengeur, le médium spirite ou tout autre personnage dont la sensibilité permet d'avoir accès à la sphère de l'au-delà, le savant ou le parapsychologue délivrant une forme de connaissance sur le surnaturel, les chasseurs de fantômes munis d'appareils plus ou moins sophistiqués et, tout autour d'eux, des sceptiques et des croyants qui discutent la thèse de l'immortalité. Suivant d'assez près les conventions littéraires des romans gothiques⁵⁵, le fantôme au cinéma vient hanter les vivants pour une raison toujours assez précise : il souhaite se venger (« *Le Cercle* »), il n'a pas été enterré selon les rites d'usage, il n'a pas terminé une tâche, il doit expier une faute ou un péché, il cherche à mettre quelqu'un en garde contre un danger, ou encore il vient renforcer ou briser un lien affectif⁵⁶. En fonction des genres, il peut s'avérer tantôt bienveillant tantôt malveillant, permettant de faire avancer une enquête policière, de développer une réflexion sur le

trauma et ses conséquences, de créer des quiproquos comiques ou encore d'épouvanter les spectateurs.

En tant qu'archétype à valeur universelle, le fantôme peut par ailleurs accueillir une multiplicité de significations, offrant une matière première qui s'adapte facilement à différents contextes de production⁵⁷. Sa polyvalence sémantique favorise plusieurs interprétations possibles : en fonction du point de vue adopté, le fantôme est une figure nostalgique exprimant un fantasme de complétude identitaire, un signe de retour du refoulé, une métaphore de l'altérité sociale et politique ou encore une force de subversion révélatrice de problèmes sociaux et politiques plus profonds qu'il n'y paraît⁵⁸. Employé pour évoquer la possibilité d'une vie après la mort, il fonctionne régulièrement comme une figure de l'entre-deux, située à cheval entre deux espaces, physique et spirituel, mais aussi entre deux temporalités, le présent et le passé. Aussi, c'est parce que le spectre se définit par des traits liminaux qu'il est délibérément associé aux espaces-seuils, tels que portes, fenêtres, escaliers, ponts, autant de lieux de transition entre deux mondes⁵⁹.

Très présents sur les écrans dans les années 1940, comme le montrent les cycles du film de fantôme sérieux et du film blanc qui apportent espoir et réconfort dans une période troublée par le conflit mondial⁶⁰, les spectres reviennent en force à partir des années 1980-1990, principalement dans les genres de la comédie, du mélodrame et de l'horreur – bien que l'hybridité générique soit plutôt la règle⁶¹ (voir « S.O.S. fantômes », 1984, 1989, 2016). Tous sortis en 1999, *À tombeau ouvert*, *Sleepy Hollow. La légende du cavalier sans tête*, *La Ligne verte*, *Hypnose*, *Sixième Sens* et *Hantise* rendent manifeste l'engouement pour les questions métaphysiques que des critiques se sont empressés d'attribuer aux prophéties millénaristes – alors même que ces films célèbrent surtout l'existence sur Terre⁶².

En parallèle à la veine horrifique, nombre de comédies produites par de grandes maisons de production ont recours à des personnages d'esprits, d'anges gardiens et autres créatures éthérées pour traiter, sur un mode léger et de manière détournée, de questions sociales touchant à l'égalité des genres dans la sphère du travail et au sein de la famille américaine⁶³. Les fantômes (souvent masculins) peinent par exemple à être vus et entendus par les vivants, ou alors établissent une mauvaise communication avec ceux-ci, ce qui entraîne malentendus et déconvenues. C'est le cas en particulier des comédies romantiques où des couples sont séparés par la mort, l'homme tentant désespérément de rétablir un bon contact avec sa compagne : *Pour toujours* (1989), *Ghost* (1990) ou *Fantômes contre fantômes* (1996). Selon Katherine A. Fowkes, l'agentivité défaillante du fantôme masculin serait

le signe d'une impuissance à performer une masculinité hégémonique, la résolution de l'intrigue consistant à lui redonner une virilité perdue suite à sa régression « fantomatique ». Or, comme on le verra, les ennuis liés à l'invisibilité et l'inaudibilité du fantôme sont parfois résolus par un médium capable de servir de relais entre les deux mondes.

Au tournant du ^{xxi}^e siècle, l'horreur accueille un grand nombre de films de fantômes aussi bien en Occident qu'en Asie où la *J-Horror*⁶⁴ – avec *Ring* (1998) en tête – va être à l'origine d'une prolifération de fictions contenant des spectres effrayants. Indicateur d'une « horreur surmoderne⁶⁵ » résultant de la transformation accélérée du pays sur le modèle des grandes puissances occidentales, le fantôme du cinéma japonais vient, selon Benjamin Thomas, rappeler l'importance des valeurs traditionnelles de l'unité familiale et d'un modèle social basé sur une culture du lien. Les phénomènes de hantise sont référés non plus à des lieux traditionnels ou à des angoisses ancestrales comme à l'époque classique, mais à des objets les plus quotidiens – l'appareil photographique, la caméra vidéo, le téléphone, la télévision, l'ordinateur –, de sorte à rappeler les pièges tendus par les « nouvelles » technologies qui séparent plus qu'elles ne rassemblent⁶⁶, à l'image du réseau internet dans *Kairo* (2001). Sous cet angle, le fantôme fait ressurgir, au cœur de ce Japon occidentalisé, un passé et une identité trop vite oubliés à la faveur de la modernisation.

Mais si la renaissance du film de fantôme au tournant du siècle est redevable du cinéma horrifique japonais (et plus largement asiatique), elle dépend également d'œuvres telles que *Sixième Sens* (1999), *Les Autres* (2001) et *L'Orphelinat* (2006) dont l'horreur est davantage psychologique, dans la lignée des films des années 1960 (*Les Innocents*, *Le Carnaval des âmes* ou *La Maison du diable*). D'où leur dénomination, par Michael Walker, de « *ghost melodramas* », car le « monstre », bien qu'inquiétant, est animé de bonnes intentions, renvoyant à des conflits affectifs refoulés (en particulier familiaux) ou à des épisodes douloureux de l'histoire politique et sociale. Cette dimension mélodramatique imprègne également les films d'horreur japonais où les fantômes sont des entités tragiques cherchant à se venger, à obtenir justice ou à attirer l'attention sur des événements négligés par les classes dominantes⁶⁷. Mais outre le message politique qui les sous-tend, ces productions font surtout valoir la popularité de schémas narratifs – tels que le fantôme qui s'ignore et le médium malgré lui – propices à la tension narrative et au jeu avec les attentes spectatorielles façonnées par un récit tout en ambiguïté.



FIG. 3

Corpus et structure de l'ouvrage

Les études de cas proposées ici portent sur des films sélectionnés selon deux critères principaux. D'une part, il s'agit de fictions qui thématisent explicitement le spiritisme ou le paranormal. La figure du médium spirite constitue à cet égard un point de repère important pour délimiter le périmètre couvert, même si elle trouve à s'incarner dans des personnages qui ne sont pas toujours désignés comme tel – et qui souvent ignorent tout de leur don, comme Tom Witzky (Kevin Bacon) dans *Hypnose* (1999). D'autre part, les films choisis intègrent à la diégèse la présence de médias et de techniques de communication et d'enregistrement qui servent à signaler ou à exprimer le monde de l'au-delà. Ces deux critères, les thèmes du spiritisme et de la technologie, priment sur une éventuelle homogénéité et cohérence du corpus puisque les films analysés appartiennent à différents genres, pays de production, styles et modes de représentation.

Bien que l'identification générique donne certaines informations sur la manière dont le film codifie le surnaturel, elle n'est pas suffisante pour cerner la spécificité de récits situés le plus souvent à cheval entre différents genres. Si le fantastique semble dominer en raison du principe du surgissement d'un phénomène inexplicable qui vient ébranler les lois de la logique rationnelle, les films retenus se situent au croisement du merveilleux, de l'horreur, du mélodrame et (parfois) de la science-fiction. Il serait à la rigueur possible d'employer l'expression de « *paranormal films* » proposée par Paul Meehan⁶⁸ pour désigner des œuvres mettant en scène des « sujets psi », à savoir des personnages bénéficiant de pouvoirs psychiques tels que la précognition (percevoir le futur), la clairvoyance (visualiser des objets ou des événements à distance), la télépathie (envoyer ou recevoir une information d'un esprit à l'autre) et la psychokinésie (affecter le monde physique en s'appuyant uniquement sur la force de la pensée) (*Les Frissons de l'angoisse*,

1975, **fig. 3**). Mais il ne s'agit pas tant d'un genre que d'un groupe de films très hétérogène ayant comme point commun le thème de la parapsychologie et ses dangers, avec parfois des renvois au spiritisme.

La popularité, le succès ou l'appartenance géographique sont également jugés secondaires puisque des films très célèbres (*Les Autres* ; *Paranormal Activity*, 2007) côtoient des moins connus (*L'Esprit de la mort*, 1972 ; *Red Lights*, 2012). La filmographie comprend aussi bien des films hollywoodiens, européens qu'asiatiques, sans souci de maintenir un équilibre numérique entre eux, notamment parce que les productions américaines dominent largement le corpus – le spiritisme ayant eu une emprise beaucoup plus forte aux États-Unis qu'en France, par exemple⁶⁹. Hormis les projets de la société Blumhouse (« *Paranormal Activity* », « *Insidious* », « *Sinister* », « *The Conjuring* »⁷⁰) et quelques autres exceptions (*Le Dernier rite*, 2009), j'exclus les films de possession démoniaque qui font souvent dériver l'intrigue vers des considérations ésotériques ou mystiques où la technologie joue un rôle mineur, voire nul⁷¹. Enfin, le corpus est composé de films dont le chronotope se situe soit à l'époque de la production, soit à une époque antérieure, généralement victorienne ou dans l'entre-deux-guerres (où l'articulation avec le spiritisme est alors très directe). Le choix du corpus est donc avant tout guidé par la problématique, indépendamment de toute volonté d'exhaustivité, l'argumentation s'adossant à des études de cas jugées emblématiques⁷².

Le médium (au) cinéma se divise en six chapitres qui explorent différentes facettes du cinéma comme « machine à fantômes⁷³ » et du médium spirite comme média, deux concepts qui serviront de fil rouge à la discussion. Le **chapitre 1** établit un bref état des questions qui ont intéressé les chercheurs traitant des rapports entre cinéma/médias et spiritisme/surnaturel, et ce en vue de mettre en relief certaines lignes de force de la réflexion académique en la matière. L'idée consiste également à situer cet essai dans le contexte plus large de ce que l'on pourrait appeler une histoire culturelle du spectral, en référence aux *Spectralities Studies*⁷⁴, bien qu'il ne partage pas avec ces approches leur vision parfois métaphorique du fantôme. Intitulé « Du médium (spirite) au média (technologique) », le **chapitre 2** a pour ambition principale de construire le cadre théorique sur lequel reposent les analyses de films, en exploitant la polysémie du terme « médium » et les tensions entre matérialité et immatérialité, biologique et technologique qui le conditionnent. L'exposition de la méthode et de la problématique choisies est complétée par une première étude de cas basée sur un film : *The Devil Commands* (1941), dans lequel Boris Karloff joue le rôle d'un savant fou, avide de créer une machine permettant aux morts de communiquer

avec les vivants. Le **chapitre 3** propose « Une histoire croisée du cinéma et du spiritisme » de sorte à interroger le lieu commun de la spectralité du cinéma et de rappeler que les projections lumineuses s'inscrivent dans des traditions culturelles et scientifiques à l'origine, elles aussi, de « machines à fantômes » non moins fascinantes que le cinématographe. Le **chapitre 4** (« Le spiritisme au cinéma entre 1895 et 1950 ») inaugure la série d'analyses de films à composante spirite ou paraspirite qui ponctuent la longue période précédant l'avènement du cinéma contemporain, depuis le cinéma des premiers temps (*Is Spiritualism a Fraud ?*, 1906) jusqu'à la « crise » du système des studios hollywoodiens (*Rendez-vous avec la peur*, 1957). Il s'agit non seulement d'interpréter les films en fonction de débats sur l'existence du surnaturel (et notamment des fantômes) qui ont animé le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, mais aussi de montrer comment l'intérêt grandissant pour tout ce qui a trait au monde des esprits engendre une série de discussions où la question des illusions perceptives est essentielle pour définir la situation de spectateurs qui courent le risque d'être piégés par leurs sens.

Prenant appui sur des films situés entre 1970 et 2010, les chapitres suivants, ainsi que la conclusion, rendent compte du tournant pris par le cinéma contemporain dans la représentation du surnaturel. Dès les années 1980, et surtout les années 1990, les fantômes subissent en effet deux transformations en apparence contradictoires (mais dans les faits complémentaires) : d'une part, ils sont de plus en plus souvent dépeints de manière réaliste, échappant à l'esthétique du « défaut de substance⁷⁵ » qui caractérise tant de films antérieurs. D'autre part, ils se dématérialisent pour envahir les technologies électriques ou numériques, comme dans *Pulse – Poltergeist* (1982) constituant probablement un film-pivot à cet égard⁷⁶. Le **chapitre 5** (« Machines à fantômes et médiums-médias ») se focalise sur la traduction audiovisuelle de deux motifs considérés jusque-là sous l'angle théorique et historique : le cinéma comme machine à fantômes (13 *Fantômes*, 1960) et le médium spirite comme appareil d'enregistrement d'images et de sons (*Furie*, 1978). Le **chapitre 6** (« Maisons hantées, chasses aux fantômes et spiritisme appareillé ») se charge de décrire le parcours qui mène du médium « primordial » du mouvement spirite (la maison hantée) à la personnalisation du fantôme par possession démoniaque d'un personnage sensitif (la franchise « *Insidious* »). Entre deux, on observe un processus de rationalisation de la hantise au travers de divers agents (chasseurs de fantômes, parapsychologues, démonologues, etc.) munis d'outils nécessaires à l'investigation de l'intangible, le médium spirite constituant l'une des pièces maîtresses d'un appareillage plus ou moins « high tech ». Le thème de la maison hantée permet en outre d'observer la figure du fantôme qui s'ignore (*Sixième Sens*, *Les*



FIG. 4

Autres), ainsi que la dimension sonore des manifestations spectrales dont le « régime de présence-absence⁷⁷ » peut être articulé aux effets de décorporation occasionnés par les technologies modernes (Shutter, 2004). Dans la **conclusion**, il sera plus spécifiquement question de la technologie comme révélatrice de forces spectrales, les médias (photographie, radio, télévision, ordinateur, téléphone portable, etc.) ayant remplacé la figure humaine du médium dans les processus de communication avec les plans suprasensibles. De *Poltergeist* à *La Mort en ligne* (2004), on peut en effet constater une disparition progressive de l'intermédiaire humain au profit du seul média qui va prendre en charge les manifestations paranormales. Le média devient alors un médium au sens littéral de technique de médiation entre les vivants et les morts, ce mouvement faisant écho aux techniques de transcommunication instrumentale (TCI⁷⁸). Inventée dans les années 1980 pour qualifier des expériences visant à capter les expressions de l'au-delà grâce aux ondes radio ou télévisées, cette pratique transparaît dans des productions contemporaines, telles que *La Voix des morts* où Raymond Price propose ses services en matière d'enregistrement de voix électroniques (EVP, *Electronic Voice Phenomena*) pour aider des personnes à surmonter un deuil. (FIG. 4).

Avant d'entrer dans le vif du sujet, j'aimerais encore préciser que *Le médium (au) cinéma* ménage aux lecteurs deux points d'entrée principaux : pour celles et ceux que les aspects théoriques et (surtout) historiques de la thématique intéressent, la lecture des chapitres 1, 2 et 3 est conseillée ; celles et ceux qui souhaitent prioritairement en savoir plus sur les films, mieux vaut débiter directement au chapitre 4 – avec un crochet par le chapitre 2 qui permet de découvrir Boris Karloff, non pas en monstre, mais en savant créateur de monstrueux. Quelle que soit la trajectoire, je souhaite, aux uns et autres, tel William Castle à la fin du prologue de *13 Fantômes* : un « happy haunting ! ».

Notes de l'introduction

- 1 FIGUIER 1861: VIII.
- 2 Le caractère spectral du cinéma a été très tôt mis en évidence, comme en attestent les écrits de Maxime Gorki, Ricciotto Canudo, Antonin Artaud, Jean Epstein ou Béla Balázs. Voir à ce sujet LEEDER 2017: 21-44.
- 3 J'utiliserai cette notion dans un sens très général, sans tenir compte des distinctions entraînées par son acculturation à différents contextes géographiques. Le cadre de référence choisi est celui du spiritisme moderne dans sa variante occidentale (principalement française, britannique et américaine), bien que les pratiques médiumniques soient présentes partout dans le monde et dans de nombreuses traditions historiques et sociales (sur ces questions, voir CUCHET 2012: 16-22). L'ambition n'est pas d'offrir ici une histoire des mouvements spirites sur laquelle il existe de nombreux travaux, mais plus modestement de faire dialoguer le spiritisme avec des films et des textes afin de mieux comprendre la « spectralité » et la « spectralisation » du cinéma.
- 4 Même si Assayas remporte finalement le prix de la mise en scène de cette 70^e édition du festival (*ex aequo* avec le Roumain Cristian Mungiu pour *Baccalauréat*), son film est hué par une partie du public à la fin de sa projection sur la Croisette et, le lendemain, les critiques se montrent ouvertement divisés. En écrivant depuis Cannes, Marilyn Letertre conclut qu'il est « impossible de croire une seconde aux esprits qui hantent l'héroïne ou aux objets promenés par l'homme invisible » et Norbert Creutz regrette que « le mélange d'observation réaliste, de séquences fantastiques et de références artistico-spirites [...] peine à former un tout plus cohérent » (Marilyn Letertre, « Abracadabrantesque et gênant », *Metronews*, 17 mai 2016, et Norbert Creutz, « Kristen et ses fantômes », *Le Temps*, 18 mai 2016). Une chronique de la revue *Première* résume bien la réception du film en France, très partagée : « C'est un film d'auteur français qui aurait regardé beaucoup de films de fantômes japonais (ceux de Kiyoshi Kurosawa, surtout) et aborderait le genre de biais, avec des pincettes. [...] Assayas échoue à construire une vraie atmosphère de trouille, sombre dans le vide chic qu'il voulait décrire, et livre un film ectoplasmique. » (Anon., « Personal Shopper : Kristen Stewart et du parquet qui grince ne font pas un film », *Première*, 13 décembre 2016). Pour une discussion sur la nécessité de considérer les genres dits « mineurs » tels les films d'horreur, de zombies, de science-fiction, etc., comme des objets à la fois esthétiques, anthropologiques et politiques, voir SCHEFFER 2013: 9-25.
- 5 Le terme « paranormal » apparaît au xx^e siècle pour remplacer celui de « surnaturel » jugé problématique en raison de sa dimension implicitement impérialiste et patriarcale; il permet en effet de définir des pratiques ou des croyances associées aux groupes sociaux marginalisés (enfants, femmes, peuples non occidentaux, etc.) (LEEDER 2017: 4-5). L'association entre peuples « non civilisés » et dons parapsychiques est tenace, comme l'illustre un article paru en 1950 dans la *Revue métapsychique* qui considère que les « peuplades sauvages » ont conservé des dons de télépathie et de clairvoyance, lesquels sont « très développés chez les chefs de tribus ou les magiciens et les sorciers ». HARDY 1950: 88.
- 6 Sur les réserves ayant trait au domaine du paranormal et de la parapsychologie et à leurs représentations filmiques, voir MEEHAN 2009: 1-3. J'y reviendrai au chapitre 5.
- 7 LEEDER 2017: 4.
- 8 Sur la sécularisation de la culture occidentale et ses liens avec le spiritisme, voir McGARRY 2008 et OPPENHEIM 1985.
- 9 BOWN, BURDETT & THURSWELL 2004: 3. Pour une discussion du terme « surnaturel » dans le champ de l'anthropologie, voir LOHMAN 2003.
- 10 LEEDER 2017: 5. Pour une réflexion sur la notion de « surnaturel » et sa déclinaison moderne (voir *ibid.*: 4-10.)
- 11 CASTLE 1995 et 1988. Sur l'histoire des fantômes aux xvi^e-xvii^e siècles, voir CALLARD 2019; sur les fantômes du xix^e siècle et du début du xx^e siècle, voir CUCHET 2012 et SAUGET 2011.
- 12 CASTLE 1995: 135; ANDRIOPOULOS 2013: 10. Ce processus se vérifie également dans les sciences psychiques puisque les membres de la Society for Psychical Research (SPR) estiment que la vision de fantômes est le fruit d'une hallucination induite télépathiquement par le mourant qui souhaite informer un proche de son trépas. Voir PODMORE 1894 et GURNEY, MYERS & PODMORE 1899.
- 13 Sur l'occultisme à l'ère victorienne, voir OWEN 2004.
- 14 Citons ici quelques travaux en langue française portant sur l'histoire du spiritisme: CUCHET 2012; EVRARD 2016; SAUGET 2011. Sur le spiritisme en France, voir aussi LACHAPPELLE 2001 et MONROE 2008.
- 15 ENNS 2015: 1-3.
- 16 OPPENHEIM 1985. Le spiritisme apparaît sous cet angle comme une critique de l'esprit rationaliste vu comme un écran à la connaissance, une entrave au savoir et à la vision.
- 17 KARDEC 1863: 15.
- 18 *Ibid.*: 21.
- 19 KARDEC 1865: 12.
- 20 Comme le souligne Bernard Dionysius Geoghegan, le spiritisme ne constitue pas tant une pensée de la

- communication qu'un média composé d'éléments très hétéroclites (techniques, codes, sons, chants, conférences, expériences de laboratoire, séances, photographies, etc.) (GEOGHEGAN 2016 : 902). Précisons que les liens entre spiritisme et médias technologiques ont fait l'objet de nombreux travaux et que cette articulation n'a rien d'original sur le plan historiographique. Parmi les premiers chercheurs à avoir exploré cette question, on peut citer les travaux de Tom Gunning, de John Durham Peters (1999 : 94-108) et de Jeffrey Sconce (2000).
- 21 GEOGHEGAN 2016 : 902.
 - 22 BOWN, BURDETT & THURSCHELL 2004 : 1-2; LACHAPPELLE 2011; SMAJIC 2010 : 137.
 - 23 Il faut insister sur la diversité des tendances au sein du spiritisme, même si celles-ci ne sont pas absolument déterminantes pour notre propos. Guillaume Cuchet, par exemple, rappelle qu'en France les divisions internes ont été masquées par la domination d'Allan Kardec qui, pourtant, ne fit pas toujours autorité. CUCHET 2012 : 183-214.
 - 24 Ibid. : 433. Le spiritisme remplit différentes fonctions, telles que fournir la preuve d'une vie après la mort et la promesse d'immortalité (pour les chrétiens), la possibilité d'une émancipation hors du foyer (pour les femmes médiums), un débouché professionnel (pour les médiums encore, mais aussi pour les magiciens et autres démystificateurs de croyances occultes) ou encore un terrain d'investigation de nouvelles forces psychiques (pour les médecins, physiologistes, psychologues, etc.). Voir NOAKES 2002.
 - 25 Ibid. : 435. Il convient en effet de distinguer le « spiritualisme » américain – qui s'exporte en Grande-Bretagne – et le « spiritisme » français tel que théorisé par Allan Kardec, ce dernier étant davantage philosophique que les variantes anglo-saxonnes jugées plus « commerciales » (ce qui, dans les faits, est loin d'être le cas). Ibid. : 21.
 - 26 GRASSET 1907 : 217.
 - 27 RICHARD 1949 : 74.
 - 28 Sur les liens riches et complexes entre sciences physiques et sciences psychiques, voir, pour le contexte français, EVRARD 2014 et 2016, et pour le contexte britannique, NOAKES 2019. L'analyse de Noakes montre à quel point les phénomènes parapsychiques sont appréhendés par les physiiciens comme une extension possible du territoire couvert par leur savoir et leurs pratiques, notamment parce qu'ils partagent avec les spirites un intérêt pour l'étude des forces impondérables, telles que l'électricité, l'éther, les énergies invisibles (NOAKES 2019 : 135). Voir aussi : SCHÜTTPELZ & VOSS 2015; BENSUADE-VINCENT & BLONDEL 2002.
 - 29 Au XIX^e siècle, il existe de nombreux manuels qui décrivent les moyens de créer des illusions spectrales – une pratique par ailleurs très ancienne. Voir REIN 2018, 2020. Sur la « magie mentale » des mentalistes qui reproduisent le répertoire spirite à la fin du XIX^e siècle, voir TABET 2016.
 - 30 GEOGHEGAN 2015 : 5.
 - 31 Sur cette tension au sein des pratiques médiumniques, voir VOSS 2020. Il convient de préciser qu'en France, le mouvement spirite est avant tout un phénomène parareligieux qui séduit des populations déchristianisées et plutôt anticléricales, globalement en résistance contre le « catholicisme culturel » qui a perdu ses liens avec certaines formes de piété populaire (CUCHET 2012 : 426, 434-435). Bien qu'il ne soit pas incompatible avec l'Église, le spiritisme constitue une pratique et une « philosophie religieuse pour le peuple » (ibid. : 281), « un mouvement religieux ou parareligieux à l'intérieur de l'incrédulité moderne, susceptible, comme tel, de réintroduire dans le circuit de la religion des gens qui en étaient sortis » (ibid. : 440).
 - 32 CONNOR 1999 : 204.
 - 33 Sur les modalités du *storytelling* spirite, voir NATALE 2015b.
 - 34 GEOGHEGAN 2015 : 2.
 - 35 SAUGET 2011 : 170-174.
 - 36 PLAS 2000.
 - 37 Selon Guillaume Cuchet, le spiritisme constitue un véritable « phénomène de société » qui permet de renouveler en profondeur le rapport des contemporains à la spiritualité, en promouvant par exemple les idées de progrès individuel et social (CUCHET 2012 : 435).
 - 38 GEOGHEGAN 2015.
 - 39 GUNNING 1995, 2003c, 2004a, 2008, 2013, 2015; HAGEN 2001; SCONCE 2000.
 - 40 Kittler écrit : « Un médium est un médium est un médium. Comme le dit l'expression, il n'y a pas de différence entre les médias occultes et les médias technologiques. Leur vérité est leur fatalité, leur champ est l'inconscient. Et étant donné que l'inconscient ne connaît pas de croyance illusoire, l'inconscient ne peut être que stocké. » [« *A medium is a medium is a medium. As the sentence says, there is no difference between occult and technological media. Their truth is fatality, their field is the unconscious. And because the unconscious never finds an illusory belief, the unconscious can only be stored* »]. KITTLER 1990 [1985], p. 229. Sur Friedrich Kittler et son usage du terme « médium », voir les projets initiés par Emmanuel Guez autour de sa pensée : <https://kittlers.media/a-propos-friedrich-kittler/> et <https://writingmachines.org/kittlers-media/>.
 - 41 ANDRIOPOULOS 2013 : 12-14.
 - 42 SCONCE 2000.
 - 43 Ibid. : 24-25.

- 44 *Ibid.* : 25.
- 45 Articulant la technologie à la sphère de la spectralité, ce type de discours n'est toutefois pas l'apanage des spirites puisqu'il est mobilisé à chaque fois qu'un nouveau médium apparaît, note John Durham Peters (DURHAM 1999 : 139).
- 46 LEEDER 2015 : 2. Voir aussi LEEDER 2017.
- 47 BURGER 2010 ; WILLIAMS 2010 [pour d'autres références, voir LEEDER 2015 : 2 (note 8)].
- 48 HAHN & SCHÜTTELPZ 2009 ; SCHÜTTELPZ & VOSS 2013 et 2015 ; VOSS 2014.
- 49 Précisons que les sources relatives au spiritisme se situent dans une fourchette temporelle très large, allant de 1850 (avec les textes d'Allan Kardec) à 1950 environ, voire 1970 (avec certaines théories sur le paranormal). Cet ouvrage ayant la forme d'un essai qui ne cherche pas à réécrire l'histoire du spiritisme, mais à faire dialoguer son imaginaire avec le cinéma, leur usage ne répond pas forcément aux règles de l'art.
- 50 Pour une étude synthétique des films de fantômes, voir EDWARDS 2001. Edwards propose également une liste de productions (cinéma et télévision, fiction et documentaire) classées par décennies (*ibid.* : 100-119).
- 51 FRY 2008 : 203-204.
- 52 *Ibid.* : 200.
- 53 FOWKES 1998 : 97.
- 54 Srdjan Smajic propose de rapprocher deux figures typiques de l'époque victorienne : le détective et l'observateur de fantômes (SMAJIC 2010). Le spectateur de cinéma prolonge en quelque sorte cette posture, comme l'illustrent aussi les approches néo-formalistes du cinéma de David Bordwell et Noël Carroll (BORDWELL 1989 ; CARROLL 2015).
- 55 BRIGGS 1977.
- 56 RUFFLES 2004.
- 57 POTTS 2006.
- 58 FOWKES 1998 ; WALKER 2017.
- 59 ZERNIK & ZERNIK 2019 : 7-8 ; CURTIS 2008 : 36.
- 60 SNELSON 2011 et VALENTI 1978.
- 61 FOWKES 1998 : 25-26. Emily D. Edwards confirme cette observation pour les États-Unis : la période la plus riche en matière de films de fantômes correspond aux années 1990, la deuxième aux années 1940, et la troisième aux années 1960. EDWARDS 2001 : 84-85.
- 62 EDWARDS 2001 : 84.
- 63 FOWKES 1998.
- 64 MESDILNOT 2011.
- 65 THOMAS 2009 : 103-125.
- 66 Sur l'angoisse des médias dans « *Le Cercle* », voir LACEFIELD 2010.
- 67 WALKER 2017 : 11-14.
- 68 MEEHAN 2009.
- 69 Voir CUCHET 2012 : 437.
- 70 MURPHY 2015.
- 71 Il est vrai que la communication avec les esprits inclut souvent dans sa dramaturgie des corps possédés, le spiritisme faisant partie d'une famille de pratiques religieuses présentes dans différentes parties du globe. Mais on n'abordera pas le thème des rituels de possession extraoccidentaux qui s'éloignent du spiritisme moderne et de ses tentatives de scientification, en dépit des continuités possibles. Sur cette question, voir STOLOW 2008.
- 72 Pour des raisons de faisabilité mais aussi d'éventuelles redondances avec les films, j'ai choisi d'écarter les séries télévisées où les thèmes du surnaturel et des pouvoirs paranormaux sont très répandus, en particulier dans la science-fiction (pensons à *Fringe*, *Heroes*, *Supernatural*, *Firefly*, *Misfits*, etc.).
- 73 On trouve cette expression chez Gilles Deleuze qui l'entend essentiellement sous l'angle métaphorique, mais qui mérite d'être prise au pied de la lettre afin de l'extraire d'une vision exclusivement symbolique des liens entre cinéma et spiritisme.
- 74 BLANCO & PEEREN 2013.
- 75 ZERNIK & ZERNIK 2019 : 6.
- 76 ALDANA REYES 2013 : 391.
- 77 BOILLAT 2019 : 86-88, 97.
- 78 ELLIS 1978.

1

État de la question

« Disons que le cinéma avait besoin d'être inventé pour combler un certain désir de rapport aux fantômes. Le rêve en a précédé l'invention¹. »

Jacques Derrida

Retracer l'état des questions qui m'intéressent exige de passer en revue des travaux qui se sont développés au-delà du domaine des études cinématographiques. En effet, outre les analyses portant spécifiquement sur le cinéma², il convient de se tourner vers d'autres champs : philosophie, littérature comparée, histoire des sciences et des techniques, théories des médias, etc. C'est d'abord dans le cadre de l'histoire culturelle des médias que l'on repère des études importantes ayant abordé les rapports entre dispositifs de vision et d'audition et spectralité/hantise. Parmi les travaux les plus stimulants, citons ceux de Tom Gunning sur la photographie spirite et la spectralité des images produites à l'ère moderne³, de Stefan Andriopoulos sur la télévision psychique et les fantômes de l'histoire littéraire⁴, et de Jeffrey Sconce sur les fantasmes de présence générés par les appareils électriques⁵. Ils ont permis d'ouvrir de fructueuses pistes de recherche suivies par d'autres chercheurs, tels Matthew Solomon (qui observe le nœud formé par la magie, le cinéma et le spiritisme *via*, par exemple, la figure de Houdini⁶), Simone Natale (intéressé par l'histoire du spiritisme en tant que média de masse⁷), Philippe Baudouin (investiguant, dans une perspective philosophique, les machines à fantômes sonores et parlantes⁸), ainsi que Katharina Rein (qui met au jour une histoire culturelle et médiatique des techniques illusionnistes, dont le spiritisme et le mentalisme⁹).

Les interactions entre médias, médiums et esprits constituent également un objet d'investigation pour l'histoire des sciences et des techniques, comme en atteste le colloque « Looking Through the Occult: Instrumentation, Esotericism, and Epistemology » (organisé par Bernard Dionysius Geoghegan à la Humboldt-Universität de Berlin en 2012) et la publication qui le couronne¹⁰. Ces réflexions montrent que, loin d'être relégué aux marges de la science, le spiritisme a pleinement participé à la modernité au travers, par exemple, de débats sur les fonctions sociales des médias de communication et d'enregistrement. Elles indiquent, de plus, la nécessité de conjuguer les outils d'analyse afin d'étudier des phénomènes qui n'opèrent jamais de manière isolée, mais toujours en conjonction avec d'autres, au sein d'un réseau complexe d'acteurs, de discours, de pratiques et d'objets techniques.

Ajoutons encore un troisième ensemble de travaux menés, depuis 2013, au carrefour des recherches académiques et des pratiques artistiques, « Média Médiums », dirigé par Jeff Guess et Gwenola Wagon¹¹. Placé sous le patronage de *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television* (2000) de Jeffrey Sconce, ce projet réunissant artistes, historiens et théoriciens explore l'histoire de la transmission à distance en prenant en compte,

« premièrement, toute une série d'objets techniques, de machines et d'appareillages actualisés ou simplement imaginés qui ont comme principe fondateur le transport d'informations, et, deuxièmement, des phénomènes beaucoup plus mystérieux et moins connus tels la télépathie, la télékinésie ou la téléportation¹² ».

Décliné sous de multiples formes (expositions, ouvrages, séminaires de recherche, colloques, performances, site web, etc.), « Média Médiums » s'est d'abord donné comme objectif de questionner l'impact culturel des « télé-dispositifs¹³ » dans leurs rapports à la spectralité ou à la hantise, avant de sonder l'omniprésence de la culture numérique pensée comme un nouveau type d'écologie spectrale qui conduit à ce que nous soyons continuellement hantés par des algorithmes¹⁴. Cet intérêt pour la dimension surnaturelle des technologies algorithmiques est également au cœur des *Media Studies*, comme le signale la parution récente d'un ouvrage collectif dirigé par Simone Natale et D. W. Pasulka, *Believing in Bits. Digital Media and the Supernatural* (2020) qui couvre aussi bien « l'archéologie du surnaturel numérique » que les types de croyances déterminant notre rapport aux médias, et en particulier aux systèmes d'exploitation commerciale de données personnelles qui « prédisent » nos goûts en matière de choix culturels.

Ces différents projets témoignent du caractère relativement récent de l'attention portée à la dimension spectrale des médias, et ouvrent la voie à une compréhension plus fine des enjeux esthétiques, sociaux et idéologiques qui sous-tendent les représentations du spiritisme et du surnaturel. Ils encouragent à envisager la « hantise » au cinéma non pas seulement comme une métaphore de ses effets d'inquiétante familiarité, mais aussi comme un discours sur les technologies modernes et postmodernes¹⁵ – comme on peut en juger avec *Cinq Tombes pour un médium* (1965) où un parapsychologue laisse sa voix sur un phonographe à cylindre afin de hanter les vivants dont il souhaite se venger (FIG. 1)

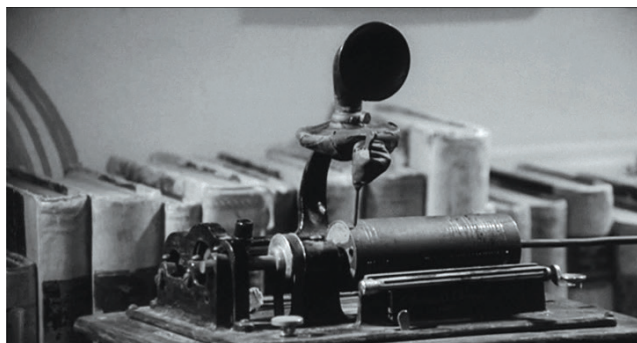


FIG. 1

Le fantôme dans les études cinématographiques

Si l'on fait le bilan des études francophones consacrées aux liens entre spiritisme et cinéma, force est de constater qu'elles traitent principalement de la représentation des fantômes, et ce dans une perspective essentiellement esthétique. Signalons à ce titre l'ouvrage de Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma* (1995), qui inscrit la figure du fantôme au sein d'une réflexion plus large sur le genre du fantastique où se côtoient des films très hétérogènes. Presque vingt ans plus tard, Olivier Schefer propose, avec *Figures de l'errance et de l'exil. Cinéma, art et anthropologie*¹⁶, une lecture délicate de créatures liminaires (tels les zombies), en revalorisant la dimension politique et esthétique du genre de l'horreur. Au fil d'un court essai sorti récemment, *L'Attrait des fantômes*, Célia et Éric Zernik développent, quant à eux, une typologie d'occurrences qui rend compte d'un paradoxe fondamental, à savoir que le spectre est un corps sans substance¹⁷. Qu'ils soient évanescents ou qu'ils répondent aux normes de la représentation mimétique, les fantômes au cinéma « subvertissent toutes les oppositions tranchées sur lesquelles 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'autre¹⁸ ». Aussi, le cinéma, bien plus que de filmer des fantômes, « laisse apparaître le spectral sous le spectaculaire¹⁹ ». Le cinéma asiatique a également inspiré une série de publications qui constituent des références en la matière, telles celles de Diane Arnaud²⁰, de Benjamin Thomas²¹ et de Stéphane du Mesnildot²². En France, donc, les travaux tendent à privilégier une lecture plutôt formaliste de la spectralité, en empruntant leurs outils à la philosophie, à l'esthétique et à l'anthropologie.

Plus nombreux, les chercheurs anglo-saxons ont publié, depuis la fin des années 1990, une série d'ouvrages qui s'intéressent explicitement



FIG. 2

aux films de fantôme²³. Que l'optique choisie soit historique (Leeder), psychanalytique (Fowkes, Walker) ou thématique (Curtis, Kovacs, Ruffles), les auteurs développent des analyses de corpus définis en termes de genre (la comédie, le gothique, l'horreur, le drame, le mélodrame, etc.) – bien que Katherine A. Fowkes insiste sur la nature hybride de ces productions qui jouent très souvent des conventions de genre et de leur mixité. Ils analysent à des degrés divers les enjeux de la représentation filmique du fantôme, qui remet en question les frontières entre visible/invisible, matérialité/immatérialité, réalisme/imaginaire. Le fantôme est perçu tour à tour comme une occasion pour les spectateurs de tester croyances et certitudes perceptives (Ruffles), une figure nostalgique exprimant un fantasme de retour à l'unité perdue (Fowkes) ou encore une métaphore de l'altérité (Curtis, Kovacs) – laquelle peut s'exprimer sous la forme de l'inquiétante familiarité inhérente aux objets hantés, telle la poupée Annabelle dans *Conjuring : Les Dossiers Warren*, 2013 (FIG. 2) et ses *sequels*.

Tous ces travaux reconnaissent dans le fantôme la possibilité d'être porteur d'une force de subversion révélatrice de problèmes sociaux plus profonds qu'il n'y paraît au premier abord. C'est pourquoi certaines études l'appréhendent comme un signe distinctif de réalités ignorées, qu'il s'agisse de groupes sociaux, de faits politiques, d'espaces géographiques ou d'événements historiques²⁴. Dans cette optique, le spectre devient symbolique de phénomènes d'occultation, rappelant la nécessité de se confronter à un événement traumatique ou gênant – à l'instar des récits centrés sur une maison hantée construite au-dessus d'un ancien cimetière (*Shining*, 1980 ; *Poltergeist*, 1982). Investi d'un pouvoir de contestation du discours hégémonique et des normes sociales, le fantôme est ainsi en mesure de donner une visibilité et une pertinence à des aspects d'une société qui ont été volontairement oubliés ou minimisés.

Ce type d'interprétation est communément redevable à l'ouvrage de Jacques Derrida, *Spectres de Marx* (1993²⁵), dans lequel la notion de « spectralité » fait du fantôme l'indicateur d'éléments en suspens, révélant en quoi le passé n'est jamais totalement révolu, le présent est tissé d'incertitudes et le futur n'est garant que des revenances à venir²⁶. Cette porosité des catégories temporelles permet alors de réarticuler l'expérience vécue et la mémoire – un processus dont le cinéma s'empare avec créativité grâce aux ressources de son langage²⁷, comme lorsqu'il s'agit de représenter les « excursions astrales » de personnages sensitifs qui basculent dans le « Lointain » (« *The Further* »), un espace peuplé d'âmes errantes (*Insidious : La dernière clé*, 2018, **fig. 3**). C'est en vertu d'une aptitude à franchir ces différentes strates et à faire ressurgir l'insaisissable que le fantôme favorise une nouvelle manière de voir le monde et de l'expérimenter.

Le Spectral Turn

C'est précisément cette attention aux fonctions métaphoriques et épistémologiques du fantôme qui a donné naissance à ce que l'on appelle le *Spectral Turn*, un « tournant spectral » inspiré par la théorie derridienne²⁸. À l'œuvre dans les sciences humaines et sociales, les *Spectralities Studies* mobilisent le concept de « spectralité » comme un instrument d'analyse transdisciplinaire destiné à observer des phénomènes de marginalisation et de précarisation²⁹. Les notions de « hantise » et de « spectralité » viennent qualifier les traces d'un passé oublié, de minorités sociales, d'espaces oblitérés ou de représentations fictionnelles peu légitimées. De ce point de vue, le fantôme opère à la manière d'une allégorie pour indiquer, par exemple, comment le passé vient hanter le présent, l'invisible réclame une forme de reconnaissance ou la technologie engendre des bruits et des sons parasites témoignant d'une disjonction entre corps et esprit³⁰. Il s'agit d'appréhender ce motif non plus seulement en tant qu'objet de savoir et d'investigation scientifique – comme au XIX^e siècle –, mais sous l'angle de ses enjeux éthiques et politiques, en tant qu'il se soustrait à la perception et au sens commun. Le fantôme n'est plus uniquement synonyme de rencontres possibles avec l'altérité, mais il est l'image de l'impensé et de l'inconscient (le « refoulé », si l'on préfère). Dès lors, il permet de désigner l'instabilité et l'imperceptible dans des sphères aussi variées que les médias, l'histoire, la littérature, les études postcoloniales, l'anthropologie, les *gender, cultural and race studies*, l'architecture, etc.

Les *Spectralities Studies* séduisent également les études cinématographiques pour lesquelles Jacques Derrida reste le référent théorique majeur, comme le montre l'article de Petra Löffler sur les espaces hantés du cinéma des premiers temps³¹. Avec la notion freudienne d'« inquiétante



FIG. 3

familiarité³² », la mention du film *Ghost Dance* (Ken McMullen, 1983) dans lequel s'exprime Derrida, s'impose comme un passage obligé. Lors d'une séquence célèbre où Pascale Ogier l'interroge sur sa croyance aux fantômes, le philosophe explique que le cinéma est avant tout l'art de faire revenir les morts. Il comprend cette « revenance » dans une perspective psychanalytique car le fantôme serait l'expression du retour du refoulé dans le champ de la conscience et du visible (plus précisément, il déclare : « cinéma plus psychanalyse égale science des fantômes »). Derrida ajoute : « Je crois que l'avenir est aux fantômes, et que la technologie moderne de l'image, de la cinématographie, de la télécommunication décuple le pouvoir des fantômes et le retour des fantômes. » Ce qui corrobore un constat fréquent dans l'histoire des médias : au lieu de faire fuir les fantômes, les technologies modernes, depuis l'invention du télégraphe, du téléphone, du phonographe et du cinématographe, n'ont cessé de multiplier les spectres des vivants et des morts. Le philosophe développera ainsi en plusieurs occasions une théorie sur la spectralité de l'image cinématographique qu'il situe à deux niveaux : celui de la technique (la pellicule, la projection, la séance) et celui de la trame diégétique lorsque la fiction met en scène les fantômes :

« Il y a la spectralité élémentaire, qui est liée à la définition technique du cinéma ; et à l'intérieur de la fiction. [...] Le cinéma permet ainsi de cultiver des "greffes" de spectralité, il inscrit des traces de fantômes sur une trame générale, la pellicule projetée, qui est elle-même un fantôme³³. »

Insistant sur l'idée que « l'expérience cinématographique appartient, de part en part, à la spectralité³⁴ », il envisage le film et la projection comme les lieux par excellence où les fantômes viennent hanter notre mémoire tant personnelle qu'historique, individuelle que collective. Derrida, toutefois,

n'est pas le seul à avoir pointé ces affinités puisque d'autres philosophes et intellectuels appréhendent le cinéma en tant que « technique spectrale d'apparitions³⁵ ». Dans *L'Image-mouvement*, Gilles Deleuze propose de considérer le cinéma comme une « machine à fantômes », une très belle formule qu'il emprunte à Franz Kafka³⁶.

Abordant ces mêmes questions, mais déplacées dans le cadre d'une histoire culturelle des médias qui s'émancipe du prisme métaphorique dans lequel s'enlise parfois le *Spectral Turn*, les travaux pionniers de Tom Gunning sur la photographie spirite ont permis d'approfondir la réflexion sur le caractère spectral des images fixes et animées³⁷. Au travers de différents articles, le chercheur a souligné la dimension d'inquiétante familiarité des technologies modernes et, en particulier, de la photographie qui, dès son apparition, a cristallisé une série de discours relatifs à sa capacité de duplication infinie. La modernité aurait fait naître des images de soi dont l'origine est incertaine, cette prolifération de doubles entraînant à la fois un trouble et une sorte d'assurance contre l'effacement irréversible du moi³⁸. La multiplication d'images aurait accéléré la disparition progressive de leur référent, au point de rendre caduque la distinction entre production et reproduction, original et simulacre³⁹. Des photographies spirites jusqu'à l'ère du numérique et du virtuel, Tom Gunning repère ainsi une tendance de la modernité à imprimer aux images une forme de hantise qui les suspend entre présence et absence, matérialité et immatérialité, ici et ailleurs⁴⁰.

Pour consolider cette observation, Tom Gunning s'arrête sur le cas paradigmatique de la photographie qui a été d'emblée interprétée en termes métaphysiques par ses contemporains. Malgré les nouvelles théories de la vision qui émergent au xvi^e siècle, les anciens modèles persistent sous les nouveaux, à la manière d'un palimpseste, surtout au sein de la culture populaire. Les explications surnaturelles continuent, de fait, à hanter la production d'images obtenues par les appareils enregistreurs modernes, comme en atteste la réception de la photographie par Honoré de Balzac qui réactive une ancienne conception de l'image centrée sur la notion de « spectre » (« *phantasm* ») propre à l'époque prémoderne⁴¹. Pour rappel, dans son ouvrage *Quand j'étais photographe* (1899), Nadar présente en ces termes la théorie balzacienne du spectre photographique : « 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.⁴² » La prise de vue photographique viendrait détacher et retenir, en l'appliquant sur la plaque, une des couches du corps capté, chaque opération entraînant une « perte évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive⁴³ ». Associée au



FIG. 4

domaine de la mort, la photographie inspire ainsi une vision surnaturelle des médias optiques investis de pouvoirs extralucides et magiques – croyance à l'œuvre dans la pratique de la photographie mortuaire, en tant qu'elle permet de conserver l'âme des disparus, comme le déclare Bertha Mills (Fionnula Flanagan) à Grace Stewart (Nicole Kidman) dans *Les Autres* (2001, FIG. 4).

D'après Tom Gunning, la photographie spirite illustre la prégnance d'une ancienne acception de l'image qui connote la nature fantomatique de la vision, de la conscience et de l'imagination. Il cite les travaux de Lucrèce selon lequel le sens de la vue s'effectuerait au travers d'images (*simulacra*) décrites sur le modèle du film (au sens premier du terme), à savoir de fines couches de pellicule prélevées sur la surface des objets, servant d'intermédiaires entre la vision et le monde extérieur, pour se déplacer à travers les airs d'où elles peuvent être interceptées⁴⁴. Sous cet angle, le monde apparaît comme rempli de ces images fantasmagiques oscillant entre visibilité et invisibilité, présence et absence – les concepts « simulacre », « spectre » et « phantasme » étant autant de synonymes de « fantôme⁴⁵ ». La photographie spirite va précisément réactiver les théories prémodernes de la perception, car les fantômes qu'elle met en scène sont des spectres au sens de phantasmes, à savoir des corps intermédiaires, semi-transparentes, flottant entre deux espaces⁴⁶. Ce détour par les théories prémodernes de la vision permet ainsi à Gunning d'éclairer les discours sur la spectralité des médias modernes, de sorte à historiciser les phénomènes culturels observés.

Si le *Spectral Turn* a frayé de nouvelles perspectives dans le champ des études cinématographiques, permettant d'examiner la présence de figures fantomatiques sur les écrans, ainsi qu'une série de phénomènes culturels

et sociaux sous un angle inédit, il a aussi montré ses limites en considérant la spectralité du cinéma comme un acquis de la théorie des médias, sans en interroger les soubassements historiques. Murray Leeder rappelle à juste titre que le trope du cinéma comme espace magique et hanté est souvent compris en termes généraux et anhistoriques⁴⁷. Or il existe de nombreuses sources qui permettent d'explorer ce motif sous l'angle historique, comme lorsque les spirites font appel au cinéma en guise de modèle de la communication spirite⁴⁸. Leeder mentionne les écrits du célèbre défenseur du spiritisme et journaliste, William Thomas Stead, qui parle de « kinétoscope de la nature » et de « kinétoscope de l'esprit⁴⁹ » pour décrire le cinéma intérieur des personnes ultrasensibles, tels les médiums qui sont en mesure de projeter sur l'écran de leur imagination des fantômes étrangement réalistes⁵⁰.

Si bien qu'afin de cerner la question de la spectralité du cinéma (et d'autres médias), il convient de dépasser les formules d'évidence et les lieux communs, et d'adopter un regard historique transversal qui réarticule cinéma et spiritisme de manière à mettre en exergue leurs interactions réciproques. On s'aperçoit dès lors à quel point le cinématographe, à la fois, prolonge la tradition des séances spirites (il raconte d'anciennes histoires avec de nouveaux moyens) et la renouvelle (notamment en assumant la dimension illusionniste des spectres donnés à voir et à entendre).

Du fantôme... au médium (spirite)

La lecture des travaux de Tom Gunning invite à envisager les liens entre cinéma et spiritisme en prenant acte du rôle central joué par les médias techniques, lesquels ont contribué à reconceptualiser l'activité du corps et de l'esprit humains. Estimant que la figure du fantôme ne suffit pas à penser la spectralité du cinéma et la « cinématographicité » du spiritisme, je propose de placer au centre de l'analyse la figure du médium entendue au double sens, spirite et technologique. L'histoire des dispositifs d'enregistrement et de communication offre en effet un axe pertinent pour faire dialoguer cinéma et spiritisme, deux produits typiques de la modernité industrielle. Partant, il s'agit d'accorder davantage de crédit au médiumnisme (et à ses rapports à la technologie), car il nous en dit tout autant sur le cinéma de fiction – voire plus – que le fantôme pris isolément.

Cette réflexion sur le médium spirite s'inscrit dans le prolongement de recherches que j'ai déjà consacrées aux rapports entre cinéma, magie et parapsychologie⁵¹. Celles-ci mettent en évidence, à la fois dans les discours sur le cinéma et la littérature spirite, la présence d'énoncés relatifs au « cinéma-spirite » et au « spectateur-télépathe » qui font des projections lumineuses des espaces à la fois hantés, de hantise et donnant accès au monde de

l'invisible. L'étude de sources permet par exemple de faire émerger la figure de « médium-cinématographe », c'est-à-dire du clairvoyant conceptualisé (explicitement ou non) à la manière d'un appareil de vision. Dans son histoire du spiritisme, Arthur Conan Doyle écrit :

« Une autre forme remarquable de médiumnité est la vision dans le cristal où les images sont effectivement visibles au regard du participant. L'auteur n'a rencontré ce phénomène qu'une seule fois où le médium était une dame du Yorkshire. Les images étaient nettes et précises et se succédaient à intervalles de flou. Elles ne semblaient pas se rapporter à des événements passés ou à venir mais consistaient en petites perspectives, en visages sombres et autres sujets du même genre. Telles sont quelques-unes des formes variées du pouvoir de l'esprit qui nous sont accordées pour servir d'antidote au matérialisme⁵². »

Les médiums sont aptes à fabriquer, et parfois à projeter, des images (et des sons) sur des supports variés, telle une boule de cristal.

Ces observations m'ont très vite convaincue de la nécessité de saisir l'articulation entre cinéma et spiritisme dans leur appropriation réciproque, car si le cinéma est vu, dès ses origines, sous la forme d'une machine à fantômes, le médium spirite est, quant à lui, régulièrement dépeint tel un dispositif dont l'action rappelle celle des médias d'enregistrement et de transmission de messages (sonores, verbaux, visuels). La diffusion de pareils tropes est en grande partie redevable au contexte culturel où l'on attribue volontiers à la technologie des qualités surnaturelles et au corps humain des propriétés mécaniques. Le spiritisme et la réception du cinéma sont ainsi sous-tendus par un imaginaire commun qui met l'accent sur le pouvoir mystique des médias et du corps-machine, tous deux imprégnés par des champs de forces (électriques, odiques, éthériques, etc.) invisibles, mais prégnants.

Fondés sur l'assimilation entre corps et machine, ces fantasmes culturels répondent à une logique omniprésente dans la littérature spirite qui traite les médiums et les technologies selon le principe heuristique de la symétrie⁵³. Cette mise en parallèle participe, durant la seconde moitié du XIX^e siècle, à une entreprise de « scientification » des faits parapsychiques nécessaire à la justification de thèses souvent contestées⁵⁴. La télégraphie, la téléphonie, les rayons X, le cinématographe, tout comme l'électricité et le magnétisme, fournissent alors aux défenseurs du spiritisme des arguments pour consolider leurs hypothèses concernant la télépathie, la transmission de pensée ou la communication avec les esprits⁵⁵.

C'est dans cette logique déterministe d'explication scientifique du surnaturel qu'apparaît le songe d'un « cinéma spirite », comme on le constate

dans un article de la revue *Comœdia* titré « Le cinéma va-t-il révéler l'au-delà ? » (1921). L'auteur (anonyme) cite les propos d'un certain Camille Ducray qui affirme pouvoir mettre au point un système capable de filmer les phénomènes physiques de la médiumnité (à savoir des ectoplasmes) – sachant que l'obstacle majeur à l'époque réside dans la possibilité d'employer une caméra dans un espace sombre. Celui qui se félicite de pouvoir rendre compte de « ce reportage si intéressant et si désintéressé » lance ainsi son argumentaire en faveur d'un cinéma spirite :

« On a photographié les phénomènes de matérialisation, d'extériorisation, les déplacements d'objets, etc. Ces clichés pris au magnésium dont se sont victorieusement emparés les savants épris de psychisme, les fervents de l'au-delà révélé à ceux d'ici-bas pour établir à la fois les données de leur thèse et proclamer les résultats de leurs expériences, ces clichés sont célèbres. Le nombre, l'importance, la valeur en augmente tous les jours. [...] Sous la signature autorisée de Camille Ducray, le *Film* se demande "si les Mystères de l'au-delà vont être révélés par le Cinéma", car notre confrère, en posant la question, va s'employer à la résoudre. Les déplacements et soulèvements d'objets, le contact des mains errantes visibles sous une forme phosphorescente – et tous les phénomènes possibles, le *Film* veut essayer de les capter avec l'appareil de prise de vue⁵⁶. »

Cet article reconnaît les difficultés liées à l'enregistrement des « mystères de l'au-delà » qui exigent, pour se produire, une semi-obscurité et donc un appareillage particulièrement sensible. Mais l'espoir persiste puisque Camille Ducray estime que

« si d'aventure nous avions l'avantage d'obtenir un film qui relate la formation, l'évolution et la disparition de ces phénomènes, nous aurions conscience d'avoir accompli une œuvre grosse de conséquences pour la science d'une part, pour le cinéma de l'autre, et dont l'utilité incontestable n'échappera à personne⁵⁷. »

Bien qu'à ma connaissance ce rêve n'ait pas été réalisé, il est l'indice d'une aspiration qui se manifeste dans plusieurs sources au tournant du xx^e siècle. Loin d'être une extrapolation contemporaine, l'idée du cinéma comme machine à fantômes repose sur une lecture de documents attestant une association récurrente entre médias modernes et merveilleux psychique. Après le télégraphe et le téléphone, le cinéma et la radio s'ajoutent au catalogue des technologies perçues par leurs contemporains à la manière de dispositifs magiques ayant un lien privilégié avec le suprasensible. Tom



FIG. 5

Gunning analyse comment, depuis le xvi^e siècle, on tend à conférer aux dispositifs de vision (lanterne magique, télescope, microscope, lorgnette, miroir, glace, etc.) des pouvoirs surnaturels, quand bien même leur fonctionnement est familier⁵⁸. Un film comme *Mirrors* (2008) joue précisément sur l'inquiétante familiarité d'objets aussi quotidiens que les miroirs, qui deviennent le support de forces terrifiantes (FIG. 5). La technique du cinéma donne, elle aussi, prise à un tel paradoxe, car si son organisation s'explique de façon rationnelle, ses effets peuvent faire l'objet d'une interprétation irrationnelle, comme lorsque l'on considère qu'elle est susceptible de faire revenir littéralement les morts à la vie.

Cette tendance à attribuer au film une dimension occulte dépasse la période de nouveauté du médium, ainsi que l'indique un article paru en 1936 dans la revue *Je sais tout* : « Fantômes, anges gardiens et métapsychisme... Faut-il croire aux présences invisibles⁵⁹? ». L'auteur, le Dr François Moutier, emploie les images d'un « radio-film » (à savoir « la cinématographie de l'image radioscopique d'un pied dans sa chaussure »), la photographie d'une coupe d'intestin et un « filmogramme » tiré d'une opération de chirurgie esthétique, dans le but d'illustrer des anecdotes concernant l'existence de la télépathie et de l'apparition de morts aux vivants. Alors que ces images photographiques et cinématographiques sont tributaires du paradigme scientifique, elles servent ici de supports visuels à une démonstration sur les impressions de présence ressenties par certains sujets qui se disent visités par des esprits (vivants ou morts). Probablement loin d'être contradictoire pour le chroniqueur, cette alliance entre rationalité et superstition est un trait typique du spiritisme dans sa variante tant récréative qu'expérimentale⁶⁰.

Le présent essai propose, en conséquence, de prolonger l'exploration de cet imaginaire en observant comment le cinéma mobilise celui-ci au sein de

films à thématique spirite ou paraspirite. Il sera toutefois nécessaire, afin de construire le cadre théorique sur lequel se basent ces analyses, de recourir ponctuellement à de (nouvelles) sources et des éléments de contexte utiles à l'intelligence du propos.

Notes du chapitre 1

- 1 DERRIDA 2001 : 80.
- 2 Citons en particulier les travaux de Murray Leeder (LEEDER 2012, 2014, 2015a, 2015b, 2017.).
- 3 Parmi de nombreux articles, voir GUNNING 2008, 2013, 2015.
- 4 ANDRIOPOULOS 2008, 2009, 2013.
- 5 SCONCE 2000, 2009, 2014, 2019.
- 6 SOLOMON 2010.
- 7 NATALE 2010a, 2010b, 2011b, 2012a, 2012b, 2015a, 2016.
- 8 BAUDOUIN 2014, 2015, 2018, 2020.
- 9 REIN 2018, 2020.
- 10 Ce colloque a débouché en 2015 sur la publication d'un numéro de la revue *Communication +1* intitulé « Occult Communication : Instrumentation, Esotericism, and Epistemology ». Ce dossier compte notamment des contributions de Christian Kassung, Jeffrey Sconce, Simone Natale, Katharina Rein, Petra Löffler, Tessel M. Bauduin et Anthony Enns (GEOGHEGAN 2015 : www.communicationplusone.org/dialogues/new-issue-occult-communications-on-instrumentation-esotericism-and-epistemology/).
- 11 www.mediamediums.net/
- 12 Jeff Guess & Gwenola Wagon, « Média Médiums 2013-2014 ». Adresse : www.mediamediums.net/ (consulté le 11 juin 2020).
- 13 Les auteurs du projet empruntent ce terme à Maria Tortajada et François Albera (ALBERA & TORTAJADA 2009).
- 14 GUESS & WAGON 2019.
- 15 De ce point de vue, je m'éloigne des propositions de Lynda Nead qui utilise la notion de hantise au niveau essentiellement métaphorique, comme le met en évidence cette citation : « La galerie hantée est une métaphore puissante de l'étrange magie des premiers films. Chaque image fixe est hantée par la ressemblance photographique de ceux qui ne sont plus ici ; chaque fois que le projecteur est mis en mouvement, les personnages sortent de leur cadre et prennent vie. » [« *The haunted gallery is a powerful metaphor for the uncanny magic of early film. Every still frame is haunted by photographic likeness of those who are no longer here ; each time the projector is set in motion the figures step out of their frames and come to life.* »] (NEAD 2007 : 104).
- 16 SCHEFER 2013.
- 17 ZERNIK & ZERNIK 2019 : 6.
- 18 *Ibid.* : 8.
- 19 *Ibid.* : 87.
- 20 ARNAUD 2010.
- 21 THOMAS 2009 et 2018.
- 22 MESNILDOT 2011.
- 23 CURTIS 2008 ; FOWKES 1998 ; KOVACS 2005 ; LEEDER 2015 ; RUFFLES 2004 ; WALKER 2017.
- 24 GORDON 1997.
- 25 DERRIDA 1993. Voir SAUGET 2011 : 91-96.
- 26 Je choisis de ne pas entrer dans le détail des débats suscités par les thèses de Derrida, lesquelles ont divisé les chercheurs et chercheuses, notamment en raison de leur dimension anhistorique et généralisante du fantôme vu comme métaphore de phénomènes contemporains. Voir ANDRIOPOULOS 2013 : 17-18 ; BROWN, BURDETT & THURSCHELL 2004 : 12 ; LUCKHURST 2002.
- 27 DERRIDA 2001.
- 28 BLANCO & PEEREN 2010 et 2013 ; GORDON 2008 ; PEEREN 2014 ; WEINSTOCK 2004. Pour une excellente synthèse des théories du cinéma influencées par les concepts de « hantise » et de « spectralité », ainsi qu'une critique du *Spectral Turn* comme cadre théorique anhistorique, voir LEEDER 2017 : 21-44.
- 29 Voir, par exemple, KRÖGER & ANDERSON 2013.
- 30 LEEDER 2015 : 1-2.
- 31 LÖFFLER 2015.
- 32 Selon Freud, tout ce qui se rattache à la mort, « aux cadavres, au retour des morts, aux esprits et aux fantômes » relève de l'inquiétante familiarité (FREUD 1985 [1919] : 246).
- 33 DERRIDA 2001 : 78. Derrida s'est exprimé sur l'image (cinématographique et télévisuelle) dans des entretiens, des films et des ouvrages. Parmi ceux-ci, citons le film *Ghost Dance* (Ken McMullen, 1983) ; *Lecture de droit de regards* de M.-F. Plissart (Minuit, 1985) ; *Mémoires d'aveugles. L'Autoportrait et autres ruines* (Louvre-RMN, 1990) ; *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, avec Bernard Stiegler (Galilée – INA, 1997) ; *Tourner les mots. Au bord d'un film*, en collaboration avec Safaa Fathy (Galilée, 2000), rédigé suite au tournage du film *D'ailleurs Derrida* (2000) ; « Le cinéma et ses fantômes », entretien de Jacques Derrida avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse (*Les Cahiers du cinéma*, avril 2001) ; « Derrida on Film : Staging Spectral Sincerity », dans Ernst van Alphen, Mieke Bal et Carel Smith (dir.), *The Rhetoric of Sincerity* (Stanford University Press, 2009, p. 214-229).
- 34 DERRIDA 2001 : 77.
- 35 *Ibid.* : 79.

- 36 La formule apparaît dans une lettre à Milena (Franz Kafka, *Lettres à Milena*, Paris, Gallimard, 1956, p. 260). Kafka distingue, écrit Deleuze, d'une part, «les moyens de communication-translation, qui assurent notre insertion et nos conquêtes dans l'espace et le temps (bateau, auto, train, avion...)»; et, d'autre part, «les moyens de communication-expression qui suscitent les fantômes sur notre route et nous dévient vers des affects incoordonnés, hors coordonnées (les lettres, le téléphone, la radio, tous les "parlophones" et les cinématographes imaginables...)». Ce n'était pas une théorie, mais une expérience quotidienne de Kafka : chaque fois qu'on écrit une lettre, un fantôme en boit les baisers avant qu'elle n'arrive, peut-être avant qu'elle ne parte, si bien qu'il faut déjà en écrire une autre » (DELEUZE 1983 : 142). Voir BAUDOUIN 2018 : 287-288.
- 37 GUNNING 1995, 2001b, 2003c, 2003b, 2008, 2013, 2015.
- 38 Voir ANDRIOPOULOS 2006.
- 39 GUNNING 2015 : 38.
- 40 GUNNING 2013.
- 41 Ibid. : 225. Voir aussi YERBY 2017 : 49-54.
- 42 NADAR 1993 : 8-9.
- 43 Ibid. : 9.
- 44 GUNNING 2013 : 219.
- 45 Ibid. : 211-212 et 218-221. Gunning précise que, depuis l'Antiquité, les termes d'imagination, de mémoire, de rêve, de fantasme et d'apparition de fantômes tendent à se confondre, partageant une ontologie commune. Chez Saint Augustin, par exemple, tous ces phénomènes concernent la vision spirituelle dont le centre opératoire est l'âme (ibid. : 221).
- 46 Ibid. : 213.
- 47 LEEDER 2017 (voir notamment : 3, 21-22, 25-29). On trouve un exemple de cette conception métaphorique de la spectralité du médium cinématographique dans l'ouvrage de Lynda Nead intitulé *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film c. 1900* (2007).
- 48 BERTON 2015a : 438-458.
- 49 W. T. STEAD, « Suggestions from Science for Psychic Students : Useful Analogies from Recent Discoveries and Inventions », *Borderland*, vol. 4, n° 3, 1896, p. 400-411 (Voir LEEDER 2015 : 51; LEEDER 2017 : 173-190).
- 50 « La faculté de visualiser des fantômes imaginaires est tellement développée chez certaines personnes qu'elles arrivent à forcer les clairvoyants et les individus sensibles à voir, comme s'il s'agissait de personnes réelles, les héros et les héroïnes purement imaginaires d'une romance non écrite. » (« *The possibility of visualizing the phantoms of the imagination* is possessed by some persons in such a high degree that they can compel clairvoyants and sensitives to see as if they were real persons the purely imaginary heroes and heroines of an unwritten romance ») (STEAD 1896 : 403).
- 51 BERTON 2012, 2015a, 2015b, 2018a, 2018b, 2019; BERTON & BAUDOUIN 2015.
- 52 DOYLE 2013 [1926-1927] : 433.
- 53 SCHÜTTPELZ 2009; SCHÜTTPELZ & VOSS 2015.
- 54 MILBANK 2002 : 163.
- 55 NOAKES 2019.
- 56 *Comœdia* 1921 : 4. Voici les propos de Camille Ducray développés dans la revue *Film* : « Opération délicate, dit-il, si l'on songe que les matérialisations et les lévitations s'obtiennent dans une demi-obscurité et que les photos obtenues l'ont été au magnésium à la fraction de seconde. Nous ne désespérons pas d'obtenir un résultat, un résultat concluant ou négatif. Nous ne le cacherons pas au public qui s'intéresse à ces expériences. Aussi bien, nous nous entourerons pour cette prise de vues unique de toutes les garanties désirables. Nous ne voulons pas obtenir coûte que coûte un film qui serait une suite de truccages regrettables tant pour la science qui est directement associée à ces expériences que pour le bon renom du cinéma. Les expériences médiumniques faites sous le contrôle de savants excluent l'idée de toute fraude. Comment pourrait-on l'imaginer en lisant les noms des hommes qui consacrent à ces recherches une partie de leur temps et de leurs travaux ? L'Institut psychologique par exemple qui avait été fondé par Duclaux réunit les noms de MM. d'Arsonval, Edmond Perrier, Vidal, Boutroux, Camille Flammarion, Yourievitch, Bordas, Roux, Appel. [...] Nous ne manquerons pas d'ailleurs de tenir nos lecteurs au courant du long et difficile reportage filmé que nous aurions obtenu et si le résultat ne trompe pas notre attente, nous serons heureux de leur offrir la primeur du plus curieux essai scientifique qui ait été réalisé dans ce siècle. »
- 57 *Idem*.
- 58 GUNNING 2008. Sur les fantômes de l'âge moderne (xvi^e-xvi^e siècles), voir CALLARD 2019.
- 59 MOUTIER 1936.
- 60 Allan Kardec distingue (entre autres) le spiritisme récréatif (celui des salons et des scènes de théâtre) et le spiritisme « expérimental » de ceux pour qui cette philosophie n'est qu'« une simple science d'observation, une série de faits plus ou moins curieux ». (KARDEC 1863 : 27).

2

Du médium (spirite)
au média (technologique)

« Dès ce moment, les communications n'eurent plus de limites, et l'échange des pensées put se faire avec autant de rapidité et de développements qu'entre vivants. C'était un vaste champ ouvert à l'exploration, la découverte d'un nouveau monde : le monde des invisibles, comme le microscope avait fait découvrir le monde des infiniment petits¹. »

Allan Kardec

Dans quelle mesure le médium spirite peut-il être considéré comme un média et, inversement, en vertu de quels critères les médias technologiques sont-ils investis de qualités spectrales ? Ce chapitre a pour objectif principal de répondre à ces questions, en retraçant les conditions de possibilité de deux figures – le médium comme média et le média comme médium – sur la base d'une analyse de sources relatives à l'histoire du spiritisme. Il s'agit plus précisément d'appréhender le médium spirite au travers d'une série de discours où circulent des schèmes (images, tropes, modèles de pensée, etc.) qui associent le corps humain à une machine, dans un contexte culturel marqué par la révolution industrielle.

Afin d'observer de plus près ce « chiasme discursif », il convient, dans un premier temps, de déplier toute la polysémie attachée au terme « médium » qui peut s'appliquer à l'idée de milieu ou d'environnement, à des humains ultrasensibles, à des véhicules de transmission d'un message ou d'une information. Un détour étymologique permet de mettre en évidence une pluralité d'acceptions qui font du médium tantôt une substance diaphane (air, eau, nuage, brume, verre, etc.), tantôt une force impondérable (éther, électricité, fluide, etc.), tantôt encore un intermédiaire humain (magnétiseur, hypnotiseur, médium spirite, etc.). Ce n'est qu'au ^{xx}e siècle que le médium est associé à l'idée de média, à savoir un support ou un instrument technique qui diffuse ou enregistre des données. Impliquant l'idée fondamentale de *médiation* (humaine ou non humaine), le médium opère, dans ces conditions, comme un lieu de passage et un moyen de communication entre deux mondes ou deux interlocuteurs distants. Partant, le fantôme constitue un élément, parmi d'autres, à même d'être révélé par un médium, qu'il soit spirite ou technologique. Si, d'un point de vue historique, l'émergence du médium spirite précède le médium au sens de média technologique, la polysémie du concept joue incontestablement en faveur d'une oscillation entre ces niveaux de signification.

J'examinerai dans un second temps la manière dont les partisans du spiritisme envisagent la technologie qui inspire une fascination certaine,

autant qu'une forme de méfiance, en particulier chez ceux qui célèbrent la toute-puissance du médium. Se pose par conséquent la question de savoir jusqu'à quel point le médium est un média, dans un contexte où il incarne précisément l'instrument de communication le plus parfait et le plus efficace qui soit.

Le concept de « médium » (spirite)

Central à plusieurs disciplines académiques telles les *Media Studies* ou les *Kommunikations- und Medienwissenschaft*, le concept de « médium » est multiforme, susceptible d'être employé dans différents contextes, comme la philosophie, la musique, l'esthétique, les sciences occultes ou les théories de la communication². Marqué par une variété d'acceptions dont la généalogie est complexe à retracer tant les mutations, ramifications et réappropriations sur le plan diachronique et synchronique sont nombreuses³, il a surtout fait l'objet de travaux germanophones et anglophones⁴. Dans le domaine francophone, la notion de « médium » est notamment discutée du côté des approches esthétiques, comme le montre l'ouvrage dirigé par Pascal Krajewski, *Art, médium, média* (2018), qui propose une « lecture médiumnique de l'art des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles ». Rappelant les « tracasseries langagières⁵ » qui accompagnent la graphie du terme, Krajewski distingue trois utilisations : l'usage populaire qui renvoie à l'idée de « médias de masse » tels que la télévision, la presse, le cinéma, la radio, etc. ; l'usage scientifique propre aux études médiologiques qui l'appréhendent au sens très large de vecteur de sens ou d'idéologie ; l'usage artistique qui qualifie le matériau (ou la technique) dont se sert l'artiste et le moyen de diffusion de l'œuvre⁶. Bien qu'opportunes, ces précisions ne rendent toutefois pas suffisamment compte de la généalogie d'un concept extrêmement versatile qui peut se rapporter à des éléments immatériels ou matériels, inanimés ou animés, techniques ou organiques.

Il semble que, dans notre langue, ce vocable ait suivi d'assez près un cheminement déterminé par sa provenance latine, *medium* (milieu, centre), signifiant à l'origine « moyen terme » ou occupant une position intermédiaire entre deux états, degrés, qualités ou classes⁷. Si, de nos jours, il est souvent référé à l'idée de moyen ou de forme de communication, cette acception du médium en tant que média s'avère assez tardive puisqu'elle émerge dans les années 1920 avec le syntagme de « mass media », lequel se diffuse surtout à partir des années 1940⁸. En effet, ce n'est qu'au ^{xx}e siècle qu'il est pensé en termes d'outil de médiation, à la faveur d'efforts réalisés pour faire valoir les propriétés et les fonctions propres à chaque « médium » ; on parle alors du médium du cinéma, de la radio ou de la télévision comme objets

techniques, mais aussi artistiques⁹. Dès les années 1940, la notion est également susceptible d'être étendue au support physique d'une œuvre employée pour inscrire ou reproduire des données, des images ou des sons¹⁰. Or bien avant d'être affilié au registre de la communication appareillée, le terme caractérise d'abord un milieu ou un environnement au sein duquel advient la perception, sans que celle-ci ne soit forcément médiatisée par un instrument technique¹¹. Entre-temps, au XIX^e siècle, le « médium » en tant qu'opérateur humain de médiation acquiert son sens spirite, d'abord dans la langue anglo-américaine, puis dans les autres langues¹².

Antonio Somaini le confirme dans une étude consacrée aux concepts de « *Medium* » et « *Apparat* » chez Walter Benjamin, dont les écrits contiennent au moins cinq modalités différentes d'usage¹³. À l'image de nombre de ses contemporains, Benjamin mobilise le terme « médium » dans une perspective postaristotélicienne, en tant qu'environnement sensible dans lequel prennent place des processus perceptifs orientés et filtrés par différentes substances (eau, lumière, nuage, brume, son, verre, reflet, etc.). Dans son traité *De Anima*, Aristote parle en effet de *metaxy* (« entre » ou « parmi » en grec) pour désigner les éléments diaphanes (l'air, l'eau, le son, etc.) qui soutiennent l'expérience sensorielle¹⁴. Somaini précise que le mot *metaxy* sera, au XIII^e siècle, traduit en latin sous la forme de *medium*, celui-ci permettant de circonscrire les conditions de possibilité de la perception, de la sensation et de la pensée¹⁵. Cette définition du médium comme champ spatial ou espace intermédiaire subsiste jusqu'au XX^e siècle, cohabitant avec d'autres lignes interprétatives, à l'instar de l'acception spirite.

L'occultisme et le spiritisme vont doter le terme d'une valeur métaphysique et mystique puisque le « médium », dès les XV^e et XVI^e siècles, renvoie aussi à l'espace intermédiaire entre Dieu et les humains¹⁶. Les découvertes de Descartes et de Newton contribuent à façonner un monde traversé par des forces impondérables et invisibles (éther, fluides, électricité, magnétisme, etc.) qui médiatisent les rapports entre la sphère du divin et la vie terrestre¹⁷; en écho à la tradition postaristotélicienne, le « médium » est alors une substance enveloppante, sur le modèle de l'éther qui pénètre tout organisme vivant¹⁸. C'est dans ce contexte que s'épanouit la doctrine du magnétisme animal (appelée aussi mesmérisme) professée par Franz Anton Mesmer, qui suppose l'existence d'un fluide universel ayant des propriétés curatives, puis du somnambulisme qui en reprend les enseignements sous un nouveau label, via le marquis de Puységur¹⁹. Conformément à ce système de pensée, le magnétiseur a comme tâche de canaliser et de diffuser cette force invisible, en servant d'intermédiaire entre celle-ci et les individus – ce

pouvoir étant très souvent décodé au cinéma en termes d'hypnose criminelle, comme dans *Cure* (1997). Le magnétisme développe en particulier une théorie vitaliste de l'organisme et de la communication, l'enjeu consistant à réguler la circulation du fluide magnétique dans le corps individuel et social grâce à des passes entre magnétiseur et magnétisé, ainsi qu'une série d'outils tels des tiges de métal, des aimants, de la lumière, des sons, etc. Le contact corps à corps devient, par suite, un élément fondamental du magnétisme animal qui présuppose les vertus thérapeutiques de la contagion des énergies fluidiques.

Le spiritisme va reprendre à son compte les thèses vitalistes qui postulent l'existence d'une énergie universelle présente en toutes choses (sous forme éthérique, électrique, fluidique ou autre), de sorte à justifier la persistance de l'âme après la mort, et plus largement l'action d'une puissance souveraine qui guide les vivants vers leur destin²⁰. L'esprit des défunts apparaît, dans cette perspective, comme un résidu de cette force vitale qui imprègne chaque individu et qui sous-tend chaque interaction humaine et suprahumaine. Les médiums spirites qui émergent au milieu du XIX^e siècle vont hériter de la position qu'assumaient auparavant les magnétiseurs et les somnambules : ils sont eux aussi, grâce à la transe aptes à intercepter des forces invisibles²¹. L'une des figures de proue du spiritisme en France, Allan Kardec, décrit précisément le médium à l'image d'un instrument prêt à recevoir le fluide des esprits :

« Les communications intelligentes ont [...] lieu par l'action fluidique de l'esprit sur le médium ; il faut que le fluide de ce dernier s'identifie avec celui de l'esprit. La facilité des communications dépend du degré d'affinité qui existe entre les deux fluides. Chaque médium est ainsi plus ou moins apte à recevoir l'impression ou l'impulsion de la pensée de tel ou tel esprit ; il peut être un bon instrument pour l'un et un mauvais pour un autre. Il en résulte que deux médiums également doués étant à côté l'un de l'autre, un autre esprit pourra se manifester par l'un et non par l'autre²². »

Aussi, déclare Stefan Hoffmann²³, l'idée de médium spirite doit autant à l'histoire de la physique qui analyse les champs de forces imperceptibles dans la nature, qu'à l'occultisme centré sur l'idée d'une rencontre possible avec l'invisible. Reconfigurant les anciennes notions d'éther et de fluide magnétique ou électrique chères aux sciences naturelles et au mesmérisme, le spiritisme intègre, dans sa définition du médium, une variante plus ancienne : celle qui considère certains êtres humains comme prédestinés aux échanges avec la sphère transcendante (tels les prophètes, Moïse,

le Christ, etc.²⁴). Le médium spirite se met en effet à disposition d'intelligences supérieures qui délivrent leurs messages en vue du progrès de l'humanité et de sa vie future dans l'au-delà²⁵. Dès le XIX^e siècle, la définition du médium en tant qu'intermédiaire entre deux espaces ou univers s'ajoute donc aux acceptions qui lui préexistent, et pénètre y compris les discours antispirites qui interprètent le médiumnisme en termes de troubles nerveux ou psychologiques²⁶.

Né aux États-Unis au milieu du XIX^e siècle, le spiritisme s'empare du vocable « médium » (en anglais « *medium*²⁷ ») pour qualifier une personne douée pour communiquer avec les esprits²⁸. La vogue des « tables tournantes et parlantes » qui envahit les pays occidentaux au tournant des années 1850 révèle, parmi les participants, des individus qui semblent faciliter, plus que les autres, la circulation du « fluide » nécessaire aux opérations²⁹ (Fig. 130). À travers le corps et la voix du médium, le dialogue avec le monde des esprits s'en trouve grandement accéléré, les différents systèmes de code existants jusque-là s'avérant longs et fastidieux à manier³¹.

Ce don se décline au gré d'une variété de spécialités, comme on peut le lire dans ce *Manuel de spiritisme* publié en 1869 par Hélène Huet :

« Le don de communiquer directement avec les esprits s'appelle : la médianimité. Celui qui possède ce don est un médium. Il y a plusieurs sortes de médianimités ; ceux qui en sont doués sont : le médium écrivain ; le médium intuitif ; le médium voyant ; le médium auditif ; le médium typtologue. Le MÉDIUM ÉCRIVAIN prend une plume ou un crayon qu'il pose sur un papier comme s'il allait écrire ; il évoque un esprit, il attend. L'esprit, venant à son appel, guide sa main et trace ce qu'il veut lui dire, sans que le médium le sache ; c'est le médium mécanique. Le MÉDIUM INTUITIF écrit aussi, mais toutes les pensées traversent instantanément son cerveau. Le MÉDIUM VOYANT a le don de percevoir le périssprit³² qui se montre à lui sous une forme quelconque. Le MÉDIUM AUDITIF perçoit le son et entend directement à son oreille ce que lui dit l'esprit. Le MÉDIUM TYPTOLOGIQUE est celui qui reçoit des communications dictées par coups frappés³³ [...]. »

Le spiritisme propose, de fait, une théorie de la communication où le corps humain joue le rôle de récepteur actif de messages provenant de l'au-delà, se distinguant par là même du magnétisme fondé, non pas sur un système à déchiffrer, mais sur la diffusion du fluide magnétique à travers une chaîne reliant tous les êtres vivants³⁴. Contrairement au magnétisme de Mesmer, le spiritisme entretient une forme d'idéalisme où les échanges entre le monde des vivants et celui des morts s'établissent sans contact physique, le corps du médium étant un pur canal de transmission³⁵. Mais



FIG. 1

le processus d'automatisation qu'implique ce travail de médiation n'hypothèque pas pour autant l'agentivité du médium dont le rôle consiste précisément à orienter de manière active une sensibilité passive. « Pour obtenir l'état passif, il faut *consentir* à ce que l'esprit travaille. [...] Si bizarre que cela paraisse, il faut donc, pour arriver à l'état passif, commencer par *développer sa volonté* » et ne pas opposer de résistance à « l'esprit qui veut s'emparer des organes »³⁶, explique M. Wibin lors du Deuxième Congrès Spirite Universel tenu à Genève en mai 1913. Allan Kardec le rappelait déjà au début du mouvement : le médium n'est jamais complètement inerte car il mêle toujours, d'une manière ou d'une autre, ses idées à celles de l'esprit qui en fait son « instrument³⁷ ». À l'image d'autres pratiques reposant sur le principe d'un transfert d'informations entre deux points géographiques, le spiritisme conceptualise le lien avec l'au-delà en termes de message (forcément signifiant) à décoder par le médium.

C'est pourquoi le spiritisme et la théorie des médias partagent un vocabulaire commun³⁸, en particulier lorsqu'il s'agit de comparer le médium à un télégraphe ou à un poste de radio. L'opération qui consiste à envoyer des données immatérielles sur de longues distances encourage, en effet, la multiplication d'analogies entre médias et médiums³⁹, et ce d'autant plus que la communication spirite est vue comme une transmission via un « fluide électrique animalisé⁴⁰ », pour citer Allan Kardec. Réactivant le schème magnétique, celui-ci écrit :

« Le fluide universel établit entre [les esprits] une communication constante ; c'est le véhicule de la transmission de la pensée, comme pour vous l'air est le véhicule du son ; une sorte de télégraphe universel qui relie tous les mondes, et permet aux esprits de correspondre d'un monde à l'autre⁴¹. »

Bien plus qu'une « simple métaphore journalistique⁴² », l'expression de « télégraphe spirituel » ou « psychique » devient topique dans les écrits spirites, toutes langues confondues⁴³. Selon Kardec, toujours, les esprits agissent « sur le médium comme l'employé du télégraphe sur son appareil ; c'est-à-dire de même que le tac-tac du télégraphe dessine à des milliers de lieues, sur une bande de papier, les signes reproducteurs de la dépêche », de même les esprits communiquent « à travers les distances incommensurables qui séparent le monde visible du monde invisible ». Telle est la fonction principale du médium : être un « appareil médianimique⁴⁴ », un vecteur reliant le monde matériel à la sphère spirituelle. La locution perdure bien au-delà de l'époque glorieuse des tables tournantes et parlantes. En 1911, elle est à l'œuvre chez l'un des continuateurs de la pensée de Kardec, Léon Denis, qui célèbre, lui aussi, les vertus de la « télégraphie spirituelle⁴⁵ ».

Dans la littérature spirite, la télégraphie sans fil alimente de nombreuses réflexions sur les phénomènes de perception extrasensorielle, comme chez le parapsychologue René Sudre⁴⁶ pour qui cette invention confirme l'hypothèse « physique » de la télépathie : « le cerveau A est le poste émetteur, l'excitateur de Herz, le cerveau P le poste récepteur, le tube à limaille de Branly ou la lampe à électrodes », écrit-il⁴⁷. En 1928, la revue de vulgarisation scientifique *Lecture pour tous* fait paraître un article consacré aux « postes d'émissions et de réceptions télépathiques⁴⁸ » inspiré par les travaux de René Warcollier, un ingénieur en chimie, alors membre de l'Institut métapsychique international⁴⁹. Affirmant – en référence à Charles Richet, le promoteur en France de la « métapsychie⁵⁰ » – que « l'intelligence a des procédés autres que les voies sensorielles ordinaires⁵¹ », l'auteur, un certain Armand Rio, proclame être en mesure d'entrer en liaison télépathique avec des connaissances (dont Warcollier lui-même). Pour étayer son propos, il a recours au modèle de la communication entre un émetteur (un « agent ») et un récepteur (un « percipient⁵² »), lesquels échangent idées, images, formes, couleurs, etc. Au fil de sa démonstration, il souhaite que soient inventés « de véritables postes d'émission et de réception à très grande distance ». Car ceux-ci permettraient de « déterminer la relation entre les ondes de la TSF et les phénomènes télépathiques » et de « voir s'il s'agit là d'une simple analogie ou des faits appartenant au même ordre de nature vibratoire⁵³ ». Rejetant l'idée que les télépathes amateurs soient de « ridicules collectionneurs de

coïncidences fortuites », Armand Rio compte au contraire « la découverte d'une loi ignorée, d'un facteur inconnu jusqu'ici de l'imagination créatrice : "l'influence télépathique"⁵⁴ ».

Une année après, en 1929, *La France moderne* revient sur ces expériences de « télépathisation⁵⁵ », affirmant que si « la transmission de pensées et de phrases ou de sons par télégraphie ou la téléphonie sans fil existe [...], pourquoi considérer comme impossible la transmission par les ondes psychiques de la pensée humaine⁵⁶ ? » – le texte étant éloquentement accompagné d'un encart publicitaire pour la TSF. Particulièrement propices à la transgression des limites (temporelles et spatiales, mentales et corporelles), ces « télé-dispositifs⁵⁷ » suscitent ainsi toutes sortes de fantasmes relatifs à une communication instantanée et désincarnée⁵⁸, garantie par l'électricité à laquelle les contemporains concèdent des vertus mystiques⁵⁹.

Comment comprendre la prégnance et la persistance d'une telle fascination à l'égard des médias technologiques parés de pouvoirs magiques et quelles sont ses fonctions ? À la première question, l'historien Guillaume Cuchet répond qu'elle est en grande partie conjoncturelle, les spirites appartenant aux « premières générations d'*entrants* dans le monde industriel⁶⁰ ». L'emprise du médiatique – pourrait-on dire – sur l'imaginaire spirite s'explique par l'émerveillement de ces hommes et de ces femmes face aux progrès techniques que le spiritisme contribue à réenchanter. Deux outils de la modernité emportent alors tous les suffrages : le télégraphe d'une part, et la photographie d'autre part – cette dernière se diffuse en parallèle au mouvement, et même croise sa trajectoire autour de 1860 avec la photographie spirite.

La seconde interrogation exige davantage de précisions puisque les appareils techniques viennent jouer plusieurs rôles selon les situations et les contextes d'usage : ils sont convoqués pour souligner le caractère occulte des médias de la modernité, attester « scientifiquement » la réalité des faits parapsychiques, ou encore conceptualiser le travail de médiation du médium. Ces niveaux viennent souvent à se confondre, comme dans cet article de Guillaume de Fontenay consacré à la « photographie transcendante » et au « rôle de la plaque sensible en psychisme » qui passe en revue tous les moyens à disposition afin d'enregistrer les manifestations extrasensorielles⁶¹ : alors que le phonographe est préconisé pour « l'enregistrement des phénomènes auditifs en général et des raps⁶² en particulier », les « balances reliées à un cylindre de Marey » fournissent des données sur les variations de poids du médium à ectoplasmes ; les épisodes tactiles « tels que serrement de mains, contacts de visages qui se matérialisent dans l'obscurité ou

sous une faible lumière » peuvent être interceptés « sur du papier couvert de noir de fumée, par exemple ; dans un bain alterné d'eau fraîche et de paraffine en fusion ; sur de la glaise, de la cire, à modeler, sur du mastic de vitrier, etc.⁶³ » Et pour se prémunir contre les « illusions visuelles », l'auteur conseille la photographie :

« Appliquer la photographie à l'étude des phénomènes psychiques, ce n'est donc, vous le voyez, ni faire de la fantaisie, ni même utiliser quelque idée hardie ou neuve. C'est se conformer à une méthode d'investigation des plus générales, par laquelle nous tenons maintenant à acquérir, chaque fois que la chose est possible, une preuve objective que nos sens ne nous ont pas trompés. Donc, messieurs, quand nous verrons se produire sous nos yeux un phénomène anormal, un phénomène intéressant, qu'il s'agisse de la lévitation d'une table, de la lévitation d'un médium ou d'une matérialisation, soit complète, soit incomplète, efforçons-nous de photographier ce phénomène sans négliger, bien entendu, les contrôles accessoires qu'il est nécessaire d'assurer – car tout n'est pas dit quand on s'est prémuni contre l'hallucination, et il faut aussi éviter la fraude. Il est vrai que la photographie elle-même peut quelquefois déceler celle-ci à un observateur attentif et scrupuleux ; mais mieux vaut prévenir la fraude que la reconnaître après coup⁶⁴. »

La photographie permet en réalité de capter davantage que le monde visible, car enregistrant des « spectacles qui échappent à la vue⁶⁵ ». C'est ce que Guillaume de Fontenay appelle la « photographie transcendante » qui révèle, lors de l'étape du développement, des

« taches, des formes plus ou moins confuses, et même des figures ou des objets très bien définis et reconnaissables. Fait digne de remarque, ces formes ou figures, normalement invisibles pour les assistants, sont parfois vues anormalement par le médium et décrites par lui. Après le développement, la plaque porte la figure décrite par le médium, et souvent des détails infimes sont indiqués de la sorte par lui et confirmés par le gélatino-bromure ou le collodion⁶⁶. »

Sous cet angle, la photographie confirme dans l'après-coup ce que le médium, grâce à sa sensibilité hors normes, a perçu durant la transe, faisant de lui une plaque sensible humaine à l'instar de la photographie transcendante. De toute évidence, l'opération de dévoilement de l'invisible à laquelle s'associe cette technique doit beaucoup à l'herméneutique de la photographie scientifique dont l'un des objectifs réside dans l'observation d'aspects fugaces ou hors de portée. Aussi, il convient d'appréhender les



FIG. 2

pratiques spirites de la photographie comme relevant non pas (seulement) du paradigme occultiste, mais aussi du paradigme positiviste, en ce qu'elles sont censées prolonger et suppléer les sens ordinaires⁶⁷. Une conversation entre Alan et Edith dans *Crimson Peak* (2015) autour de photographies ayant conservé « l'image latente » des esprits le rappelle : grâce à la technologie, il est possible de percevoir ce qui échappe à la vue ordinaire et, éventuellement, d'aller au-devant de ses démons intérieurs (Fig. 2).

Dans d'autres occurrences, le médium spirite est explicitement assimilé à un dispositif technique, comme chez Léon Denis qui estime que « le sujet est comparable, soit à un accumulateur de force, soit à un appareil télégraphique ou téléphonique, transmetteur de la pensée de l'opérateur⁶⁸ ». Cette rhétorique comparatiste est étroitement tributaire de l'imaginaire des fluides qui marque de son empreinte nombre de spéculations spirites où se multiplient les fantasmes d'échanges, de substitutions et de fusions entre les médias et le corps humain⁶⁹. Étayées sur l'idée d'une parenté entre différents types d'énergies (physiques et psychiques) circulant à différents niveaux (social et individuel), ces métaphores témoignent du rôle clé joué par la technologie, qui permet de gratifier le spiritisme d'une assise « scientifique »⁷⁰.

Cette tendance à l'instrumentalisation des découvertes technoscientifiques dans le but, notamment, d'assimiler le corps du médium à une machine, a été explorée sous différents aspects dans l'historiographie⁷¹. Selon Richard Noakes, le principe heuristique de la symétrie qui consiste à traiter les médiums (spirites) et les médias (technologiques) de manière équivalente, s'inscrit dans le cadre plus large de recherches portées, au tournant du xx^e siècle, par des psychologues, médecins, physiciens et ingénieurs⁷². Menant des expériences dans les secteurs de la physique, de la radiophonie et de la télépathie, Oliver Lodge, par exemple, incarne la figure

type du savant intrigué par les faits parapsychiques qui nécessitent, d'après lui, de développer des outils et une méthodologie à même d'en prouver l'existence et la nature⁷³. Son intérêt pour la transmission des ondes électromagnétiques à travers l'éther, des ondes radiophoniques (via les réseaux électriques) et des ondes psychiques, l'amène à traiter ces phénomènes sur le même plan. Et pour cause puisque le concept de « médium » sert précisément de dénominateur commun à ces différentes lignes de recherche.

Cette compréhension homogénéisée du « médium » conduit régulièrement les partisans du spiritisme à développer des théories contradictoires, partagées entre une certaine sophistication du raisonnement et une naïveté des conclusions, comme dans le cas de la télépathie dont on tire parti de sorte à défendre une variété d'hypothèses incompatibles⁷⁴. Dans le domaine des parasciences (pour aller vite : magnétisme, somnambulisme, spiritisme, hypnotisme), le terme « médium » s'avère donc hautement polysémique puisqu'il peut s'appliquer tantôt à une force impondérable, tantôt à la capacité humaine à diffuser/canaliser/matérialiser cette force, tantôt encore à la personne tout entière qui en bénéficie – sans parler des controverses concernant l'agentivité du médium (passif ou actif) et la provenance de ses pouvoirs (naturelle, surnaturelle, divine⁷⁵).

Dans un tel contexte, la figure du médium spirite est symptomatique de processus plus vastes de technologisation du corps humain prenant forme sur le plan discursif, ainsi qu'à l'échelle des pratiques scientifiques et culturelles.

Un corps-machine (essentiellement) féminin

À l'œuvre aussi bien dans les sciences, la médecine que la littérature, la figure du corps-machine – un corps technologisé au contact avec la culture machinique qui se développe dès la deuxième révolution industrielle – s'impose en tant que modèle et métaphore de cette époque⁷⁶. De ce point de vue, le corps humain apparaît comme batterie ou une pile électrique traversée par des forces impondérables qui participent d'un système (organique, technique, social, économique) plus large⁷⁷. Tout au long du XIX^e siècle (et au-delà⁷⁸), d'innombrables traités s'intéressent aux ondes psychiques et aux radiations physiques vues comme des énergies vitales. Hissé au rang de référent des phénomènes naturels et surnaturels, le corps humain permet alors de confirmer (ou non) la pertinence de découvertes scientifiques⁷⁹ – à l'instar de l'électricité dont le film *Le Prestige* (2006) rappelle qu'elle fut aussi un spectacle, lorsque Nikola Tesla (David Bowie) émerge d'un fort courant électrique, sous le regard ébahi de Robert Angier (Hugh Jackman) (Fig. 3).



FIG. 3

Le motif de la « fille électrique » n'est qu'un exemple parmi d'autres d'une tendance qui déchiffre le corps en termes de condensateur d'énergies invisibles, mais puissantes. En 1861, le vulgarisateur scientifique Louis Figuier rapporte le cas d'Angélique Cottin, une jeune fille qui parvient à faire bouger et tomber involontairement des meubles et des objets : « Tout s'agit autour d'Angélique, qui ne peut même plus s'asseoir : sa chaise, maintenue par trois hommes forts, est repoussée, malgré leur résistance, à plusieurs mètres avec une rapidité prodigieuse ». Les médecins qui l'examinent font l'hypothèse « que de l'électricité d[oit] jouer un grand rôle dans la production de ces étonnants effets⁸⁰ ». Elle est alors décrite à l'image d'un accumulateur d'électricité, parfois si fortement chargé qu'elle ne peut même pas se coucher dans un lit sans que celui-ci ne « s'ébranle et vacille d'une manière incroyable⁸¹ ».

Comparée à une « torpille humaine⁸² », elle fera l'objet de nombreuses observations scientifiques et d'exhibitions publiques, son cas allant jusqu'au-devant de l'Académie des sciences. Dans un rapport du Dr Tanchou présenté au cours de la séance publique du 17 février 1846, ces manifestations sont attribuées aux émanations intermittentes de fluide électrique qui se dégagent du corps de la jeune fille, elle-même éprouvant des picotements douloureux qui lui font redouter chaque incident⁸³. Et bien qu'une commission mandatée par l'Académie finisse par conclure à la supercherie, savants et intellectuels – à commencer par Louis Figuier lui-même – continueront à interpréter ces faits comme apportant la preuve de l'existence d'une « force mystérieuse » à l'œuvre dans le corps humain⁸⁴. Loin de disparaître au tournant du xx^e siècle, la figure de la « femme électrique » continuera de fasciner le corps médical, comme le signalent un article de 1907 du Dr Foveau de Courmelles dans les *Annales des sciences psychiques*⁸⁵ ou les travaux de Walter J. Kilner sur l'aura du corps humain⁸⁶.



FIG. 4

Le médium spirite constitue l'un des avatars de cet imaginaire du corps électrique. Il est en effet lui aussi doué d'une suprasensibilité qui le rend apte, comme Angélique, à soulever des pièces de mobilier. Empruntant des arguments aux recherches sur l'électricité, le magnétisme et l'électromagnétisme, les doctrines spirites présentent le médium tel un être posthumain (mi-humain mi-machine⁸⁷), dont la passivité constitutive favorise les processus de médiation avec l'au-delà⁸⁸. La séance de spiritisme elle-même est décrite à l'égal d'une batterie électrique, l'assemblage équilibré de pôles complémentaires que représentent les hommes (positifs) et les femmes (négatives) étant propice à la communication entre l'ici et l'ailleurs⁸⁹ – principe d'alternance genrée que le cinéma réinterprète assez librement, comme dans *Espions sur la Tamise* (1944, FIG. 4).

Ann Braude, l'une des premières chercheuses à avoir exploré la contribution du spiritisme à la promotion des droits des femmes aux États-Unis, insiste sur la coalescence entre médiumnité et féminité⁹⁰. Le spiritisme procure à de nombreuses femmes désœuvrées ou ayant des postes peu valorisés une occupation stimulante qui leur octroie une visibilité nouvelle sur la scène sociale⁹¹. Le médium spirite rejoint, en ce sens, d'autres corps de métiers majoritairement composés de femmes, telles les somnambules, les télégraphistes, les téléphonistes et les secrétaires qui sont appelées à incarner un idéal de féminité axé sur la passivité, la discrétion, l'écoute, la douceur et l'empathie. C'est ce que montre l'étude de Jill Galvan⁹² sur ces employées supposées servir de simple relais à la communication entre un émetteur et un récepteur, leurs corps et leurs esprits s'effaçant au profit du processus de transmission automatique de l'information⁹³.

Plus proche encore de notre objet d'étude, les pratiques d'accompagnement musical et sonore des films muets ouvrent à certaines femmes



FIG. 5

une perspective professionnelle semblable à celle des médiums spirites et d'autres professions valorisant piété, domesticité et soumission (Fig. 5⁹⁴). Retraçant l'histoire de musiciennes qui mettent leur sensibilité au service du surnaturel projeté sur les écrans des années 1910 et 1920, Kendra Preston Leonard⁹⁵ souligne le rôle nodal joué par les femmes à la fois dans le mouvement spirite américain et l'industrie du cinéma. Ayant comme point commun de répondre au modèle de féminité défendu, au tournant du xx^e siècle, dans les classes moyennes et supérieures, médiums et pianistes (ou organistes) délivrent toutes deux une performance d'où elles sont présentes (physiquement) et absentes (car toutes entières au service du spectacle⁹⁶). On attend ainsi d'elles qu'elles se vouent entièrement à leur tâche, à savoir qu'elles s'effacent corporellement et spirituellement, en veillant à respecter les codes moraux qui autorisent leur intégration à l'espace public.

Les adolescentes sont en particulier réputées pour être d'excellents médiums, car leur jeunesse et leur innocence permettent d'écarter tout

soupçon de fraude⁹⁷. La pratique du spiritisme de salon fait naître des vocations parmi les femmes du peuple ou de classe moyenne, mais également chez leurs filles et leurs domestiques qui se découvrent des talents de clairvoyance ou d'écriture automatique à la faveur d'une séance⁹⁸. La Polonaise Stanisława P., dont les dons médiumniques se révèlent à l'âge de 18 ans alors qu'elle est caissière dans un magasin de Varsovie, constitue un cas d'école. Organisant avec la jeune fille des expériences entre décembre 1912 et février 1913, le médecin et parapsychologue allemand Albert von Schrenck-Notzing précise qu'elle est restée longtemps illettrée et qu'elle affiche « un degré peu élevé de compréhension pour les conditions nécessaires aux séances⁹⁹ ». D'un « caractère modeste, simple, aimable, honnête » qui produit la meilleure impression chez ceux qui la rencontrent pour la première fois, Stanisława P. se démarque par « sa pudibonderie exagérée, sa timidité, son émotivité¹⁰⁰ » – qui s'expliqueraient en partie par sa virginité médicalement certifiée. Un tel portrait procure ainsi toutes les garanties de probité d'un médium qui ne cherche pas à tirer parti de ses facultés paranormales ni à tromper l'assistance.

Si le corps du médium – le plus souvent féminin – est considéré comme particulièrement convenable à la communication spirituelle, c'est également en raison de sa nervosité et de sa suggestibilité supposément innées¹⁰¹. De fait, au lieu d'être stigmatisée, la sensibilité nerveuse devient, aux abords de la culture spirite, un avantage, comme le remarque Cesare Lombroso à propos d'Eusapia Palladino qu'il diagnostique d'hystérique¹⁰² : « Les divers symptômes hystériques trouvés chez les médiums, loin d'infirmier leurs facultés médianimiques, les expliquent au contraire, tout comme la névrose explique les miracles du génie et du somnambulisme lucide¹⁰³. » Les « anomalies cérébrales très graves¹⁰⁴ » présentées par Palladino contribuent même à augmenter sa force psychique et ses effets moteurs à l'origine, par exemple, des lévitations de table¹⁰⁵. Les caractéristiques traditionnellement attribuées à la féminité constituent donc, dans la sphère du spiritisme, des atouts majeurs¹⁰⁶.

La passivité et la délicatesse du médium sont également définitoires d'une vocation imposée par l'esprit qui choisit son intermédiaire humain¹⁰⁷. Pour être un bon médium, que l'on soit un homme ou une femme, il convient de posséder deux attributs essentiels : l'inertie (psychologique) et la négativité (physiologique). Les conférences publiques données par certains médiums en état de transe – pendant lesquelles ils répondent automatiquement à toutes sortes de questions – offrent l'assurance d'une parole « pure », entièrement guidée par les esprits¹⁰⁸. Ces performances convertissent ainsi les médiums en vecteurs d'information dont l'authenticité dépend du caractère automatique de la communication¹⁰⁹.

Célébré pour sa sensibilité, le médium spirite prête régulièrement son corps à des expériences en laboratoire dont le but consiste à observer les propriétés (ordinaires et extraordinaires) de l'esprit humain¹¹⁰. Le spiritisme va en effet jouer un rôle significatif dans la construction de la psychologie expérimentale, les médiums étant utilisés en guise d'instruments ou de « machines » à l'intérieur de protocoles scientifiques¹¹¹. Recrutés principalement dans les classes sociales les plus modestes (donc les plus invisibles), ces sujets sont parfois suggestionnés par l'expérimentateur afin de mettre en évidence des gestes ou des actions particulièrement spectaculaires¹¹². Pour les observer, on élabore des dispositifs de contrôle où l'humain n'est qu'une pièce d'un assemblage technique plus large.

Les travaux du Britannique Hereward Carrington au sein de la Society for Psychical Research sont tout à fait emblématiques de cette tendance à l'instrumentalisation des médiums¹¹³. Publié en 1940, son ouvrage *Laboratory Investigations into Psychic Phenomena*¹¹⁴ récapitule les acquis des sciences psychiques et les outils à leur disposition : magnétomètre, galvanomètre, cylindre de Matla, dynamistographe, planche de volonté d'Alrutz, machine oculaire du Dr Russ, triangles de Rutot, spectro-rélectrographes et autres électromètres (Fig. 6). Traitant le médium sur le même pied d'égalité que ces appareils, Carrington entérine le postulat de l'interchangeabilité entre pratiques corporelles et pratiques technologiques¹¹⁵ : si le corps du médium est « technologisé », l'inverse qui consiste à prêter des caractéristiques humaines aux machines se vérifie également.

On repère un exemple éloquent de cette vision animiste de la technique dans la préface à l'ouvrage de Juliette Alexandre-Bisson, *Les Phénomènes dits de matérialisation* (1921), où le médecin et métapsychiste Joseph Maxwell défend la réalité des faits expérimentés avec le médium Eva Carrière au prétexte qu'ils ont été captés par la photographie :

« Les meilleurs témoins sont les photographies qui justifient de la manière la plus complète la réalité objective des faits observés. La plaque sensible est l'auxiliaire le plus précieux dans ces sortes de recherches dont la technique est encore incertaine. Son emploi élimine une objection fréquemment opposée aux observations ordinaires, faites par l'intermédiaire des sens. Il est impossible de prétendre que le gélatino-bromure de potassium soit victime d'une hallucination, même collective¹¹⁶. »

Se substituant à toutes les expertises (humaines et technologiques) possibles, la photographie est ici rapatriée à l'intérieur d'un discours de la preuve représentatif de la rhétorique spirite. Mais elle se voit également

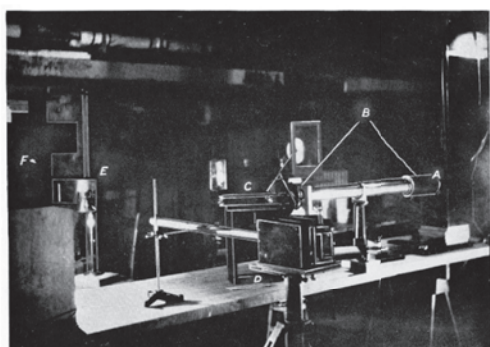


FIG. 1

THE SPECTRO-REFLECTOGRAPH

- Key A, B. Light source, optical system and diaphragms.
- C. Adjustable prism and slit system.
- D. Camera.
- E. Magnetometer ; thermopile enclosed.
- F. Galvanometer, scale, etc.

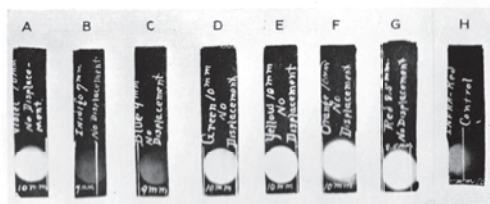


FIG. 2

SPECTRO-REFLECTOGRAMS MADE WITH APPARATUS SHOWN IN FIG. 1

A-G, Colours. H, Control. (See text)

FIG. 6

transférer les qualités (ou plutôt les défauts aussi vite balayés) assignées habituellement aux adeptes du spiritisme, régulièrement accusés d'avoir une imagination débordante. Retournant au profit du mouvement l'accusation d'hallucination collective souvent brandie par ses détracteurs, cet extrait atteste l'assimilation récurrente du corps aux appareils de mesure (ou d'enregistrement).

Ce mode de raisonnement basé sur le principe du « circuit métaphorique¹¹⁷ » régit en outre des collaborations entre scientifiques et ingénieurs qui réfléchissent ensemble aux moyens d'optimiser la construction des réseaux de télécommunication¹¹⁸. Les spéculations sur la circulation des

informations obéissent alors à une logique discursive où le corps, l'esprit et la machine ne cessent d'échanger leurs propriétés. Cependant, précise Laura Otis, l'usage de locutions comparant le corps aux techniques existantes divise les chercheurs¹¹⁹. Tandis que le médecin et physiologiste Claude Bernard se montre sceptique vis-à-vis de la métaphore du système nerveux comme télégraphe, d'autres, tel Emil Du Bois-Reymond, estiment que la neurophysiologie du cerveau peut servir de modèle efficace à l'élaboration de liaisons télégraphiques¹²⁰. Les réserves proviennent principalement de médecins, physiciens et savants qui craignent que ces images, facilement récupérées par le grand public en raison de leur attractivité, n'entraînent une simplification du savoir scientifique.

Qu'en est-il du spiritisme où les analogies associant corps et machines abondent et finissent par créer, comme dans le champ de la neurophysiologie, une boucle rétroactive où l'un sert de modèle à l'autre ? Le principe de « circuit métaphorique » évoqué par Laura Otis est-il également remis en question, et si oui (ou non), pour quelles raisons ?

Médium vs média

Les controverses qui se sont développées autour de l'agentivité du médium peuvent, à mon avis, fournir quelques éléments de réponse. Celles-là révèlent à quel point, loin de se résumer à une simple fascination ou à une forme d'instrumentalisation, le rapport des spirites à la technologie (et plus généralement aux sciences¹²¹) s'avère plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. Selon Richard J. Noakes, les partisans du spiritisme sont très partagés quant à la manière de définir le mouvement, sa nature et ses fonctions, de même que le rôle du médium et ses rapports aux appareils d'enregistrement¹²². La médiumnité a, dès les origines du mouvement, fait l'objet de débats quant aux pouvoirs d'individus en mesure d'entrer en contact avec l'au-delà ou de soulever des guéridons¹²³. On se demande quel est le degré d'autonomie du médium vis-à-vis du monde des esprits. Comment contrôler au mieux les phénomènes laissés à voir, à entendre, à toucher, à sentir, par le médium ? Quels instruments techniques mobiliser ? Quels sont les experts les plus appropriés ? Quel protocole adopter¹²⁴ ? La difficulté à se repérer dans ces discussions souvent touffues s'explique en partie par le présupposé (implicite ou explicite) d'une équivalence structurelle entre médium (spirite) et média (technologique) – la plupart des textes reconduisant un modèle herméneutique de causalité circulaire dans lequel les recherches technologiques, les théories spirites et les sciences naturelles sont prises dans un réseau relativement inextricable¹²⁵. À cela s'ajoutent les problèmes liés aux fonctionnalités multiples des dispositifs techniques et au

manque d'unanimité quant à leur vocation d'alliés du spiritisme. À l'origine de discours contradictoires, la photographie spirite, par exemple, est tantôt louée pour ses capacités à voir mieux que les sens humains¹²⁶, tantôt réputée comme n'apportant guère davantage que la médiation médiumnique. Si le médium est, la plupart du temps, considéré tel un appareil ultrasensible dont l'efficacité pour détecter l'invisible surpasse les outils existants, il est également le lieu de bruits parasites qui rendent malaisée la distinction entre un signal provenant de l'au-delà et les aléas du monde terrestre – sans compter les interférences engendrées par les idiosyncrasies de la psychologie humaine¹²⁷.

Si la technologie rend service au mouvement spirite, elle est parfois jugée comme un obstacle, en particulier dans le cadre des séances (qu'elles soient privées, publiques ou expérimentales). Médioms et fantômes redoutent en effet la présence d'appareils de captation, sous le couvert qu'ils empêchent le bon déroulement des opérations et peinent à conserver une trace satisfaisante des manifestations spectrales ou ectoplasmiques. Les nombreuses expériences réalisées avec le médium italien Eusapia Palladino laissent entrevoir la défiance des spirites à l'égard des technologies modernes¹²⁸. Conformément à certains observateurs, l'action des machines et des éclairages artificiels risquerait de contrarier l'expression de ces dons naturels ; car, à l'égal des outils équipant les laboratoires de physiologie et de psychologie, son organisme délicat est fatalement sensible aux conditions environnantes¹²⁹. Bien que Joseph Maxwell recommande l'usage d'« appareils enregistreurs permettant de conserver le graphique de certains mouvements », il met toutefois « en garde les expérimentateurs contre l'emploi prématuré d'appareils de toutes sortes » :

« Un des caractères les plus curieux des phénomènes psychiques est leur indépendance apparente. Les expériences nous dirigent : elles ne se laissent pas aisément conduire. On croirait souvent qu'elles obéissent à une volonté autre que celle des assistants. [...] La fréquente répugnance des sujets à se soumettre au contrôle des appareils mécaniques est l'une des difficultés qui rebutent les esprits les mieux disposés et les conduit vite à conclure à la fraude¹³⁰. »

Citant Charles Richet, le médecin et neurologue Joseph Grasset relève lui aussi les contrariétés entraînées par la présence d'instruments durant la séance : « De fait, au fur et à mesure qu'on multiplie les précautions, les mensurations, les contrôles, il semble que l'on atténue les phénomènes », l'introduction de nouveaux outils apportant « tout de suite un très grand trouble¹³¹ ». La volonté d'examiner scientifiquement les phénomènes

médiumniques n'est, en outre, pas toujours jugée d'un bon œil par ceux qui craignent que seuls les esprits inférieurs ne se manifestent¹³² ou qu'ils encouragent les médiums à tricher. C'est précisément l'avis de « l'apôtre du spiritisme¹³³ », Léon Denis :

« En rapetissant le spiritisme, en lui imprimant un caractère exclusivement expérimental... on réussit surtout à se mettre en rapport avec les éléments inférieurs de l'au-delà, avec cette foule d'esprits arriérés, dont l'influence funeste enveloppe, opprime les médiums, les pousse à la fraude, répand sur les expérimentateurs des effluves malfaisants et, souvent, avec eux, l'erreur et la mystification¹³⁴. »

Quoique impossible à généraliser, cette réticence vis-à-vis de la technologie est assez répandue chez les spirites, bien qu'elle prenne différentes tournures. Selon Oliver Lodge, le médium est une pièce délicate d'un tout qui peut parfois dysfonctionner, certains éléments échappant au contrôle¹³⁵. De même que certains dispositifs – tel le radiomètre de Crookes –, le médium tantôt engendre des effets difficiles à sonder, tantôt est incapable de reproduire un phénomène attendu, tantôt encore se trouve tributaire d'un milieu hostile qui inhibe les manifestations¹³⁶. « Un médium puissant est un instrument extrêmement délicat et fragile dont on ne connaît absolument pas les secrets ressorts. On s'expose à le fausser en le maniant d'une main maladroite »¹³⁷, déclare Charles Richet dans son *Traité de Métapsychique*. Un « usage » trop agressif du « médium-média » altère inévitablement les conditions de l'observation, comme lorsqu'on est forcé d'opérer dans une pièce trop éclairée. L'impossibilité d'établir un (bon) contact avec les esprits durant la séance est alors imputée, non pas à la fragilité des thèses spirites ou à l'incompétence du médium lui-même, mais aux imperfections d'un système complexe composé d'une chaîne de transmission de l'information à travers différents « postes » : l'esprit et son agent canalisateur (ou guide), le médium et les assistants (les récepteurs¹³⁸). Le scepticisme des humains, la mauvaise volonté des esprits ou l'hypersensibilité aux outils techniques, telles sont les vicissitudes auxquelles tout médium doit faire face. C'est pourquoi, bien souvent, les spirites choisissent de réaffirmer la supériorité du spirituel sur le matériel, et ce même si le médium peut rencontrer des défaillances.

Le trope du « télégraphe spirite¹³⁹ », déjà évoqué plus haut, corrobore l'idée de la supériorité du médium sur les médias car celui-ci serait, en réalité, bien plus performant que son comparant, en ce qu'il peut transmettre des messages plus rapidement que son homologue matériel¹⁴⁰. Aussi, à ce jeu de

comparaisons, le médium sort généralement gagnant. Cela s'observe bien au-delà de « l'âge d'or » du mouvement attendu qu'au milieu du xx^e siècle, les spirites sont toujours en quête d'une technologie propre à concurrencer leurs meilleurs médiums :

« D'une façon générale, à l'heure actuelle la perception de ces êtres spirituels ne se réalise que par l'intermédiaire des personnes dont les facultés médiumniques ont été développées. Mais il est probable que, sous peu, des moyens nouveaux feront connaître un monde longtemps ignoré. Des appareils encore plus sensibles que les détecteurs radioélectriques employés à ce jour nous révéleront les forces spirituelles qui nous environnent et des plaques photographiques répondant au mode vibratoire de l'énergie psychique nous dévoileront les êtres encore invisibles qui sont dans l'espace¹⁴¹. »

Comment, dès lors, comprendre la coexistence de sentiments de fascination et de crainte vis-à-vis de la technologie¹⁴² ? Si le médium est lui-même un média, pourquoi tirer parti des découvertes de la science et de l'ingénierie contemporaines ?

À mon sens, le malaise provoqué par la technologie découle du fait que le médium est lui-même un dispositif technique doté d'une double sensibilité – technique et émotionnelle, machinique et humaine – vis-à-vis de laquelle aucun appareil existant ne peut rivaliser¹⁴³. Manifestement, le corps du médium est envisagé dans de nombreux textes comme un corps extraordinaire et tout-puissant qui conjoint simultanément les ressources de diverses technologies : photographie, télégraphie, téléphonie, télévision (expérimentale), cinématographie, radiophonie, etc.¹⁴⁴ Apté à la communication à distance, sans fil, immédiate et simultanée de sons, d'images, de mots, mais aussi à éprouver des sensations, des émotions et des affects, le médium apparaît, à bien des égards, tel un média polyvalent et vivant. Si le médium est décrit comme mi-technologique mi-organique, c'est précisément parce qu'il réunit le meilleur de la machine et de l'humain¹⁴⁵. Au point d'apparaître comme un être « hypermédiatique ».

J'en veux pour preuve la presse populaire et spécialisée du xx^e siècle qui abonde en récits d'exploits de « phono-voyant¹⁴⁶ », de « médium-photographe¹⁴⁷ », d'« homme-télévision¹⁴⁸ », de « médium-téléphone¹⁴⁹ » ou de « médium-radio¹⁵⁰ » – ces occurrences faisant écho aux figures contemporaines d'homme électrique présentes dans *Code 8* (2019) où le héros est capable d'allumer une ampoule par la seule force de la pensée (Fig. 7). Ces sources montrent à quel point le médium se substitue aisément aux médias, cette valorisation des pouvoirs surprasensibles répondant probablement à



FIG. 7

un besoin de renverser les rapports entre l'humain et la machine imposés par l'industrialisation du travail et la mécanisation de la vie quotidienne. Interpréter le médium en tant qu'hypermédia permet ainsi de comprendre les tensions qui travaillent l'imaginaire spirite, tiraillé entre fantasmes d'immatérialité spirituelle, investissement dans le monde matériel et attrait pour la technologie.

Plus largement, le spiritisme moderne propose une vision du corps sensitif déterminée autant par la raison que par la croyance en la magie du monde visible et invisible. Tom Gunning indique à ce titre que les doctrines spirites se situent dans la filiation des théories savantes des ^{xvi^e} et ^{xvii^e} siècles qui assignent à la nature des pouvoirs surnaturels, inspirant des hypothèses où la frontière entre le mondain et le sacré s'estompe¹⁵¹. Réinterprétant la tradition de la *Naturphilosophie* romantique et son idée d'interactions entre les univers matériel et spirituel, le spiritisme débouche sur une forme de réenchantement de la science¹⁵², mais également sur une célébration des propriétés extraordinaires de l'humain. Le médium abrite ainsi des forces antagonistes : la modernité et l'archaïsme, la vie et la mort, la science et la religion, la technologie (masculine) et la spiritualité (féminine¹⁵³). La conjonction de ces éléments est spécialement propice à des tensions que l'on voit reconfigurées dans les fictions, comme dans *Jusqu'en enfer* (2009) où le mouchoir en tissu porteur de malédiction se mue en ectoplasme persécuteur (Fig. 8).

Le *supernatural horror* comprend, à ma connaissance, l'un des films le plus riches du cinéma classique en termes de représentations et de discours sur le spiritisme dans ses rapports à la technologie : *The Devil Commands* (Edward Dmytryk, 1941). Raconté en voix *over* par la fille du protagoniste (un savant obsédé par l'idée d'entrer en contact avec l'esprit des morts), le récit met en scène un homme découvrant le monde parapsychique à l'aide de la technologie et d'un médium spirite. Terminons donc ce chapitre par



FIG. 8

l'analyse de *The Devil Commands* qui fournit une illustration éloquent de l'imaginaire du médium-comme-média.

Contacter les morts : *The Devil Commands* (1941)

Que disent les films de fiction sur l'histoire et les théories du spiritisme, et en particulier sur la pratique de la séance spirite ? Comment celle-ci est-elle appréhendée et réinterprétée ? Quels sont les éléments techniques et idéologiques qui retiennent l'attention des équipes qui fabriquent les films ? Les représentations du spiritisme et du médium se conforment-elles uniquement à des stéréotypes ou sont-elles l'indice de discours plus nuancés ?

Pour répondre à ces questions, arrêtons-nous sur *The Devil Commands* centré sur les aventures du Dr Julian Blair (Boris Karloff), un universitaire qui conduit des recherches sur les ondes du cerveau humain dans l'espoir de pouvoir les retranscrire sur un support matériel. Dévasté par la disparition subite de son épouse, il décide de consulter un médium, Mrs Blanche Walters (Anne Revere), afin de renouer contact avec elle. Mais la séance tourne court lorsque Blair démasque le médium et ses trucs pour leurrer l'assistance. Cette rencontre n'est cependant pas complètement stérile puisque le Dr Blair décide de réorienter ses investigations vers la communication spirite, et ce avec l'aide de Mrs Walters qu'il croit être investie d'une sensibilité électrique puissante. Il sombre alors peu à peu dans la folie après avoir déplacé son laboratoire dans une région isolée de la Nouvelle-Angleterre, au sein d'une vieille bâtisse aux allures gothiques, accompagné du médium charlatan et d'un homme à tout faire devenu catatonique suite à une expérience ratée.

Combinant les conventions du *supernatural horror* et de la science-fiction, ce film montre la figure classique du savant fou¹⁵⁴ qui perd pied suite à un incident majeur. La mort de sa femme alimente en effet une obsession qui ne s'apaisera jamais, malgré le dévouement de sa fille, Anne Blair

(Amanda Duff). Celle-ci tente à plusieurs reprises de le ramener à la raison, en vain – le récit étant raconté de manière rétrospective et à la première personne par Anne, bien qu’il nous montre également des moments auxquels elle n’a pas assisté¹⁵⁵.

Connu pour sa participation à des films d’horreur et fantastiques américains tels que *Frankenstein* (James Whale, 1931) ou *The Mummy* (Karl Freund, 1932), l’acteur Boris Karloff joue ici un rôle fortement marqué par sa *persona*, sa déviance étant traduite en termes de transgression des limites entre la vie et la mort, le bien et le mal. Il assume cependant la posture du scientifique intrépide, et non plus de la bête monstrueuse. Aussi, dès qu’il dépasse le périmètre tracé par la logique rationnelle, les décors s’assombrissent, l’éclairage *low key* créant des ombres portées qui connotent le caractère délétère de ses projets.

Conformément aux codes traditionnels du film d’horreur, la première expérience se déroule un soir d’orage avant l’accident fatal de l’épouse, la mise en scène (tout en contrastes d’ombres et de lumières) exacerbant la dimension inquiétante de cet instant où le docteur défie les lois naturelles. Néanmoins, à ce stade du récit, la barrière fatidique n’est pas encore franchie puisqu’il s’agit de présenter à des collègues le résultat de ses travaux en cours sur la possibilité d’enregistrer, grâce à un appareil électrique spécial, les ondes du cerveau qui seraient, selon Blair, représentatives de la pensée d’un sujet (en l’occurrence, celles de son assistant, Richard Sayles). Ce dernier est enfermé à l’intérieur d’un dispositif dont une partie permet d’isoler la tête dans une sorte de casque métallique relié à un appareil électrique qui traduit, à l’aide d’un graphe projeté sur un écran lumineux, les courbes de la pensée. La pièce est remplie d’une variété d’instruments électriques manipulés par Blair depuis ce qui semble être un tableau de bord, des plans de coupes montrant alternativement : le sujet et ses ondes psychiques qui tracent un graphe ; le visage concentré de l’expérimentateur éclairé par les étincelles qui se dégagent de l’un des dispositifs et les réactions des cinq professeurs invités à assister à la démonstration (Fig. 9). La bande sonore, quant à elle, est ponctuée par le son du tonnerre, les bruits de l’appareil transcripteur et celui du courant électrique, le tout accompagné par les explications du Dr Blair. Tout indique qu’il s’agit d’une expérience audacieuse et inédite (« incroyable », dit l’un des savants) qui défie les standards de la connaissance, en ce qu’elle permettrait de prouver que chaque cerveau produit sa propre radiation, tout comme chaque doigt a sa propre empreinte digitale, assure le chercheur. Helen – la femme de Blair venue chercher son mari au terme de ce premier test pour l’emmener célébrer la fête de leur fille – accepte de se prêter à une seconde démonstration. Le graphe obtenu,



FIG. 9

très différent du premier, inspire au docteur un commentaire concernant les femmes (« *the so called weaker sex* ») dont les impulsions tendent à être plus fortes et régulières. De retour chez eux par cette nuit d'orage, Helen meurt heurtée par une voiture tandis qu'elle attendait son mari parti chercher le gâteau d'anniversaire. Anéanti, Julian Blair passe dès lors son temps à errer dans son laboratoire, observant le graphe enregistré lors de cette funeste soirée, comme le raconte la voix *over* d'Anne, dont le point de vue nous dévoile comment son père se transforme progressivement sous l'effet du chagrin.

Un soir, il déclenche sa machine, s'en détourne un instant, puis constate l'esquisse d'une courbe sur l'écran. Il en tire l'hypothèse qu'Helen a tenté de communiquer avec lui et se convainc qu'elle vit encore à travers les vibrations de sa pensée dont elle a laissé une trace le jour de sa mort. Sur ces entrefaites, il décide de présenter à ses confrères cette trouvaille, mais s'étonne de leur réticence, bien qu'ils soient prêts à admettre la possibilité de la télépathie. Lorsque l'un des professeurs lui demande comment il pense corroborer la réalité d'un tel phénomène, Blair évoque l'invention de la radio, fruit de recherches méthodiques permettant de transmettre sur des longues distances des sons et des images. Il ajoute que ce même cerveau – celui qui inventa la radio – constitue le dispositif de communication le plus parfait qui soit, son raisonnement reflétant la logique au cœur des doctrines spirites du XIX^e siècle : les médias technologiques servent non seulement de preuves à l'existence du suprasensible, mais constituent également les comparants idéaux de ces phénomènes extraordinaires observés avec toute la légitimité scientifique requise.



FIG. 10

En butte à l'incrédulité, craint et isolé, tel que le suggère le cadrage, Blair reçoit cependant l'appui de l'homme à tout faire, Karl (Cy Schindell), un participant régulier à des séances conduites par un médium spirite, Blanche Walters (Anne Revere). Ensemble, ils se rendent chez cette femme, la voix *over* d'Anne annonçant le caractère fatal de cette rencontre qui opère alors comme un point de non-retour. La séance de spiritisme consiste à mettre en contact Karl et l'esprit de sa mère qui vient le rassurer sur son sort dans l'au-delà ; semblable à une tête ectoplasmique munie d'un voile, ce fantôme flottant au-dessus de la table est représenté à l'aide d'une surimpression, comme le révèle l'effet de transparence (FIG.10). Mais le Dr Blair soupçonne immédiatement la fraude, accusant Mrs Walters d'abuser de la crédulité de personnes qui viennent chercher du réconfort ; il incarne, de ce point de vue, la traditionnelle posture sceptique des savants, magiciens et autres démythificateurs de superstitions. Pour sa défense, Walters rappelle (à juste titre) que bien des hommes de science sont parvenus à l'occultisme suite à une tragédie personnelle, à l'instar d'Arthur Conan Doyle. La découverte de l'imposture – l'ectoplasme (un masque muni d'un chiffon) et sa voix (un micro caché dans l'appui-tête du fauteuil), tous deux actionnés par le médium plongé dans une transe feinte – n'empêche néanmoins pas le Dr Blair de supposer que l'organisme de Mrs Walters est imprégné d'une énergie électrique profitable à ses investigations. Il l'invite séance tenante dans son laboratoire pour poursuivre les tentatives de communication avec l'esprit de sa femme décédée.

Le docteur choisit de se servir de Mrs Walters à la manière d'un composant électrique, convaincu que sa sensibilité aux ondes invisibles avantage le contact avec le monde de l'au-delà. Dans pareil contexte,



FIG. 11

la technologie vient compléter ce « dispositif » humain en vue d'amplifier les dons naturels du médium qui devient une sorte d'appareil saturé d'une force vitale inédite. Comment cette homologation entre le corps du médium et la machine électrique est-elle précisément mise en scène ? Dans un premier temps, Blair place sur la tête du médium une couronne métallique reliée à un générateur et deux tubes isolants, de sorte à mesurer les ondes cérébrales (FIG.11). Interrogé par Mrs Walters sur ses intentions, le docteur précise qu'il s'agit de mener une enquête au nom de la science et non de l'occultisme, l'enjeu consistant à vérifier si le médium peut supporter une charge de 10 000 volts. La justification donnée s'adosse alors à l'analogie de la radio : si le médium produit des ondes assez puissantes, il pourrait, compte Blair, servir de transmetteur, tout comme Karl est « ajouté au circuit tel un tube radio » afin d'amplifier le signal (ce qui conduira à endommager définitivement son système nerveux). Un test réalisé à l'aide d'un autre générateur auquel le médium est relié (par deux tiges surmontées de boules de métal dont la proximité produit de fortes étincelles) (FIG.12) consolide l'intuition de Blair selon laquelle Mrs Walters est dotée d'une force électrique exceptionnelle. Il compte, grâce à elle, être en mesure d'intercepter la voix d'Helen – ce qui suscite chez Mrs Walters l'espoir de dominer le monde en cas de réussite. Julian Blair va donc poursuivre ses recherches avec le secours de Karl (qui endosse le rôle d'assistant, en remplacement du Dr Sayles) et de l'austère Mrs Walters qui voit dans cette association une opportunité pour gagner en renommée et en fortune.

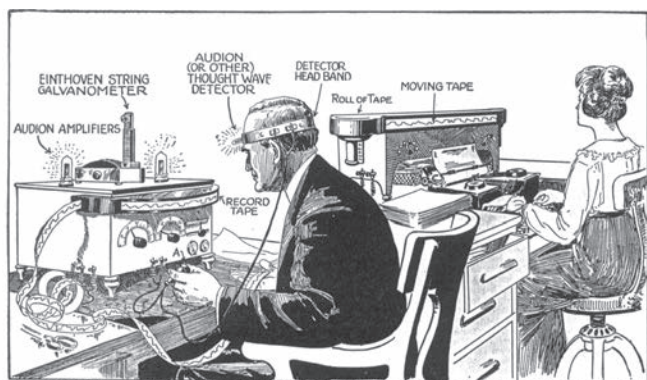
Se référant constamment au modèle de la transmission radiophonique, le discours du Dr Blair évoque le principe de la symétrie typique de la rhétorique spirite : si le corps du médium est pensé comme un média technologique, à



FIG. 12

son tour la technique est déchiffrée en termes d'organisme vivant. En vertu, son hypersensibilité aux ondes imperceptibles, Mrs Walters devient un élément parmi d'autres d'un appareillage mi-occulte mi-scientifique – les différents engins imaginés par Blair dans la suite du récit se situant à l'exacte interface entre archaïsme et modernité. Ceux-ci font d'ailleurs écho à une série de projets nés autour des années 1920 dans l'intention de communiquer avec les esprits ou de détecter les ondes cérébrales, à l'exemple du « Thought Recorder » de l'Américain Hugo Gernsback (Fig.13¹⁵⁶). Inspiré par l'action du télégraphe sans fil et de la radio, ce dernier imagine un appareil censé enregistrer la pensée, laquelle se manifesterait par la diffusion, à travers l'espace, de vibrations imperceptibles. L'instrument est décrit comme une sorte de valve thermique arrimée à la tête et reliée à un tuyau permettant de transcrire les ondes sinusoïdales de la pensée sur un support papier – à la manière du projet du Dr Blair dans *The Devil Commands*. Réactivant des hypothèses du XIX^e siècle concernant l'existence d'ondes mentales et corporelles¹⁵⁷, ce dispositif imaginaire est symptomatique d'une tendance à envisager les phénomènes parapsychiques sous un angle essentiellement matérialiste et physique – tandis que d'autres savants font plutôt valoir une conception psychique et spirituelle de la télépathie, en particulier, et du spiritisme, en général. Il dénote également la confiance accordée à la technologie dans le processus de captation d'intelligences désincarnées, du moment qu'elle seule peut neutraliser les biais éventuels provenant soit du corps humain, soit de l'environnement extérieur.

On peut en dire de même des fantômes de fabrication d'outils destinés à communiquer avec les morts qui se multiplient après la Première Guerre mondiale et qui rendent dispensable l'intervention d'un médium spirite¹⁵⁸.



The Thought Recorder is an instrument recording thoughts directly by electrical means, on a moving paper tape. Our illustration shows what a future business office will look like when the invention, which as yet only exists in the imagination, has been perfected. By pushing the button A, the tape is started and stops automatically so that only thoughts that are wanted are recorded.

FIG. 13

À travers son désir de consigner la voix d'Helen, le Dr Blair fait valoir la pérennité d'un rêve également caressé en son temps par Thomas Alva Edison. L'exploration conduite par le protagoniste de *The Devil Commands* exhume en effet le projet de « nécrophone » imaginé par Edison autour de 1920 pour permettre aux morts de contacter les vivants¹⁵⁹. Dans ses *Mémoires et observations* (publiés en 1948 par ses descendants à titre posthume), on découvre un chapitre intitulé « Le Royaume de l'au-delà¹⁶⁰ » dans lequel Edison développe une longue théorie concernant la survie de la personnalité après la mort. Son appareil serait justement apte à détecter les paroles d'un sujet transformé en ce qu'il appelle des « unités de vie » qui vibreraient et se disperseraient à travers l'éther. Le principe de cette machine repose sur une sorte de valve (ou de turbine à vapeur) dont l'action consiste à amplifier toute énergie, aussi minime soit-elle, évoquant le fonctionnement du phonographe conçu pour permettre l'intensification des vibrations sonores (Fig.14¹⁶¹). Très répandue au XIX^e siècle, notamment dans la mouvance du magnétisme, la thèse selon laquelle l'univers baignerait dans un éther invisible vient alors étayer l'idée que tous les phénomènes physiques seraient, par essence, des vibrations à fréquences variables et imperceptibles par l'humain. Edison va ainsi lui-même participer à cet imaginaire paraspirite, en exprimant à plusieurs reprises son intention de créer un instrument facilitant les échanges avec l'au-delà.

Vue sous cet angle, la théorie de Blair concernant la possibilité d'intercepter les vibrations émanant du cerveau ou de l'esprit des morts dans un but de communication avec ceux-ci apparaît comme une réélaboration possible du fantasma d'Edison. À l'instar de l'inventeur américain,

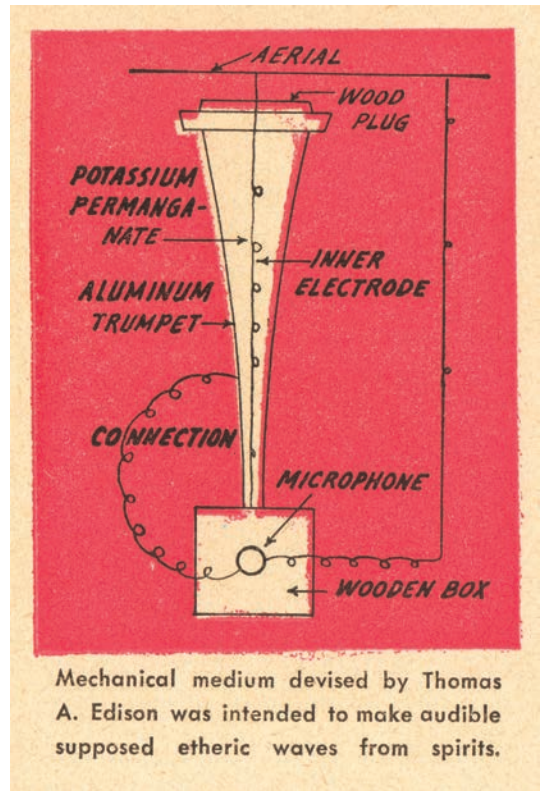


FIG. 14

Blair cultive une certaine méfiance à l'égard d'un spiritisme qui repose-rait uniquement sur les moyens (jugés rudimentaires) des tables tournantes, coups frappés et autres planches ouija, accordant la préséance aux méthodes scientifiques. Tel Edison, il est prêt à franchir certaines limites au nom du progrès humain et social, acceptant les éventuels échecs de sorte à aussitôt les surmonter. Mais contrairement à Edison, et suivant un *topos* du cinéma fantastique (*Frankenstein*, *La Fiancée de Frankenstein*, *L'Invasion des profanateurs de sépultures*), Blair passe du statut de savant fou à celui de demiurge malfaisant au fil de ses expérimentations avec des cadavres déterrés d'un cimetière, lesquelles parachèvent son image méphistophélique – tandis qu'Edison est vu du grand public comme un magicien ou un sorcier de génie. Si Blair rappelle les ingénieurs, savants et parapsychologues du XIX^e siècle, il incarne surtout une sorte d'Edison pernicieux qui aurait mal tourné en raison de son idée fixe.

On peut, dès lors, s'interroger sur l'orientation prise par le récit qui glisse progressivement du surnaturel vers l'horreur. Est-ce pour mettre l'accent sur l'aporie de spéculations conduisant inévitablement au mal ? Est-ce pour diaboliser la figure du Dr Blair devenu un monstre après avoir outrepassé les limites conjointes de la raison, de la science et de la justice ? Est-ce pour fournir au public visé, en particulier jeune, son lot de sensations fortes ? La conclusion donnée par Anne Blair (présente lors de l'ultime expérimentation) trahit l'ambiguïté du discours filmique qui condamne davantage les excès de la science que le surnaturel. Anne précise en effet qu'elle ne sait pas quoi penser de ces recherches vu que son père semblait proche du but ; car elle aurait, elle aussi, entendu la voix de sa mère juste avant l'explosion du laboratoire (occasionnant la disparition de son père). Le film se clôt d'ailleurs sur cette phrase : « Peut-être qu'un jour viendra où les portes vers l'infini s'ouvriront », laissant aux spectateurs le soin de trancher.

Aussi, ce ne sont pas tant les croyances en l'existence de l'au-delà qui sont décriées que le caractère obsessionnel d'une quête entraînant une perte de contact avec le monde réel. *The Devil Commands* est caractéristique d'une vision du spiritisme partagée entre fascination pour l'au-delà et méfiance vis-à-vis des usages inconsidérés de la science, entre ouverture au monde du surnaturel et crainte des dérives que cette foi peut causer, en particulier chez des personnes émotionnellement instables. La destruction, au terme du récit, de la technologie (qui s'est hypertrophiée au fil des expériences (Fig.15)) suggère l'idée qu'il faut modérer son emploi au risque de devenir aussi monstrueuse que son concepteur. Mais, plus largement, le film révèle l'un des paradoxes au cœur du spiritisme qui tire profit de la technologie pour mieux transcender le monde matériel.

De nombreux autres films, à l'égal de *The Devil Commands*, affichent une hésitation quant à l'existence du surnaturel, problématisant la posture même des spectateurs face au film de fiction qui exige une suspension temporaire de l'incrédulité. Cette oscillation est manifeste au travers d'une représentation du spiritisme où la communication avec les esprits n'a rien de fondamentalement spirituel ou transcendantal, puisque les recherches du Dr Blair portent avant tout sur la transmission et la captation des ondes du cerveau (appelées « *impulses* »). L'accent mis sur le caractère expérimental de cette quête fait alors écho aux intentions des physiciens et des parapsychistes qui cherchaient à élargir les confins du savoir, davantage qu'à établir un lien avec des êtres destinés à guider l'humanité vers le progrès¹⁶².

Dans le vaste domaine de la « métapsychique », pour reprendre un terme inventé par Charles Richet¹⁶³, les orientations sont en effet variées en fonction des convictions religieuses, politiques, idéologiques, etc., des périodes

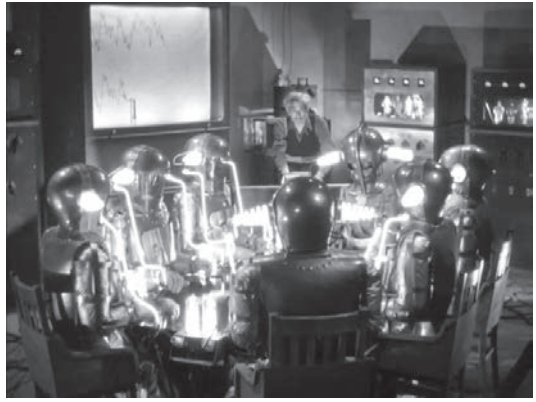


FIG. 15

historiques, ainsi que des aires culturelles et géographiques¹⁶⁴. De fait, les pratiques du spiritisme se sont beaucoup transformées depuis les origines du mouvement, allant des plus spiritualistes (qui défendent la croyance en la réincarnation, l'existence de Dieu et de mondes extraterrestres¹⁶⁵) aux plus rationalistes et soucieuses de rigueur scientifique, à l'image des savants qui intègrent les découvertes de la psychanalyse afin d'affirmer que « tout phénomène médiumnique vient du subconscient ou passe par le subconscient¹⁶⁶ ». Même constat en ce qui concerne le concept de « médium » qui peut faire l'objet d'une appréhension plus ou moins matérialiste au gré du point de vue adopté – sa polysémie encourageant certainement la pluralité des postures¹⁶⁷. En réalité, le médium spirite réagence, au sein d'une nouvelle entité, les propriétés relationnelles de l'ancien fluide magnétique (le « médium » du mesmérisme¹⁶⁸) et les propriétés physiques des « nouveaux » médias. Par le truchement du spiritisme, le médium devient ainsi un intermédiaire à la fois psychique (spirituel et mental) et physiologique (matériel et organique), sensible tant aux messages des esprits qu'aux flux électriques et autres phénomènes vibratoires.

Notes du chapitre 2

- 1 KARDEC 1862 : 7.
- 2 HOFFMANN 2002 et 2014. Voir aussi le projet sur l'archéologie du concept de « médium » et ses occurrences dans la théorie du cinéma conduit par Antonio Somaini qui l'envisage principalement sous l'angle d'un milieu sensible et naturel. Cette recherche en cours a notamment donné lieu à un article (« Walter Benjamin's Media Theory: The Medium and the Apparatus », *Grey Room*, n° 62, hiver 2016, p. 6-41) et débouchera sur la publication d'un ouvrage, *Medium Archeology*, à paraître en 2021 aux éditions Minnesota University Press. Voir aussi PINOTTI & SOMAINI 2016 : 164-172. Sur la notion de « médium » dans la théorie des médias, voir : BARDINI 2016 ; CITTON 2017 ; KRÄMER 2015.
- 3 Thomas Mock rappelle que ce concept, à la fois très hétérogène et très flou, donne lieu à des interprétations peu rigoureuses, en particulier dans le domaine des sciences de la communication et des médias. Dans la langue allemande, le terme est utilisé pour désigner une série d'objets très divers : l'image, l'air, Internet, le journal, la presse, la télévision, l'ordinateur, le théâtre ou le livre, à savoir tantôt des moyens, tantôt des formes de communication (MOCK 2006 : 183).
- 4 HOFFMANN 2002 et 2014 ; MOCK 2006 ; MÜNKER & RÖSLER 2008 ; SCHÜTTPELZ 2009, 2012 et 2015.
- 5 KRAJEWSKI 2018 : 7. Faut-il franciser le vocable ou respecter l'étymologie latine ? Quels accents choisir ? Comment le décliner au pluriel ? Telles sont les questions qui peuvent se poser au moment d'employer cette notion.
- 6 KRAJEWSKI 2018 : 7-13.
- 7 *Le Grand Robert de la langue française*, 2017 (version numérique : www.lerobert.com/) ; MOCK 2006 : 185.
- 8 SOMAINI 2016 : 63 ; 39 (note 99).
- 9 En anglais, on trouve des occurrences plus précoces (dès 1850) du terme « médium » comme « média » (tel un canal de communication de masse donc) (*Le Grand Robert de la langue française*, 2017).
- 10 SCHÜTTPELZ 2015 : 72-73. Pour une typologie très complète et précise des occurrences du terme « médium », voir MOCK 2006.
- 11 Pour John D. Peters, la nature offre les tout premiers « médiums », bien avant les médias technologiques (PETERS 2015).
- 12 BARDINI 2016 : 159-160. Sur l'histoire du concept, voir aussi SCHÜTTPELZ 2015.
- 13 SOMAINI 2016. Benjamin utilise ce terme pour définir différents types de milieux ou de domaines au sein desquels se développent des interactions perceptives, matérielles, cognitives et discursives, telles que le spectre de la couleur, la marque picturale, le langage, la critique, la mémoire, l'aura (27). Ces médiums peuvent à l'occasion faire intervenir des dispositifs techniques (*Apparat*) qui médiatisent les phénomènes perceptifs qui s'y déploient.
- 14 *Ibid.* : 30.
- 15 *Idem.* Sur la notion de « metaxu », voir ALLOA 2009 et HAGEN 2008.
- 16 SCHÜTTPELZ 2012 : 123-125. Précisons que les interactions avec le monde invisible ont toujours suscité la curiosité, encourageant l'élaboration de différentes hypothèses quant aux moyens, notamment matériels, favorisant ces processus de communication. L'étude des discours et des pratiques relatifs à la sorcellerie, à la magie et à la religion offre en effet un terrain d'observation particulièrement fécond (GREGORY 2015).
- 17 SIMON 2005 : 10-15.
- 18 MILUTIS 2006.
- 19 Sur le magnétisme et le somnambulisme, voir par exemple MÉHEUST 1999.
- 20 CUCHET 2012 : 89-91.
- 21 Le neurologue américain George M. Beard situe par exemple le médium et le mentaliste dans la filiation de l'oracle, l'astrologue, l'alchimiste, la sorcière et le magnétiseur, autant de figures relais, pourrait-on dire (BEARD 1879 : 79).
- 22 KARDEC [s.d., 1859] : 133. Sur Allan Kardec, voir CUCHET 2012 ; EVRARD 2016 ; SAUGET 2011 : 60-69.
- 23 HOFFMANN 2002 : 129-136. Voir aussi YERBY 2017 et 2020.
- 24 La pensée de Kardec est très représentative de cette lecture spirituelle du spiritisme, comme l'illustre ce passage de *Qu'est-ce que le spiritisme ?* : « La faculté médianimique est un don de Dieu comme toutes les autres facultés, que l'on peut employer pour le bien comme pour le mal et dont on peut abuser. Elle a pour objet de nous mettre en rapport direct avec les âmes de ceux qui ont vécu, afin de recevoir leurs enseignements et de nous initier à la vie future. Comme la vue nous met en rapport avec le monde visible, la médiumnité nous met en rapport avec le monde invisible. Celui qui s'en sert dans un but utile, pour son propre avancement et celui de ses semblables, remplit une véritable mission dont il aura la récompense. Celui qui en abuse et l'emploie à des choses futiles ou dans des vues d'intérêt matériel la détourne de son but providentiel ; il en subit tôt ou tard la peine, comme celui qui fait un mauvais usage d'une faculté quelconque. » (KARDEC [s.d., 1859] : 143-144). Sur le spiritisme comme spiritualité sécularisée, voir CUCHET 2012 : 285-299 ; MCGARRY 2008 ; OPPENHEIM 1985 : 63-110 ; SHARP 2006.
- 25 Mais les médiums peuvent aussi attirer de mauvais esprits, en particulier lorsqu'ils sont eux-mêmes

- « légers et peu sérieux. [...] C'est pourquoi leurs communications sont empreintes de banalités, de frivolités, d'idées sans suite et souvent fort hétérodoxes, spirituellement parlant » (KARDEC 1863 : 290-291).
- 26 BEARD 1879 ; MÜNSTERBERG 1899. Sur l'antispiritisme et ses inflexions tant catholiques que laïques, voir CUCHET 2012 : 353-431. Sur la pathologisation du médiumnisme, voir LE MALÉFAN 1999.
- 27 CUCHET 2012 : 69.
- 28 On rencontre de nombreuses typologies de médiums dans la littérature spirite, telle celle d'Allan Kardec : « Les médiums présentent de très nombreuses variétés dans leurs aptitudes, ce qui les rend plus ou moins propres à l'obtention de tel ou tel phénomène, de tel ou tel genre de communication. Selon les aptitudes, on les distingue en médium à effets physiques, à communications intelligentes, voyants, parlants, auditifs, sensitifs, dessinateurs, polyglottes, poètes, musiciens, écrivains, etc. On ne peut attendre d'un médium ce qui est en dehors de sa faculté » (KARDEC [s.d., 1859] : 130-131). Sur le médiumnisme, voir OPPENHEIM 1985 : 7-27.
- 29 CUCHET 2012 : 73.
- 30 Illustration tirée de la première page de la revue *La Vie mystérieuse*, n° 1, 10 janvier 1909.
- 31 CUCHET 2012 : 72-74.
- 32 Selon Allan Kardec, le « périsprit est l'enveloppe fluide, semi-matérielle, servant de lien entre l'âme et le corps. [...] 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 ; c'est enfin cet agent mystérieux, insaisissable, désigné de fluide nerveux, qui joue un si grand rôle dans l'économie, et dont on ne tient pas assez compte dans les phénomènes physiologiques et pathologiques » (KARDEC 1863 : 62).
- 33 HUET 1869 : 6-7. Dans son étude sur le spiritisme, Paul Gibier précise quant à lui que l'« on peut classer les médiums en moteurs (qui impriment un mouvement à certains objets sans impulsions matérielles), écrivains, parlants, voyants, somnambules, extatiques, impressibles (c'est-à-dire affectés mentalement d'impressions dont ils ne peuvent se rendre compte), inspirés. [...] Le médium voyant qui perçoit par l'âme peut aussi bien voir les yeux fermés que les yeux ouverts » (GIBIER 1896 : 219). Sur Gibier, voir EVRARD 2016 : 101-103.
- 34 GREGORY 2015. La distinction proposée par Stephan Gregory, entre paradigme du code et paradigme du contact, s'avère utile pour comprendre le concept de « médium spirite ». Tandis que certains systèmes de pensée tels que l'exorcisme et le mesmérisme reposent sur l'idée d'une communication par contact et contiguïté physique permise par un « médium » (au sens d'environnement qui connecte le tout, à l'instar du fluide magnétique), d'autres tels que l'alchimie, l'astrologie ou le spiritisme envisagent ces échanges sous la forme d'un transfert d'informations à déchiffrer via une personne capable de mettre en œuvre un travail herméneutique. Aussi, bien que la communication soit d'ordre mental, spirituel ou surnaturel, elle dépend d'un « médium » qui, selon les cas, peut être humain, matériel ou immatériel.
- 35 Bien qu'en théorie le spiritisme récuse le principe de contiguïté physique à l'œuvre dans le mesmérisme, en pratique celui-ci persiste au travers, par exemple, de la règle de la chaîne spirituelle formée par les mains jointes autour de la table de séance ; selon Steven Connor (1999), cette pratique tactile et corporelle constitue une stratégie permettant de contrer les effets de dématérialisation et de décoration qui sous-tendent le spiritisme. Et bien qu'il accorde la préséance au corps du médium comme courroie de transmission des messages, le spiritisme va également mobiliser des outils techniques pour favoriser le contact avec le monde des esprits. Sur les tensions entre immatérialité et matérialité qu'avèrent les discours et pratiques spirites écartelés entre désir d'une transcendance spirituelle et d'une matérialisation du monde des esprits, voir GALVAN 2012.
- 36 WIBIN 1913 : 101.
- 37 KARDEC 1863 : 269. « L'esprit puise, non ses idées, mais les matériaux nécessaires pour les exprimer dans le cerveau du médium, et que plus ce cerveau est riche en matériaux, plus la communication est facile. Lorsque l'esprit s'exprime dans la langue familière au médium, il trouve en lui les mots tout formés pour revêtir l'idée ; si c'est dans une langue qui lui est étrangère, il n'y trouve pas les mots, mais simplement les lettres ; c'est pourquoi l'esprit est obligé de dicter, pour ainsi dire, lettre à lettre, exactement comme si nous voulions faire écrire de l'allemand à celui qui n'en sait pas le premier mot » (*ibid.* : 281).
- 38 GREGORY 2015 : 25 ; PETERS 1999 : 94-108 ; SCHÜTTPELZ 2012 et 2015.
- 39 Je précise que le terme « média » n'est pas utilisé à l'époque.
- 40 KARDEC 1860 : 2.
- 41 *Ibid.* : 53. Le « vous » renvoie à l'esprit qui dicte ses maximes à Allan Kardec, en parfait médium qu'il est.
- 42 CUCHET 2012 : 93. Voir aussi ENNS 2015 : 6.
- 43 Sur les tropes surnaturalisant la télégraphie, voir MARVIN 1998 ; NOAKES 1999 ; OTIS 2002 ; SCONCE 2000 : 7 ; STOLOW 2008.
- 44 KARDEC : 1863 : 290.
- 45 DENIS 1911 : 62.

- 46 Sur René Sudre, voir EVRARD 2016 : 269-319.
- 47 SUDRE 1926 : 144.
- 48 RIO 1928.
- 49 Sur Warcollier, voir EVRARD 2016 : 363-388.
- 50 RICHEL 1922. Ce terme est représentatif de la volonté des savants français de donner à leurs recherches une orientation résolument scientifique, d'où leur rejet du terme « surnaturel » quand il s'agit de parler de médiumnisme. Sur Charles Richet, voir EVRARD 2016 : 149-218.
- 51 Ibid. : 73.
- 52 Ibid. : 74.
- 53 Ibid. : 76.
- 54 Ibid. : 77.
- 55 J. D. « La transmission de la pensée. Faits étranges et révélations », *La France moderne*, juin 1929, p. 5.
- 56 Ibid., p. 4.
- 57 BERTON & WEBER 2009 : 13-32.
- 58 MARVIN 1998 ; NOAKES 1999 ; OTIS 2002 ; SCONCE 2000 : 7 ; SCHÜTTPELZ & VOSS 2015. Voir aussi l'étude de William Boddy qui consiste à montrer comment certains médias électroniques (radio, télévision, technologies digitales) ont été anticipés et débattus aux États-Unis avant même leur institutionnalisation, suscitant toutes sortes de fantasmes culturels (BODDY, 2004).
- 59 SIMON 2005.
- 60 CUCHET 2012 : 95-96.
- 61 DE FONTENAY 1911. Le terme est couramment employé dans la littérature spirite (voir aussi AKSAKOF 1906).
- 62 Cet anglicisme provient du terme « *rapping* » qui définit les manifestations sonores des esprits sous la forme de coups frappés plus ou moins forts. Ils sont souvent accompagnés par des phénomènes de « *poltergeist* » qui attestent la présence d'esprits frappeurs sous la forme de claquements de porte, d'objets qui volent ou de vaisselle brisée. Voir LECOUEUX 2007. Pour un ouvrage multidisciplinaire sur la question, voir HOURAN & LANGE 2001.
- 63 DE FONTENAY 1911 : 15.
- 64 Idem.
- 65 Idem. Sur la manière dont le spiritisme appréhende la photographie en tant que document, voir MEDEIROS 2015.
- 66 DE FONTENAY 1911 : 17.
- 67 MEDEIROS 2015.
- 68 DENIS 1911 : 28. L'idée du médium comme « accumulateur de force » psychique est récurrente dans les écrits de l'époque. Voir JOIRE 1909 : 562.
- 69 SCONCE 2000.
- 70 Cette convergence n'est toutefois pas exclusive de la constellation spirite puisque, comme l'a montré Laura Otis, au XIX^e siècle, le concept de « communication » opère au travers d'un large spectre de recherches qui articulent neurobiologie, technologie, littérature, philosophie et politique. La métaphore de la communication télégraphique est par exemple à l'œuvre dans plusieurs théories sur le fonctionnement du système nerveux, offrant de nouvelles manières de penser le corps et l'esprit (OTIS 2001).
- 71 ANDRIOPOULOS 2009 ; LUCKHURST 2002 ; NOAKES 1999 et 2002 ; PETERS 2000 ; POTTS 2006 ; SCONCE 2000 ; THURSCWELL 2001.
- 72 NOAKES 2002, 2008, 2016, 2019 ; SCHÜTTPELZ & VOSS 2015 ; VOSS 2020.
- 73 SCHÜTTPELZ & VOSS 2015.
- 74 LUCKHURST 2002 ; THURSCWELL 2001 : 20-36.
- 75 Sur ces controverses, voir NOAKES 2019. On trouve un résumé de ces débats dans l'ouvrage d'Alexandre Aksakof, *Animisme et spiritisme*, (AKSAKOF 1906 : 273 et suivantes). Il propose trois catégories possibles : le « personnisme », « phénomènes psychiques inconscients qui se produisent dans les limites de la sphère corporelle du médium », comme lorsqu'il incarne « une personnalité étrangère » ; l'« animisme » lorsque les faits se déroulent « en dehors des limites de la sphère corporelle du médium », tels que la « transmission, de pensée, télépathie, télécinésie, mouvements d'objets sans contact, matérialisation » ; et le « spiritisme » quand le personnisme et l'animisme « reconnaissent une cause extramédiumnique, supraterrrestre, c'est-à-dire en dehors de la sphère de notre existence » (ibid. : XXIII-XIV).
- 76 MORUS 1999 : 249 ; OTIS 2001 ; RABINBACH 1992.
- 77 Sur l'importance de l'électricité comme modèle culturel du corps et de l'esprit, voir SCONCE 2019 (en particulier : 117-236).
- 78 Au xx^e siècle, le corps humain n'est plus seulement conçu comme une machine mais comme une usine digne des plus grandes sociétés industrielles, comme le montrent les illustrations de Fritz Kahn. Voir BORCK 2007.
- 79 MARVIN 1988 : 111. Elle précise que la culture experte et la culture populaire se rejoignent pour considérer qu'il existe entre le corps et la nature un lien particulier qu'il s'agit de domestiquer (pour la première) ou de célébrer (pour la seconde). Sur la question des énergies liées à la modernité, voir aussi SIMON 2005.

- 80 FIGUIER 1861 : 163.
- 81 *Ibid.* : 167.
- 82 *Ibid.* : 169.
- 83 *Ibid.* : 178.
- 84 Sur ce cas, voir aussi FLAMMARION 1907 : 299-308.
- 85 FOVEAU DE COURMELLES 1907.
- 86 KILNER 1920.
- 87 Ces termes sont bien sûr anachroniques dans le contexte historique évoqué, mais permettent de mettre en évidence une continuité entre les « médiums » d'hier et d'aujourd'hui. Voir GALVAN 2010 et 2012 ; GITELMAN 1999.
- 88 SCONCE 2000 : 27.
- 89 Henri Azam donne des indications très précises sur la manière de conduire une séance optimale, affirmant qu'« au lieu de disposer les assistants n'importe comment, au hasard du moment, il serait désirable de les disposer suivant leurs capacités psychiques radioactives ou réceptives ». Il est ainsi important selon lui de les « choisir judicieusement suivant leur capacités psychiques et leur élévation intellectuelle et surtout morale. Ensuite les disposer suivant un ordre bien établi, toujours le même, de façon éviter toute déperdition de force » (AZAM 1926 : 208-209). Sur cette question voir : BRAUDE 2001 : 23-24 ; CUCHET 2012 : 68 ; GUNNING 1995 : 52 ; SCONCE 2000 : 29-30 ; SCONCE 2019 : 154-155.
- 90 BRAUDE 2001 : 82. Voir aussi : GALVAN 2010 ; LUCKHURST 2002 : 214-251 ; OWEN 1989 ; MCGARRY 2008 ; SCONCE 2000 : 48-50 ; SCONCE 2019 : 196.
- 91 « L'avènement d'une jeune femme incarnant la voix d'un défunt dans l'espace public devient le catalyseur du mouvement spirite moderne, un mouvement de réforme religieuse qui défie l'Église et ses principes en remettant en question l'autorité des institutions patriarcales par ses idéaux progressistes, centrés sur l'individu. Pour ces réformistes, les âmes des morts continuent à évoluer dans l'au-delà et peuvent être consultées par les vivants, qui se trouvent alors rassurés par leurs conseils » (GUESS & WAGON 2019 : 44). Sur la politique sexuelle de l'occultisme, voir : MCGARRY 2008 ; OWEN 2004 : 85-113.
- 92 GALVAN 2010. Voir aussi : GITELMAN 2000 : 186-189 ; LEONARD 2018 et 2019.
- 93 Selon Simone Natale, toutefois, le médium n'est pas un simple récepteur passif puisqu'il joue également le rôle de transmetteur dans la communication spirite. À la fois passif et actif, le médium est capable de diffuser des messages qui franchissent les limites spatiales, nationales, culturelles, linguistiques, etc., ce qui en fait un « média de masse » (NATALE 2011b et 2015b).
- 94 SCHRENCK-NOTZING 1929 : 408. Le médium Lina en état somnambulique, avec dans l'arrière-plan, Carl du Prel. Photographie de 1887 prise dans l'atelier du Pr Gabriel Max.
- 95 LEONARD 2018 et 2019.
- 96 Sur la séance spirite comme spectacle, voir chapitre 3 *infra*.
- 97 BRAUDE 2001 : 87. Janet Oppenheim rappelle que la multiplication des vocations chez les jeunes filles permet d'ajouter un certain charme aux séances, comme le montrent les commentaires de témoins masculins. Dans la Grande-Bretagne victorienne où les mœurs sociales sont sous contrôle, la séance constitue un environnement propice à la sensualité : mains qui se tiennent, ectoplasmes qui frôlent l'assistance, médiums dans la fleur de l'âge, « agrémentent » alors favorablement ces rencontres (OPPENHEIM 1985 : 19-21).
- 98 OPPENHEIM 1985 : 9.
- 99 SCHRENCK-NOTZING 1925 : 130.
- 100 *Idem.*
- 101 SCONCE 2000 : 44-47.
- 102 LOMBROSO 1910 : 81-89.
- 103 *Ibid.* : 83.
- 104 Cesare Lombroso dans DELANNE 1897 : 262.
- 105 « Je ne vois rien d'inadmissible à ce que, chez les hystériques et les hypnotiques, l'excitation de certains centres, qui devient puissante par suite de la paralysie de tous les autres, et provoque alors une transposition et une transmission des forces psychiques, puisse aussi amener une transformation en force lumineuse ou en force motrice. On comprend ainsi comment la force que j'appellerai corticale ou cérébrale, d'un médium, peut par exemple, soulever une table, tirer la barbe de quelqu'un, le battre, le caresser, phénomènes assez fréquents dans ces cas » (Lombroso dans DELANNE 1897 : 256).
- 106 BRAUDE 2001 : 85.
- 107 *Ibid.* : 83.
- 108 BRAUDE 2001 : 84-90 ; OPPENHEIM 1985 : 21-22.
- 109 Voir NATALE 2011b : 250.
- 110 Voir CRAWFORD 1923 ; MONTANDON 1927 ; NOAKES 2019 : 185-237. Au sein de la Society for Psychical Research (SPR) fondée en 1882 à Londres, par exemple, les expériences avec médium ont comme but premier d'observer les pouvoirs du corps et de l'esprit humains considérés comme des phénomènes naturels et non surnaturels. Sous cet angle, le médium est vu comme capable de dissiper de la chaleur ou de manipuler des éléments physiques au niveau moléculaire, expliquant les modifications de température dans une pièce, la lévitation d'objets, l'augmentation du poids d'une table ou encore la production de sons musicaux sans contact avec

- l'instrument (NOAKES : 177-178 et 191-193). Sur la SPR et ses méthodes positivistes d'investigation du parapsychique, voir aussi WARNER 2006 : 237-249.
- 111 NOAKES 2014. Cette vision du corps du médium prolonge de fait des pratiques à peine plus anciennes où certains sujets considérés comme « remarquables » (c'est-à-dire particulièrement nerveux et suggestibles) sont mobilisés dans les années 1830 pour des expérimentations de magnétisme.
 - 112 WINTER 1998 : 61-63. Mais la création artificielle de phases de délire chez des patients épileptiques, par exemple, peut aussi susciter des résistances, révélant la fragilité d'une supposée docilité attribuée à ces corps nerveux.
 - 113 Hereward Carrington a publié plus d'une centaine d'ouvrages au cours de sa longue carrière d'investigateur de phénomènes parapsychiques, carrière durant laquelle il a également beaucoup lutté pour mettre au jour les fraudes et les fraudeurs du spiritisme (CARRINGTON 1907, 1921 et 1940).
 - 114 CARRINGTON 1940.
 - 115 MORUS 1999 : 277-278.
 - 116 Maxwell dans ALEXANDRE-BISSON 1921 : V.
 - 117 OTIS 2002 et 2001.
 - 118 Laura Otis propose une étude de cas sur la collaboration des neurologues Hermann von Helmholtz et Emil Du Bois-Reymond avec des ingénieurs tels que Werner Siemens autour de la mise en place d'un réseau télégraphique en Allemagne (OTIS 2002).
 - 119 *Idem*.
 - 120 *Ibid.* : 105-107.
 - 121 Janet Oppenheim souligne l'attitude très ambivalente des spirites vis-à-vis de la science vue tantôt comme une alliée en mesure de légitimer leurs doctrines, tantôt comme destructrice ou limitée (OPPENHEIM 1985 : 200).
 - 122 NOAKES 2012.
 - 123 HAHN & SCHÜTTPELZ 2009 ; SCHÜTTPELZ 2009, 2012, 2015 ; SCHÜTTPELZ & VOSS 2013, 2015 ; VOSS 2014, 2020.
 - 124 NOAKES 2008, 2012, 2014, 2019 : 238-280. Ces controverses divisent ceux qui estiment que le spiritisme est le fruit de mécanismes mentaux bien connus des médecins et des psychologues (et qu'ils sont donc tout indiqués pour juger des phénomènes produits par les médiums), et ceux qui pensent que le spiritisme, en tant qu'il échappe aux lois de la science traditionnelle, doit être investigué par les personnes ayant la plus grande expérience en la matière, à savoir les participants réguliers aux séances (NOAKES 2014 : 48). D'autres encore estiment que ce sont les magiciens les mieux armés pour évaluer les performances de médiums soupçonnés d'exploiter les trucs des prestidigitateurs (BERTON 2012).
 - 125 À bien des égards, l'attitude des spirites vis-à-vis des sciences apparaît comme contradictoire, y compris pour les premiers observateurs du mouvement, comme le montre Jean-Baptiste Tissandier, un professeur de philosophie : « Il est [...] un point qui frappera tous ceux qui liront, qui a dû frapper tous ceux qui ont lu les ouvrages spirites. C'est à la fois une comparaison continuelle avec les autres sciences, comme si l'on voulait rapprocher les méthodes et partager le crédit dont elles jouissent, et un certain dédain pour ces mêmes sciences, une recommandation fréquente de ne point confondre le spiritisme avec ce qu'il appelle les *sciences vulgaires* » (TISSANDIER 1866 : 66-67). L'auteur se réfère ici à l'ouvrage d'Allan Kardec, *Qu'est-ce que le spiritisme*.
 - 126 KAES 2009 : 125.
 - 127 NOAKES 2016 : 140-141.
 - 128 NOAKES 2008 : 332.
 - 129 NOAKES 2014 : 50.
 - 130 MAXWELL 1903 : 37.
 - 131 GRASSET 1907 : 36. Grasset cite Charles Richet dans « Faut-il étudier le spiritisme ? », *Annales des sciences psychiques*, 1905.
 - 132 En effet, une fois qu'il met son esprit et son corps à disposition des « défunts désireux de communiquer », le médium est potentiellement « à la merci du premier esprit venu et s'expose à être possédé par de bas esprits toujours avides de mystifier les vivants ». D'où la nécessité d'avoir un « guide protecteur [...] dont le rôle est justement de faire cette besogne de police », précise René Sudre. SUDRE 1926 : 336.
 - 133 LUCE 1928.
 - 134 DENIS 1911 : 3. Force est de constater que le spiritisme « expérimental » permet aussi d'atténuer les soupçons de charlatanerie qui pèsent sur le corps du médium, les machines détournant momentanément l'attention des participants vers les machines. Voir NOAKES 2002.
 - 135 NOAKES 2014 : 50.
 - 136 *Ibid.*
 - 137 RICHET 1922 : 52.
 - 138 Selon Léon Chevreuil, rédacteur de *La Revue spirite* fondée par Allan Kardec en 1858, l'analogie entre un médium et la télégraphie sans fil est purement rhétorique car, dans les faits, « en nous écartant des processus mécaniques pour entrer dans le domaine mystérieux des moralités pensantes, les expériences deviennent plus délicates, plus difficiles ; il pourra y avoir des interférences » (CHEVREUIL 1927 : 108. Voir GALVAN 2012 : 83-84).
 - 139 Cette métaphore apparaît dans le titre de l'une des premières publications importantes sur le spiritisme : Charles Partridge, *Spiritualism : Its*

- Phenomena and Significance* (*Spiritual Telegraph*, Tract No. 1), New York, Spiritual Telegraph Office, 1858. Voir CONNOR 1999 : 211-212 ; ENNS 2015 : 3-10 ; NOAKES 2016 ; SCONCE 2000 : 12, 25-26, 56-58 ; STOLOW 2008.
- 140 ENNS 2015 : 3-10. Voir aussi MCGARRY 2008 : 2.
- 141 RICHARD 1949 : 123-124. L'auteur cite ici la correspondance d'un auteur anonyme.
- 142 Selon Noakes, on peut distinguer idéologie démocratique antitechnologique et idéologie libérale proscientiste (NOAKES 2002).
- 143 BERTON 2015 : 454-458.
- 144 Comme le signale Geoghegan, il faut se garder de corréler le spiritisme à un seul média technique car il constitue un réseau ou une infrastructure articulant différentes technologies, codes, protocoles, etc. ; par ailleurs, ce n'est qu'au courant du xx^e siècle que les médias seront pensés dans leur unicité, en fonction de distinctions en termes de pratiques, de modes de réception, de diffusion, etc. GEOGHEGAN 2016 : 902-903.
- 145 Jill Galvan analyse cette conception technologique du médium comme l'une des facettes d'un discours plus large développé par les spirites et qui deviendra ce qu'on appelle aujourd'hui le posthumain (GALVAN 2012 : 80).
- 146 « Un homme qui voit par le téléphone », *Annales des sciences psychiques*, rubrique Échos et nouvelles, 1-16 septembre 1911, n° 17-18, p. 316. Ce petit article rend compte du cas d'un homme, Vincent N. Turvey, qui se dit « phono-voyant » car capable de voir les personnes et les choses qui se trouvent au bout du fil au moment même où il téléphone. Parrainé par William Stead, il publie un ouvrage qui retrace ses expériences, *The Beginnings of Seership; or, Supernormal Mental Activity* (Psychic Book Club, 1911).
- 147 On trouve plusieurs occurrences du « médium-photographe », comme dans les *Annales des sciences psychiques* (« La mort d'un médium-photographe », rubrique Échos et nouvelles, n° 3-4, 16 février 1910, p. 63).
- 148 Il aurait été découvert par le Pr Giuseppe Calligaris de l'université de Rome (« Man Television Machine, Italian Scientist Says: Subject Reports Objects Through Wall », *Chicago Daily Tribune*, 27 novembre 1934, p. 11).
- 149 CONNOR 1999 : 216. Connor cite le cas du médium Richard Zenor dont la pratique de voix directe est décrite à la manière d'une liaison téléphonique entre deux mondes (James Crenshaw, *Telephone Between Worlds*, Los Angeles, DeVorss and Co., 1950).
- 150 En 1930, Upton Sinclair présente, dans un livre sur ses expériences paranormales, le fonctionnement de la télépathie sur le modèle de la radio, au moment même où cette technologie commence à se diffuser (SINCLAIR 2001).
- 151 GUNNING 2013 : 230.
- 152 Pour Guillaume Cuchet, la technologie est un « vecteur paradoxal » de réenchantement du monde transformé par le progrès technique (CUCHET 2012 : 95).
- 153 Voir SCONCE 2000 : 54 ; STOLOW 2008 : 671 ; VOSS 2014 : 219. En ce sens, le corps du médium opère la synthèse entre magnétiseur (actif et masculin) et magnétisé (passif et féminin).
- 154 TUDOR 1989.
- 155 À noter qu'il s'agit ici d'une voix *over* féminine endossant une fonction narrative habituellement attribuée aux personnages masculins, lesquels ont bien souvent à Hollywood la maîtrise du dispositif énonciatif qu'ils orientent à partir d'une posture objective. Échappant à l'emprise du subjectif, de la corporalité et de l'affect, la voix *over* d'Anne Blair, en effet, s'émancipe de l'espace diégétique pour rendre compte de la folie croissante de son père, à la manière d'un narrateur omniscient : elle explique les ellipses, elle raconte des événements auxquels elle n'a pas assisté et elle conserve toujours un ton relativement posé et sobre. Voir BOILLAT 2011 ; SILVERMAN 1988 : 42-71.
- 156 NOAKES 2016 : 142-143. Gernsback publie plusieurs articles dans des revues de vulgarisation liées à la technologie, telles *Electrical Experimenter* et *Radio-Craft*. Fig. : H. Gernsback, « The Thought Recorder », *Electrical Experimenter*, vol. 7, n° 2, 1919, p. 84-85. Source : www.teslacollection.com/tesla_articles/1919/electrical_experimenter/h_gernsback/the_thought_recorder.
- 157 Voir chapitre 3 *infra*.
- 158 NOAKES 2016 : 147-148.
- 159 BERTON & BAUDOUIN 2015 ; BAUDOUIN 2014 et 2015 ; NOAKES 2016 : 148 ; SCONCE 2000 : 59-62, 81-83.
- 160 EDISON 1949 : 183-225.
- 161 « Scientists Research Machine to Contact the Dead », *Fate*, avril 1863, p. 38 (BAUDOUIN 2015).
- 162 C'est l'une des thèses principales défendues par Richard Noakes qui a exploré ces questions sur le territoire britannique entre 1870 et 1930 (NOAKES 2019).
- 163 RICHET 1922. Voir à ce sujet EVRARD 2016 et MÉHEUST 1999 : 68-101.
- 164 Pour une histoire des controverses théologiques qui divisèrent protestants et catholiques concernant la survie de l'âme après la mort, voir CALLARD 2019.
- 165 C'est ce qu'illustrent les travaux d'Allan Kardec qui introduit le spiritisme en France, ou Hélène Huet

(1869) qui préconise la prière comme moyen de favoriser le contact avec le monde des esprits. Mais le spiritisme a une vision très œcuménique et non doctrinaire de la religion (même s'il est globalement chrétien). Pour Kardec, « au point de vue religieux, le spiritisme a pour base des vérités fondamentales de toutes les religions : Dieu, l'âme, l'immortalité, les peines et les récompenses futures ; mais il est indépendant de tout culte particulier. Son but est de prouver à ceux qui nient ou qui doutent que l'âme existe ; qu'elle survit aux corps ; qu'elle subit après la mort les conséquences du bien et du mal qu'elle a fait pendant la vie corporelle ; or, ceci est de toutes les religions » (KARDEC 1865 : 14-15).

166 Chevalier LE CLÉMENT DE SAINT-MARCQ 1928.

167 Voir HOFFMANN 2002 : 140-148.

168 *Ibid.* : 135.

3

Une histoire croisée
du cinéma et du spiritisme

« Eva a un mouvement d'ondulation, est soulevée à 5 ou 7 centimètres du sol et Mme B. voit se projeter au fond du cabinet une apparition entière. [...] Eva prend la lampe de poche (la blanche) et elle éclaire directement la manifestation. Une photographie est prise [...]. Après l'éclair du magnésium, le fantôme s'évanouit¹. »

Juliette Alexandre-Bisson

L'un des moyens de raconter l'histoire croisée du cinéma et du spiritisme consiste à mobiliser le concept de « machine à fantômes » qui, loin d'être une simple métaphore, mérite d'être confronté à des sources (écrites et audiovisuelles) afin d'en mesurer toute la productivité. Cette expression s'applique de manière privilégiée aux vues lumineuses qui sont perçues, dès leur diffusion, comme des images spectrales, dans la lignée de la *camera obscura*, de la fantasmagorie ou des *ghost shows*². Ce mode de réception « surnaturaliste » n'est donc pas étranger aux premiers spectateurs qui ont l'habitude de fréquenter des attractions où déambulent des revenants et autres créatures fantastiques. La formule « machine à fantômes » convient également à la description de la séance spirite, en ce qu'elle projette, elle aussi, des figures immatérielles qui ressortissent au merveilleux³. L'analogie entre la séance de cinéma et la séance spirite ne manque pas en effet de frapper, tant toutes deux cherchent à dévoiler l'ailleurs et l'impossible par le truchement de l'illusion de réalité⁴. Du média au médium, c'est toute une dramaturgie de l'invisible qui se déploie sous les yeux fascinés des assistants.

Les affinités structurelles et sémantiques entre le cinématographe et le spiritisme n'échappent d'ailleurs pas aux contemporains. Tandis que les vues animées sont considérées comme le reflet d'un réel fantastique et magique, les spirites accueillent le cinématographe comme une fabuleuse invention qui concrétise leurs doctrines sur le plan technologique⁵. On peut dès lors parler d'une réflexivité réciproque entre ces deux machines à fantômes au sein desquelles convergent tradition (croyances et superstitions) et modernité (sciences et techniques).

Qualifier le cinéma et le spiritisme de machines à fantômes revient à privilégier un déterminant essentiel du dialogue qui s'est tissé au fil de leurs interactions : la technologie. S'il n'est pas nécessaire de s'attarder sur le cas bien connu du cinématographe et de ses multiples variantes, il est peut-être judicieux de rappeler que le spiritisme, dès ses origines, n'est autre qu'un nouveau moyen de communication. Il prend la forme d'un code composé de coups frappés sur les murs mis au point en 1848 à Hydesville, dans l'état



FIG. 1

de New York, par Margaret et Kate Fox, des jeunes filles qui souhaitent jouer un tour à leur père pasteur en lui faisant croire que la maison familiale est hantée par un fantôme⁶. Si ce « dispositif » est essentiellement humain (et surtout sonore) – les coups frappés étant produits par l'une des sœurs qui souffre d'une malformation des orteils –, le système choisi s'inspire du télégraphe électrique de Samuel Morse qui fonctionne sur la base d'un code binaire de transmission des messages⁷.

À la suite des sœurs Fox, les adeptes de ce qui devient une nouvelle religion ont recours à différentes méthodes pour communiquer avec les esprits : tables parlantes et tournantes⁸, cartes de Zener (servant à tester les dons de clairvoyance ou de télépathie) (*Furie*, 1978, **Fig. 1**) ou planche ouija (qui permet d'épeler les mots dictés par l'esprit en déplaçant un objet sur les lettres de l'alphabet). Dans les années 1920, le Français René Warcollier, un chimiste spécialisé dans les expériences de télépathie, crée même une version électrique du Ouija appelée « détecteur télépsychique automatique⁹ ». Mais les spirites peuvent aussi se passer d'artifices, grâce aux techniques d'écriture automatique ou d'incorporation où le médium, en transe, prête son corps à un esprit qui écrit par son bras ou s'exprime par sa voix. Dans cette perspective, le médium devient un outil de captation de données, à l'exemple du « médium-photographe » Pasquale Erto qui parviendrait à impressionner sans contact des plaques photographiques et de la pellicule film enfermées dans un châssis.

La technologie est également mise au service d'observations « scientifiques » de faits parapsychiques : la photographie, le dynamographe ou le sténographe sont utilisés dans le cadre d'expériences avec des médiums afin de fournir des traces matérielles des échanges entre le monde des vivants et celui des morts. Ces instruments participent à un discours de la preuve que physiciens, ingénieurs et amateurs éclairés élaborent pour

piéger les charlatans et convaincre les sceptiques du bien-fondé de la « métapsychie¹⁰ ». L'enjeu est de taille : il s'agit d'arracher ces phénomènes inexplicables à la superstition et les annexer au domaine des sciences naturelles. C'est pourquoi, hostile aux interprétations mystiques des facultés extrasensorielles, le spiritisme expérimental répudie le terme « surnaturel¹¹ ». La technologie imprègne ainsi la sphère du spiritisme, tant sur le plan conceptuel du travail médiumnique (le médium enregistre l'imperceptible) que sur le plan concret de ses dispositifs de croyance et d'expérimentation.

L'orientation technoscientiste prise par une partie du mouvement détermine une autre série de machines à fantômes qui font émerger un pan un peu moins familier de cette histoire croisée : les « machines magnétiques ». Leurs fonctions sont multiples : mesurer les champs magnétiques, radiographier la pensée, évaluer la force psychique, enregistrer les variations d'énergies dans le corps humain, constater l'intensité d'un courant électrique, etc¹². Dynamoscope, magnétomètre, radiographe, sthénomètre, galvanomètre, etc., faciliteraient l'extériorisation des « spectres » du sujet – les savants de l'époque se référant aux « fantômes magnétiques » pour désigner les rayons invisibles de l'organisme¹³. Certaines théories postulent l'existence d'un plan astral ou d'un fluide universel à travers lequel circulent idées, émotions, fantasmes, rêves, tous susceptibles d'être relayés à l'aide de supports techniques¹⁴.

Cinéma et spiritisme partagent une histoire longue de plusieurs siècles, qui remonte au moins aux spectacles d'ombres chinoises et de lanterne magique remplis de spectres en tous genres¹⁵. Déplier l'histoire de ces machines à fantômes permet de mettre en exergue à quel point celles-ci sont profondément ambivalentes. En elles viennent se cristalliser des certitudes et des préjugés relatifs aux sciences comme à l'occultisme, tel que le montre *La Maison des damnés* (1973) où l'appareil électro-magnétique utilisé par le Dr Barrett, le « Reversor », est censé « exorciser » le lieu de la charge psychique malfaisante qui y règne. Ces machines à fantômes peuvent aussi bien servir à l'observation rigoureuse des phénomènes inexplicables (les appareils d'Étienne-Jules Marey) qu'à la pratique rituelle propre à un système de croyances (la photographie spirite). Il convient alors de les replacer dans le cadre plus large de l'histoire des technologies de communication et d'enregistrement qui ont contribué à amplifier les phénomènes de spectralisation et à mettre en crise les systèmes perceptifs.

La spectralité comme grille de lecture au moyen de laquelle on comprend la spécificité de l'expérience et de l'image cinématographiques persiste bien au-delà du tournant du xx^e siècle. Plusieurs titres d'ouvrages en attestent :

The Haunted Screen de Lotte Eisner¹⁶, *Hollywood, the Haunted House* de Paul Mayersberg¹⁷ ou encore de *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film c. 1900* de Lynda Nead¹⁸. Or l'idée du cinéma comme machine à fantômes, loin d'être purement métaphorique, a une histoire que l'on peut retracer, entre autres, au travers des occurrences suivantes : la fantasmagorie, le baquet de Mesmer, les méthodes graphiques d'Étienne-Jules Marey, la « cinématographie ectoplasmique », autant d'objets-carrefours où se rencontrent cinéma et spiritisme.

La fantasmagorie

Les spectacles de fantasmagorie constituent une étape essentielle dans l'histoire des machines à fantômes. Relancés par Étienne-Gaspard Robert dit Robertson à la fin du XVIII^e siècle, en pleine période révolutionnaire, ils sont d'abord pensés comme un moyen de lutter contre les superstitions populaires et les croyances religieuses, dans l'esprit des Lumières¹⁹. Si le scepticisme à l'égard du surnaturel n'est pas nouveau, l'existence de dispositifs optiques et les découvertes scientifiques permettent, dès le XVI^e siècle, d'expliquer en quoi les fantômes ne sont que des artifices²⁰. Tom Gunning rappelle à cet égard que les méthodes de démystification du spiritisme et de la croyance aux fantômes, à l'instar de la fantasmagorie, trouvent en partie leur origine dans la critique protestante du catholicisme, vu comme une entreprise encourageant la crédulité. La Réforme marque en effet le moment où le Purgatoire – espace par excellence réservé aux âmes errantes – est contesté, les protestants accusant les catholiques non seulement de raconter des fables à leurs disciples, mais parfois aussi de truquer volontairement l'apparition de spectres dans un but de prosélytisme²¹.

En France, la fantasmagorie apparaît dans un contexte où l'attaque de la religion comme créatrice de superstitions inspire la création de spectacles ayant une double vocation de démystification des croyances et de divertissement payant²². Observant comment la fantasmagorie devient, dans la pensée philosophique allemande, une figure discursive qui permet de décrire les illusions sensorielles et les limites de la connaissance, Stefan Andriopoulos attire également l'attention sur la fonction didactique de ces exhibitions²³. Au sein d'essais et de récits littéraires, comme ailleurs, la lanterne magique concourt à éclairer le public qui serait tenté de croire aux témoignages revendiquant l'existence des fantômes²⁴. Le pouvoir illusionniste de la fantasmagorie devient, chez Kant, Hegel ou Schopenhauer, un moyen de conceptualiser la fragilité des sens humains et plus largement de discuter les enjeux soulevés par les apparitions surnaturelles.

La croyance aux fantômes constitue alors un débouché attrayant pour ceux qui décident de suivre les traces de l'inventeur de la fantasmagorie, l'allemand Paul Philidor (connu sous le nom de Philipstahl). Le recours aux dernières découvertes dans le domaine de l'optique, la chimie, la mécanique et la physique en fait un divertissement particulièrement moderne, bien que la scénographie et l'iconographie, très hétéroclites, mêlent motifs sacrés et profanes, figures familières de la culture romantique et néo-classique, scènes inspirées de la Bible, de l'histoire antique et contemporaine ou de la littérature (Fig. 2). Renvoyant à la notion de « phantasme » – parfois utilisée comme synonyme de fantôme, et plus généralement de vision ou d'hallucination²⁵ –, le terme « fantasmagorie » explicite le but d'un spectacle d'illusions qui donne au public l'occasion de dialoguer avec des fantômes fictifs.

Plus précisément, il s'agit d'une performance « multimédia » et pluri-sensorielle, composée de sons, d'odeurs, d'images, et parfois de chocs électriques²⁶, durant laquelle sont projetées des images animées ayant la particularité de produire de forts effets de réalité. Situées derrière un écran, afin de les dérober à la vue des spectateurs d'autant plus intrigués par l'impossibilité de repérer la source des impressions reçues, des lanternes magiques montées sur roues ou sur rails projettent des figures sur des toiles blanches ou des rideaux de fumée, ce qui renforcent la dimension évanescence des spectres. La lanterne mobile, appelée « fantascopie », permet en outre de créer des réductions et des agrandissements soudains de figures macabres qui semblent tantôt se jeter sur le public, tantôt s'en éloigner et s'évanouir. Inspirée du romantisme noir, la mise en scène lugubre dépend d'un décor (tentures noires, crânes, candélabres), de bruits (tonnerre, voix plaintives, gémissements, dents qui claquent), d'odeurs (de soufre et de bitume), d'images (éclairs, squelettes, diabolins, chauves-souris, fantômes et autres symboles de l'au-delà) qui contribuent à plonger le public dans une atmosphère particulièrement angoissante.

Très en vogue dans la France de la Terreur, mais aussi dans d'autres pays²⁷, les fantasmagories de Robertson suscitent la polémique, certains observateurs leur reprochant d'exploiter la crédulité du public avide de sensations fortes. Elles seront interdites suite à un procès qui démontrera la nature factice de ces fantômes peuplant des séances réputées pour épouvanter les âmes les plus solides. Malgré leur dimension didactique et démystificatrice clairement affichée, ces spectacles sont en effet interprétés par le public au prisme de leur réalisme sans égal. C'est tout le paradoxe d'un loisir qui prétend à la fois discréditer la foi au surnaturel (et donc dénoncer les tentatives de fraudes à des fins commerciales) et entretenir l'illusion de



FIG. 2

réalité, comme le prouvent des documents publicitaires²⁸. Si les fantasmagores échappent de peu, autour de 1800, à l'accusation de nécromancie ou de magie noire, ils restent toutefois coupables, notamment au regard des autorités, de promouvoir les superstitions auprès des groupes sociaux les moins éduqués. Aussi, soutient Laurent Mannoni²⁹, la lumière ne sert plus à rendre le monde davantage visible et lisible, mais à matérialiser l'invisible et à transgresser les frontières entre le monde réel et l'au-delà. D'ailleurs, le glissement sémantique que subit le terme « fantasmagorie » au XIX^e siècle – qui acquiert un sens figuré pour désigner toute représentation chimérique – consolide l'équation entre dispositif optique et illusionnisme, l'appareillage technique s'effaçant derrière ses effets trompeurs³⁰.

Tel sera aussi le cas du cinématographe qui, presque un siècle plus tard, réanimera, avec ses propres moyens, la tradition des fantasmagories, laquelle ne disparaîtra jamais complètement puisque les fantômes fictifs continueront de hanter les scènes de théâtres, de foire, de music-hall, de magie, etc³¹. Deux facteurs au moins permettent de comprendre la contiguïté historique entre fantasmagorie et projections lumineuses : d'une part, la configuration d'un dispositif propice à l'enchantement et au choc, et, d'autre part, les parcours professionnels des premiers cinématographistes qui, bien souvent, ont été des lanternistes, des magiciens, des inventeurs ou des illusionnistes intéressés, d'une manière ou d'une autre, par le surnaturel (souvent d'ailleurs dans le but de dénoncer la croyance aux fantômes). C'est ce qu'indique Owen Davies³², à propos de Georges Méliès (qui a œuvré en tant qu'expert anti-fraudes méchaniques), George Albert Smith (employé de la Society for

Psychical Research³³), Robert W. Paul, Cecil Hepworth ou encore Thomas A. Edison³⁴. Le cinéma reprend alors à son compte l'attirance du public pour le surnaturel, qui s'exprime tout au long du XIX^e siècle à travers des spectacles optiques et des romans gothiques dont les effets de désorientation rappellent ceux procurés par les vues photographiques animées et, avant elles, la lanterne magique³⁵. L'épistémologie spectrale promue par la fantasmagorie se verra ainsi transférée aux « nouvelles » technologies associées au registre de la communication éthérée avec les esprits et à l'imaginaire de la mort³⁶.

Les machines magnétiques

Plus ou moins contemporain de la fantasmagorie, le mesmérisme permet de repérer une nouvelle intersection dans l'histoire croisée du cinéma et du spiritisme. Ancêtre des machines à fantômes modernes, le baquet de Mesmer est un dispositif social et thérapeutique né au XVIII^e siècle, dans la mouvance du magnétisme animal³⁷. Il est imaginé par le médecin allemand Franz-Anton Mesmer qui postule l'existence d'un fluide physique subtil emplissant l'univers et servant d'intermédiaire entre l'humain, la terre et les corps célestes, de même qu'entre les individus eux-mêmes. Connectant l'ensemble des êtres vivants et de la matière, cette substance fluide expliquerait les phénomènes surnaturels tels que l'apparition de fantômes ou la télépathie – le mesmérisme fournissant plus tard au spiritisme une base essentielle dans la construction de sa doctrine³⁸. Afin d'exploiter les prétendues vertus médicales du magnétisme, Mesmer élabore une théorie de la maladie qui résulterait d'une mauvaise répartition et circulation de ce fluide dans le corps humain. Grâce à des passes sur tout le corps, dites « passes mesmériennes », ce fluide est canalisé, emmagasiné et transmis par le magnétiseur, vu à la fois comme un guérisseur et un formidable condensateur d'énergie – tel Leonardo Palladino dans *Red Lights* qui fait croire à la foule qu'il peut soigner les cas les plus désespérés, dans la tradition du médiumnisme guérissant.

En 1780, Mesmer introduit la méthode thérapeutique collective dite « du baquet » par laquelle il peut traiter plus de trente personnes simultanément. Reliés entre eux par des cordes, les « patients » sont assis autour d'une caisse circulaire en bois de chêne remplie d'eau magnétisée (Fig. 3³⁹). Mesmer et ses aides se déplacent autour du baquet pour toucher les parties malades du corps à l'aide de tiges de métal censées amplifier les effets curatifs du bain magnétique. Mais si celui-ci est censé améliorer l'état de santé des participants, il semble surtout favorable à la proximité des corps et aux phénomènes de contagion. En effet, plus qu'un dispositif médical, le baquet de Mesmer est un dispositif suggestif qui exalte les émotions et



FIG. 3

l'imagination – sa circularité structurelle favorisant les échanges de regards, et partant, le mimétisme. Cette atmosphère hautement magnétique (au sens non pas physique, mais métaphorique) est volontairement soutenue par Mesmer qui joue lui-même de la musique, effleure l'assistance et pose sur elle un regard pénétrant, si l'on en croit les témoignages d'époque. Son charisme susciterait des réactions particulièrement vives chez les femmes de la meilleure société qui éclatent d'un rire « hystérique », se pâment ou sont prises de convulsions. Un témoin présente de la sorte la crise d'une assistante :

« La respiration était précipitée ; elle étendait les deux bras derrière le dos en les tordant fortement, et en penchant le corps en devant ; il y a eu un tremblement général de tout le corps ; le claquement de dents est devenu si bruyant qu'il pouvait être entendu du dehors ; elle s'est mordu la main, et assez fort pour que les dents soient restées marquées⁴⁰. »

De telles descriptions du magnétisme – réduit à une forme de spectacle théâtral où les émois se transmettent rapidement d'un sujet à l'autre – émaillent les différents travaux menés par l'Académie royale de médecine chargée d'expertiser cette pratique considérée comme dangereuse pour les mœurs. Le rapport Bailly mandaté en 1784 par Louis XVI⁴¹ « conclut que tout dans ces expériences se ramène aux trois facteurs : imagination, attouchement, imitation⁴² », écrit Joseph Grasset dans *L'Occultisme hier et aujourd'hui. Le merveilleux préscientifique* (1907). Or comment ne pas reconnaître dans le

baquet de Mesmer certaines caractéristiques du cinématographe dont l'efficacité symbolique est également fondée sur la suggestion et l'émotion⁴³ ?

Une féerie de Georges Méliès, *Le Baquet de Mesmer* (1904), met précisément en scène le fameux Dr Mesmer qui entreprend de réaliser une expérience avec un baquet en bois apporté par quatre laquais (Fig. 4). Après avoir rempli le récipient, Mesmer effectue quelques gestes pour magnétiser l'eau, comme le montrent les flammes qui s'en échappent. Il en extrait ensuite des robes bleues utilisées pour habiller, avec l'aide de ses assistants, les statues situées à l'arrière-plan. Celles-ci aussitôt s'animent et se mettent à danser, bientôt rejointes par la figure féminine centrale qui livre le clou du spectacle – la couleur bleue faisant écho à la fois à l'eau du baquet et au vêtement de Mesmer dont le pouvoir ne cesse d'être souligné dès lors qu'il est celui qui donne littéralement vie à ces danseuses⁴⁴. Cette courte performance permet non seulement d'ériger les danseuses en objets du regard et du désir masculins, mais également de représenter la scène mesmérisme comme le lieu de l'autorité patriarcale qui fait surgir et s'évanouir des corps féminins. Transformées à nouveau en statues, les danseuses sont dépouillées de leurs vêtements, lesquels se métamorphosent, une fois replacés à l'intérieur du baquet, en canards et autres gallinacés⁴⁵ – cette clôture évoquant les condamnations historiques du mesmérisme comme régression de l'humain vers la bestialité⁴⁶.

Chez Méliès, le baquet de Mesmer devient une machine à engendrer des images animées qui passent de l'immobilité au mouvement, pour retourner à leur stase première, mimant ainsi le fonctionnement propre à la projection filmique⁴⁷. La gestuelle et les actions de Mesmer (singées par un Méliès magicien-cinématographe) achèvent de suggérer des parallèles entre les dispositifs du baquet et du cinéma : l'apparition et la disparition de figures fantastiques dépendent, dans les deux cas, du pouvoir à la fois cinématique et démiurgique du metteur en scène⁴⁸. Mais si, au premier abord, Méliès propose une vision idéalisée du mesmérisme – l'agitation des corps pris de spasmes et de convulsions comme elle est décrite dans les expertises du XVIII^e siècle étant ici traduite de manière esthétique et harmonieuse –, il se moque ostensiblement d'une pratique connue pour avoir fourni des bases pseudo-scientifiques au spiritisme⁴⁹. Subordonnés à la magie du cinématographe, les supposés dons de Mesmer sont en effet la cible d'une critique de la part de Méliès qui poursuit ici ses efforts contre les charlatanismes de tous bords – rappelant au passage que la prestidigitation et les vues animées sont les véritables lieux d'une illusion librement consentie. Aussi, le mesmérisme peut être vu comme une machine-cinéma à fantômes « avant la lettre », en tant qu'elle est, grâce à la puissance couplée du regard fascinateur



FIG. 4

et de l'imaginaire, une « fantasmagorie d'images en transformation⁵⁰ », selon les termes choisis par Giuliana Bruno.

Le baquet de Mesmer n'est qu'un dispositif parmi d'autres, à une époque où les recherches menées dans le domaine de la physique, de la physiologie et de la thermodynamique contribuent à façonner l'image d'un corps humain imprégné d'énergies invisibles, mais puissantes⁵¹. Les théories sur la matière, l'énergie et l'éther du XVIII^e-XIX^e siècles conduisent certains chercheurs à formuler une série d'hypothèses relatives « aux pouvoirs supérieurs à la matière et dégagés des contingences de temps et d'espace⁵² », telles que la transmission de pensée ou la matérialisation des esprits⁵³. La découverte, à la fin du siècle, des ondes hertziennes (1888), des rayons X (1895) ou de la transmission d'ondes sans fil (1899) encourage de nombreuses spéculations quant à l'existence d'ondes cérébrales, psychiques ou corporelles qui fonderaient les processus de communication immatérielle⁵⁴. Selon Camille Flammarion, « des courants psychiques paraissent traverser l'atmosphère, nous vivons au sein d'un monde invisible⁵⁵ » dont on ne peut que constater l'influence au quotidien. L'existence d'« enveloppes fluidiques » explique par exemple les phénomènes d'attraction et de répulsion entre individus⁵⁶, ainsi que la capacité des médiums à enregistrer ces flux invisibles sur un support photographique, comme l'affirme Julian Ochorowicz⁵⁷.

Fervent défenseur des sciences psychiques en France, Émile Boirac postule l'existence d'un « rayonnement humain » à l'origine des phénomènes « hypnoïdes », « magnétoïdes » et « spiritoïdes⁵⁸ ». Les êtres se

situeraient le long d'un axe séparant les « conducteurs » (« qui laissent passer l'influence ») et les « isolants » (« qui arrêtent l'influence et qui lui donnent ainsi le temps et l'intensité nécessaires pour produire des effets appréciables⁵⁹ »). Ce rayonnement est comparé aux « ondes hertziennes qui accompagnent toute décharge électrique et qui traversent tous les corps avec une rapidité inconcevable⁶⁰ ». Parmi les meilleurs organismes « rayonnants⁶¹ », on compte les médiums spirites, en mesure de déplacer des objets sans contact, uniquement par « transformation de la force fluide en force visqueuse⁶² ». Tout médium, précise Boirac, est non seulement apte à fournir la « force fluide », mais aussi à modifier l'état de celle-ci afin qu'elle gagne en matérialité, comme le vérifie la possibilité de tenir un meuble « suspendu au-dessus du sol, par simple adhérence avec la pulpe de ses doigts⁶³ ».

La séance spirite obéit aux mêmes lois : elle rassemble autour du médium des « conducteurs » et des « isolants », les uns laissant passer le fluide, les autres l'arrêtant, l'accumulant et le transformant, en fonction de leur force psychique – avec l'idée qu'il existe, comme en électricité, de plus ou moins bons conducteurs⁶⁴. Ce principe d'« harmonie fluidique » est nécessaire tant au niveau de la complémentarité des rayonnements humains qu'au niveau des « affinités de tempéraments », car, proclame René Sudre, il doit y avoir « entre les assistants une communauté provisoire de sentiments⁶⁵ ». Ces ondes, estiment les spécialistes, sont présentes chez tout un chacun, y compris chez ceux et celles qui n'ont pas d'aptitudes particulières à la « télépsychie⁶⁶ ».

En 1908, dans *La Force magnétique, l'agent magnétique, et les instruments servant à les mesurer*, le Dr Bonnaymé présente en détail une série de dispositifs destinés à détecter les « fantômes » magnétiques du corps et du psychisme humains. Le dynamoscope du Dr Collongues, le galvanomètre de Puyfontaine, le bioscope de Baraduc, le sthénomètre de Joire ou le magnétomètre de l'abbé Fortin permettent d'indiquer la présence de radiations imperceptibles à l'œil nu et ayant une influence sur la matière⁶⁷. Régulièrement employé dans les expériences de chasse aux fantômes ou dans les séances spirites, le magnétomètre de l'abbé Fortin, par exemple, notifie l'action de fluides magnétiques grâce à une aiguille et un système électrique enfermés sous une cloche de verre (Fig. 5). Ces différents appareils reposent sur l'hypothèse selon laquelle tout « acte psychique exerce une influence sur les courants électriques organiques. Il peut encore modifier le sens de ceux-ci, les rendre alternativement positifs ou négatifs. Il arrête même l'aiguille sur un degré déterminé⁶⁸ ».

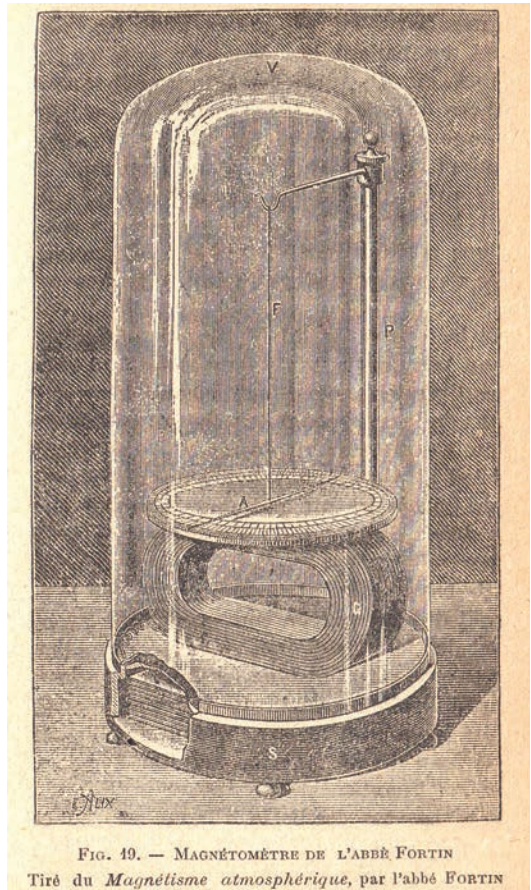


FIG. 5

Ces instruments, et bien d'autres, font partie de l'attirail commun de tout « laboratoire métapsychique⁶⁹ » qui se respecte, rapporte René Sudre : outre « une bascule Grunewald » liée à un « galvanomètre enregistreur » pour mesurer la perte de poids du médium, sont nécessaires un « révélateur de fluide », des thermomètres, un sthénomètre de Joire, des « écrans à sulfures phosphorescents », des « baquets à argile » et à paraffine (pour les moulages d'ectoplasmes), de même qu'un phonographe, « utile pour l'enregistrement des sons et pour dicter les procès-verbaux⁷⁰ ».

Que les phénomènes observés soient naturels ou surnaturels (les avis divergent souvent sur ce point), ils inspirent l'élaboration de méthodes répondant aux exigences d'objectivation et d'objectivité scientifiques si précieuses à l'époque – quand bien même les prémisses théoriques

qui les sous-tendent sont sujets à controverse. C'est le cas de la photographie des fluides promue par Karl Ludwig Freiherr von Reichenbach, Hippolyte Baraduc ou Louis Darget censée certifier l'existence de rayonnements émis par le corps humain, ainsi que celle de la psychokinésie (à savoir l'action de la pensée sur la matière⁷¹). On estime que le « fluide vital » a « la faculté de laisser sur une substance convenable une image de lui-même », comme l'affirme Lucien Roure à propos des expériences de Baraduc :

« L'homme impressionne une plaque photographique sans contact, sans lumière solaire, sans électricité, sans objectif, par sa propre vibration personnelle, parce qu'on peut appeler sa lumière de vie, la lumière de son âme vitale. Ni la chaleur ni l'électricité n'influencent la plaque d'une façon similaire⁷². »

Symptomatiques d'un investissement du corps comme fabrique spectrale, ces outils et les théories qui les encadrent ne construisent pas seulement l'histoire de l'occultisme et du merveilleux scientifique⁷³. Ils participent aussi à l'histoire des médias en général, et à celle des machines à fantômes en particulier. Bien qu'ils soient plus proches des rayons X que du cinématographe en ce qu'ils répondent au fantasme de visualisation d'une intériorité (somatique, psychique) habituellement inaccessible, ils génèrent cependant des « fantômes » au travers de dispositifs de croyance dont la singularité est de causer des effets hallucinatoires. Comment, effectivement, ne pas voir dans les « psychicones » ou les « formes-pensées » obtenus grâce à la photographie sans contact (la plaque photographique étant appliquée sur le front d'un sujet) des images fantomatiques et fantasmatiques qui rappellent, à certains égards, celles du cinématographe⁷⁴ ?

Mais c'est surtout sur le plan interprétatif qu'il y a convergence entre les machines à fantômes du cinéma et celles des effluvistas⁷⁵ : les unes comme les autres sont décodées par les inventeurs, les observateurs et les usagers comme autant de moyens d'accéder à un monde jusque-là méconnu. Sous cet angle, le cinématographe s'impose comme une machine magnétique particulièrement puissante, de nature à représenter l'impossible et à hypnotiser les spectateurs soumis à l'action de ses rayons lumineux⁷⁶. Les vues animées cumulent ainsi plusieurs des fonctions attribuées aux machines magnétiques conçues dans la constellation du mesmérisme, à commencer par celle de projeter des figures spectrales dont les effets de réel sont parfois confondants.

Les méthodes graphiques d'Étienne-Jules Marey

Les appareils mis au point par Étienne-Jules Marey dans son laboratoire de physiologie méritent également de figurer dans cette histoire croisée du cinéma et du spiritisme, la chronophotographie sur plaque mobile ayant souvent été considérée comme une borne fondamentale du « précinéma ». Membre de l'Académie des sciences et de l'Académie de médecine, professeur au Collège de France et cofondateur de l'Institut psychique international, Étienne-Jules Marey appartient, on le sait peut-être moins, au Groupe d'étude des phénomènes psychiques, comparable à la société parapsychologique de Londres (SPR⁷⁷). Constitué en 1900, l'Institut psychique international (qui deviendra en 1902 l'Institut général psychologique⁷⁸) se donne pour tâche d'explorer la psychologie, la pédagogie, le somnambulisme, la suggestion et la médiumnité, afin de répondre aux besoins d'une exploration scientifique des manifestations extravagantes de l'esprit et du corps humains⁷⁹. L'enjeu consiste à déterminer « quelle est la part de réalité objective et quelle est la part d'interprétation subjective dans les faits décrits sous les noms de suggestion mentale, télépathie, médiumnité, lévitation, etc⁸⁰. » Dans ce contexte, les outils graphiques de Marey servent à l'édification de « méthodes d'observation précises et d'expérimentation rigoureuse telles que celles qui sont en usage dans les laboratoires⁸¹ ».

De 1905 et 1908 – donc après la mort de Marey, disparu en 1904 –, l'Institut accueille un célèbre médium de l'époque, Eusapia Palladino, qui fera l'objet d'une série d'études auxquelles participeront Pierre et Marie Curie, Charles Richet, Henri Bergson, Arsène d'Arsonval, Edouard Branly, Serge Yourévitch et bien d'autres. Grâce au rapport rédigé par Jules Courtier⁸², on apprend qu'une instrumentation ingénieuse a été mise en place à cette occasion : tambour, cylindre, balance, dynamographe et cardiographe (tous issus des travaux de Marey) sont placés dans une pièce contiguë et reliés à la salle de séance par des fils électriques ou des tubes à air insérés dans des canalisations traversant les murs (Fig. 6)⁸³. Il s'agit d'examiner deux séries de faits produits par le « sujet » (le terme « médium » est soigneusement évité dans le but d'arrimer ces expériences au paradigme scientifique) : les « phénomènes mécaniques » (soulèvement de table, translation d'objets à distance) et les « phénomènes lumineux » (tels des lueurs, des étincelles électriques, des points brillants, etc.). Le rapport est illustré de trente photographies et d'une série de courbes d'enregistrement qui visualisent l'activité psychophysiologique du sujet en état de transe (pouls, respiration, analyse d'urine, perte de poids, etc.) (Fig. 7).

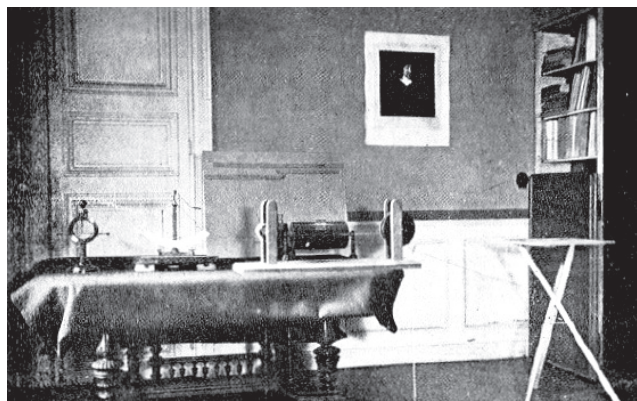


FIG. 6

À quels résultats aboutissent les quarante-trois séances avec Eusapia Palladino ? Comme le constate Christine Blondel, malgré « la volonté de neutralité et l'intention de suivre un modèle de compte rendu scientifique⁸⁴ », les conclusions demeurent ambivalentes : « Personne ne parvient à expliquer les lévitations et les mouvements d'objets, mais les instruments montrèrent que les lois de la mécanique n'étaient pas violées⁸⁵ ». En effet, si des fraudes sont constatées, Jules Courtier indique aussi que « le sujet décharge à distance les électroscopes », produit « dans les objets des vibrations moléculaires (coups frappés, vibrations sonores) » ou « des phénomènes lumineux dont les causes restent à déterminer⁸⁶ ». On conclut qu'il est nécessaire de procéder à de nouvelles recherches pour se prononcer définitivement.

L'intérêt de ces séances à l'Institut général psychologique est double. D'une part, elles mettent en évidence un spiritisme expérimental, infléchi par l'imaginaire de la machine animale, tant le corps du médium est appréhendé à la manière des sujets observés par Marey à la Station physiologique du parc des Princes. Les techniques d'inscription graphiques et optiques concourent, dans ce cadre précis, à désenchanter le corps du médium, vu comme n'importe quel organisme vivant, en dépit de ses excentricités. Contrairement à d'autres situations où la technologie est braquée sur le monde de l'au-delà, elle est ici tournée vers le médium qui devient le siège de phénomènes inexpliqués, mais jugés parfaitement naturels. Le choix d'Eusapia Palladino, connue pour être un médium à effets physiques plus que psychiques, permet de traiter le spiritisme sous l'angle d'une science en devenir, et non d'un moyen de communication avec les esprits – une thèse à laquelle de nombreux membres de l'Institut ne sont pas prêts à adhérer.

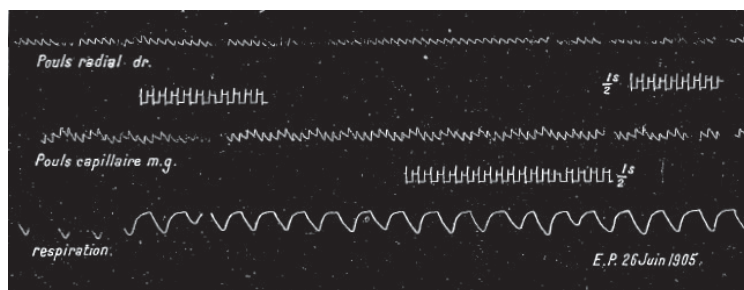


FIG. 7

D'autre part, et c'est un corollaire du premier point, ce projet relève, conjointement aux recherches sur l'image animée, d'une entreprise de dévoilement de l'invisible à l'aide d'appareils d'enregistrement⁸⁷. Bien que les dispositifs cinématographiques qui émergent à la fin du XIX^e siècle remplissent diverses fonctions, ils répondent, comme les outils graphiques de Marey, au besoin de traduire sous une forme tangible ce qui se soustrait à la perception ordinaire. C'est sur le terrain d'une fascination pour l'imperceptible et pour le corps humain (ordinaire ou extraordinaire) que se rejoignent ces différentes machines à fantômes.

Loin d'être anecdotique, l'apport de Marey au spiritisme expérimental a eu des répercussions durables sur les pratiques parapsychologiques, à l'instar de la chasse aux fantômes qui intègre volontiers l'un ou l'autre de ces instruments. Toutefois, le voisinage entre Marey et le spiritisme connaît d'autres formes de rémanences, telle que la réception des images chronophotographiques dont on signale souvent l'aspect fantomatique (Fig. 8). Avec leurs tracés et leurs flous, celles-ci suggèrent, à certains égards, l'apparence des photographies spirites qui se diffusent à partir des années 1860⁸⁸, malgré les accusations répétées de truquage. Les chronophotographies de Marey inspirent en particulier les avant-gardes esthétiques qui perçoivent dans cette technique la possibilité de révéler l'énergie cachée dans la matière (en un mot, son inconscient), à l'instar des travaux « photodynamiques » des frères Bragaglia⁸⁹. En cherchant à « capter une réalité transcendante⁹⁰ », cette esthétique futuriste se mêle au « mouvement épistémologique visant au dévoilement de l'invisible⁹¹ » également à l'œuvre dans les pratiques spirites et filmiques.

Mais qu'en est-il au juste du cinématographe ? S'il est très rarement mis à profit lors de séances spirites, il n'en joue pas moins un rôle important, en ce qu'il opère, comme on va le voir, en tant que modèle (réversible) du corps du médium, lui-même transformé en appareil à communiquer des données

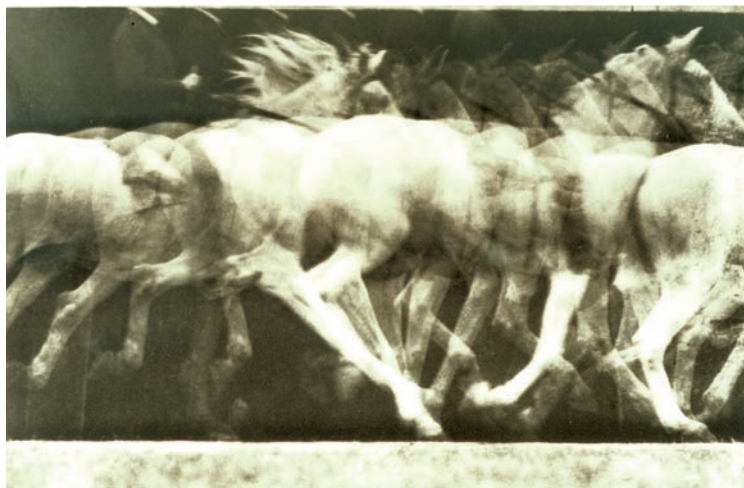


FIG. 8

visuelles et auditives grâce au fluide (électrique, magnétique, odique, etc.) dont il est supposément investi.

La « cinématographie ectoplasmique »

Au début du ^{xx}e siècle apparaît un nouveau type de médium spirite – le médium à matérialisation –, en mesure non plus seulement de communiquer avec les esprits, mais de les objectiver sous différentes formes appelées « ectoplasmes » ou « téléplasmes⁹² ». L'ectoplasme est une substance qui se dégage des orifices de certains médiums pendant la transe et qui se matérialise pour générer des figures ou des points lumineux, telles des « pierres précieuses dont l'intensité croît et décroît sans que les mains aient bougé⁹³ ». Gustave Geley, alors directeur de la *Revue métapsychique* et de l'Institut métapsychique international⁹⁴, définit comme suit l'« ectoplasmie », terme qu'il préfère à celui de « matérialisation », jugé trop peu scientifique :

« Qu'est-ce que l'ectoplasmie ? Avant tout, c'est un dédoublement physique du médium. Pendant la transe, une portion de son organisme s'extériorise. Cette portion est parfois minime, parfois considérable (la moitié du poids du corps dans certaines expériences de Crawford). L'ectoplasme se présente tout d'abord, à l'observation, sous l'apparence d'une substance amorphe, soit solide, soit vapo-
reuse. Puis, très rapidement en général, l'ectoplasme amorphe s'organise et, à ses dépens, on voit apparaître des formes nouvelles pouvant avoir, lorsque le phénomène est complet, toutes les capacités anatomiques et physiologiques d'organes biologiquement vivants. L'ectoplasme est devenu un Être ou une fraction d'Être,

mais dépendant toujours étroitement du corps du médium, dont il est une sorte de prolongement et dans lequel il se résorbe à la fin de l'expérience⁹⁵. »

De nombreux récits et témoignages de séances expliquent comment ces esprits matérialisés apparaissent, viennent déambuler dans la pièce, toucher les participants, puis disparaissent de manière aussi mystérieuse qu'ils sont venus⁹⁶. En certaines occasions, l'ectoplasme imite les contours d'un organisme (un visage humain par exemple), reproduisant « des processus idéoplastiques constatés à tous les degrés de l'échelle animale⁹⁷ ». L'idéoplasmie (dite aussi « idéoplastie⁹⁸ ») constitue le moment où « l'ectoplasme, émanation irradiée, revêt une forme correspondant à l'idée du médium, soumise elle-même à celle du directeur de l'expérience en cours⁹⁹ ». Ce phénomène de projection mentale entraîne la formation de figures humaines « très photogéniques¹⁰⁰ » (têtes, bustes, membres ou corps entiers) analogues à des dessins, gravures ou esquisses. Les expériences conduites avec le médium Eva Carrière (ou Eva C., de son vrai nom Marthe Béraud) dans les années 1910 mentionnent plusieurs manifestations de ce type :

« Immédiatement, une masse blanche apparaît sur l'épaule gauche d'Eva ; cela semble vouloir prendre la forme d'une tête. Le phénomène s'accroît et, à quinze ou vingt reprises, une tête se présente. Le crâne est modelé, deux bandes grisâtres sont visibles de chaque côté de la figure, une plus blanche se trouvant au milieu ; le tout disparaît. Un profil avec barbe se montre ensuite ; cela ressemble à un être connu de tous ; on le constate en le photographiant ; le développement des épreuves montre la vérité de la supposition¹⁰¹. »

Qualifiant ces expériences de révolutionnaires, Arthur Conan Doyle estime que « certains de ces visages représentent probablement des formes-pensées du cerveau d'Eva qui prennent une forme visible », car « on a retrouvé une nette ressemblance entre certains d'entre eux et des tableaux qu'elle aurait pu voir et garder en mémoire¹⁰² ». Il est commun d'attribuer au médium « une forte volonté artistique » ou « le tempérament d'un grand artiste¹⁰³ ». Certains médiums seraient capables de produire « la copie idéoplastique d'un tableau de Rubens » resté gravé dans leur inconscient. D'après René Sudre, « de même que chez les artistes, l'activité consciente et inconsciente utilise toutes les ressources de la mémoire pour aboutir à une création littéraire, musicale ou plastique normale, de même, chez les téléplastés, il peut y avoir une sorte de création artistique au moyen de l'ectoplasme¹⁰⁴ ». De peintre, Eva devient sculptrice lorsqu'elle s'empare de la substance pour « constituer avec elle des formes définies¹⁰⁵ », rivalisant avec

les plus grands de son temps. C'est précisément cette thèse de « l'idéoplastie artistique » qui permet aux partisans du spiritisme de réfuter les accusations de fraude suite à la publication de travaux assortis de photographies d'ectoplasmes¹⁰⁶.

La diffusion de clichés d'ectoplasmes entraîne en effet de vives polémiques¹⁰⁷, y compris au sein du mouvement, certains participants à ces séances pointant l'écart entre le résultat visuel et la réalité des expériences¹⁰⁸. Indéniablement, les images obtenues correspondent assez peu aux témoignages écrits, les photographies s'apparentant davantage à des dessins ou à des morceaux de papier chiffonné qu'à des traces « matérielles » de fantôme¹⁰⁹ (Fig. 9¹¹⁰). Les promoteurs du spiritisme eux-mêmes ne nient pas leur artificialité apparente, comme on peut le lire dans ce passage tiré de l'ouvrage de Juliette Alexandre-Bisson, le médium Eva C. :

« Sur le côté droit de sa tête, un visage informe semble appliqué. Ce visage s'avance, il est petit, plat et donne l'impression d'un dessin. On insiste pour que la tête se modèle davantage sous les yeux : elle devient plus grande ; on commence à bien distinguer le nez et les yeux, mais mal le reste de la figure¹¹¹. »

Or, aux yeux des spirites, le caractère figé et plat n'est pas un indice de fraude, mais la preuve que la « force psychique » du médium se sert « d'une langue d'image qui est connue, afin de nous être généralement compréhensible¹¹² », déclare Albert von Schrenck-Notzing. La dimension ébauchée de ces ectoplasmes est parfois attribuée à la formation « incomplète » de la substance qui n'a pas pu se déployer « dans les dimensions de grandeur, de largeur ou d'épaisseur », précise Gustave Geley¹¹³. L'argument de l'« idéoplastie artistique » est alors d'un grand secours pour justifier la production de « matérialisations plates, représentant des personnages de l'actualité » : en tant que « grande lectrice de journaux illustrés », Eva C. a dû garder en mémoire quelques « modèles » reproduits durant la transe¹¹⁴. La presse illustrée semble fournir une source iconographique inépuisable aux médiums et à leurs acolytes, tant certains ectoplasmes de personnalités publiques se confondent trait pour trait avec leur avatar médiatique. Aussi, comme l'observe à juste titre Renaud Evard, « au lieu d'apporter des preuves par l'image, les photographies renforcent les incertitudes¹¹⁵ ».

Si les références aux arts plastiques et à la presse illustrée sont fréquentes dans la réception de tels objets, on ne peut toutefois manquer de noter l'analogie avec la *camera obscura*. Lors des séances, le médium à matérialisation se retire en effet dans un cabinet obscur pour produire des

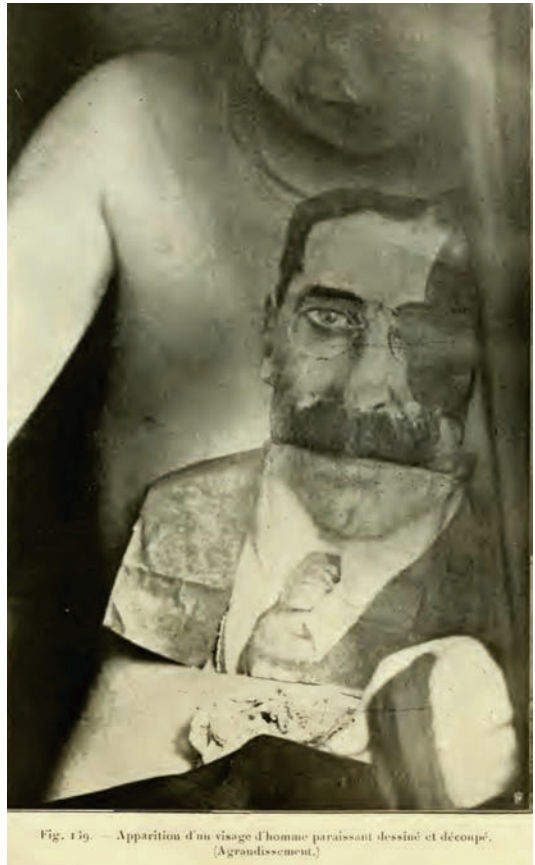


FIG. 9

images mouvantes, à leur tour captées par la chambre noire d'appareils photographiques¹¹⁶. Juliette Alexandre-Bisson présente ainsi le dispositif (notamment optique et lumineux) mis en place pour travailler avec Eva C. :

« Au commencement des séances, en 1909, nous avions deux appareils photographiques. En 1910, nous en avions 4. En 1913, nous en avons 8, 3 à l'intérieur de la chambre des séances, 5 à l'intérieur du cabinet à matérialisations, un au-dessous de la tête du médium, un autre à sa droite et un troisième à sa gauche. En 1909, nous avions une lampe électrique de 20 bougies, recouverte d'andrinople rouge. En 1911, nous avions 3 lampes électriques rouges de 16 bougies chacune. En 1913, nous avons 6 lampes électriques rouges, 3 de 26 bougies, 3 de 16 bougies, plus une lampe à l'intérieur du cabinet. En 1909, le médium est installé dans un fauteuil dans le cabinet de séances ; il ouvrait les rideaux seulement

lorsque les manifestations apparaissaient. En 1910, à Biarritz, je commence à l'habituer à laisser les rideaux ouverts et à montrer ses mains dès le début de la séance. En 1913, le médium, à peine en l'état voulu pour obtenir les phénomènes, a les mains en évidence en dehors des rideaux, ou prises par moi, sans qu'un seul instant elles disparaissent¹¹⁷. »

Imprégnée d'électricité négative, à l'instar de tout médium, Eva C. devient une sorte d'appareil donnant naissance à des images, à l'intérieur de son corps (féminin, passif, disponible, vidé de sa subjectivité)¹¹⁸. Le parallèle entre le cabinet spirite et la chambre noire fait d'ailleurs pleinement partie du discours de l'époque, comme le rappelle Renaud Evrard : « La photo était en relation analogique avec le pouvoir du médium qui, lui aussi, révélait l'invisible¹¹⁹ ». Camille Flammarion le confirme, estimant que l'obscurité exigée par la séance répond à une loi naturelle comparable à celle demandée par l'obtention d'une photographie :

« Essayez donc d'obtenir une image photographique sans chambre noire ou de tirer de l'électricité d'une machine rotative au sein d'une atmosphère saturée d'humidité. La lumière est un agent naturel qui peut produire certains effets, et s'opposer à la production de certains autres¹²⁰. »

La pénombre est effectivement indispensable à l'apparition des esprits, qui, comme certaines créatures légendaires, craignent la lumière¹²¹. Selon Gustave Geley, l'ectoplasme est une « substance extrêmement sensible, et sa sensibilité se confond avec celle du médium hyperesthésié¹²² », au point de ressentir une vive douleur en cas de contact physique. Le médium est également vulnérable aux rayons lumineux, car « une lumière, surtout si elle est brusque et inattendue, provoque un ébranlement douloureux du sujet ». C'est pourquoi, précise Geley, « jusqu'à présent, la cinématographie des phénomènes n'a pu être obtenue¹²³ ». Se référant à l'action potentiellement nocive des ondes ultraviolettes, René Sudre recommande, quant à lui, de ne jamais

« projeter inopinément sur le sujet en transe un rayon lumineux sous peine de provoquer en lui une crise nerveuse qui pourrait le stériliser pendant longtemps. Il peut cependant supporter l'éclair photographique, mais à condition de le prévenir¹²⁴. »

Ces énoncés pointant la nécessité d'une gestion soigneuse de l'éclairage mettent systématiquement l'accent sur la réceptivité « photochimique » du

médium qui est en état de confectionner ses propres images. Aussi, résume Tom Gunning, le médium est une sorte d'« étrange photomaton » (*uncanny photomat*¹²⁵) qui engendre, via ses orifices et grâce à sa sensibilité négative, des représentations de l'invisible.

Toutefois, davantage que le modèle de la photographie, c'est celui du cinématographe qui s'impose à la lecture de ces récits de fantômes (et même du cinéma parlant et sonore, car ces séances font aussi entendre des voix et des sons d'outre-tombe). L'ectoplasme est une entité mobile, qui va et vient, qui « remue, rampe et se précipite¹²⁶ », descend et monte le long du corps du médium pour s'évanouir ensuite¹²⁷. On peut dès lors se demander pourquoi les spirites n'ont pas plus souvent eu recours au cinématographe, qui aurait permis d'obtenir une image de l'ectoplasme plus « réaliste » (avec ou sans surimpression, d'ailleurs) que la photographie.

Comme on l'a vu, cette possibilité n'est pas ignorée à l'époque. Explorant le thème du « Merveilleux au cinématographe », Pierre Désirieux émet le souhait que les phénomènes du spiritisme puissent un jour être enregistrés grâce à l'appareil cinématographique :

« Objets déplacés sans contact, lévitations, matérialisations ou apparitions ont pu être fixés sur la plaque sensible. Les magnifiques expériences faites chez Mme Bisson ont été contrôlées grâce à la photographie et bientôt, sans doute, un appareil cinématographique pourra enregistrer les détails d'une apparition, puisque ces expériences se font maintenant en lumière blanche suffisante. Et ce ne sera pas le moindre adjuvant apporté à l'étude de ces phénomènes niés ou contestés que cette succession d'images vivantes, nous initiant au processus de ces manifestations, porte ouverte sur l'Inconnu, mais non l'Inconnaissable¹²⁸. »

Mis en exergue par l'auteur, l'adjectif « vivant » traduit l'avantage principal de l'image filmique par rapport à l'image photographique : rendre compte de manifestations surnaturelles sur l'axe de la temporalité. Si l'on peut comprendre la réticence des spirites à recourir au cinématographe en raison des coûts importants qu'il engage et des difficultés techniques qu'il entraîne¹²⁹ – mais Désirieux semble dire que le problème de l'éclairage devrait être résolu¹³⁰ –, une expérience conduite en 1913 révèle que la chose n'est alors pas complètement hors de portée des plus aguerris.

Cette année-là, Albert von Schrenck-Notzing emploie pour la première fois (et la dernière, semble-t-il) le cinématographe afin de filmer la production d'ectoplasmes de Mlle Stanisława P¹³¹. Dans son livre *Les Phénomènes physiques de la médiumnité* (1925), il relate deux séances au cours desquelles une caméra a été employée afin d'apporter une preuve irréfutable des dons du médium :

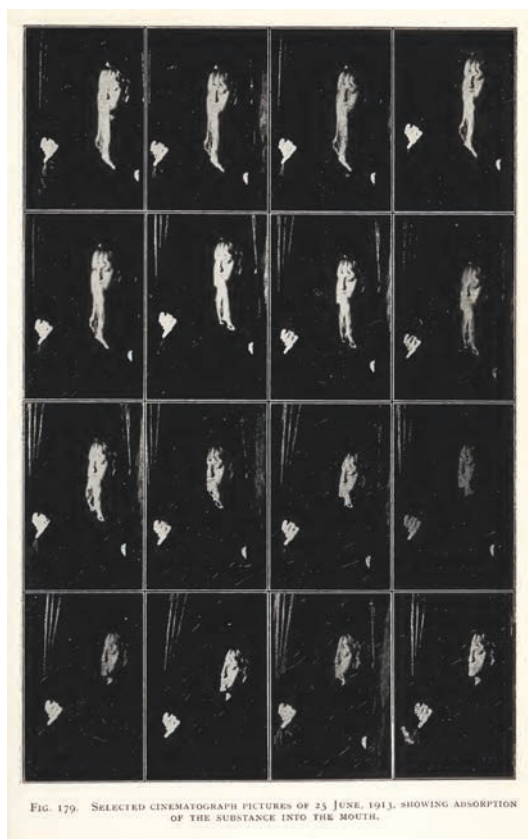


FIG. 10

« Ces deux soirs-là, on réussit pour la première fois à mettre en mouvement le cinématographe plusieurs minutes chaque fois. Le film pris le premier soir comprend environ 360 figures, celui du 13 juillet plus de 400 figures. Les deux vues reproduites montrent le retrait de la matière dans la bouche ; la seconde montre encore comment la substance s'étend et se rétrécit [...]. La réussite de l'expérience cinématographique concernant un phénomène médiumnique de matérialisation constitue un progrès méthodologique important ; pour cette raison on ne peut renoncer à publier un extrait d'un des deux films¹³². »

Pour illustrer cet événement, Schrenck-Notzing publie une planche de vingt photogrammes (sur la centaine obtenue en une vingtaine de secondes de prise de vue) qui restitue le mouvement de résorption de l'ectoplasme par la bouche du médium (Fig.10¹³³). Cette représentation résulte, on le voit, d'un travail de sélection et de mise en page qui extrapole



FIG. 11

le phénomène original sous la forme de fragments statiques et partiels. Aussi, malgré ses fonctions d'attestation, la photographie sérielle encourage à décoder le spectre comme un truquage, alors même que les témoins ne cessent de souligner l'impression de réel qui s'en dégage. Schrenck-Notzing est d'ailleurs lui-même conscient des limites de cet outil, notant dans un autre ouvrage qu'« une photographie ne reproduit qu'un moment abstrait hors du flux de l'événement vivant, tel qu'il s'est produit lors des séances¹³⁴ ».

Cette planche évoque davantage la chronophotographie que le cinématographe, et plus particulièrement la chronophotographie « artistique » d'Eadweard Muybridge. Servant surtout aux peintres en quête de modèles, les albums *Animal Locomotion* (1872-1885) interprètent également l'étude « scientifique » du mouvement par le truchement d'une série d'images affichant des lacunes dans les différentes phases d'un geste ou d'un déplacement (FIG. 11). C'est donc, semble-t-il, la chronophotographie (l'image sérielle) qui sert de référent à l'iconographie spirite, bien que les contraintes pratiques liées à la diffusion via l'imprimé constituent un facteur à ne pas négliger.

Le cinématographe se trouve prisonnier d'un paradoxe : bien que reconnu par les adeptes du spiritisme comme profitable à leur cause, il est rarement utilisé comme outil de contrôle (pour des raisons notamment techniques et financières), et il est ramené au rang d'images fixes. Or, bien que tenu à l'écart en tant que dispositif d'enregistrement, le cinématographe fournit au spiritisme un moyen de caractériser à la fois l'ectoplasme et le médium spirite. En réalité, l'image filmique sert de modèle à l'invention et à la description de l'ectoplasme, une image animée qui, à l'instar de l'image filmique, est prise dans une logique de va-et-vient entre présence et absence, apparition et disparition. L'ectoplasme, c'est aussi la pellicule car, comme



FIG. 12

elle, il est sensible à la lumière (et au son), mobile et en constante métamorphose. Cette hypothèse se vérifie sur le plan étymologique, puisque si l'on connaît habituellement les deux sens du terme « ectoplasme », c'est-à-dire le sens biologique (partie extérieure du cytoplasme) et le sens spirite, on oublie parfois qu'il est doté, dans certains dictionnaires, d'un troisième sens en tant qu'image projetée sur un écran de cinéma¹³⁵.

En outre, le cinéma sert, dans certains écrits spirites, de modèle épistémologique à la conceptualisation du médium spirite vu comme un média audiovisuel. Dès les années 1910 et 1920, le cinématographe, comme je l'ai montré ailleurs, vient s'ajouter au télégraphe et à la photographie pour expliciter le travail du médium¹³⁶. Le médium n'est plus seulement un simple réceptacle humain ou une métaphore de la chambre noire : il est aussi une machine à fabriquer des images mobiles (et des sons) – comme l'indiquent aussi certains films, tel *Le Dernier Rite* (2009) où un jeune garçon expulse, sous la contrainte d'un père soucieux d'offrir des séances spirites à des familles endeuillées, des ectoplasmes proprement démoniaques (Fig. 12).

La mise à l'écart du cinéma durant les séances ne s'explique donc pas uniquement en raison des obstacles pratiques (impact physiologique sur le médium dérangé par la lampe à arc, montant des coûts trop élevés, difficultés techniques à filmer dans l'obscurité, etc.). Elle naît aussi des flottements entourant l'appréhension du médium à matérialisation qui est simultanément un organisme hypersensible (un canal humain), une machine d'enregistrement (un média) et un ectoplasme (un « film » durant la séance ou une photographie après celle-ci) – l'un étant le prolongement « biologique » de l'autre. Une fois dans le cabinet, ces différentes entités deviennent en effet parfaitement interchangeables, dans le sens où chacune peut générer des énergies invisibles et en conserver des traces¹³⁷ – sur le modèle de l'appareil

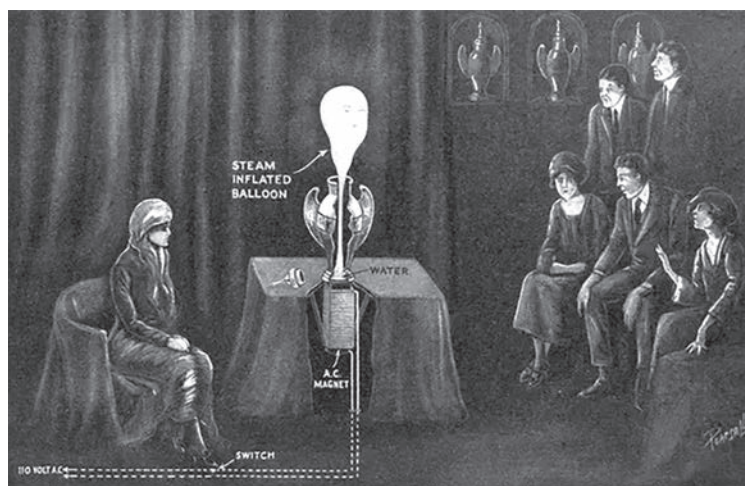


FIG. 13

(de prise de vue et de projection) cinématographique, dont le spectre ne cesse, décidément, de hanter la scène spirite.

De la séance spirite à la séance de cinéma

Le dialogue entre spiritisme et cinéma se poursuit sur l'axe de leur contribution conjointe à la création d'une culture des loisirs modernes fondés sur le principe du spectacle illusionniste (Fig.13¹³⁸). Car, au XIX^e siècle, on se rend à des séances de spiritisme comme on va au théâtre, au spectacle de magie, au café-concert, et plus tard au cinéma¹³⁹. La séance spirite et la séance de cinéma s'inscrivent dans le même paradigme social de l'industrie du divertissement¹⁴⁰. Simone Natale démontre que, loin de se réduire à un phénomène religieux, politique, esthétique et social, le mouvement spirite participe activement à la culture du spectacle qui émerge vers le milieu du XIX^e siècle et qui se propage avec vigueur aux États-Unis et en Europe jusqu'à la Seconde Guerre mondiale¹⁴¹. Le spiritisme propose une doctrine et des pratiques centrées sur la croyance d'une communication avec les morts, mais également différentes formes d'attractions qui s'intègrent à la société de consommation du tournant du siècle. Il est pratiqué par des médiums tant professionnels qu'amateurs, les premiers exerçant devant un public assez large, et les seconds dans des cercles davantage restreints, au sein desquels se réunissent famille, amis et connaissances¹⁴². Ces séances s'adressent invariablement à un public d'habitues des spectacles d'illusions, comme en délivre la prestidigitation, dans laquelle les spirites puisent les trucs nécessaires à l'élaboration de fantômes¹⁴³.



FIG. 14

Tandis que, pour les croyants, elles répondent à un besoin de se rassurer sur le destin humain qui ne se limite pas à la seule existence sur Terre, pour les opposants, tel le psychologue américain Hugo Münsterberg, elles sont avant tout un agrément offert par de faux médiums exploitant leurs troubles nerveux dans un but lucratif¹⁴⁴.

Les partisans du spiritisme mobilisent très rapidement des stratégies commerciales connues dans d'autres secteurs de l'économie de marché : les séances sont annoncées par voie de presse ; les médiums monnaient leurs services et cultivent leur réputation sur le modèle des célébrités de l'époque ; les transes obéissent aux règles de la mise en scène théâtrale, comme l'illustre le « médium » de spectacle, Mary McGarvie (Katherine Zeta-Jones) dans *Au-delà de l'illusion* 2007 (Fig. 14) ; les communications avec l'au-delà inspirent la fabrication et la vente d'objets attestant l'authenticité des faits occultes ; et les controverses entre sceptiques et croyants sont habilement médiatisées à des fins publicitaires¹⁴⁵. Le spiritisme ne se cantonne pas à une croyance mystique pour esprits égarés en mal d'excentricités, mais envahit très vite les lieux publics où l'on s'enthousiasme pour le surnaturel, toutes classes sociales confondues, constituant un phénomène culturel et social essentiel pour comprendre l'histoire des médias modernes.

Selon Natale, au fondement du succès immense rencontré par le spiritisme sous ses différentes formes et durant plusieurs décennies (de 1850 à 1920 environ) réside le talent des promoteurs pour combiner visée commerciale et convictions religieuses. Les séances spirites sont en effet conçues comme des spectacles « multimédias » où fusionnent divertissement et expérience spirituelle, sans crainte des contradictions¹⁴⁶. Impliquant la coexistence entre mise en scène et piété religieuse, elles incitent différents modes d'engagement allant de l'adhésion au scepticisme, en passant par la



FIG. 15

curiosité détachée ou le pur amusement. Le succès rencontré pousse alors les organisateurs à « spectaculariser » toujours davantage les phénomènes, même si ceux-ci continuent d'être présentés comme parfaitement authentiques. Le cinéma thématise du reste volontiers cette transformation du médiumnisme en spectacle frauduleux, comme on le voit dans *Houdini le grand magicien* (1953) où le magicien démasque rapidement les tricheurs – bien qu'il nourrisse toujours l'espoir de communiquer avec sa mère décédée (FIG. 15). Steven Connor rappelle que les séances donnent surtout lieu au déploiement d'un répertoire d'apparitions grotesques où se mêlent facticité et farce, les médiums ne reculant devant rien, pas même le ridicule, pour plaire à l'assistance avide de merveilleux¹⁴⁷.

Pourtant, les performances des médiums sont escortées de discours et de pratiques certifiant leur véracité : on souligne les origines modestes et la naïveté du médium incapable de tricher ; on s'appuie sur des preuves matérielles (dessins, moulages, photographies, etc.) témoignant de la réalité des fantômes ; on utilise les théories de l'automatisme pour justifier les exploits des voyants qui prêtent leurs corps passifs et réceptifs à l'action des esprits. Le fantastique des occurrences spirites stimule ainsi un mode de croyance singulier puisqu'en dépit de son sensationnalisme évident et de son caractère ostentatoire, la séance cherche à provoquer une adhésion totale à des faits affichés comme authentiques. Natale souligne à juste titre l'ambiguïté et la complexité d'un mouvement qui n'hésite pas à mobiliser les procédés typiques de l'économie capitaliste, mais défend le bien-fondé des fantômes exhibés. C'est précisément cette alliance entre modernité et tradition qui garantit la popularité et l'efficacité du spiritisme en tant que système de croyances, pratique sociale et culture spectaculaire.

Comment dès lors ne pas être sensible aux analogies entre la séance et les projections lumineuses dont le commerce se développe rapidement durant les quinze premières années de l'histoire du cinéma ? À une différence près, car les vues animées et les séances spirites ne proposent pas le même contrat de lecture¹⁴⁸. Si les premières convoquent un spectateur sidéré par les prouesses technologiques et les dons d'artiste du cinématographe (comme chez Méliès), les secondes font passer pour vrais des phénomènes truqués¹⁴⁹. Dans tous les cas, l'inscription du cinéma et du spiritisme dans la culture de masse moderne émergente a sans aucun doute favorisé l'échange de procédés, de stratégies, de motifs, de postures, etc. Alors que l'invention, l'établissement et la consolidation des projections lumineuses sont étroitement liés à la circulation des pratiques et des discours sur le surnaturel, les découvertes technologiques (dont le cinématographe) ont, quant à elles, eu un impact décisif sur l'imaginaire spirite.

Via la phénoménologie spirite et l'imaginaire culturel qu'elle nourrit autour de 1900 et au-delà, il est ainsi possible de reconstituer une histoire du cinéma comme machine à fantômes constituée autant d'occurrences discursives que d'appareils voués à entrer en contact (visuellement ou auditivement) avec la sphère de l'au-delà. Or, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant, cette histoire s'actualise aussi dans le cadre des films eux-mêmes, en particulier lorsqu'ils mettent en scène de manière explicite les thèmes liés au spiritisme.

Notes du chapitre 3

- 1 ALEXANDRE-BISSON 1921 : 182.
- 2 TOULMIN 1998 : 5-12. Voir aussi NEAD 2007. Vanessa Toulmin rappelle que les *ghost shows* des années 1870-1890 constituent des précurseurs importants des projections lumineuses, aussi bien sur le plan de la forme que du discours qui les accompagne. Dans son étude, elle présente le cas de l'américain Randall Williams, appelé en son temps « The King of Showmen », qui fit le tour des foires avec un spectacle de faux fantômes, avant de se lancer dans le commerce du bioscope. Inspiré par le célèbre *Pepper's Ghost* de la Royal Polytechnic de Londres – un procédé illusionniste basé sur l'emploi de miroirs et de lumières inventé par Henry Dicks, puis repris par John Henry Pepper –, Williams élabore un *ghost show* qui rencontrera un immense succès sur les champs de foire. Jugé par les contemporains comme particulièrement efficace en termes d'illusionnisme, ce spectacle combine trois éléments déjà présents dans les attractions foraines : le « stand théâtral » (*theatrical booth*), l'« exposé démystificateur » (*conjuring show*) et la démonstration de dispositifs optiques les plus récents (TOULMIN 1998 : 7). Dans la lignée de la fantasmagorie, le *ghost show* vise à la fois à offrir un spectacle sensationnaliste et à conjurer les superstitions liées à l'existence du surnaturel. D'autres exploitants proposeront des attractions similaires à celle de Williams, telles que le *Wall's Grand Phantascope*.
- 3 FOWKES 1998 : 83.
- 4 RUFFLES 2004 : 6-7.
- 5 BERTON 2015b.
- 6 Sur l'histoire du spiritisme et de ses différentes formes, voir BOWN *et al.* 2004 ; CONAN DOYLE 2013 ; COX 2003 ; EDELMAN 2006 et 2008 ; EVRARD 2016 ; LACHAPPELLE 2011 ; MCGARRY 2008 ; MÉHEUST 1999 ; MONROE 2008 ; OWEN 1989 et 2004 ; OPPENHEIM 1985 ; SAUGET 2011. Pour un récit détaillé de l'histoire des sœurs Fox, voir CONAN DOYLE 2013 : 41-88 ; FIGUIER 1861 : 221-241 ; WEISBERG 2004 ; SAUGET 2011 : 47-53. Sur la naissance du spiritisme aux États-Unis, voir CUCHET 2012 : 25-59.
- 7 GUNNING 2003b : 10.
- 8 Sur les tables tournantes et leurs « danses », voir CUCHET 2012 : 63-104.
- 9 WARCOLLIER 1925.
- 10 RICHET 1922. Le terme « métapsychique » est proposé par Charles Richet pour désigner l'étude scientifique des phénomènes supranormaux. Il écrit dans son *Traité de Métapsychique* : « Nous avons adopté pour la définition de la métapsychique, une science qui a pour objet les phénomènes qui paraissent relever d'une intelligence, et d'une intelligence autre que l'intelligence humaine » (RICHET 1922 : 45).
- 11 Pour Gustave Geley, par exemple, l'ectoplasme telle qu'étudiée à l'aune de la métapsychique n'a rien à voir avec les « fantômes des morts et des vivants », le « surnaturel » ou même le « supranormal ». Il s'agit d'un phénomène biologique qui n'a rien de miraculeux ou de merveilleux, précise-t-il (GELEY 1921a : 355). Voir NOAKES 2004 et 2019.
- 12 DE ROCHAS 1895. Sur les « vibrations de l'âme », voir WARNER 2006 : 253-263.
- 13 BONNAYMÉ 1908.
- 14 CHÉROUX 2004b.
- 15 Je choisis d'exclure de cet historique trois épisodes qui ont déjà été traités dans de nombreux travaux : la photographie spirite, les représentations théâtrales du fantôme (tel le *Pepper's Ghost*) et les rayons X. Sur cette histoire au long cours, voir l'étude de Murray Leeder, *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema* (LEEDER 2017 : 45-65 et 97-134). Sur les techniques illusionnistes du spectacle, voir REIN 2018 et 2020 : 116-127 (illusions scéniques), 277-312 (illusions spirites), 313-350 (mentalismes) et TABET 2016.
- 16 EISNER 2018 [1955].
- 17 MAYERSBERG 1969.
- 18 NEAD 2007.
- 19 Sur la fantasmagorie, voir ANDRIOPOULOS 2013 ; BARBER 1989 ; GUNNING 2004a, 2003a et 2008 ; HEARD 2006 ; LEEDER 2017 ; MANNONI 1994 et 1995 ; REIN 2020 (65-82) ; WARNER 2006. Sur l'usage des techniques pour la production de fantômes sur les scènes théâtrales, voir BROOKER 2007. Sur le caractère spectral des technologies précédant l'avènement du cinéma, voir NEAD 2007. Sur les pratiques de démystification des croyances et des superstitions, voir PETTIT 2013 : 84-120.
- 20 GUNNING 2013 : 222.
- 21 *Idem.* Sur la question du purgatoire et des controverses religieuses qu'il a cristallisées, voir CALLARD 2019 et CUCHET 2005.
- 22 GUNNING 2013 : 223.
- 23 ANDRIOPOULOS 2013 : 9-22, 23-48, 49-71.
- 24 Ces témoignages, selon Andriopoulos, se multiplient à la fin du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e siècle. Voir aussi GUNNING 2004b.
- 25 DAVIES 2007 : 2.
- 26 Paul Philidor utilisera une bouteille de Leyde pour administrer des chocs électriques aux spectateurs reliés par les mains (ANDRIOPOULOS 2013 : 87).
- 27 DAVIES 2007 : 193-199.
- 28 *Ibid.* : 197-198.
- 29 MANNONI 1994.
- 30 HOHNSBEIN 2014 : 211, 219-224. L'analyse d'Alex Hohnsbein met en évidence le passage du substantif « fantasmagorie » à l'adjectif « fantasmagorique », lequel est par exemple utilisé pour qualifier les images produites par les rayons X (224-230). Voir aussi CASTLE 1988.

- 31 À ce sujet, voir l'étude de Katharina Rein (REIN 2020).
- 32 DAVIES 2007 : 210-214.
- 33 LEEDER 2017 : 67-95.
- 34 Sur la fascination de Thomas A. Edison pour la communication avec les morts, voir BERTON & BAUDOUIN 2015 et BAUDOUIN 2015.
- 35 ANDRIOPOULOS 2013 : 73-103.
- 36 PARIKKA 2012 : 59.
- 37 Sur le mesmérisme ou magnétisme animal, voir MÉHEUST 1999 ; MILUTIS 2006 ; MONROE 2008 ; OPPENHEIM 1985 ; PLAS 2000 ; SCONCE 2019 : 145-152 ; WINTER 1998.
- 38 DAVIES 1998 : 86 et 129.
- 39 «Le Baquet magnétique de Mesmer», estampe populaire, Bibliothèque nationale de France (Collection de Vinck, n°900).
- 40 BURDIN JEUNE & DUBOIS 1843 : 64.
- 41 *Ibid.* : 92-100. Voir la source originale : FRANKLIN 1784.
- 42 GRASSET 1907 : 13.
- 43 Le cinéma est en effet rapidement accusé d'encourager une promiscuité malsaine et d'aviver chez les spectateurs sensibles un instinct d'imitation. BERTON 2015a : 266-306 ; GORDON 2013 : 153-194.
- 44 *Le Baquet de Mesmer (A Mesmerian Experiment)*, 1904. Star Film 693-695. La copie utilisée est tirée du DVD *Méliès encore. 26 nouvelles découvertes (1896-1911)* (Paris, Lobster Films, 2010).
- 45 Sur l'enchantement et le trouble produits par le fondu enchaîné et les effets optiques chez Méliès, voir GORDON 2014.
- 46 EUGENI 2002 ; MILUTIS 2006.
- 47 Voir EUGENI 2002 : 154-155. Sur les liens entre cinéma des premiers temps et tableau vivant, voir ROBERT 2016.
- 48 Sur l'adoption (et l'adaptation) par les magiciens du médium cinématographique à l'art de la prestidigitation, voir SOLOMON 2010 : 28-39 ; REIN : 241-276. Sur les transferts entre magie et cinéma, voir TABET 2013 et 2014.
- 49 La théorie du fluide magnétique a, par exemple, servi aux partisans du spiritisme pour expliquer le phénomène de matérialisation d'ectoplasmes permis par l'aura magnétique du médium spirite, justifier la communication entre vivants et morts au travers d'une force invisible (baptisée des noms les plus divers) qui imprégnerait le monde, ou encore affirmer la possibilité d'entrer en contact avec les morts dans un état de transe induit par le magnétisme (DAVIES 2007 : 129-130).
- 50 BRUNO 2002 : 152.
- 51 Sur la mesure des vibrations fluidiques, voir LACHAPPELLE 2011 : 55-58.
- 52 GELEY 1921 : 271.
- 53 Sur les liens entre parapsychologie et physique, voir NOAKES 2008 et 2019 ; OPPENHEIM 1985 : 326-390.
- 54 Voir par exemple MONTANDON 1927.
- 55 FLAMMARION 2005 [1925] : 435
- 56 D'ARMIR 1910 : 68.
- 57 OCHOROWICZ 1910.
- 58 BOIRAC 1908. Il existe d'innombrables publications équivalentes à celles-ci.
- 59 *Ibid.* : 298.
- 60 *Ibid.* : 298-299.
- 61 *Ibid.* : 296.
- 62 *Ibid.* : 300. Cette idée rappelle les recherches menées par W. J. Crawford, alors professeur de mécanique appliquée à l'université de Belfast, sur les «leviers psychiques» qui permettent aux médiums de soulever ou de bouger des éléments de mobilier. Appelées aussi «leviers ectoplasmiques», ces formes blanchâtres et translucides sont interprétées comme la matérialisation d'une force psychique émanant du corps du médium (CRAWFORD 1923).
- 63 BOIRAC 1908 : 300.
- 64 *Ibid.* : 336-337.
- 65 SUDRE 1926 : 64. Sur la question du spiritisme comme réseau de sympathies, voir COX 2003.
- 66 Pour un usage de ce terme attesté dans les sources, voir BOIRAC 1908 et JAGOT 1925. Proposant une «méthode pratique d'influence télépsychique», Paul-C. Jagot emprunte d'ailleurs la métaphore de la lanterne magique pour expliquer la nécessité d'accorder les deux pôles de l'émission et de la réception. La télépathie est en effet décrite sous la forme d'une projection d'images sur un écran, lesquelles sont d'autant plus nettes que «la vigueur propulsive d'une émission télépsychique» est forte. Il faut pour cela que «ses contours soient nettement accusés» et «que l'éclairage ait suffisamment d'éclat». Ainsi, «en télépsychie, l'élan intérieur c'est la lumière projetante; l'image mentale, c'est la plaque génératrice» (JAGOT 1925 : 26-27).
- 67 BONNAYMÉ 1908.
- 68 *Ibid.* : 72.
- 69 SUDRE 1926 : 70.
- 70 *Ibid.* : 71-72.
- 71 CHÉROUX 2004 : 114-125 ; ENNS 2013.
- 72 ROURE 1917 : 150-151.
- 73 PLAS 2000.
- 74 La photographie de la pensée ou «psychographie» serait obtenue grâce à l'impression, sur le fond de l'œil, de l'objet regardé fixement qui laisserait ainsi une trace «durable et comme phosphorescente» : «En somme,

- la chambre noire de l'œil servirait en quelque sorte de chambre noire photographique, mais en sens inverse» (DUCHATEL 1914 : 110).
- 75 C'est un terme employé dans les sources pour parler des théoriciens et praticiens du fluide vital. Voir ROURE 1917 : 161.
- 76 Sur les effets hypnotisants des projections lumineuses, voir BERTON 2015a : 386-428.
- 77 Voir EVRARD 2016 : 219-267.
- 78 *Ibid.* : 223 ; PLAS 2000 : 147-148.
- 79 Sur la fascination des savants français pour le paranormal et leur implication dans les sciences psychiques, voir BENSAUDE-VINCENT & BLONDEL 2002 ; EVRARD 2016 ; PLAS 2000.
- 80 *Bulletin de l'Institut général* 1901-1902 : 2-3.
- 81 *Idem.*
- 82 COURTIER 1908. Sur cette expérience, voir BLONDEL 2002.
- 83 Voir à ce sujet : BLONDEL 2002 : 154-155 ; BRAUN 1996 : 49 ; LEFÈVRE 2002 : 6.
- 84 BLONDEL 2002 : 155.
- 85 *Ibid.* : 156.
- 86 COURTIER 1908 : 515.
- 87 Aussi, je rejoins l'avis d'Hubert Larcher qui rappelle dans les pages de la *Revue métapsychique* (1983) que « c'est d'une volonté de vérification objective qu'est né le cinéma ». En effet, « en voulant vérifier visuellement l'analyse du mouvement, le physiologiste Étienne-Jules Marey inventa la chronophotographie dont les frères Lumière devaient tirer la commercialisation du cinématographe » (LARCHER 1983 : 5). Sur les méthodes graphiques et leur imaginaire, voir HANKINS & SILVERMAN 1995 : 113-147.
- 88 Sur la photographie spirite, voir BEAR 2015 ; CHÉROUX *et al.* 2004 ; DAVIES 2007 : 201-204 ; GUNNING 1995, 2003b, 2008, 2013 et 2015 ; KRAUSS 1995 ; PANESE 1999.
- 89 GUNNING 2003b : 13-17. Sur les rapports entre sciences occultes et esthétique, voir BURHAN 1979.
- 90 BRAUN 1998 : 50. Voir aussi GUNNING 2013 : 231.
- 91 BRAUN 1998 : 54.
- 92 SCHWAB 1923. Pensé comme une alternative au terme ectoplasme, le « téléplasma » indique un processus de dissociation entre l'esprit matérialisé et le corps du médium, suggérant non pas seulement une extension de celui-ci, mais une projection à distance. L'expression « téléplasmique » aurait été proposée en 1890 par F. W. H. Myers en remplacement de « télésomatique » aussi employée pour qualifier des phénomènes de matérialisation des esprits (voir CONNOR 1999 : 221-221). Sur les ectoplasmes médiumniques, voir notamment BRAIN 2013 ; EDELMAN 2012 ; WARNER 2006 : 287-307.
- 93 ALEXANDRE-BISSON 1921 : 5 (compte rendu du Dr Chevreuil, 9 avril 1909).
- 94 Sur l'histoire de l'IMI, voir EVRARD 2016.
- 95 GELEY 1921 : 355-356. Plus loin, il décrit ainsi la formation des ectoplasmes : « La substance solide est constituée par une masse protoplasmique amorphe, généralement blanche : exceptionnellement grise, noire ou même rouge chair (dernière communication de Mlle Bisson au Congrès de Copenhague). Elle sort du médium par toute la surface du corps ; mais spécialement par les orifices naturels ou par le flanc. La substance gazeuse se présente sous l'apparence d'un brouillard plus ou moins visible, parfois vaguement phosphorescent, qui semble se dégager surtout de la tête du médium. Dans ce brouillard se forment des points de condensation brillants, dont la luminosité rappelle celle des vers luisants (voir *Revue métapsychique* n° 4). Que la substance se dégage à l'état solide ou à l'état gazeux, son organisation est très rapide. Elle donne alors, soit des matérialisations ébauchées, soit des matérialisations complètes et parfaites. Les unes et les autres sont très photogéniques. Parfois les formes sont lumineuses par elles-mêmes, soit totalement, soit par places » (*ibid.* : 358).
- 96 ALEXANDRE-BISSON 1921 ; DELANNE 1909 ; GIBIER 1900 ; LEBIEDZINSKI : 1921 ; SCHRENCK-NOTZING 1920, 1924, 1925.
- 97 GELEY 1921 : 359-360.
- 98 BOZZANO 1921. Voir BRAIN 2013 : 121 ; EVRARD 2016 : 196. Sur les affinités entre idéoplasie de la métapsychique et l'idéodynamisme de la psychologie, voir PANESE 1999 : 104-108.
- 99 MOTTE 1923.
- 100 GELEY 1921 : 358.
- 101 ALEXANDRE-BISSON 1921 : 68.
- 102 CONAN DOYLE 2013 [1926-1927] : 349.
- 103 SCHRENCK-NOTZING 1925 : 26.
- 104 SUDRE 1926 : 298.
- 105 GELEY 1921 : 360.
- 106 Si le spiritisme de laboratoire fait souvent usage des photographies investies d'une fonction d'authentification, celles-ci ne suffisent pas, à elles seules, à constituer une preuve (le témoignage d'observateurs de confiance s'avérant indispensable). PANESE 1999 : 102-103. Voir aussi : BRAIN 2013 ; MEIDERS 2015.
- 107 Le truquage est détecté à l'époque même de la diffusion de ces images, comme en atteste un article publié dans la revue d'Henri Durville, *Psychic Magazine*, dont l'une des missions consiste à dénoncer les fraudes (BARKLAY 1914).
- 108 Sur la « querelle des phénomènes de matérialisation » déclenchée par les expériences de Juliette Bisson et Albert von Schrenck-Notzing, voir SCHRENCK-NOTZING

- 1925 : 262-342. Voir aussi : EVRARD 2016 ; FISCHER 2004 ; PANESE 1999.
- 109 C'est pourquoi « elles semblent voiler ce qu'elles sont censées dévoiler » (EVRARD 2016 : 197). Selon Renaud Evrard, ce type d'images est étroitement tributaire de son contexte de production, d'où le fait que les photographies d'ectoplasmes « semblent raconter une histoire différente de celle des témoins des événements » (EVRARD 2016 : 198).
- 110 ALEXANDRE-BISSON 1921 : 175 (Fig. 139).
- 111 ALEXANDRE-BISSON 1921 : 94.
- 112 SCHRENCK-NOTZING 1925 : 264.
- 113 Car il existe, selon les cas, des « transitions possibles entre les formations organiques complètes et incomplètes » (GELEY 1921 : 63).
- 114 SUDRE 1926 : 297.
- 115 La remarque concerne les photographies d'ectoplasmes d'Eva C. prises lors d'expériences conduites sous la houlette de Charles Richet à la villa Carmen (EVRARD 2016 : 199.) Sur l'investissement de Charles Richet dans les recherches psychiques, *ibid.* : 149-218. Pour Gunning, ces images renferment en elles « un sens poignant d'absurdité » tant leur nature truquée saute aux yeux, discréditant irrévocablement les thèses spirites (GUNNING 2003b : 13). Ce phénomène peut aussi être observé dans le cas des photographies spirites. Voir à ce sujet HARVEY 2004. Steven Connor souligne également le caractère indéniablement factice des photographies spirites qui font appel au truc de la surimpression (CONNOR 1999 : 208).
- 116 « Il est utile de former dans un coin de la pièce un cabinet ; il suffit de tendre dans un angle deux rideaux d'étoffe ; si l'on opère dans une chambre suffisamment étroite, il est plus commode de tendre des rideaux à l'extrémité de la pièce opposée à la fenêtre. [...] La dimension du cabinet ne doit pas dépasser 1 m 35 à 1 m 50 en largeur ; sa profondeur doit être d'environ 75 centimètres, sa hauteur environ 2 mètres. Il y a, je crois, avantage à fermer par en haut, mais incomplètement. [...] Il sera bon d'avoir un fauteuil confortable et bas pour placer le médium quand il voudra se mettre dans le cabinet noir. Les sujets expriment souvent ce désir quand ils entrent en somnambulisme ou plutôt en *trance*. Je préfère le mot *trance* (en anglais, extase) à toute autre expression car l'état du médium "entrancé" ne me paraît pas tout à fait identique à celui du somnambule. [...] J'appellerai donc *trance* le sommeil ou l'engourdissement spécial que l'on observe ordinairement chez le sujet au moment où les phénomènes tendent vers leur maximum d'intensité » (MAXWELL 1903 : 35-36).
- 117 ALEXANDRE-BISSON 1921 : XVII-XVIII.
- 118 GUNNING 2003b : 11. Gunning met en parallèle le médium sensible du spiritisme (souvent une femme) et la pellicule sensible de la photographie.
- 119 EVRARD 2016 : 197. Voir aussi CUCHET 2012 : 94-95.
- 120 FLAMMARION 1907 : 27.
- 121 Voici les recommandations de René Sudre en la matière : « Quand il n'est pas possible de garder au moins une lampe rouge allumée, on emploie des écrans au sulfure de calcium ou de zinc phosphorescent qu'on a préalablement insolés et qui donnent une faible lumière bleuâtre ou verdâtre. La lueur s'épuise moins vite avec les sulfures radifères qu'on trouve assez facilement dans le commerce. On suspend l'écran à la hauteur des têtes et face en bas, au centre du cercle. D'autres écrans mobiles peuvent être laissés sur la table » (SUDRE 1926 : 66-67).
- 122 GELEY 1921 : 57.
- 123 Mais à cette photosensibilité naturelle s'ajoute un « instinct de conservation » : « La substance paraît avoir toute la méfiance d'un animal sans défense », craignant « les contacts, toujours prête à se dérober et à se résorber » dans le corps du médium (*idem*).
- 124 SUDRE 1926 : 67.
- 125 GUNNING 1995 : 58 ; GUNNING 2015 : 30.
- 126 ALEXANDRE-BISSON 1921 : 66. « Un paquet de substance sort de la bouche du médium : cela grandit et s'élargit ; la masse est grise et semble vivante ; elle remue lentement et disparaît derrière les rideaux », peut-on lire dans le compte rendu de la séance du 17 mai 1910 menée avec Eva Carrière chez Juliette Alexandre-Bisson – séance à laquelle assistent également le baron von Schrenck-Notzing et Gabriel Delanne (ALEXANDRE-BISSON 1921 : 15).
- 127 « La substance est mobile. Tantôt elle évolue lentement, monte, descend, se promène sur le médium, ses épaules, sa poitrine, ses genoux, par un mouvement de reptation qui rappelle celui d'un reptile ; tantôt ses évolutions sont brusques et rapides ; elle apparaît et disparaît comme un éclair » (GELEY 1921 : 57). Trois facteurs semblent expliquer l'association de l'ectoplasme au registre du vivant : il provient du corps du médium (d'une « matrice » féminine), il est mobile et il est sensible, « biologiquement vivan[t] » (*ibid.* : 60).
- 128 DÉSIKIEUX 1914 : 186-187.
- 129 BERTON 2015a : 446-448.
- 130 En 1919, un article sur « l'influence de la lumière dans l'étude des phénomènes physiques de la médiumnité » suggère aux expérimentateurs d'avoir recours à plusieurs types d'éclairages, en fonction des étapes nécessaires à la formation de l'ectoplasme : la lumière rouge est recommandée pour observer la naissance du phénomène dans l'obscurité (les rayons d'ondes courtes ayant un effet néfaste) ; une fois que l'ectoplasme est suffisamment « évolué », on peut passer à la lumière blanche, cette dernière rendant alors possible le filmage grâce à un appareil cinématographique : « Nous voici donc en présence d'une méthode pouvant être appliquée dans les laboratoires d'expériences médiumniques et il n'y a jamais lieu de se résigner à l'obscurité si favorable à la fraude, si l'on a soin de mettre le sujet contre ou dans un cabinet obscur placé dans une pièce éclairée à la lumière rouge. La formation temporaire, une fois effectuée

- dans l'obscurité du cabinet, pourra être examinée sans crainte en lumière rouge et sa dissociation par la lumière blanche pourra être enregistrée au moyen de la cinématographie » (Le Cour 1919 : 105-106).
- 131 Le médium en ressortira très affaibli, l'usage de la lampe à arc ayant fortement altéré ses facultés médianimiques. Sur cet épisode du spiritisme, voir FISCHER 2004.
- 132 SCHRENCK-NOTZING 1925 : 140-141.
- 133 Vingt épreuves à la gélatine argentique sur carton (SCHRENCK-NOTZING 1923 : 257-260/271, Fig. 179-180). Cette vingtaine de photogrammes est conservée à l'Institut pour les zones frontières de la psychologie et l'hygiène mentale (IGPP) de Freiburg-en-Brigau. Voir FISCHER 2004 : 184-185.
- 134 SCHRENCK-NOTZING 1924 : 29.
- 135 Ce sens est en usage au tournant du xx^e siècle. *The American Heritage Dictionary of the English Language*, Boston/New York/Londres, Houghton Mifflin Company, 1992 [1969], p. 584. Voici les trois sens attachés au terme "ectoplasme" : « 1. Biology: the outer portion of the continuous phase of cytoplasm of a cell, sometimes distinguishable as somewhat rigid, gelled layer beneath the cell membrane. 2. a. The visible substance believed to emanate from the body of a spiritualistic medium during communication with the dead. b. The substance believed to be the transparent corporeal presence of a spirit or ghost. 3. Informal: an image projected onto a movie screen. » Précisons que la cinquième édition (2011) ne contient plus ce troisième sens ; celui-ci est donc présent dans la première édition (1969), la deuxième (1982), la troisième (1992) et la quatrième (2000). Voir BECKMAN 2003 : 78.
- 136 BERTON 2015 : 448-458.
- 137 Voir BRAIN 2013 : 135-136.
- 138 Couverture de *Practical Electrics*, avril 1923 : Comment fabriquer un fantôme électrique.
- 139 COOK 2001 ; DURING 2002 ; LAMONT 2013 ; LEONARD 2018 et 2019 ; REIN 2020.
- 140 C'est ce qu'illustre l'ouvrage du professeur Dickson [A. de Saint-Genois] intitulé *La Vérité sur le spiritisme et l'exploitation de la crédulité publique* (1917).
- 141 NATALE 2016 ; PETTIT 2013 ; REIN 2020.
- 142 OPPENHEIM 1985 : 7-10.
- 143 Les magiciens sont très soucieux de conjurer les pratiques spirites en dévoilant les trucs utilisés par celles-ci, comme en attestent les spectacles de démystification, de même que les très nombreux manuels et traités sur la question. Voir par exemple PINETTI 1905. Sur ce sujet, voir REIN 2020.
- 144 MÜNSTERBERG 1899 : 78, 81. Sur la part prise par Münsterberg dans les polémiques concernant le médium italien Eusapia Palladino, voir « Eusapia Palladino aux États-Unis. Les accusations de fraude contre elle par le Pr Münsterberg. La réponse du Pr J. H. Hyslop », *Annales des sciences psychiques*, 1^{er} et 16 avril 1910, p. 109-117. Sur Münsterberg et son combat contre l'exploitation commerciale des superstitions, voir PETTIT 2013.
- 145 À propos du battage médiatique offert par les polémiques entre croyants et sceptiques, voir l'article du Pr J. H. Hyslop paru initialement dans le *Journal of the American Society for Psychical Research*, et reproduit dans les *Annales des sciences psychiques*. Il écrit notamment : « Les nouvelles quotidiennes des journaux constituent, à ce qu'il paraît, tout ce qu'on peut désirer pour se former une opinion sur les questions les plus compliquées de la science ou de la politique. Tout charlatan qui se présente avec un article habilement écrit constitue pour le public une autorité aussi considérable que peuvent l'avoir pour les fidèles les sermons de leur curé » (111). Pour une critique précoce du spiritisme et en particulier du kerdisme, voir TISSANDIER 1866.
- 146 NATALE 2016 : 21-41.
- 147 CONNOR 1999 : 205. Voir aussi TABET 2016.
- 148 BERTON 2012 et 2015a.
- 149 SOLOMON 2010 : 60-79 ; REIN 2020.

4

**Le spiritisme au cinéma
entre 1895 et 1950**

« L'enjeu est une question de savoir mais aussi de pouvoir et de compétence ou de savoir-faire. Il oppose prêtres exorcistes, médiums spirites, médecins et experts, occultistes et psychologues ou aliénistes. Il oppose aussi un camp qu'on pourrait qualifier de progressiste à un camp plus conservateur et mélancolique, sans que la ligne de partage soit toujours très nette¹. »

Stéphanie Sauget

Cinéma et spiritisme dialoguent au niveau diégétique, le surnaturel inspirant des scénarios où les points de vue sur l'existence des fantômes et d'une vie après la mort s'affrontent. À l'image des discussions qui ont ponctué l'histoire du spiritisme et des sciences psychiques, les faits inexplicables ne cessent de faire débat, comme l'illustrent certains films du cinéma premier qui se demandent, avec une ironie non dissimulée, dans quelle mesure le spiritisme est une fraude ou non. La production située entre 1895 et 1950 propose des discours contrastés ou nuancés vis-à-vis de ce qui est souvent considéré, de prime abord, comme une supercherie ou une superstition ; moquerie, mépris, diabolisation ou sympathisation constituent les principales attitudes adoptées par les personnages au sein des fictions examinées. Plus généralement, on remarque que la représentation du surnaturel et de ses agents soulève des interrogations relatives à la nature chaotique de l'univers, le credo scientifique ne parvenant pas à tout expliquer. C'est pourquoi, si les tenants de l'occultisme ne sont pas toujours dignes de confiance, la réalité de forces suprasensibles demeure souvent une question ouverte qui finit par se résoudre à la faveur d'une conversion des plus sceptiques au paranormal.

Assurément, cet appel à rester perméable au monde de l'invisible acquiert, dans ces films peuplés de vrais et de faux fantômes, une dimension proprement réflexive. En transformant l'écran en un espace-temps fantastique, ils incitent les spectateurs non seulement à reconsidérer leurs convictions, mais aussi à appréhender la projection comme un lieu où la suspension d'incroyance est nécessaire pour rallier l'univers fictionnel. Ces récits interrogent donc doublement l'existence du surnaturel qui se déploie tant à l'échelle de la représentation filmique que de l'expérience spectatorielle, laquelle devient une opportunité d'entrer en contact avec les esprits, qu'il s'agisse de l'accepter ou de le rejeter.

Jacques Derrida, on s'en souvient, envisage le cinéma comme une technologie spectrale, car elle confère une visibilité à ce qui est absent et

intangible (le film est un site peuplé de revenants, dit-il). Dans un entretien avec Bernard Stiegler, le philosophe rappelle combien les outils d'enregistrement (la photographie, le cinéma, la télévision, etc.) contribuent à spectraliser un monde qui, d'emblée, est amené à hanter le futur². Selon Derrida, l'image une fois captée

«pourra être reproduite en notre absence, comme nous le savons déjà, nous sommes déjà hantés par cet avenir qui porte notre mort. Notre disparition est déjà là. Nous sommes déjà transis par une disparition qui promet et dérobe à l'avance une autre "apparition" magique, une "ré-apparition" fantomale en vérité proprement miraculeuse, chose du regard, aussi admirable qu'incroyable, seulement croyable par la grâce d'un acte de foi qui est appelé par la technique même, par notre rapport d'incompétence essentielle à l'opération technique [...]. D'avance nous sommes spectralisés par la prise de vue, saisis de spectralité³».

Le pouvoir du cinéma consiste précisément à faire surgir du « visible invisible la visibilité d'un corps qui n'est pas présent en chair et en os⁴ » et qui est condamné à disparaître, alors même que le médium garde une trace de sa présence (éphémère) au monde. Cet être « fantomaché » dont parle Derrida, c'est aussi l'image filmique, une entité qui vacille constamment entre matérialité et immatérialité, présence et absence. Comme beaucoup l'ont noté, moyennant un jeu d'ombres et de lumières et quelques effets de réel déconcertants, la projection audiovisuelle reproduit artificiellement les modalités d'apparition et de disparition du fantôme⁵.

Dans quelle mesure cette phénoménologie (et ontologie) spectrale de l'image (photographique, cinématographique) inspire-t-elle les scénarios filmiques ? Comment le cinéma devient-il, après la photographie et le phonographe, le moyen idéal pour donner vie aux spectres ? Comment les fantômes s'emparent-ils des écrans ? Quels sont les choix formels, narratifs, idéologiques, opérés pour mettre en scène le médiumnisme ? Et plus généralement, quelles sont les fonctions attribuées au surnaturel dans des fictions qui questionnent les spectateurs dans leurs certitudes et leurs croyances ? Telles sont les questions auxquelles ce chapitre tentera d'apporter des éléments de réponse sur la base d'une étude de films de la première moitié du xx^e siècle.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, toutefois, quelques précisions concernant le périmètre du corpus (qui valent aussi pour les chapitres suivants). Si l'on prend en compte l'histoire du cinéma occidental et populaire dans ses périodes muettes et classiques, on ne peut que constater une forte inégalité numérique entre fantômes et médiums spirites. Cette asymétrie s'explique

probablement par le fait que leur histoire respective n'a pas la même durée – le spiritisme surgit au milieu du XIX^e siècle, tandis que les fantômes sont pluriséculaires. Mais le décalage temporel entre l'apogée des mouvements spirites et la diffusion des projections animées joue peut-être également un rôle, en ce que le cinématographe puise à ses débuts dans des séries culturelles (les récits bibliques, la lanterne magique, la culture vernaculaire, etc.) qui sont relativement indépendantes du spiritisme.

Existants depuis au moins l'Antiquité romaine, âprement discutés au Moyen Âge⁶, mis à mal lors de la Réforme⁷, combattus par l'Église catholique⁸, les revenants et les fantômes prolifèrent au XIX^e siècle à la faveur d'attitudes où coexistent l'attrait pour le merveilleux et la foi dans le positivisme scientiste. En évoquant la possibilité d'une vie après la mort, avec toutes les implications métaphysiques qui en découlent, les fantômes continuent de susciter une fascination dans nos sociétés (occidentales et orientales) largement sécularisées⁹. À titre d'agent et de témoin culturel privilégié, le cinéma s'empare de ces questions qu'il traduit sous la forme de motifs photogéniques et de thèmes poignants, avec l'objectif de s'adresser au plus grand nombre. Il tire alors volontiers parti de la versatilité du fantôme dont la particularité consiste à conjuguer l'universel (il concerne toutes les cultures) et le contextuel (il connaît des variantes infinies en fonction des époques et des régions du monde).

La mise en scène du surnaturel soulève en outre des interrogations en termes de classification ou de typologie. L'exemple du film de fantôme permet d'observer à quel point il recouvre un ensemble très large de fictions qui s'avère difficile à circonscrire, notamment en raison du caractère universel et transhistorique du spectre. Cependant, bien qu'il existe des similitudes frappantes entre les récits de fantômes provenant de différentes aires géographiques, il convient de considérer chaque œuvre comme l'expression d'une culture spécifique.

Le fantôme et le surnaturel trouvent leur place au sein de plusieurs genres, sous-genres, cycles ou familles de films, en particulier dans l'horreur¹⁰ et le fantastique¹¹. À propos du genre fantastique, Matthias Stephan précise que le terme est utilisé indifféremment pour désigner des fictions défavorables à l'interprétation réaliste, telles que les mythes, les légendes, les contes populaires et folkloriques, les allégories utopiques, les visions oniriques, la science-fiction, l'horreur¹². Pour d'autres chercheurs, le fantastique n'a jamais fait l'objet d'une définition stricte de la part de l'industrie cinématographique, car il se situe à l'interface du merveilleux, de l'horreur et de la science-fiction¹³. S'il domine largement les films se référant au paranormal et au spiritisme, c'est toujours en combinaison avec d'autres codes

issus de l'*horror comedy*, du *supernatural horror*, de la comédie musicale, du drame ou du *female gothic*. C'est pourquoi le film de fantôme à l'ère classique se caractérise souvent par une forte hybridité générique, à l'instar des films de l'*horror comedy* en vogue dans les années 1940 (pensons à *Fais-moi peur* de 1953, avec Dean Martin et Jerry Lewis). Même chose pour *Le Mystère du château maudit* (1940), qui – avec *Deux Nigauds contre Frankenstein* (1948) et *Le Mystère de la maison Norman* (1939) – est l'exemple type de l'*horror comedy* où les discours d'adhésion et de rejet vis-à-vis du surnaturel cohabitent.

Les films examinés dans cette étude appartiennent de manière plus ou moins étroite à la catégorie du fantastique, en ce qu'ils mettent en jeu l'intrusion dans le réel d'un phénomène surnaturel, inexplicable, irrationnel, hors norme, à même de mettre en péril l'équilibre social ; dans cette perspective, ils mobilisent à des degrés divers la fameuse hésitation discutée par Tzvetan Todorov dans sa théorie du genre littéraire fantastique¹⁴. Le fantastique se situerait à cheval entre deux autres genres avec lesquels il partage nombre de caractéristiques communes (qu'il contribue même à hybrider dans certaines occurrences) : d'une part, *l'étrange* qui imprègne des récits d'événements inhabituels, grotesques, sensationnels ou violents frappant l'imagination, tout en restant plausibles ; d'autre part, le *merveilleux* dans lequel les éléments magiques ou surnaturels font pleinement partie de l'ordre des choses, et ne sont pas remis en question par des interprétations rationnelles.

Todorov indique que le fantastique détermine un univers fictionnel où le surnaturel n'est pas immédiatement accepté, mais crée une hésitation chez les personnages et les récepteurs. Alors que certains films vont volontairement cultiver l'hésitation jusqu'au triomphe du surnaturel (le genre du fantastique-merveilleux, dans les termes de Todorov), d'autres, au contraire, vont la balayer pour mettre le suprasensible sur le compte d'une machination, d'une illusion perceptive, d'un trouble mental ou de toute autre explication naturaliste (le genre du fantastique-étrange). Cette distinction entre surnaturel inexpliqué et surnaturel expliqué est également présente dans les films retenus, mais elle se complique dans des fictions qui véhiculent des messages ambigus (voire contradictoires), à la manière de *Supernatural* (1933) qui, d'un côté, amalgame les médiums au charlatanisme et, de l'autre, reconnaît la possibilité que l'esprit des morts puisse prendre possession du corps des vivants.

Dans les pages qui suivent, je propose donc d'observer comment les films populaires occidentaux vont thématiser, entre 1895 et 1950 environ, le surnaturel, et plus précisément le spiritisme, ses fantômes et ses médiums, en sélectionnant certaines occurrences jugées emblématiques. L'enjeu

consiste à montrer que l'histoire du spiritisme et de ses rapports à la technologie permet de mieux comprendre la manière dont le cinéma, dès ses origines, est discursivement « spectralisé » à la fois au niveau de son fonctionnement technique (l'appareil comme moyen de communication avec le monde de l'invisible), de son mode de fonctionnement métapsychologique (la projection comme espace de hantise) et de son mode de représentation (les films comme espaces hantés).

Spectres et médiums dans le cinéma muet

Un article publié en 1914 dans *L'Écho du merveilleux* atteste la popularité des thèmes associés au surnaturel, lesquels sont à l'œuvre dans différents genres : outre les merveilleux « chrétien », « fantaisiste » et « féérique », Pierre Désirieux repère dans la production de l'époque le « merveilleux psychique » traité par le biais de la « caricature » ou du « mélodrame ». Il poursuit ainsi :

« C'est tantôt la corpulente Mélanie qui fait du spiritisme, ou l'inénarrable Rigadin aux prises avec les esprits. Sur un signe, tout se transforme, des têtes apparaissent, s'évanouissent de la façon la plus hilarante. Ou bien, c'est le voleur mystérieux qui se glisse sous les portes par le trou des serrures ; impondérable et diaphane, il rosse les agents et s'échappe. Le Merveilleux vient se greffer souvent au mélodrame. – C'est le Remords qui, tout à coup, prend corps devant le criminel, ou bien l'enfant disparu revenant consoler sa mère. La vision à distance, la prémonition, la double vue ont été exploitées avec succès. Un crime a été commis. Nous assistons à la scène tragique. Plus tard, une voyante se trouvant à l'endroit du crime voit tout à coup devant elle, dans un brouillard laiteux, s'estomper le dernier acte de la tragédie. La voyante reconnaît l'assassin, et éclaire la justice¹⁵. »

Fort riche, cette source peut nous servir de prisme pour saisir certains effets du « merveilleux psychique » cinématographique sur les contemporains. Elle signale d'abord comment les motifs liés au spiritisme sont décodés de manière analogue aux films scientifiques, à savoir en tant que révélateurs de phénomènes échappant à la perception ordinaire. Loin d'être antinomique, cette lecture qui consiste à conférer au cinématographe des facultés d'observation scientifique et une réceptivité au surnaturel est courante dans les premiers écrits sur le cinéma¹⁶. Elle dénote de surcroît une sensibilité à la portée surnaturalisante des truquages optiques. Désirieux poursuit en effet sa réflexion en passant en revue les « mystères et [les] trucs permettant de reproduire le *film* merveilleux », comme « la

superposition, ou la double impression dudit cliché ». En dernier lieu, le film du « merveilleux psychique » est tenu pour contribuer « aux archives vivantes de la pensée et des actes humains », le cinéma ramenant « nos yeux perdus sur les misères terrestres vers la région où brillent les inextinguibles étoiles de l'espoir et de la foi¹⁷ ». À tout point de vue, le cinéma apparaît comme un véritable médium (au sens spirite) capable de donner accès à l'intangible, avec le soutien de procédés techniques bien connus des opérateurs¹⁸.

Depuis les origines du cinéma, le surnaturel prête son concours à la démonstration des possibilités de transformation inhérentes à l'image photographique animée. Selon Pamela Thurschwell, si spectres et fantômes hantent le cinéma des premiers temps, c'est parce qu'il existe une technologie qui permet de les reproduire à l'écran¹⁹. On ne s'étonne pas de retrouver chez Méliès des féeries constellées de créatures fantastiques, comme dans *Le Manoir du diable* (1896), *Le Château hanté* (1897), *L'Antre des esprits* (1901), *La Tour maudite* (1901) ou *Le Revenant* (1903). Les spectres ne sont toutefois pas soumis à un traitement spécifique puisqu'ils sont mobilisés au même titre que d'autres figures surnaturelles – squelettes²⁰, épiphanies, diabolins ou démons²¹. Certes, le médium cinématographique cède volontiers à la fascination pour la spectralité, comme le suggère Ian Christie²², mais toujours en des termes très larges où se côtoient iconographies païenne, mystique, religieuse, etc., sans pour autant attester une prévalence du paradigme spirite²³. L'examen des catalogues Méliès le confirme : très peu de titres – proportionnellement parlants – abordent le spiritisme, bien que 12 % de ceux-ci touchent à l'occultisme²⁴. Le surnaturel méliésien constitue donc davantage un prétexte pour exploiter les effets du film à trucs qu'un motif à part entière, comme en témoigne la fréquence des phénomènes de *poltergeist* qui permettent de représenter sur un mode ludique le déplacement inopiné de meubles et d'objets (*L'Auberge ensorcelée*, 1897²⁵).

D'autres films de Méliès thématisent cependant explicitement le spiritisme pour mieux s'en moquer, à l'instar de *Spiritisme abracadabrant* (1900), *L'Évocation spirite* (1899) ou *Le Portrait spirite* (1903). Dans *L'Évocation spirite*, par exemple, Méliès tourne au ridicule les médiums en tirant parti du procédé de la double exposition afin d'obtenir l'apparition de « fantômes » : se succèdent dans une couronne fleurie suspendue à des fils une figure diabolique, une femme et le double du « médium spirite » joué par Méliès (**Fig. 1**). Employant une gestualité typique de l'art de la prestidigitation, Méliès singe l'action d'un médium de sorte à signifier en quoi la séance spirite n'est autre qu'un tour de magie. La mise en scène filmique rapporte ainsi



FIG. 1

le médiumnisme à un vulgaire tour de passe-passe, dans la continuité des spectacles plus anciens visant à démystifier les croyances au paranormal²⁶.

L'articulation entre fraude et spiritisme est courante dans les films du cinéma premier. *Is Spiritualism a Fraud?* (J. H. Martin & Robert W. Paul, 1906) est emblématique d'un canevas narratif où le prétendu médium est pris en flagrant délit d'escroquerie. Ce film de six minutes débute avec la mise en place d'un dispositif destiné à abuser l'audience, le charlatan dissimulant son complice (grimé en fantôme) à l'intérieur d'une récamière. Une fois arrivés, les participants sont invités à s'assurer que le médium ne peut tricher ; ils le ligotent à la chaise, comme l'exige la procédure canonique (bien que celle-ci ne préconise pas forcément l'attachement complet du corps²⁷). Assis en demi-cercle face à la caméra, conformément à l'esthétique du plan-tableau, les assistants échangent quelques mots avant de se saisir les mains ; l'un d'eux assombrit la pièce jusqu'à l'obscurité totale. De cette obscurité émergent des fragments de corps et des objets (un visage, des mains, un tambourin, un crâne orné d'un drap), le tout flottant sur le fond noir de l'écran (qui coïncide avec l'espace de la pièce plongée dans la nuit) (FIG. 2). Mais l'interruption subite de la séance par un client manifestement sceptique depuis le début dévoile la supercherie. Animés par un désir de vengeance, les clients grugés empoignent le médium et son compère pour les enfermer dans la récamière et déposer celle-ci sur un terrain vague. Le film se termine avec l'exhibition du médium-fraudeur promené, en pleine ville, sur une charrette, toujours ficelé à la chaise.

Bien que *Is Spiritualism a Fraud?* délivre une image passablement caricaturale de la séance spirite, il suggère aussi que le soupçon de fraude est largement répandu à l'époque. Le subterfuge repose sur trois éléments persistants dans l'imaginaire des pratiques spirites : l'obscurité de la pièce



FIG. 2

indispensable à la manifestation des esprits, l'immobilisation (ou la neutralisation) du corps du médium et le recours à un ou plusieurs complices afin de simuler les apparitions. L'usage d'un fond noir sur lequel se détachent les faux spectres est particulièrement intéressant puisqu'en lui viennent coïncider les deux dispositifs, celui du spiritisme et celui du cinéma. Mais si l'un est le lieu de la tromperie, l'autre est le lieu de la démystification, le passage de l'ombre à la lumière explicitant ce mouvement de révélation d'une vérité cachée. *Is Spiritualism a Fraud?* propose ainsi une alternative aux films démystificateurs de Méliès qui dépeignent la séance spirite sous la forme d'un spectacle de magie.

D'une manière générale, le cinéma premier tend à traiter le spiritisme sur le mode de la comédie, comme l'illustre *La Maison ensorcelée* de Segundo de Chomón (Pathé, 1908) où les visiteurs d'une demeure se voient assaillis par des esprits et perturbés par des déplacements subits d'objets²⁸. Même chose dans *A Visit to a Spiritualist* (J. Stuart Blackton & Albert E. Smith, 1899) dans lequel un campagnard est victime d'une série d'illusions induites par un état de transe. Le motif de la maison hantée se prête particulièrement bien aux trucs visuels obtenus grâce à l'arrêt sur image ou la surimpression, comme on peut le voir dans *Uncle Josh in a Spooky Hotel* (Edison, 1900), *The Haunted Hotel* (J. Stuart Blackton, 1907) ou *The Haunted Curiosity Shop* (Robert W. Paul & Walter R. Booth, 1901). Ce dernier – dans lequel une armoire sans fond devient l'espace d'apparitions et de disparitions inopinées de figures diverses – semble avoir été inspiré par une série de vues réalisées par George Albert Smith en 1898²⁹.

C'est ce que nous apprend Owen Davies qui met en évidence l'intérêt de George Albert Smith pour la parapsychologie. Adolescent déjà, il gagne sa vie à Brighton avec des tours d'hypnotisme et de mentalisme. Grâce au

succès de ces spectacles, il fait connaissance, en 1882, avec l'un des membres fondateurs de la Society for Psychical Research (SPR) de Londres, Edmund Gurney, dont il deviendra le secrétaire personnel. Ce contact avec les sciences psychiques explique certainement la récurrence du surnaturel dans ses productions filmiques. Tandis que *Photographing a Ghost* (1898) met en scène un fantôme qui, après avoir été transporté dans le studio d'un photographe, cherche à échapper à l'emprise de celui-ci (et peut-être, peut-on imaginer, à la captation photographique), *The Mesmerist* (connu sous le nom de *Body and Soul*, 1898) use également du procédé de la surimpression afin de signifier comment l'esprit d'une jeune fille, suite à une séance d'hypnose, « quitte » son corps, déambule dans la pièce et revient à son point d'origine³⁰.

Très courant pour traduire l'idée d'images mentales ou fantomatiques, le trope de la figure translucide s'enracine dans l'iconographie traditionnelle du fantôme propre à la culture occidentale (Fig. 3³¹). Dès la fin du XIII^e siècle, les fantômes sont dépeints et décrits en tant que spectres (*phantoms*), à savoir des entités dépourvues de matérialité et de couleur, diaphanes et à peine visibles³²; le fantôme est ramené au rang d'image virtuelle, suspendue entre présence et absence. Ce *topos* est intégré au vocabulaire visuel de la photographie spirite qui juxtapose, sur une même image, les corps opaques des vivants et ceux, translucides, des morts³³. La photographie spirite valide les postulats relatifs à l'immortalité de l'âme qui s'expriment via le lieu commun du dédoublement en surimpression, l'esprit (du mort ou de l'endormi) laissant derrière lui le poids du corps terrestre. Les enquêtes « modernes » sur la hantise qui se développent au début du XX^e siècle ont beau démentir la réalité du fantôme translucide ou habillé d'un drap blanc (convention habilement assimilée dans *A Ghost Story*, 2017), ces représentations et les croyances ainsi étayées persistent. Or contrairement à ce que suggèrent ces poncifs, « loin de se montrer entourés du blanc linceul spectral dont il est question dans les vieux contes, [les fantômes] paraissent vêtus de costumes de l'époque à laquelle ils vécurent³⁴ », affirme le parapsychologue Ernesto Bozzano.

S'inspirant de croyances et coutumes occultes très anciennes, le spiritisme se focalise tout particulièrement sur le problème de la survie de l'âme après la mort, de sorte à justifier l'apparition des défunts aux vivants. La notion de « moi subliminal » théorisée par E. W. H. Myers dans le cadre des travaux de la SPR défend par exemple l'hypothèse de l'existence d'un moi supérieur au moi social et terrestre qui transcende l'enveloppe charnelle³⁵. Vivement discutées dans les domaines de la philosophie et de la théologie, ces thèses sur le moi subliminal (et bien d'autres qui gravitent aux abords du spiritisme) rencontrent dans le procédé de la surimpression une technique



FIG. 3

idoine. D'après Benjamin Thomas, « l'inclination première des films ayant à mettre en scène des fantômes aura sans doute été d'accuser l'intangibilité, voire l'évanescence des corps spectraux³⁶ » par l'intermédiaire de la surimpression. C'est que celle-ci, si l'on se rapporte à l'étude de Simone Natale, œuvre, depuis le dernier tiers du XIX^e siècle, sur un terrain à mi-chemin entre fiction (on l'utilise comme truquage, à l'instar des magiciens qui dénoncent les supercheries spirites) et religion (on la mobilise comme rituel de croyance)³⁷. À l'ambiguïté visuelle de la surimpression répond alors, comme par contamination, une ambiguïté interprétative puisque l'effet de réel produit par ce type d'image tend à l'emporter sur la lecture sceptique³⁸.

Au cinéma, l'ambiguïté structurelle de la surimpression profite à des films qui affichent le spiritisme comme une imposture, mais jouent des effets sensationnalistes du fantôme. Les comédies de maison hantée (nombreuses durant la période classique) font précisément appel à des

conventions narratives mixtes afin de, simultanément, faire rire et effrayer les spectateurs ; les fantômes découlent, dans ce cadre, principalement de la peur des personnages ou de leur imagination.

Il est important de souligner que ces productions, à commencer par celles de Georges Méliès, s'inscrivent dans le contexte plus large des pratiques culturelles de démystification qui ont essaimé au tournant du xx^e siècle sous différentes formes (spectacles, pamphlets, conférences, articles, expériences, etc.³⁹). Relevant de la vulgarisation scientifique ou de la science populaire, les exposés antispirites ont pour objectif de réfuter l'idée que l'on puisse communiquer avec des esprits et voir des fantômes. Si le cinéma devient un « médium antispirite⁴⁰ », comme le démontre Matthew Solomon, c'est en partie parce que d'anciens magiciens engagés dans la lutte contre le spiritisme intègrent l'industrie naissante du cinéma⁴¹. Tel est le destin de David Devant qui, avant de se lancer dans la production de films grâce à un projecteur acheté à Robert W. Paul, est monté sur les planches de l'Egyptian Hall de Londres en vue de discréditer l'occultisme⁴². Le cinéma devient donc très tôt un moyen de représenter les superstitions pour mieux s'en moquer et pour interroger la fiabilité des sens confrontés au monde de l'invisible.

Au cours des années 1910, à la veine comique et démystificatrice⁴³ s'ajoute une tendance réaliste qui use du fantôme à des fins dramatiques. Elle s'épanouit durant et après la Première Guerre mondiale qui a pour effet de réactiver des fantasmes de communication avec les morts⁴⁴. On peut à ce titre citer *J'accuse* d'Abel Gance (1919), où l'on suit les tribulations de Jean Diaz (Romuald Joubé), un poète traumatisé par la guerre qui devient pacifiste⁴⁵. Cependant que les fantômes des soldats morts au combat sont représentés sous la forme de squelettes (accentuant le caractère horrifique et macabre du conflit), la femme aimée (Édith Laurin, jouée par Maryse Dauvray) que Jean croit morte, est également dépeinte à la manière d'un « fantôme » qui déambule dans un paysage crépusculaire – l'emploi de la couleur rose dénotant l'idée de rêverie romantique teintée de mélancolie (Fig. 4). *J'accuse* témoigne d'une préoccupation pour le sort des soldats disparus au combat sans avoir reçu de sépulture, à une époque où l'idée qu'ils puissent revenir hanter les vivants (pour éventuellement se venger) est fortement ancrée dans l'imaginaire⁴⁶. Laissées dans l'ignorance des circonstances exactes de la mort, les familles s'inquiètent alors du retour possible de leurs proches sous forme de fantômes.

La guerre et la pandémie grippale de 1918 (qui entraînent des millions de morts) semblent en effet particulièrement opportunes pour relancer la mode du spiritisme dans les pays touchés par d'importantes pertes



FIG. 4

humaines⁴⁷. C'est ce qu'indique un ouvrage de Lucien Roure, *Le Merveilleux Spirite*, dont la rédaction a dû être interrompue en 1914, avant d'être reprise en 1917. Pressé « de ne pas attendre, pour le publier, la fin de la terrible tourmente », Roure déclare : « Les deuils que la guerre multiplie portent certaines âmes à chercher dans les pratiques du spiritisme un soulagement à leur solitude, un moyen de rester en contact avec des êtres aimés disparus⁴⁸ ». Même constat de la part de Hereward Carrington qui, dans *Psychical Phenomena and the War* (*Les Phénomènes psychiques et la guerre*) publié en 1918, analyse les transformations du rapport à la mort et leurs répercussions sur la foi⁴⁹. La vague de spiritisme qui s'abat à ce moment sur l'Europe serait, selon ces auteurs, symptomatique d'un besoin de communiquer avec les victimes du conflit.

Des deux côtés de l'Atlantique, la guerre et ses contrecoups façonnent tout un imaginaire fantômal. D. W. Griffith convoque la question de la vie après la mort dans *Justice* (1919), où le fantôme d'un héros de l'armée américaine surgit à l'appel fervent d'une mère désespérée. Les spectres se répandent aussi dans les films expressionnistes allemands examinés par Anton Kaes à l'aune du concept de *shell shock*⁵⁰, qui définit les troubles nerveux sans séquelles physiques dont sont atteints les soldats⁵¹. *Le Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Nosferatu le vampire* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) ou *Docteur Mabuse, le joueur* (Fritz Lang, 1922) placent au centre de l'intrigue des éléments symbolisant le déchaînement de forces irrationnelles : hypnose, transe, catalepsie, hystérie, automatisme, télépathie, communication avec les morts, etc. – autant de motifs qui renseignent sur le climat d'incertitude induit par la guerre.

Le maléfique Mabuse (*Docteur Mabuse, le joueur*), par exemple, condense à lui tout seul toutes les peurs relatives aux parasciences⁵². Il est présenté

comme un manipulateur aux pouvoirs illimités, comme le confirment les séquences où son regard hypnotiseur est associé au mauvais œil de la magie noire. En résonance avec la tendance à la diabolisation du surnaturel, le film fait converger hypnose et spiritisme de façon à mettre en exergue la part dévolue par ces pratiques à la ruse malveillante. On le constate lors de la séance de spiritisme où Mabuse profite de l'occasion pour charmer la comtesse Told, visiblement peu impressionnée par la performance du médium. Mais si la comtesse résiste aux attraits de l'occultisme, elle cède à l'emprise de Mabuse dont l'influence est bien plus sournoise. Or via la figure de Mabuse qui manie à la perfection les ressources de l'hypnose et de la suggestion (mais aussi l'art de la transformation identitaire), c'est tout le pouvoir du cinéma qui est thématisé⁵³.

Cette affinité entre cinéma et mentalisme est signifiée de manière explicite dans la séquence de suggestion collective menée par un Mabuse déguisé, cette fois-ci, en Sandor Weltmann, un psychanalyste peu orthodoxe. Les spectacles d'hypnose ayant été prohibés depuis longtemps en Allemagne, il semblerait que certains magnétiseurs (dont un certain Weltmann⁵⁴) aient eu recours au terme « suggestion » pour remplacer celui d'« hypnose » connoté négativement. Le film insiste sans équivoque sur le rapprochement entre hypnose de foire (qui consiste à produire une hallucination collective) et cinéma (le spectacle se déroule dans un palace typique des années 1920 où l'estrade est surmontée d'un écran). La première partie du spectacle consiste à provoquer une vision hallucinatoire (une « suggestion de masse », annonce Sandor Weltmann) qui rappelle le dispositif de la projection d'un film sur un écran. Il s'agit de suggérer l'image d'une caravane de Bédouins qui s'avance lentement dans l'espace spectatorial et prend littéralement corps sous les yeux étonnés du public (**Fig. 5**). « Par un effet de mise en abyme de la salle de cinéma, Mabuse endort le public d'un théâtre en créant l'illusion miraculeuse d'un autre monde », commente Olivier Schefer⁵⁵. À l'instar d'un magicien, d'un sorcier ou d'un fakir indien, Mabuse-Weltmann fait alors cesser cette vision d'un seul geste de la main, face à une foule qui applaudit à tout rompre.

Soulignons ici la double proximité d'un tel dispositif spectaculaire : d'une part, proximité culturelle avec un ailleurs exotique (un désert quelque part au Moyen Orient) fatalement associé à la sorcellerie ; d'autre part, proximité structurelle avec le cinéma, un média qui invite au voyage dans des contrées inconnues. Jouant délibérément sur l'ambiguïté d'une représentation qui oscille entre bidimensionnalité et tridimensionnalité, cette démonstration célèbre en dernier ressort la puissance hypnotique du dispositif et son ascendant sur les masses.



FIG. 5

Comme on peut le voir à travers ces exemples, à l'époque du cinéma muet les représentations du spiritisme sont principalement marquées par deux tendances : une tendance comique qui moque les pratiques spirites (et leurs partisans) ou dénonce le détournement des croyances à des fins commerciales⁵⁶ ; et une tendance « réaliste » qui mise sur l'illusionnisme des fantômes, développant par la même occasion un discours ambivalent sur le surnaturel. Mais au-delà de cette distinction, on note que le spiritisme est rarement pris au sérieux ou considéré comme une science légitime, bien que la croyance aux fantômes ne soit pas toujours complètement discréditée. Plusieurs films, tels que *The Cat and the Canary* (1927⁵⁷) – dont il existe une version parlante réalisée en 1939 par Elliott Nugent –, prolongent la tradition démystificatrice à l'œuvre dans le cinéma premier.

Charlatans et prophètes des années 1930

Cette compréhension du spiritisme partagée entre défiance et croyance se poursuit dans les décennies suivantes, comme en attestent *Supernatural* (1933), *The Devil Commands* (1941), *L'Île de la brume* (1945) ou encore *Houdini* (1953). Bien que différents les uns des autres, ces films ont pour point commun de représenter des médiums charlatans galvaudant le spiritisme, sans pour autant remettre totalement en question l'existence du surnaturel, comme l'indiquent certains éléments de l'intrigue ou l'attitude des personnages qui nourrissent des espoirs quant à la possibilité de communiquer avec un parent.

J'en veux pour preuve *Supernatural* (Victor Halperin, 1933), dont l'intrigue se divise en deux arcs narratifs en apparence discordants : d'un côté, le psychologue Dr Carl Houston (H. B. Warner) conduit des expériences

aux confins de la science pour empêcher l'âme de Ruth Rogen (Vivienne Osborne) – une criminelle fraîchement exécutée sur la chaise électrique – de prendre possession (par suggestion) des vivants afin qu'ils perpétuent sa folie assassine ; de l'autre, un pseudo-médium, Paul Bavian (Alan Dinehart), proclame pouvoir mettre en contact une jeune milliardaire, Roma Courtney (Carole Lombard), avec son frère jumeau John (Lyman Williams), brusquement décédé, et ce en vue de s'emparer de sa fortune. D'abord séparés, ces deux fils narratifs convergent lorsqu'après une séance spirite très clairement truquée, Roma et son fiancé Grant Wilson (Randolph Scott) se rendent auprès du Dr Houston (il s'avère être un ami de la famille) pour lui demander conseil, alors même qu'il « explore » dans son laboratoire, l'âme immorale de Ruth Rogen. Celle-ci en profite pour s'emparer du corps de Roma qui se métamorphose subitement en femme fatale aux airs aguicheurs. Or, bien davantage que les pratiques frauduleuses du spiritisme ou l'idéalisme naïf des sciences médico-psychologiques (personnifié par le Dr Houston), c'est la folie meurtrière des femmes et leur propension à la manipulation qui font ici l'objet d'une stigmatisation.

L'intérêt principal de *Supernatural* réside dans sa façon de tirer profit de l'imaginaire spirite pour symboliser la puissance des femmes autonomes, qu'elle soit sexuelle ou sociale⁵⁸. Le personnage de Ruth Rogen incarne toutes les peurs afférentes au pouvoir féminin : intelligence (elle est une artiste de talent), indépendance, charisme, beauté, sexualité décomplexée, mais aussi vigueur physique puisqu'elle est en mesure de tuer des hommes à mains nues. Sa capacité *post-mortem* à entraîner Paul Bavian (qui fut son amant) dans la mort dénote la nature indomptable d'une femme dont la force contraste avec la faiblesse des personnages masculins. C'est pourquoi, selon Robert Spadoni, *Supernatural* formule un commentaire sur la place des femmes dans la société américaine, au travers de personnages qui défient les normes traditionnelles de genre⁵⁹.

Quoique opposées (l'une est brune, active et machiavélique, l'autre est blonde, passive et candide), Ruth et Roma se rejoignent quand l'esprit de l'une s'empare du corps de l'autre, sur le modèle de la transmission d'ondes invisibles. Ensemble, elles forment une entité hybride, soumise et volontaire, qui évoque à certains égards le médium spirite dont le corps (passif, aux propriétés « féminines ») se voit colonisé par une énergie extérieure (active, « masculine »)⁶⁰. Si Ruth Rogen représente cette force psychique surgie de l'au-delà pour semer le trouble parmi les vivants, Roma Courtney est désignée par le récit comme le véritable médium, capable d'accueillir l'esprit de Ruth et de convoquer celui de son frère décédé.



FIG. 6

Tout prédestine en effet Roma à la médiumnité : elle est une femme sensible et douce, privée de toute énergie et de volonté en raison de la mort de John. De retour des funérailles, elle se rend dans la chambre de son frère où différents objets évoquent métonymiquement son souvenir (des portraits photographiques, une pipe, un papier à lettres, des pantoufles, etc.). Elle enlace alors le chien de John, qui se comporte comme si son maître était encore présent, et pour cause puisque son esprit hante les lieux. Au moment même où Roma s'approche de la commode surmontée d'un miroir, la silhouette en surimpression de John s'avance, son spectre se superposant brièvement au reflet de sa sœur sur la glace, à droite du champ cadré par la caméra, sans pour autant qu'elle s'en aperçoive (Fig. 6). Cette furtive apparition est accompagnée d'un *leitmotiv* musical connotant le mystère et l'étrangeté qui reviendra plus tard pour annoncer la possession de Roma par Ruth, mais aussi la manifestation de l'esprit de John qui, en conclusion du récit, contribue, comme par magie, à faire tourner les pages d'une revue invitant les jeunes amoureux, Roma et Grant, à partir en voyage aux Bermudes.

Le rapport de Roma au surnaturel transparait également lorsqu'elle écoute un disque où l'on entend chanter les « célèbres jumeaux Courtney », la voix enregistrée de John suscitant chez elle un air grave relayé par le regard de la domestique l'interrompt pour lui livrer un message (celui du médium charlatan, précisément). La diffusion de la voix de John via un phonographe remplit la pièce d'un effet de présence troublant, cette résurrection « mécanique » venant compléter l'apparition de John quelques minutes plus tôt. Roma peut convoquer le spectre de John, et ce bien qu'elle ignore tout de son don – et qu'il soit pour nous tentant d'interpréter celui-ci en termes de télépathie gémellaire.

Via cette figure de fantôme bienveillant, ainsi que le Dr Houston qui compte pouvoir éradiquer les épidémies de meurtres déclenchées par la médiatisation tapageuse d'assassins particulièrement pervers, *Supernatural* cautionne l'hypothèse d'un surnaturel accepté. L'incipit composé de citations de textes religieux défilant sur des images diégétiques de tonnerre et de flots tourmentés – « *Treat all supernatural beings with respect... but keep aloof from them! Confucius* », « *We will bring forth the dead from their graves. Mohammed* », « *... And He gave his twelve disciples power against unclear spirits to cast them out, Matthew 10: 1* » – corrobore cette interprétation. Comme tant d'autres films, *Supernatural* brouille la frontière entre surnaturel authentique (dont l'existence est indubitable) et surnaturel sujet à caution, comme lorsqu'il est simulé à des fins malhonnêtes par un médium charlatan⁶¹. Une manière pour la Paramount (productrice du film) de ne pas s'aliéner une partie du public qui aurait des sympathies pour les doctrines spirites, tout en proposant un point de vue critique sur les pratiques illicites qui en découlent.

Telle est également la direction prise par d'autres productions des années 1930 dans lesquelles l'assimilation du spiritisme au charlatanisme se maintient, comme dans *Sucker Money* (1933), *The Evil Mind* (1934) ou *Religious Racketeers* (1938)⁶². Le film britannique *The Evil Mind* (Maurice Elvey, 1935), également connu sous le titre de *The Clairvoyant*, raconte le parcours d'un mentaliste, Maximus (Claude Rains), qui se découvre des dons de précognition (il peut prédire l'avenir⁶³), tandis qu'il n'a à son actif qu'un modeste numéro de music-hall présenté avec l'aide de sa femme Rene (Faye Wray). Sa première « prophétie » confirmée dans la presse – c'est ainsi que ses visions sont qualifiées –, il se voit offrir une carrière professionnelle qui le conduit à fréquenter les meilleures scènes de théâtre. Mais si cette faculté lui apporte la gloire et la fortune tant attendues, elle s'avère rapidement être une malédiction, dès lors que Maximus annonce une mauvaise nouvelle.

De plus, ces pressentiments adviennent uniquement en présence d'une femme très séduisante, Christine Shaw (Jane Baxter), la fille d'un magnat de la presse. Cette dernière suit en effet de près les performances de Maximus au cours desquelles se tisse un lien mystérieux et puissant entre eux, comme le suggèrent des champs-contrechamps où l'un et l'autre, cadrés en plans rapprochés ou en gros plans, semblent être en contact télépathique (Fig. 7-8). La proximité de Maximus avec Christine déclenche systématiquement chez lui une sorte de transe, l'éclairage mettant en évidence son regard stupéfait, comme possédé. Ce n'est donc qu'aux côtés de Christine que ses dons peuvent s'épanouir – cette aptitude à la clairvoyance provenant de son grand-père, apprend-on au terme de sa première « crise ». Plus tard, pendant que Maximus est accusé d'avoir entraîné l'effondrement d'une mine



FIG. 7



FIG. 8

(il n'a fait, en réalité, que mettre en garde les mineurs contre l'incident imminent), il s'entretient avec sa femme Rene qui lui intime de choisir entre elle et sa nouvelle vocation, c'est-à-dire entre elle et Christine qui, précisément, favorise ces visions. Maximus reconnaît alors qu'il existe entre eux un lien étrange – « *a queer sort of sympathy* » (une sorte d'étrange sympathie), dit-il –, qui prend, chez Christine, la forme d'un amour sincère.

Le récit centre donc son propos sur la lutte intérieure de Maximus qui se demande si son talent lui vient de Dieu ou du Diable, et s'il doit se livrer tout entier à sa carrière de prophète, avec le risque de perdre sa femme, sa santé et son âme. S'il paraît évident que la relation parapsychique entre Maximus et Christine est une métaphore de l'adultère qui menace un mariage heureux, elle dit aussi quelque chose du rôle stratégique des femmes dans le champ du spiritisme. Le personnage de Christine Shaw, loin d'être une simple séductrice, comme elle l'aurait sans doute

été dans un film américain, est une femme discrète et raffinée dont la fonction principale consiste à galvaniser les pouvoirs de Maximus. En ce sens, elle est une sorte de batterie ou d'amplificateur électrique qui procure au mentaliste l'énergie nécessaire à ses prévisions, à la manière des personnes entourant le médium spirite lors d'une séance, dont la combinaison des ondes respectives soutient la communication avec les esprits. Christine est d'ailleurs explicitement présentée comme celle qui octroie à Maximus cette capacité de perception extrasensorielle : « C'est la présence de Christine qui te donne le pouvoir de voir », déclare par exemple Rene à Maximus.

Comme dans *Supernatural*, le film oppose deux femmes, l'une vertueuse associée à un métier modeste mais prosaïque, l'autre mystérieuse et fascinante qui inspire, telle une muse, une carrière prestigieuse mais dangereuse. C'est finalement l'alliance entre elles, dont l'estime et le respect sont réciproques, qui permettra de résoudre le dilemme, libérant Maximus à la fois de la divination de foire et de la clairvoyance authentique. Aussi, bien que les pratiques parapsychiques soient désapprouvées, ce n'est pas en raison de leur absence de fondement, mais de la difficulté à contrôler un don capricieux, qui brave les lois « naturelles » du divin. Quel que soit le cadre d'explication, cette approche du surnaturel dont on reconnaît l'existence avec quelques réserves, domine une grande partie du cinéma populaire occidental.

Le surnaturel, entre superstition et scepticisme

Examinons donc comment le surnaturel donne souvent prise à des débats contradictoires dans des films classiques situés entre 1930 et 1950 environ, qu'ils soient européens ou américains. On note d'abord que les représentations du spiritisme reflètent de manière plus ou moins fidèle les réflexions qui se sont développées, au cours du XIX^e siècle, à propos des fantômes et de leur authenticité. Les thèmes de la superstition et du scepticisme permettent en particulier d'observer les tensions générées par la présence du surnaturel, et ce via des personnages plus ou moins récurrents : des sympathisants du spiritisme, des scientifiques qui cherchent à prouver l'existence des fantômes (souvent des parapsychologues), des sceptiques matérialistes et rationalistes, ainsi que des médiums revendiquant leur aptitude à relayer les messages de l'au-delà. Mais plus important encore, de nombreux films reprennent à leur compte la distinction (à l'œuvre dans l'histoire du spiritisme⁶⁴) entre les croyants qui acceptent le principe d'une vie après la mort (et considèrent les dons des médiums

comme incontestables) et les chercheurs qui s'intéressent aux phénomènes parapsychiques afin d'explorer scientifiquement les mystères du corps et de l'esprit.

Le cinéma britannique aborde volontiers la question de la pluralité de points de vue sur l'existence des faits paranormaux. C'est le cas de *Ghost Ship* (Vernon Sewell, 1952) qui raconte l'histoire d'un couple d'Américains, Margaret et Guy Thornton (Hazel Court et Dermot Walsh), qui choisit de s'installer en Angleterre après avoir acheté un bateau réputé hanté, comme le révèlent des odeurs de cigare et des coups de téléphone énigmatiques⁶⁵. Quoique réticent à l'égard de tout ce qui a trait au surnaturel, Guy Thornton accepte de solliciter un parapsychologue, le Dr Fawcett (Hugh Burden), qui va démontrer, moyennant des expériences de physique amusante, l'existence de phénomènes échappant à la perception ordinaire. Il explique que certains individus (tels que les médiums) jouissent toutefois d'une réceptivité qui leur permet de saisir des vibrations psychiques très fines, à la manière de capteurs d'ondes radiophoniques. Son exposé suggère que les femmes, de manière générale, seraient davantage enclines à discerner la présence d'un fantôme, leur sensibilité olfactive étant supérieure à celle des hommes. Le Dr Fawcett livre à terme un véritable traité de parapsychologie qui s'appuie sur l'une des stratégies rhétoriques familières aux spirites : établir des comparaisons entre faits suprahumains et technologies modernes – l'invention de la radio prouvant, selon lui, la réalité de la télépathie.

Suite à cette discussion, les Thornton font venir un médium sur le bateau afin de connaître l'origine de ces manifestations et assainir leur demeure. La séance est menée par Mrs Manley (Mignon O'Doherty), une dame d'un âge respectable, qui ne s'attarde pas à invoquer l'esprit des morts, mais entre très vite dans une transe (induite par le Dr Fawcett) une fois installée sur un fauteuil. Un plan sur elle, le visage couvert d'un mouchoir en tissu, entraîne un flash-back dévoilant ce qui s'est déroulé sur le navire, à savoir le meurtre de deux amants par un mari jaloux. Significativement, cette séquence de dénouement érige le médium au rang de « média » de la narration filmique, car si la transe médiumnique sert à purifier les lieux des mauvais esprits, tel un exorcisme, elle remplace l'enquête policière vouée traditionnellement à résoudre l'énigme. Travaillant en pleine lumière, le médium bénéficie en effet de dons oraculaires lui permettant de découvrir les raisons qui poussent les esprits à causer de tels remous. Mrs Manley parvient ainsi à la fois à percer le mystère surnaturel et à dénouer l'intrigue, la voyance contribuant à accélérer la clôture narrative.

Ghost Ship reconduit deux tropes emblématiques du film de fantôme : la division culturelle en matière de crédulité (les Britanniques seraient plus superstitieux que les Américains) et l'appréhension genrée de l'opposition entre sceptiques et croyants (les femmes seraient davantage crédules). *Fantôme à vendre* (1935) de René Clair s'amuse de tels préjugés dans un film qui relate comment une famille américaine, après avoir acheté un château hanté en Écosse, le déplace pierre par pierre jusqu'aux États-Unis. La nouvelle est relayée par les médias des deux côtés de l'Atlantique, à la faveur d'une courte séquence rythmée par des volets latéraux horizontaux qui font passer d'un pays à l'autre. La bande sonore laisse entendre les commentaires des journalistes qui présentent la Grande-Bretagne comme le pays des traditions et des superstitions – tandis que les États-Unis, nation du progrès, de la science et de la modernité, symbolisent un rationalisme incompatible avec la croyance au surnaturel. La Grande-Bretagne a toujours été considérée comme la terre privilégiée des fantômes et des esprits en raison de sa situation marginale au bord du monde, ainsi que le pensaient déjà les Anciens et les Romains. Plusieurs facteurs alimentent cette réputation : l'insularité, des régions encore relativement sauvages, la religion anglicane, ainsi que la vigueur d'une culture non conformiste⁶⁶. Ce cliché culturel imprègne de nombreux films, à l'instar de *High Spirits* (1988) où le propriétaire d'un hôtel en banqueroute le reconvertit, grâce à un investisseur américain, en attraction touristique. Mais c'est sans savoir que ce château irlandais renferme des fantômes bien réels.

The Headless Ghost (Peter Graham Scott, 1959) s'approprie également cette thématique du partage culturel et genré face à l'inexpliqué. Le film débute avec la visite d'un château réputé être hanté, Ambrose Castle, par des jeunes étrangers de séjour en Angleterre. Après avoir interrogé le guide sur cette légende, Bill (Richard Lyon), Ronnie (David Rose) et Ingrid (Liliane Sottane) décident d'y passer la nuit afin de prouver (à eux-mêmes et aux autres) que les fantômes n'existent pas. L'antagonisme entre sceptiques et zélateurs se traduit ici sur le plan des différences culturelles et de genre, les Européens (représentés par Ingrid qui est danoise) étant davantage que les Américains (Bill et Ronnie) portés à croire aux esprits. Relayant un stéréotype tenace dans l'histoire du cinéma, le film annexe le fantôme à la tradition (manifeste via le motif de la bâtisse ancestrale à l'architecture néogothique⁶⁷) et non à la modernité, comme si cette dernière était imperméable aux forces surnaturelles. Cette divergence culturelle se double d'un écart en termes de genre puisque Ingrid choisit de s'en remettre au folklore de son pays où les créatures fantastiques sont légion. Son ouverture d'esprit, couplée à son intelligence et à ses connaissances en matière d'histoire,

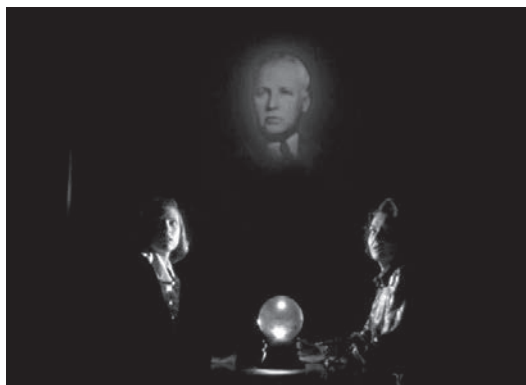


FIG. 9

constitueront au final, des atouts décisifs pour l'« enquête » – même si l'un des garçons n'y voit que l'occasion de la séduire.

L'opposition genrée en matière de croyances est récurrente au cinéma. *L'Incroyable Monsieur X* (Bernard Vorhaus, 1948) raconte comment un médium charlatan, Alexis (Turhan Bey), est lui-même pris au piège par son faux fantôme qu'il emploie pour soutirer de l'argent à Christine Faber (Lynn Bari), une femme ayant des difficultés à faire le deuil de son époux Paul (Donald Curtis). Celle-ci développe alors une dépendance aux séances de spiritisme au cours desquelles elle croit réentendre une mélodie jouée depuis l'au-delà par son mari qui était pianiste. Le film insiste spécifiquement sur le conflit qui divise hommes et femmes : tandis que les premiers attribuent les prétendus dons du médium à la charlatanerie, les secondes ont une confiance aveugle en Alexis. C'est ce qu'indique une séquence qui réunit, d'un côté, Christine et sa sœur Janet Burke (Cathy O'Donnell), toutes deux acquises à la cause spirite, et, de l'autre, Martin Abbott (Richard Carlson), le fiancé de Christine, et Mr Hoffman (Harry Mendoza), habitué à révéler les fraudes médiumniques.

Au cours d'une séance où Alexis simule la présence du mari disparu (vent froid, air de piano, projections « ectoplasmiques », etc.) (Fig. 9), Martin et Mr Hoffmann font irruption dans la pièce. Il s'agit pour eux de découvrir le stratagème qui permet à l'imposteur de disparaître durant la séance, alors qu'il semble toujours ligoté à son siège ; c'est qu'il a conçu un système astucieux pour disparaître dans une pièce contiguë qui renferme le matériel nécessaire à la fabrication des spectres. De façon éloquente, dans ses efforts pour raisonner les deux sœurs, Martin met leur crédulité sur le compte de leur propension à tomber sous le charme d'Alexis. La faiblesse sentimentale et psychologique de Christine et Janet est en effet



FIG. 10

perçue comme l'origine de l'emprise exercée sur elles par un escroc charismatique qui trompe avec ses bonnes manières et son aptitude à connaître la psyché féminine.

La situation est comparable à *Supernatural*, déjà évoqué : le médium Paul Bavian parvient, lors d'une première séance, à persuader Roma Courtney de ses dons, tandis que son fiancé, Grant Wilson, manifeste ostensiblement sa défiance. En conséquence, le médium exige de celui-ci qu'il garde l'esprit ouvert, au prétexte que l'hostilité peut entraver la communication avec le monde de l'au-delà, à la manière des interférences qui empêchent la bonne réception des ondes radiophoniques, précise-t-il. Grant répond alors qu'il est prêt à se laisser convaincre, à condition d'assister à des manifestations authentiques (« quand je le vois, je le crois », dit-il) – une exigence qui ne sera évidemment pas satisfaite, car Bavian recourt à des truquages pour créer des ectoplasmes de main et de visage, ainsi que la voix de John (le frère défunt de Roma) supposément diffusée par une trompette pour esprit.

Les spectateurs sont eux-mêmes mis dans la confidence de la supercherie puisqu'une séquence, au début du film, montre Paul Bavian en train de réaliser un moulage du visage de John Courtney d'après une photographie parue dans le journal annonçant sa mort (Fig. 10). Plus tard, avant que la première séance n'ait lieu à son cabinet, on voit le mystificateur préparer soigneusement les procédés (certains dissimulés dans son fauteuil) dont il usera pour tromper ses clients. Ici, comme dans *L'Incroyable Monsieur X*, les femmes sont réputées davantage crédules que les hommes, poussant clairement le public à embrasser le bord sceptique incarné par des personnages masculins qui se méfient instinctivement – et à juste titre – du médium.

Pour comprendre les enjeux de tels récits, il convient de les mettre en regard des théories sur la perception des fantômes, un phénomène qui a été interprété de manière contrastée, en particulier à l'époque victorienne. L'ouvrage de Srdjan Smajic, *Ghost-Seers, Detectives and Spiritualists: Theories of Vision in Victorian Literature and Science* (2010⁶⁸) analyse les croisements entre deux formes de fictions très populaires au XIX^e siècle : le récit de fantôme et le roman policier, qui ont en commun de puiser dans les théories contemporaines de la vision et de la perception élaborées dans les domaines de la philosophie, des sciences et du spiritisme. Smajic examine notamment les représentations de celui qui perçoit les fantômes (« *the ghost-seer* ») et du détective, tous deux confrontés à des questions semblables : l'objet de leur perception est-il réel ou imaginaire ? Le corps est-il fiable ou est-il victime d'une illusion des sens ? La vision est-elle un lieu de connaissance solide ou doit-on douter des signaux envoyés par l'appareil perceptif ?

Si la vision constitue au XIX^e siècle un organe essentiel pour croire aux fantômes, son efficacité est aussi largement débattue comme l'ont enseigné les travaux de Jonathan Crary⁶⁹. Certaines théories physiologiques mettent en doute la stabilité de la perception visuelle jugée tributaire de la subjectivité de l'observateur, au point de basculer parfois dans l'hallucination, y compris chez les sujets sains. D'après Smajic, ces thèses ne sont pas sans conséquences sur les récits littéraires de fantômes et les romans policiers dans lesquels la vue est tantôt envisagée comme un sens fidèle, tantôt fragile⁷⁰. On retrouve naturellement trace de ces discussions dans les films qui nous intéressent, lorsque l'apparition d'un fantôme devient sujet à controverse : est-il réel ou imaginaire, se demandent bien souvent les personnages.

Pour répondre à cette question, les fictions reprennent à leur compte les trois paradigmes au fondement des réflexions scientifiques sur la vision et ses aléas : le paradigme *optique* qui annexe le fantôme au domaine des illusions visuelles provoquées par un trouble organique ou mental (hallucination transitoire, persistance rétinienne, etc.) ; le paradigme *psychologique* selon lequel le fantôme est le fruit de l'imagination de l'observateur ; et le paradigme *spirite/occultiste* en vertu duquel le fantôme, bien réel, est perçu au travers d'un regard intérieur, plus spirituel et intuitif, capable de pénétrer une vérité plus profonde que celle accordée par les organes des sens⁷¹. Partant, l'apparition spectrale sera justifiée par des éléments concrets qui invalident l'hypothèse surnaturelle (paradigmes optique et psychologique), ou alors échappera à toute explication rationnelle, le fantôme étant bel et bien la manifestation de l'au-delà (paradigme spirite).

Parmi ces options, le paradigme visuel l'emporte régulièrement sur les autres puisque de nombreux films corroborent la maxime classique : pour croire aux fantômes, il faut les avoir vus de ses propres yeux. Ces fictions semblent perpétuer le phénomène de sécularisation des apparitions qui déterminait la culture scientifique et populaire au XIX^e siècle. De fait, les films de fantômes convoquent fréquemment l'interprétation de l'illusion optique, qu'il s'agisse de la confirmer ou de l'infirmer, comme dans *The Headless Ghost* où la perception visuelle du fantôme fournit une preuve irréfutable de sa réalité. À la fin du récit, lorsque le fantôme sans tête apparaît pour la première fois à des témoins qui n'avaient entendu que des rumeurs à son sujet, ceux-ci échangent des propos qui souscrivent explicitement à l'équivalence entre le voir et le croire – tout le dialogue emprunte au champ lexical de la vision. Aussi, bien que de nombreux films priorisent le paradigme optique imprégné de sécularité scientifique, celui-ci ne suffit pas à balayer complètement la théorie occultiste qui continue à semer le doute dans l'esprit des protagonistes.

La science à l'épreuve de l'occulte : *Rendez-vous avec la peur* (1957)

Dans la majorité des cas, les films tendent à reconduire une esthétique et une narration de l'ambiguïté, qui ménagent la possibilité d'une double interprétation, tout en suggérant que les thèses savantes ne suffisent pas à discréditer la croyance au surnaturel⁷². Nombre de productions suivent la trajectoire d'un personnage rationaliste qui, après avoir été confronté à des phénomènes inexplicables, change d'opinion pour accepter la possibilité d'une réalité suprasensible⁷³. Emblématique de ce schéma narratif, *Rendez-vous avec la peur*⁷⁴ relate la conversion du Dr John Holden (Dana Andrews), un célèbre savant américain qui se rend à Londres pour présenter une conférence dans le cadre d'un congrès de psychologie paranormale. Débute alors une investigation qui l'oblige à réviser son jugement, la confrontation personnelle avec l'occulte (lorsqu'il devient lui-même la cible d'une malédiction satanique) débouchant sur le triomphe du merveilleux (au sens de Todorov).

Peu après le début du film, une séquence réunissant différents spécialistes en parapsychologie donne l'occasion d'exposer les différents points de vue sur ce qui semble être l'apparition d'un démon aux membres d'une secte. Ils débattent notamment de la possibilité d'attribuer ces visions au surnaturel ou simplement aux hallucinations dont pourraient être victimes ces individus. Cette conversation indique qu'il n'existe pas de consensus entre eux : certains chercheurs sont prêts à croire au paranormal (exprimant un rationalisme mesuré en attente de preuve), certains sont convaincus d'office

(tels que Kumar, le psychologue indien), d'autres encore sont tout à fait sceptiques, à l'instar de John Holden qui adhère au paradigme psychologique, estimant que ces visions sont dues à la suggestion.

Toujours est-il que le contact avec son adversaire principal, l'énigmatique Dr Julian Karswell (Niall MacGinnis), conduira John Holden à tempérer sa froideur toute scientifique. Accusé de mener des cultes sataniques au sein de ladite secte, Karswell incarne le prototype du scientifique machiavélique : pourvu d'un physique inquiétant, il porte un nom rappelant la tradition des spectacles d'hypnotisme forains, ses facultés prémonitoires et télépathiques achevant de compléter une personnalité aux élans mabusiens. Cultivé et plein d'esprit, il tente de convaincre John Holden de l'impossibilité d'échapper à la transcendance qui préside à toute destinée humaine, et s'arrange, au passage, pour faire de lui la prochaine victime de la créature diabolique. Les deux hommes se lancent alors dans un duel intellectuel, comme lorsque Karswell, déguisé en Dr Bobo, un clown qui divertit des enfants, déclenche une brusque tempête, conformément à la tradition de la sorcellerie médiévale. Ce glissement de la magie blanche vers la magie noire met en exergue la pérennité de lieux communs relatifs à l'imaginaire des sciences occultes, tout en désignant Karswell comme le chef de file de la secte en question. Car derrière son masque de magicien débonnaire se cache un homme redoutable qui se propose d'ébranler les certitudes du psychologue américain. Cultivant délibérément la porosité des frontières qui séparent le truc attractionnel du prodige non fabriqué, Karswell s'amuse ici à engager John Holden sur la fausse piste de la fantasmagorie, pour mieux les reverser au crédit du surnaturel.

Entre les deux hommes, Joanna Harrington (Peggy Cummins), la nièce du Pr Henry Harrington mort électrocuté dans un étrange accident de voiture (provoqué, très certainement, par le monstre), occupe une posture médiane. Elle est présentée comme la moins dogmatique, élaborant, pour percer le mystère, des hypothèses à la hauteur d'une enquête policière. S'interrogeant sur la disparition de son oncle et encline à croire en une réalité parallèle, elle est celle qui permet de concilier, en un point de vue raisonné et souple, les extrêmes qui s'affrontent. Or c'est bien l'existence d'un plan suprasensible qui s'impose progressivement au cours de l'intrigue, comme en attestent plusieurs séquences, dont certaines qui se déroulent dans la demeure de Karswell où loge temporairement Holden.

La représentation de cet espace répond à tous les stéréotypes de l'esthétique gothique : contrastes d'ombres et de lumières, atmosphère lugubre, portes qui grincent, chat noir qui se transforme en guépard (clin d'œil à *La Féline*), etc.⁷⁵ Hantés par la présence implicite de Karswell, qui se



FIG. 11

divertit à jouer avec les nerfs de Holden, les lieux traversés par le professeur ne cessent d'éprouver son rationalisme. Il en est de même avec une séance de spiritisme organisée par la mère de Karswell qui appuie son fils dans ses efforts pour faire triompher le surnaturel. Si cette rencontre est censée aider Holden dans son investigation, la stratégie consiste encore une fois à déstabiliser le scientifique.

John Holden et Joanna Harrington sont donc invités à une séance donnée par Mr Meek (Reginald Beckwith) qui compte pouvoir libérer le savant de ses démons. Mr Meek va d'abord chanter pour « plaire aux esprits⁷⁶ », puis entrer en transe et personnifier différentes âmes de défunts (FIG.11). L'un de ces esprits s'avère être l'oncle de Joanna, Henry Harrington, qui avertit Holden du danger qui le guette s'il persiste dans sa quête. L'esprit du Pr Harrington (qui parle à travers le corps du médium) l'implore alors d'abandonner les recherches à propos du parchemin runique dont la qualité est de jeter un sort fatal sur ceux qui le possèdent.

Cette séance spiritiste fait écho à une séance d'hypnose expérimentale pratiquée plus tôt par John Holden dans le cadre du congrès. Le but est de tirer parti de l'hypnose dans sa fonction classique de « sérum de vérité », pour défendre l'explication psychologique du paranormal. Holden souhaite plus précisément prouver à l'assistance que les membres de la secte ont été victimes de suggestion, à commencer par le sujet de sa démonstration, Rand Hobart (Brian Wilde), devenu catatonique après sa rencontre traumatisante avec le monstre (FIG.12). Il cherche donc à obtenir des informations qui confirmeraient l'idée qu'Hobart a imaginé la créature, la fragilité de sa santé mentale laissant planer de sérieux doutes sur la valeur de son témoignage⁷⁷.



FIG. 12

Contrairement aux effets escomptés, l'hypnose ne fait que raviver le souvenir pénible de l'événement. Alors qu'elle devrait soi-disant apporter des éléments de réponses disqualifiant la doctrine occultiste, l'hypnose se retourne littéralement contre Holden, rendu incapable de « faire tomber le voile du mystère », comme il le promettait en préambule de sa conférence. Aussi, bien qu'en apparence située à l'opposé des pratiques spirites puisqu'il s'agit d'employer scientifiquement l'outil hypnotique, cette démonstration devient une sorte de miroir de la séance spirite. Toutes les deux, au fond, délimitent des espaces de communication avec la transcendance (ou l'inconscient) par le truchement de corps-médiums hypersensibles (Mr Meek est en transe, Hobart sous hypnose). Toutes deux s'inscrivent également dans la tradition de pratiques situées à la croisée de la science et du spectacle (la scène d'hypnose rappelant au passage les leçons de Charcot à la Salpêtrière).

En développant un discours sur les modes de croyance et d'incroyance, *Rendez-vous avec la peur* propose plus largement une réflexion sur le fonctionnement du médium cinéma qui exige, de la part des spectateurs, de renoncer à leurs préjugés pour croire, le temps de la projection, à l'impossible⁷⁸. Sous cet angle, Holden apparaît comme un spectateur sceptique qui se laisserait gagner peu à peu par la fiction, après avoir été lui-même confronté au merveilleux, car ce n'est qu'à cette condition, semble-t-il, qu'il soit possible de lâcher prise et de s'abandonner à la magie du surnaturel/cinéma. Via les motifs du médium, du spectre, du fantôme et autres créatures fantastiques, ce film métaphorise ainsi le travail de toute fiction filmique qui questionne les frontières entre réel et imaginaire, sur un plan à la fois sémantique et structurel.

Le médium spirite parodié : *L'Esprit s'amuse* (1945)

D'autres films de la période classique, en particulier britanniques, prennent volontiers au sérieux le surnaturel, y compris lorsqu'ils parodient les pratiques spirites. Ils semblent en cela les héritiers d'une attitude propre à l'ère victorienne durant laquelle, si l'on se préoccupe de trouver des moyens de confirmer ou d'infirmer l'existence des fantômes, on prend aussi plaisir à se moquer de sa propre fascination pour le merveilleux⁷⁹. C'est le cas du film de David Lean, *L'Esprit s'amuse*, racontant le retour du fantôme d'Elvira, l'ex-femme de Charles Condomine (Rex Harrison), qui convie chez lui un médium, Mme Arcati (Margaret Rutherford), dans le but de divertir sa nouvelle femme Ruth (Constance Cummings) et leurs amis, les Bradman (Joyce Carey et Hugh Wakefield). Mais davantage que le fantôme, c'est le médium qui est gentiment raillé pour son extravagance, ses maladresses et ses manies.

Dès son entrée en scène, Mme Arcati, une femme d'un certain âge qui aime à se déplacer à bicyclette, surprend par ses excentricités. Elle fait d'abord irruption dans le salon en pénétrant par une porte-fenêtre située à l'arrière de la maison, puis, lors du dîner, exprime sa crainte que l'ingestion de viande rouge ne produise des effets étranges sur la transe. Interrogée par ses hôtes sur son activité, elle ne ménage aucun détail sur la manière dont elle opère, précisant par exemple qu'elle ne prévoit pas l'avenir, mais communique avec les esprits, et que les origines de son don, transmis par sa mère, sont fort lointaines (il se serait déclaré à l'âge de trois ans). Elle aurait, dit-elle encore, produit son premier ectoplasme à cinq ans et demi – ce qui ne manque pas d'être cocasse, puisque les spirites considèrent que la matérialisation d'un esprit est non seulement très rare mais uniquement à la portée de médiums fort expérimentés.

Elle se dit de plus guidée par l'esprit d'une petite fille, Daphne, qui s'avère plus efficace, selon elle, que les esprits d'Indiens coupables d'être paresseux et inintelligibles dans leurs propos⁸⁰. Cette référence à l'Inde est à lire dans le contexte de l'Empire colonial britannique que David Lean égratigne au passage, mais aussi à la lumière d'un *topos* récurrent au cinéma, à savoir l'exotisation des pratiques spirites. Le médiumnisme est couramment affilié à l'Orient, le symbole par excellence de l'Autre, tel qu'on l'observe dans *L'Île de la brume* (Terry Morse, 1945) où Emiline Bronson (Jacqueline DeWit), affublée d'un turban, de bijoux voyants et d'une boule de cristal, affiche une image clinquante du spiritisme (**Fig. 13**⁸¹). En revanche, si *L'Esprit s'amuse* offre une parodie du médiumnisme, le film suggère aussi que Mme Arcati est capable de faire surgir des fantômes, bien qu'elle ne contrôle pas parfaitement le cours des opérations. En dépit de ses apparences burlesques, la première séance favorise bel et bien la revenance d'Elvira Condomine



FIG. 13

(Kay Hammond) qui se plaît à semer le chaos dans le couple formé par Charles et Ruth.

Pour se mettre en condition, le médium commence par ouvrir la porte-fenêtre du salon, gesticule en expirant et en inspirant énergiquement, chante une comptine qui « plaît » à son guide Daphne, choisit un disque afin de faciliter la communication avec les esprits, sans jamais se laisser affecter par les rires et les remarques ironiques. La séance de table tournante n'ayant pas donné de résultat probant (bien que l'esprit de Daphne se soit manifesté, permettant au médium de s'enquérir de son rhume), Mme Arcati propose d'entrer en transe grâce à un air de musique (Fig. 14). Elle se met alors à parler à travers la voix de Daphne, le contraste entre son corps de femme d'âge mûr et la voix enfantine créant un décalage humoristique, mais aussi une gêne entraînée par la déliaison voco-labiale⁸². Au terme de cette courte transe qui se clôt par une lévitation de table, Charles Condomine perçoit une voix féminine qui le salue ; il s'agit d'Elvira, son épouse décédée il y a sept ans, que Mme Arcati a permis de convoquer de manière presque accidentelle (Fig. 15).

À l'instar d'autres comédies, comme la série des « *Topper* » (*Le Couple invisible*, 1937 et ses suites) où le seul individu en mesure de voir les esprits est régulièrement accusé de folie, *L'Esprit s'amuse* valide, dans un premier temps, l'interprétation psychologique, la vision du fantôme étant attribuée à une forme d'hallucination. L'apparition sélective du fantôme à Charles, et non aux autres personnages, permet de créer des quiproquos, notamment langagiers, comme lorsque le mari conduit deux conversations à la fois, l'une conflictuelle avec Elvira, l'autre plus apaisée avec Ruth qui ne comprend pas la raison de propos souvent désobligeants dont elle croit être la destinataire.



FIG. 14



FIG. 15

L'Esprit s'amuse est symptomatique de l'attitude des Britanniques vis-à-vis des récits de fantôme : si la conscience des codes et des stéréotypes induit une certaine distance critique, le surnaturel demeure une source d'interrogations auxquelles on répond à l'aide d'une variété d'explications⁸³. À l'instar de *L'Esprit s'amuse*, bien des films de fantômes accordent une place égale à diverses interprétations, laissant le soin au public de trancher. C'est pourquoi ce genre de fictions révèle la prégnance de débats sur les fantômes marqués par une « oscillation complexe entre scepticisme cynique et empressement à être converti par la preuve⁸⁴ ». Déchiffrant le récit de fantôme comme un relais possible des angoisses relatives à un monde dont une grande part échappe à nos connaissances et à nos sens, Smajic propose de considérer cette ambiguïté discursive comme l'indice des doutes suscités par le surnaturel⁸⁵. Vu sous cet angle, le spiritisme offrirait une alternative à ceux et à celles qui rejettent les théories matérialistes ou qui nient l'existence de Dieu.

Plus généralement, ces fictions (littéraires ou filmiques) suggèrent que la grille de lecture rationaliste, aussi convaincante soit-elle, n'est pas forcément pertinente⁸⁶.

C'est précisément l'objectif visé par des films réalisés dans les années 1940, les « films de fantômes sérieux », selon l'appellation de Tim Snelson, qui s'emploient à véhiculer une image plausible et non ironique du spiritisme, de ses partisans et de sa doctrine⁸⁷.

Le film de fantôme sérieux : *La Falaise mystérieuse* (1944)

Parallèlement aux productions qui représentent des fantômes comiques ou divertissants⁸⁸, émergent dans les années 1940 des films de fantômes dans lesquels la croyance aux esprits n'est pas ridiculisée, mais est intégrée dans des récits qui reflètent des pratiques sociales et culturelles de l'époque⁸⁹. Comme vingt-cinq ans plus tôt, le spiritisme redevient à la mode, de nombreuses personnes s'inquiétant du destin spirituel de leurs proches décédés durant la Seconde Guerre mondiale⁹⁰. Plusieurs films contribuent à populariser les idées de la communication avec les esprits et d'une vie après la mort et ce à travers trois tendances principales : le « film blanc », le film à message patriotique et le film de fantôme sérieux.

Les « films blancs⁹¹ » livrent une image édulcorée de la mort afin de garantir la certitude d'une vie meilleure dans l'au-delà. Peter L. Valenti choisit cette expression par contraste avec les films noirs, au motif que les films blancs diffusent un message positif auprès du public auquel on souhaite donner la foi en l'être humain et en une transcendance bienveillante. Pour ce faire, ces fictions mettent en scène des esprits, des anges, des revenants, etc., qui interviennent sur Terre dans le dessein d'affirmer les pouvoirs de la lumière contre ceux de l'ombre⁹².

Les films à message patriotique⁹³, quant à eux, consistent à minimiser la gravité de la mort des soldats disparus héroïquement, comme dans *Un nommé Joe* (1944) – dont Steven Spielberg proposera un *remake* (*Pour toujours*, 1989). L'enjeu consiste à apaiser les spectateurs concernant la possibilité d'une vie dans l'au-delà et, parallèlement, de les persuader de l'utilité du sacrifice des soldats américains⁹⁴. Le motif du fantôme permet d'entretenir le fantasme d'une vie éternelle pour des héros de guerre dont on peine à accepter la disparition. Que ce soit dans le film blanc ou dans le film patriotique, la mort n'est jamais montrée directement, Hollywood évitant soigneusement d'aborder ce thème délicat de front, de sorte à privilégier un traitement fantastique de celle-ci par l'entremise d'une figure surnaturelle. Aussi, le trépas et la guerre sont à la fois absents de la représentation et omniprésents sur le

plan symbolique puisqu'un ange ou un fantôme vient révéler la possibilité d'une vie éternelle, systématiquement dépeinte comme apaisée et joyeuse.

La troisième catégorie correspond aux films à thèmes occultistes distinctifs de l'intérêt pour le spiritisme, en ce qu'il est susceptible d'atténuer les angoisses suscitées par la guerre⁹⁵. Selon Tim Snelson, si le cinéma classique hollywoodien s'est emparé du spiritisme, c'est pour répondre aux préoccupations d'un public féminin qui fréquente régulièrement les salles de cinéma durant le conflit mondial⁹⁶. Proposant une alternative aux films de guerre, ces films s'adressent en priorité aux femmes, à un moment où elles sont nombreuses à s'interroger sur le sort de leurs maris, fils ou frères partis au combat⁹⁷. En atteste, par exemple, la vente de tableaux ouija qui explose dès l'entrée des États-Unis en guerre en 1943⁹⁸. Interrogés dans la presse, les psychologues admettent que le spiritisme permet d'assouvir un besoin de connaître l'avenir en des temps singulièrement troublés, mais considèrent également cet engouement comme malsain, car il encourage la crédulité et l'escapisme. La réception critique du film de fantôme sérieux – que l'on peut aussi voir sous l'angle du « mélodrame domestique⁹⁹ » – entérine ainsi des lieux communs où se juxtaposent féminité, superstition et goût pour l'ésotérisme¹⁰⁰.

Loin de reconduire ce préjugé négatif, *La Falaise mystérieuse* représente des personnages féminins réceptifs à l'existence du surnaturel, sans pour autant les mépriser – bien que le médecin incarnant la traditionnelle posture rationaliste, le Dr Scott (Alan Napier¹⁰¹), tende à les hystériser. Annoncé par la Paramount comme le premier film sérieux traitant de spiritisme¹⁰², *La Falaise mystérieuse* a pour objectif d'en livrer une image vraisemblable, par ailleurs cautionnée grâce à un médium réputé, la révérende Pearl Barns, engagée sur le tournage en tant que conseillère technique¹⁰³.

Résumons brièvement le film avant d'en venir aux scènes clés. Au cours d'un séjour dans les Cornouailles, Roderick Fitzgerald (Ray Milland), dont le prénom rappelle le personnage d'une nouvelle bien connue d'Edgar Allan Poe, et sa sœur Pamela (Ruth Hussey) achètent, pour une somme dérisoire, une très belle maison surplombant une falaise. Ils s'y installent, mais dès la première nuit, leur sommeil est dérangé par les sanglots mystérieux d'une femme. Entre-temps, ils font la connaissance de la petite-fille du propriétaire qui leur a vendu cette maison : Stella Meredith (Gail Russell) qui y habita autrefois avec ses parents (désormais disparus). Roderick et Pamela remarquent rapidement que Stella semble perturbée à chaque fois qu'elle leur rend visite, manifestant des velléités de sauter par-dessus la falaise. Elle est en outre sujette à des évanouissements soudains causés, semble-t-il, par la présence d'un fantôme malveillant.



FIG. 16

Pour en avoir le cœur net, Roderick, Pamela et Stella décident d'organiser une séance avec l'appui d'un tableau ouija, séance à laquelle assiste le Dr Scott censé incarner une sorte de caution scientifique ou médicale (Fig.16). Au cours de l'invocation, Stella se voit « possédée » par l'esprit d'une femme parlant espagnol, la maison s'avérant être hantée par deux fantômes : celui de Mary, la mère adoptive de Stella qui, jalouse de sa belle-fille, souhaite sa mort, et celui de sa mère biologique, Carmel, ramenée autrefois d'Espagne par M. Meredith pour en faire son modèle (il était peintre) et son amante. D'origine modeste, Carmel n'a cependant jamais pu prendre la place de Mary Meredith, une femme de grande classe au charisme attesté par son portrait peint. La maison des Fitzgerald est donc hantée par deux esprits qui continuent de s'affronter dans l'au-delà, après leur rivalité sur Terre : l'un bon, celui de la mère biologique, qui se manifeste aux vivants pour les avertir du danger que représente le mauvais fantôme (Mary qui souhaite se venger de Carmel en punissant Stella).

Or Mary Meredith ne hante pas seulement le récit en tant que fantôme malveillant puisque le portrait (réalisé par son mari) contribue à perpétuer le souvenir d'une très belle femme qui fascinait son entourage. Cette image joue en particulier un rôle central lors d'une rencontre entre Stella, alitée après une crise survenue chez les Fitzgerald, et Miss Holloway (Cornelia Otis Skinner), une amie proche de la défunte Mary qui, en tant que directrice d'une clinique psychiatrique, a pour mission de prendre en charge la jeune fille qu'elle juge mentalement instable. Surplombant le bureau de Miss Holloway (Fig.17), ainsi que la chambre de Stella, le portrait peint offre l'occasion d'établir une comparaison entre mère et fille à la défaveur de cette



FIG. 17

dernière. Mary apparaît de fait comme un modèle indépassable, à l'instar de Rebecca dans le film d'Alfred Hitchcock (*Rebecca*, 1940) qui représente, selon Tania Modleski, une figure maternelle écrasante, davantage qu'une rivale d'outre-tombe pour la nouvelle Mrs de Winter¹⁰⁴.

Dans cette perspective, *La Falaise mystérieuse* s'inscrit dans le genre du film à portrait peint, qui, écrit Marc Vernet, peut être vu comme le marqueur des rapports entre féminité et représentation mimétique, ainsi qu'entre féminité et maternité¹⁰⁵. L'intertexte évident avec *Rebecca* – et plus généralement avec le *female gothic*¹⁰⁶ – est consolidé par l'attachement lesbien de Miss Holloway à Mary Meredith, qui évoque le lien unissant Mrs Danvers à Rebecca¹⁰⁷. La résonance entre ces deux films est d'ailleurs explicitée par le paratexte, comme l'indique l'une des affiches conçues pour la diffusion de *La Falaise mystérieuse* et sur laquelle on lit : « L'une des fantaisies romantiques les plus mémorables depuis *Rebecca* ! » (« *One of the Most Popular Mystery Romance since Rebecca!* ») (FIG. 18). *La Falaise mystérieuse* constitue ainsi une sorte de prolongement de *Rebecca* sur l'axe d'un surnaturel avéré, le spectre de la mauvaise mère qui intimide et malmène sa fille étant objectivé à la fois via le portrait et des manifestations paranormales – tandis que le fantôme de Rebecca hante les esprits et les lieux de manière indirecte grâce à une présence essentiellement métonymique.

La séance spirite, pour revenir à celle-ci, reconduit l'opposition consacrée entre scepticisme masculin et candeur féminine, mais c'est pour l'inverser en faveur des femmes, plus perspicaces au moment de comprendre les mystères de l'au-delà. Dans *La Falaise mystérieuse*, la séance se transforme en un mode de communication typiquement féminin dont les hommes sont exclus, car ils empêchent le bon déroulement de celle-ci¹⁰⁸.



FIG. 18

Elle constitue, de fait, une occasion de mettre en acte une forme de connaissance réservée aux femmes qui ne cessent de rappeler la nécessité de croire en l'existence des fantômes sous peine de faire échouer le processus (« l'important, c'est que nous y croyions tous », insiste Stella au début de la séance) – ce principe étant au cœur des pratiques spirites où l'hostilité et le scepticisme sont des entraves majeures. Cette forme de connaissance alternative est en particulier homologuée par le personnage de Pam joué par l'actrice Ruth Hussey, considérée à l'époque comme fort intelligente (au point qu'on la pense titulaire d'un doctorat¹⁰⁹). L'attitude de Pam rappelle celle des parapsychistes du XIX^e siècle, toujours en quête de preuves et peu enclins à se laisser déborder par leurs sentiments. Son sang-froid et son esprit de déduction constituent des atouts indispensables à la résolution de l'intrigue, tout comme le médiumnisme de Stella lui assure un gain épistémologique certain.

La Falaise mystérieuse réactive ainsi l'héritage du mouvement spiritiste où les femmes étaient valorisées pour des qualités (intuition, émotivité, imagination) indispensables au contact avec l'au-delà¹¹⁰. Les tenants du spiritisme, rappelons-le, prennent le contre-pied de l'idéologie patriarcale qui tend à réduire les femmes à des êtres inférieurs physiquement et psychologiquement.

Il s'agit de dépasser l'idée reçue assimilant féminité et hystérie pour accorder au médium, pourvu d'une sensibilité électrique, le privilège de communiquer avec les esprits¹¹¹. Les médiums apparaissent comme de très bons « conducteurs » d'énergie psychique, conformément aux énoncés qui comparent le corps humain à une pile électrique dont la charge varie selon les individus et leur état de santé. Ce n'est qu'au tournant du siècle que cette conception de la sensibilité médiumnique fera l'objet d'une critique de la part des sciences médicales, déterminées à stigmatiser de telles pratiques¹¹².

À leur manière donc, les films de fantômes sérieux rendent hommage au mouvement spirite qui a toujours octroyé un rôle essentiel aux femmes, en plus de défendre l'égalité des genres et des classes¹¹³. Toutefois, si *La Falaise mystérieuse* reconnaît la singularité et l'autonomie de Stella et de Pam, il met aussi un terme à cette indépendance en les attachant, respectivement, à Roderick et au Dr Scott. À la fin du film, cette communauté féminine fondée sur la complicité et la solidarité est effectivement dissoute (et les fantômes chassés du lieu) pour permettre la restauration de l'ordre patriarcal symbolisé par le mariage.

Cette conclusion dénote l'ambiguïté de la situation des femmes américaines qui ont, dans les années 1940, acquis des droits sur le plan social, mais qui, globalement, continuent d'être considérées comme des individus de seconde classe dont le devoir premier consiste à enfanter et à veiller sur leur famille¹¹⁴. *La Falaise mystérieuse* véhicule deux discours caractéristiques de la production hollywoodienne : un discours progressiste dans sa manière de traiter avec sérieux de questions métaphysiques qui préoccupent le public américain (notamment féminin), et un discours conservateur en faveur du patriarcat, puisque les femmes instaurent une alliance tout à fait provisoire.

Bien que la fascination pour le monde des esprits se prolonge au-delà de la guerre, comme en témoignent *La Vie est belle* (Frank Capra, 1946), *Le Château du dragon* (Joseph Mankiewicz, 1946) ou *L'Aventure de Mme Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947), le film de fantôme sérieux décline dans les années 1950. Il revient cependant sur les écrans au début des années 1960 avec, notamment, *Les Innocents* (Jack Clayton, 1961) et *La Maison du diable* (Robert Wise, 1963), à une époque marquée par des conflits nationaux et internationaux qui exacerbent les inquiétudes. *La Falaise mystérieuse*, *Les Innocents* et *La Maison du diable* forment alors dans le discours critique « The Big Three » en raison de la dimension psychologique qui caractérise la hantise – le fantôme étant essentiellement le miroir des préoccupations, des peurs et des désirs des vivants.

La Maison du diable, par exemple, interroge la réalité des fantômes perçus par Eleanor Lance (Julie Harris), une jeune femme fragile qui se sent



FIG. 19

coupable de la mort de sa mère sur laquelle elle a veillé pendant des années, en sacrifiant sa vie personnelle¹¹⁵. Même chose pour *Les Innocents* qui, au travers du motif du fantôme, problématise la frontière (ténue) entre objectivité et subjectivité des faits surnaturels. Basé sur la nouvelle de Henry James, *The Turn of the Screw* (1898), le film raconte les tourments d'une gouvernante, Miss Giddens (Deborah Kerr), persuadée que les enfants dont elle a la garde sont la proie d'esprits malsains, à savoir le valet Quint et l'ancienne gouvernante Miss Jessel qui ont été amants. Sont-ils de vrais fantômes (et dans ce cas, pourquoi terroriser ainsi l'héroïne?) ou sont-ils le fruit de son imagination symbolisant, peut-être, ses désirs refoulés par la morale chrétienne (Miss Giddens est une fille de pasteur très puritaine, élevée dans le respect de la bienséance)? La question en effet se pose, car l'héroïne semble être la seule à voir et à entendre les fantômes (Fig.19). Selon Jean-Louis Leutrat, « il est troublant que Jack Clayton ait décidé pour son adaptation du *Tour d'écrou* (*The Innocents*) que tout qui concernait les fantômes devrait passer par le regard de Miss Giddens, la préceptrice, tout sauf les larmes du fantôme de Miss Jessel¹¹⁶ ». En priorisant l'hypothèse du fantôme comme hallucination et non comme manifestation de l'au-delà, *Les Innocents* articule le récit au paradigme psychologique qui caractérise cette résurgence du film de fantômes sérieux. Néanmoins, le film ne tranche pas de manière définitive entre l'interprétation spirite et l'interprétation psychologique du surnaturel, préservant l'ambiguïté de la source littéraire. La cohabitation entre ces deux lectures est d'ailleurs consolidée par un filmage qui ne repose pas sur des effets spéciaux ostentatoires (auxquels nous ont habitué les films d'horreur), mais sur un usage particulier de l'éclairage, de la musique et du son, ainsi que de la grande profondeur de champ créant des effets d'anamorphoses propices à une atmosphère étrange (Fig.20).



FIG. 20

Présentés dans la critique comme des « *quality horror films*¹¹⁷ », *Les Innocents* et *La Maison du diable* – auxquels il faudrait ajouter le sous-estimé *Le Carnaval des âmes* (1962) – choisissent en effet d'éviter la figure du monstre explicite typique des films d'horreur de séries B produits par la Hammer. Ce registre de l'horreur psychologique prolonge plutôt les films des années 1940 produits par Val Lewton, lesquels adoptent une esthétique tout en retenue pour suggérer un surnaturel maintenu presque toujours hors-champ. Ce fantastique acquiert alors un double sens puisqu'il peut à la fois être vu comme le lieu avéré de l'horreur et le lieu de la projection des peurs et des fantasmes des personnages. Pourtant, même en cultivant une ambiguïté discursive afin de toucher un public plus adulte et cultivé, *Les Innocents* et *La Maison du diable*, comme le montre Mark Jancovich, seront mal reçus à leur sortie en raison de leur dimension hybride, à mi-chemin entre culture basse (film de genre) et culture haute (film d'auteur¹¹⁸). Ce n'est que rétrospectivement, à l'époque contemporaine, que ces films seront considérés comme cultes et intégrés au canon des films de fantômes dits de qualité.

Notes du chapitre 4

- 1 SAUGET 2011 : 100.
- 2 DERRIDA & STIEGLER, 1997 : 127-149.
- 3 *Ibid.* : 131.
- 4 *Ibid.* : 129.
- 5 Voir KAES 2009 : 55, 124.
- 6 LECOUEUX 1986 ; SCHMITT 1994.
- 7 CALLARD 2019.
- 8 Le spiritisme est officiellement condamné par l'Église catholique en 1864. Voir CUCHET 2012 : 353-387. Sur les rapports entre spiritisme/spiritualisme et Église catholique, voir SAUGET 2011 : 27-46.
- 9 Sur les rapports entre spiritisme et spiritualité, voir OPPENHEIM 1985. Sur les fonctions sociales du spiritisme, voir CUCHET 2012.
- 10 CHERRY 2009.
- 11 STEPHAN 2016.
- 12 *Ibid.* Pour David Butler, également, le fantastique est composé d'un ensemble très large et très hétéroclite de films, et répond à des définitions très variées en fonction de l'instance énonciative (presse, récompenses, distribution, ventes en ligne, etc.) (BUTLER 2009).
- 13 HENRY 2009.
- 14 TODOROV 2015 [1970].
- 15 DÉSIKIEUX 1914 : 186.
- 16 LEEDER 2017 : 5-6. De manière générale, le médium filmique, rappelle Tom Gunning, combine en lui deux fonctions déjà présentes dans les dispositifs optiques inventés à l'époque des Lumières : un rôle pédagogique-scientifique (il s'agit par exemple d'éduquer à la faillibilité possible des sens) et une fonction attractionnelle permise par une image qui produit une forte illusion de réel (GUNNING 2004b : 28-30).
- 17 DÉSIKIEUX 1914 : 187.
- 18 Pour une analyse détaillée des liens entre le cinéma des premiers temps et le spiritisme victorien, voir LEEDER 2017.
- 19 THURSCWELL 2003 : 26.
- 20 Murray Leeder développe une réflexion intéressante sur la figure du squelette chez Méliès qu'il réfère à la technique des rayons X (LEEDER 2017 : 135-172).
- 21 Les fantômes sont en effet assez peu nombreux quantitativement parlant, si l'on se rapporte aux statistiques proposées par Emily D. Edwards (EDWARDS 2001 : 85).
- 22 CHRISTIE 2018.
- 23 Cette tendance est observable à l'échelle internationale malgré les traditions culturelles spécifiques à chaque pays. Si Ian Christie a raison de repérer des inflexions nationales, elles sont toutefois atténuées par les processus d'emprunts, de reprises et de déclinaisons d'une même matrice narrative ou d'un même motif. Lui-même tempère ces distinctions dans la conclusion de son article (CHRISTIE 2018 : 54).
- 24 *Ibid.* : 53.
- 25 Sur Méliès comme continuateur de pratiques culturelles attractionnelles antérieures ou contemporaines au cinéma, voir GAUDREAU & LE FORESTIER 2014.
- 26 Sur les pratiques de conjuration des croyances menées par les magiciens professionnels, voir BERTON 2015 : 458-488 ; SOLOMON 2010 : 60-79. Sur l'antispiritisme laïque, voir CUCHET 2012 : 388-403.
- 27 Sur la fonction symbolique du vêtement des médiums et les normes mises en place pour contrôler leurs performances dans le cadre de séances de salon et de laboratoire, voir BAUDOUIN 2020.
- 28 Signalons encore, de Segundo de Chomón, *La Légende du fantôme* (1908) et *L'Hôtel hanté* (1909).
- 29 Il ne reste de ces vues que des descriptifs. Sur les liens entre George Albert Smith et le spiritisme, voir DAVIES 2007 : 211-212 ; LEEDER 2017 : 67-96.
- 30 DAVIES 2007 : 211.
- 31 HOPKINS 1897 : 435 (« Spirit Picture »).
- 32 GUNNING 2013 : 217-218. Gunning s'appuie sur l'étude de Jean-Claude Schmitt, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale* (1994), qu'il cite dans sa traduction *Ghosts in the Middle Ages. The Living and the Dead in Medieval Society* (Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 39).
- 33 Sur les liens entre cinéma et photographie spirite, voir BECKMAN 2003 : 72-91 ; GUNNING 1995 ; NATALE 2012c ; SOLOMON 2010. Ce thème ayant déjà été exploré dans de nombreux travaux, il n'en sera pas question ici, hormis pour établir ponctuellement des parallèles ou des références utiles aux lecteurs.
- 34 BOZZANO 1920 : 3.
- 35 MYERS 1905. Sur le concept de moi ou corps astral, voir STAROBINSKI 1970 ; OWEN 2004 : 148-185. Sur les travaux de Myers, voir CARROY 2012 ; MÉHEUST 1999 : 46-48 ; OPPENHEIM 1985 : 249-266.
- 36 THOMAS 2018 : 320.
- 37 NATALE 2010a, 2012c, 2015a : 67.
- 38 Selon Tom Gunning, si la croyance aux photographies spirites est si forte au XIX^e siècle, c'est parce que ces images sont l'expression d'un désir désespéré d'immortalité et de contact avec les morts, mais aussi d'une angoisse teintée de fascination relative au devenir du corps humain réduit à n'être qu'une pâle copie désincarnée de lui-même – la technologie et la vie moderne entraînant des processus

- de déshumanisation, comme l'illustre le principe de dissociation corps-voix qui régit la communication téléphonique (GUNNING 2003b : 13-17).
- 39 LACHAPPELLE 2011; NATALE 2010b, 2015a : 62-66.
- 40 SOLOMON 2010 : 11-27. Voir aussi GUNNING 2008 : 81-87.
- 41 LAMONT 2006; SOLOMON 2010.
- 42 DAWES 2007; NATALE 2015a : 64-65.
- 43 Dans ce registre, citons un film de Louis Feuillade, *La Maison hantée*, aussi connu sous le titre de *La Maison de la peur* (1911). On peut également mentionner *Won Through a Medium* (Mack Sennett, 1911) où une jeune fille, promise par sa mère à un homme qu'elle n'aime pas, organise, avec l'aide de sa tante médium, une séance de spiritisme dans l'espoir de décourager définitivement le prétendant.
- 44 Pour les idéologues du mouvement d'origine, la fonction consolatoire des pratiques spirites est tout à fait centrale, comme le montre cette citation d'Allan Kardec tirée d'une brochure de vulgarisation de la doctrine : « Les communications avec les êtres chéris que l'on a perdus procurent une douce consolation en prouvant non seulement qu'ils existent, mais qu'on en est moins séparé que s'ils étaient vivants et dans un pays étranger. En résumé, le spiritisme adoucit l'amertume des chagrins de la vie ; il calme les désespoirs et les agitations de l'âme, dissipe les incertitudes ou les terreurs de l'avenir, arrête la pensée d'abréger la vie par le suicide ; par cela même il rend heureux ceux qui s'en pénètrent, et c'est là le grand secret de sa rapide propagation » (KARDEC 1862 : 14).
- 45 Sur ce film, voir SCHEFER 2013 : 63-64. Une nouvelle version parlante et sonore sera tournée par Abel Gance en 1938. Les fantômes qui défilent à la fin du film en surimpression sont en partie des « gueules cassées » de la Grande Guerre.
- 46 KAES 2009 : 102, 117-118.
- 47 FRY 2008 : 202. Sur cette question, voir CUCHET 2005; EDELMAN 2006 : 139-170.
- 48 ROURE 1917 : VIII.
- 49 CARRINGTON 1918. Voir en particulier : 327-360.
- 50 KAES 2009 : 120-126.
- 51 Sur le *shell shock*, voir LERNER 2003.
- 52 Sur le traitement de l'hypnose dans ce film, voir : ANDRIOPOULOS 2008 : 103-110; BELLOUR 2009 : 361-371 et 1990.
- 53 Sur ce thème voir ANDRIOPOULOS 2008; BELLOUR 2009; BERTON 2015a; EUGENI 2002.
- 54 ANDRIOPOULOS 2008 : 114.
- 55 SCHEFER 2013 : 110.
- 56 Owen Davies repère un groupe de films de fantômes réalisés au sein du genre du *slapstick* américain (DAVIES 2007 : 214-215).
- 57 Sur le film de Leni, voir NATALE 2015a.
- 58 SPADONI 2020. Voir aussi BERENSTEIN 1996a : 32-34.
- 59 SPADONI 2020.
- 60 *Ibid.* : 16.
- 61 Ces films sont disponibles sur Internet Archive.
- 62 Sur le discours de la production et de la réception critique, voir l'article de SPADONI 2020.
- 63 Paul Meehan classe ce film dans la catégorie des *Early Psi Films*, à savoir des premiers films qui mettent en scène des personnages ayant des pouvoirs psychiques particuliers (précognition, clairvoyance, télépathie et psychokinésie). Voir MEEHAN 2009 : 28-31.
- 64 OPPENHEIM 1985 : 3.
- 65 Sur les véhicules-fantômes, voir DAVIES 2007 : 32; KAES 2009 : 108. Le thème du moyen de transport comme véhicule hanté apparaît dans d'autres films de la période classique, tels que *The Ghost Train* (1941), *Between Two Worlds* (1944) ou *Pandora* (1951). Il est également présent dans le cinéma contemporain, comme dans *Enfer mécanique* (1977), *Fog* (1980), *The Hearse* (1980), *Le Bateau de la mort* (1980), *Le Vampire de Ferat* (1982), *Christine* (1983), *S.O.S Fantômes II* (1989), *Event Horizon*, *le vaisseau de l'au-delà* (1997), *Jeepers Creepers* (2001), *Le Vaisseau de l'angoisse* (2002), *Ghost Rider* (2007), *Train of the Dead* (2007). Sur *Fog*, voir LEEDER 2009.
- 66 OPPENHEIM 1985.
- 67 CURTIS 2008 : 76-88, 105-11; SAUGET 2011 : 196;
- 68 Sur les récits littéraires de fantômes, voir BRIGGS 1977; CLERY 1995; KONTOU & WILLBURN 2012; MILBANK 2002.
- 69 CRARY 1994 et 1999. Voir aussi : GUNNING 2004b; JAY 1993; SMAJIC 2010.
- 70 SMAJIC 2010 : 18-19.
- 71 *Ibid.* : 34-44. Le « regard intérieur » est parfois aussi appelé le « sixième sens ». Celui-ci prouve, selon Charles Richet, « que quelquefois l'intelligence humaine s'ouvre à des réalités que nos cinq sens normaux n'ont pas pu leur faire connaître » (RICHT 1928 : 263).
- 72 SMAJIC 2010 : 49.
- 73 FRY 2008 : 18.
- 74 Ce film existe en différentes versions : une version originale britannique diffusée sous le titre de *Rendez-vous avec la peur*; une version américaine rééditée par la Columbia pour le public américain intitulée *Curse of the Demon*; une version plus tardive (toujours de la Columbia) qui combine la copie originale britannique et le titre « américain ». L'analyse présentée ici se fonde sur un DVD du film britannique d'origine.
- 75 Sur l'esthétique gothique, voir : ALDANA REYES 2013; HOGLE 2010; HOPKINS 2005; KAYE 2000; KAVKA 2010; MORGART 2014; PUNTER 1996; SPOONER & McEVoy 2007.

- 76 Dans la pratique, le chant aurait pour but de favoriser la communication avec les esprits ou la formation des ectoplasmes, permettant d'éviter la focalisation excessive sur les phénomènes paranormaux, comme le rappelle Albert von Schrenck-Notzing : « L'expérience prouve que le développement des phénomènes s'accroît lorsqu'on évite de trop s'y attacher intellectuellement » (SCHRENCK-NOTZING 1925 : 218).
- 77 La mise en scène choisie croise les tropes classiques de la représentation de l'hypnose avec ceux de l'interrogatoire policier des films noirs. Au milieu d'une salle sombre, Holden use d'un éclairage focalisé sur les yeux du « patient » de manière à obtenir des reflets ascendants/descendants susceptibles d'éveiller des souvenirs. Hobart est présenté comme un sujet stupéfié (œil catatonique montré en gros plan, hypermnésie), réagissant violemment quand on lui injecte des amphétamines (cris, frayer, panique). Il revit alors la nuit du démon jusqu'à entendre la voix de son maître qui lui ordonne de se tuer. Il se jette aussitôt par la fenêtre, le public assistant impuissant, à ce suicide en direct. Plongé dans une attitude pensive au milieu de l'agitation, Holden semble passablement ébranlé par cet incident qu'il a involontairement provoqué.
- 78 C'est aussi le point de vue défendu par Raymond Bellour à propos de ce film (BELLOUR 1990). Voir aussi BELLOUR 2009 : 292-293 et 419-420.
- 79 SMAJIC 2010 : 53.
- 80 Dans la pratique, les médiums peuvent en effet être escortés de guides qui aident à canaliser et à protéger la communication avec les esprits, comme on peut le lire dans l'un des ouvrages d'Allan Kardec : « Lorsque les conditions fluidiques ne sont pas propices à la communication directe de l'esprit au médium, elle peut se faire par l'intermédiaire du guide spirituel de ce dernier ; dans ce cas la pensée n'arrive que de seconde main, c'est-à-dire après avoir traversé deux milieux. On comprend alors combien il importe que le médium soit bien assisté, car s'il l'est par un esprit obsesseur, ignorant ou orgueilleux, la communication sera nécessairement altérée » (Kardec [s.d., 1859] : 134-135).
- 81 Il est intéressant de noter que *L'Île de la brume* représente un médium qui se voit, lors d'une séance, dupé par son hôte, Léo Graigner, qui cherche à se venger de ses anciens associés coupables de l'avoir trahi. Le spiritisme y est donc doublement associé à la fraude puisque, d'une part, cet industriel ruiné parvient à effrayer ses invités au travers de truquages simulant des manifestations supranormales, et, d'autre part, le médium est présenté comme opportuniste et avide d'argent, enclin davantage à la manipulation psychologique – au cours de la séance, il cherche, non pas à appeler l'esprit qui hanterait le château, mais à capter les ondes psychiques des participants.
- 82 Sur ce phénomène, voir BOILLAT 2007.
- 83 SMAJIC 2010 : 54.
- 84 *Ibid.* : 61.
- 85 *Ibid.* : 54-55.
- 86 *Ibid.* : 55.
- 87 SNELSON 2011 ; SNELSON 2015 : 91-105.
- 88 La série des « *Topper* » – en français *Le Couple invisible*, *Fantômes en croisière* et *La Dernière Enquête de Mr. Topper* – est emblématique de ces films mettant en scène le fantôme sur un mode ludique. Dans *La Dernière Enquête de Mr. Topper* (1941), le décès n'altère pas les traits de la jeune femme assassinée qui revient sous la forme d'un fantôme séduisant, ce qui contribue à dédramatiser à la fois la mort et la revenance. L'enjeu du film consistera alors à soutenir Topper dans l'affirmation de sa virilité, le fantôme féminin jouant le rôle de catalyseur d'une transformation considérée comme nécessaire.
- 89 Voir EDWARDS 2001 : 91.
- 90 *Ibid.* : 84.
- 91 VALENTI 1978.
- 92 Parmi ces films, citons : *Beyond Tomorrow* (1940), *Le Défunt récalcitrant* (1941), *Le Ciel peut attendre* (1943), *Between Two Worlds* (1944), *The Horn Blows at Midnight* (1945), *Une question de vie ou de mort* (1946), *La Vie est belle* (1946), *L'Étoile des étoiles* (1947), *Heaven Only Knows* (1947), *Honni soit qui mal y pense* (1947).
- 93 ANDEREGG 1994.
- 94 S'adressant aux Américains restés au pays durant le conflit mondial en vue de participer à l'effort de guerre, ce discours rappelle la nécessité du sacrifice de chacun (et chacune), ainsi que l'importance de la foi en Dieu et de l'union autour d'objectifs communs (*ibid.*).
- 95 SNELSON 2011.
- 96 Voir HANDEL 1976 ; WALSH 1984.
- 97 L'argument de l'intérêt des femmes pour le spiritisme est aussi mobilisé pour promouvoir des films ultérieurs aux années 1940, tels que *Le Rideau de brume* (1964) qui combine plusieurs ingrédients destinés à attirer les spectatrices : un personnage féminin central, le thème de la maternité, la prémisse spirite et l'horreur psychologique. Voir PEIRSE 2015.
- 98 SNELSON 2011 : 18.
- 99 EDWARDS 2001 : 91-94. L'une des spécificités des « mélodrames domestiques » à tendance surnaturelle consiste à rappeler que le passé tragique est condamné à se répéter si l'on ne tire pas les leçons de la rencontre avec les fantômes.
- 100 SNELSON 2011 : 19, 24-25. Sur la pathologisation des croyances spirites vues comme une faiblesse typiquement féminine, voir MCGARRY 2008 [chapitre 4, « Mediomania: The Spirit of Science in a Culture of Belief and Doubt »] ; LUCKHURST 2002 : 92-106 ; WALKOWITZ 1988. On trouve également trace de ce préjugé dans la littérature médicale et psychologique du XIX^e et du XX^e siècle, comme par exemple chez le psychiatre allemand Ernst Jentsch selon lequel les personnes

mentalement faibles, telles que les femmes et les enfants, sont facilement enclines à croire aux fantômes et à en être effrayées (JENTSCH 1906 : 203-205).

117 LEEDER 2015 : 11.

118 JANCOVICH 2015.

101 Il est intéressant de noter qu'il joue à nouveau le rôle d'un médecin (Dr Forrester) dans un film sorti la même année, *Espions sur la Tamise* (Fritz Lang, 1944), mais cette fois-ci, il se situe du côté des croyants, incarnant l'autorité scientifique dans le cadre des séances tenues par le médium Mrs Bellane (Hillary Brooke).

102 Snelson cite ainsi les termes utilisés par la Paramount : « *the first serious story of spirit influence* » et « *the first serious ghost story in which the hauntings are never explained on natural grounds* » (SNELSON 2011 : 22). Sur ce film et le roman dont il s'inspire, voir KOVACS 2006 : 87-104.

103 SNELSON 2011 : 23. La Paramount va jusqu'à encourager les propriétaires de salles à aménager, durant la période d'exploitation du film, un espace avec un tableau ouija appelé : « *lobby seance* » (*ibid.*).

104 MODLESKI, 2002 : 71-89.

105 VERNET 1988 : 89-111.

106 Sur le *female gothic*, voir GOLIOT-LÉTÉ 2009 et HANSON 2007.

107 Voir BERENSTEIN 1998.

108 SNELSON 2011 : 23-24.

109 *Ibid.* : 23.

110 BRAUDE 2001 : 23-24, 82-83, 142-145 ; SCONCE 2000 : 44-50. Voir *supra* chapitre 2.

111 BERTON 2015a : 77-108.

112 LE MALÉFAN 1999.

113 Au XIX^e siècle, le spiritisme a offert à des groupes sociaux non hégémoniques la possibilité de s'organiser en communautés afin de contester l'ordre patriarcal, blanc et hétérosexuel qui domine alors sans partage. Sur ces questions voir : BRAUDE 2001 ; OWEN 1989 ; MCGARRY 2008 ; SHARP 2006.

114 Si l'indépendance des femmes est encouragée pendant la guerre de façon qu'elles prennent la place des hommes sur le marché du travail, cette ouverture est temporaire. Il faut donc mettre ces films en lien avec le contexte historique de l'Amérique des années 1940, celui de la Seconde Guerre mondiale, puis celui du retour à un temps de paix exigeant de la part des femmes de renoncer à l'indépendance expérimentée durant quelques années. À ce sujet, voir BERGER GLUCK 1987 ; CAMPBELL 1984 ; CHAFE 1991 ; DOHERTY 1993 ; HILL 1949 ; HONEY 1984.

115 Le film a été lu au prisme des théories sur le genre, dans l'intention de montrer en quoi il traite de peurs liées à la sexualité féminine et, plus particulièrement, à la sexualité lesbienne, comme l'illustre le personnage de Theodora (Claire Bloom) qui entretient un rapport ambigu avec Eleanor (Julie Harris). WHITE 1991.

116 LEUTRAT 1995 : 12.

5

**Machines à fantômes
et médiums-médias**

« “Je suis une machine”, dit encore le médium, qui se dessine ainsi comme un échangeur. Personne retranchée, mais lieu médiateur de l’échange ; machine parce que s’indiquant sans volonté propre, mais sensible et réceptive. Qu’il puise dans son corps les ressources de la communication avec ce qu’il désigne comme le monde de l’au-delà, ou qu’il mette en scène des procédés mécaniques pour dialoguer avec les esprits des morts, le médium laisse en lui fusionner deux mondes que l’évolution de notre société a choisi de diviser. La mort, cette belle refoulée de nos rêves technologiques, reprend son empire dans nos corps et dans nos machines elles-mêmes. Le médium déroule aujourd’hui la bande magnétique sur laquelle s’imprime la voix de votre fils décédé¹. »

Christine Bergé

Les motifs du cinéma comme machine à fantômes et du médium-cinématographe imprègnent non seulement l’histoire des dispositifs de vision et d’audition, mais également les représentations filmiques elles-mêmes, en particulier lorsque l’apparition des spectres dépend d’un appareillage technique. Si tout fantôme au cinéma peut être considéré comme une figure réflexive mimant le fonctionnement du film², il existe des occurrences où il symbolise ostensiblement le cinéma en tant que dispositif de projection, comme dans *13 Fantômes* (William Castle, 1960) et *L’Esprit de la mort* (Peter Newbrook, 1972). Centré sur l’histoire d’une famille de classe moyenne qui découvre, grâce à des lunettes spéciales, la présence de spectres dans une maison léguée par un parent féru de parapsychologie, *13 Fantômes* explicite d’ailleurs l’idée du cinéma comme machine à fantômes à la fois au niveau de la diégèse, du paratexte et de la réception en salle.

Bien que la technologie procure le matériel nécessaire à l’élaboration des machines à fantômes les plus folles (comme dans *L’Esprit de la mort*), le spiritisme a, dans son répertoire, l’instrument le plus efficace qui soit pour intercepter l’invisible : le médium qui, « comme son nom l’indique, servirait [...] d’intermédiaire entre l’esprit et nous³ ». Voilà comment s’exprime Henri Azam, un rédacteur de *La Revue spirite* qui publie chaque mois, entre février 1925 et juin 1927, une série de contributions intitulée « Télégraphie sans fil et médiumnité ». Il y décrit le médium comme « organe détecteur ultrasensible », tandis que la séance serait « un système vibrant ayant sa fréquence propre » qu’il est nécessaire d’« harmoniser » pour obtenir de bons résultats⁴. Aussi, une voyante « se mettra en accord, en syntonie

avec la fréquence des vibrations qui lui sont présentées», afin de recevoir instantanément « des clichés, des images⁵ » de la personne qui la consulte. Cette double conception du médium en tant qu'organisme vibratile et outil d'enregistrement avère, au-delà de ses fonctions photographiques, ses capacités « audiovisuelles ». Le médecin et métapsychiste⁶ Eugène Osty expose les dispositions de « sujets doués de connaissance supranormale » en des termes qui évoquent la manière dont le médium visionnaire et télépathe est mis en scène au cinéma : « Au-delà de l'exercice cérébral de son intelligence qui nécessite des perceptions sensorielles et l'habitude d'enchaîner des jugements, il possède un "plan de l'esprit" capable de prendre connaissance du réel sans que l'espace et le temps y fassent obstacle⁷ ».

C'est pourquoi la littérature spirite compare parfois le médium ou le télépathe à un cinématographe, en ce qu'il est apte à manipuler la temporalité et l'espace, à atteindre le passé et le futur sans entrave, à jouir du don d'ubiquité et, plus globalement, à accéder à l'intangible⁸. Les perceptions paranormales, quant à elles, se transforment régulièrement en projections cinématographiques, comme on peut le lire dans certains comptes rendus d'expériences de télépathie menées sous l'égide de l'Institut métapsychique international (IMI). De « bons sensitifs clairvoyants » sont, par exemple, en mesure d'envoyer à des percipients « des visions cinématographiques⁹ » sous forme de courtes séquences d'images mouvantes (un homme assis à une table se lève pour parler « avec de grands gestes » ou un cortège de carnaval défile, avec « la reine des reines et ses demoiselles d'honneur »). À chaque fois, ces images ont « l'aspect de projection cinématographique¹⁰ ». De l'avis de Camille Flammarion, c'est l'âme, « douée de facultés mentales », qui, dans des cas semblables, « peut se projeter au loin » à la manière d'images filmiques : « Certaines apparitions paraissent être, bien souvent, des sortes de projections, de téléphotographies animées, de cinématographies », précise l'astronome¹¹.

Du point de vue de l'histoire du mouvement spirite, rappelons-le, le médium est considéré comme bien plus performant que les premiers moyens de communication apparus à l'origine – à savoir tables tournantes et parlantes, « planchettes à esprits », cadrans alphabétiques à aiguille et autres systèmes de codification jugés frustes et fastidieux à employer¹². Pour les métapsychistes avides d'examiner les phénomènes inexplicables dans une perspective « scientifique », le sujet doué de facultés singulières comme « la préconnaissance de l'avenir¹³ » est qualifié d'« instrument vivant¹⁴ » ou d'« instrument psychique¹⁵ » d'une « très grande sensibilité » qu'il convient de manœuvrer avec précaution de sorte à obtenir « un bon rendement¹⁶ ». La réification de ces « détecteur[s] de la pensée » au sein

d'études dites expérimentales témoigne d'une conception résolument mécaniciste du corps humain. Nul hasard donc si le médium est dépeint dans les films comme un média au sens « fort » du terme, en ce qu'il transmet toutes sortes de messages, des plus simples lorsqu'il prête sa voix à un esprit aux plus complexes lorsque le processus devient une projection d'images et de sons.

Ces médiums-médias peuvent prendre de multiples formes au cinéma. Parmi celles-ci, distinguons trois catégories principales sur lesquelles se concentrera notre analyse : le médium-média de communication dont la fonction première est de servir de relais entre deux instances ; le médium-visionnaire typique du « film paranormal¹⁷ » qui se distingue par des pouvoirs psychiques hors du commun (précognition, clairvoyance, télépathie, psychokinésie) ; et le médium-enquêteur qui met son don au service d'une investigation policière. Certainement incomplète, cette typologie n'a de valeur qu'indicative puisqu'il s'agit surtout de dégager différentes stratégies qui font du médium une « machine ». Il convient par conséquent de relativiser ces distinctions, en particulier face à des films qui assignent au médium de multiples rôles – la figure de médium-enquêteur recoupant très souvent les deux autres.

La fonction d'adjuvant dans le cadre de la résolution d'un mystère semble être l'une des plus couramment dépeintes. Elle intéresse aussi grandement l'histoire de la parapsychologie, comme on le découvre dans un article d'Eugène Osty sur les usages pratiques de la « connaissance supranormale¹⁸ ». Si celle-ci est susceptible de répondre à plusieurs besoins (« indiquer la nappe d'eau souterraine, les métaux, la houille, le pétrole, etc. » ou « analyser la complexité du caractère ou de l'intelligence de telle personne, de révéler l'état de l'organisme de telle autre, de projeter la clarté sur un événement de vie passée ou actuelle incomplètement incompris¹⁹ »), elle est surtout précieuse « à l'occasion de crimes, de vols, de personnes ou d'objets disparus, dommages individuels et sociaux représentant souvent des énigmes devant lesquelles la raison finit par faire aveu d'impuissance²⁰ ». Cependant, précise Osty, il est prudent de ne pas attendre d'un tel médium qu'il dise « la vérité des choses aussi clairement qu'avec l'intelligence ordinaire » :

« S'il s'agit d'un crime resté mystérieux dans ses mobiles et son auteur, on voudrait que le sujet racontât le crime comme si, dominant l'espace et le temps, il devenait spectateur de l'accompli ; mieux encore, on souhaiterait qu'il ajoutât à la description des choses et des gens, souvent pratiquement insuffisante les noms de personnes et de lieux par quoi l'enquête aurait toutes chances d'aboutir²¹. »

Alors qu'un « sujet aussi fortement et impeccablement doué » est rare en réalité, le cinéma en est prodigue. Dans la fiction, un médium pourra facilement fournir des indications sur une personne disparue, avec « tous les détails permettant de la trouver, détails consistant nécessairement en repères nombreux et très précis si la personne disparue est un cadavre, et comme il arrive quelquefois, un cadavre immergé dans l'eau ou enfoui dans la terre²² ». À n'en point douter, le cinéma offre aux sujets clairvoyants un allié de taille : le langage filmique qui autorise la transposition audiovisuelle de leurs visions, même si les renseignements leur parviennent par étapes et qu'ils leur donnent un sens dans l'après-coup, telle Annie Wilson (Cate Blanchett) dans *Intuitions* (2000). À l'écran donc, un médium peut déployer toute l'étendue de ses talents, réalisant les fantasmes les plus fous en matière de perception extrasensorielle.

Le « gimmick film » : 13 Fantômes (1960)

Au tournant des années 1960, au moment où les studios hollywoodiens traversent une « crise » les obligeant à innover et à diversifier leurs produits, le réalisateur, scénariste et producteur américain William Castle lance une série de films d'horreur de série B dont l'objectif consiste à éprouver les peurs du public grâce à des *gimmicks* défiant le principe de la clôture diégétique²³. Il s'agit de créer les conditions d'une expérience esthétique qui permet d'étendre l'espace de la fiction au-delà de l'écran, pour impliquer physiquement les spectateurs dans la création du sens. Dans *La Nuit de tous les mystères* (1959), la technique dite « Emergo » fait surgir un squelette géant qui se déplace le long d'un fil tiré entre l'écran et la cabine de projection. Dans *Le Désosseur de cadavres* (1959) le « Percepto » simule la présence du monstre diégétique à travers une vibration électrique des sièges que seuls les cris du public sont à même de stopper. Dans *13 Fantômes* (1960²⁴), l'audience est invitée à se servir d'une fenêtre de visualisation munie de deux cellophanes qui, grâce à l'effet « Illusion-O », révèle ou supprime les fantômes à l'écran. Durant la projection de *Homicide* (1961), un *Fright Break* (une horloge qui égrène les secondes) signale aux spectateurs le moment opportun pour sortir de la salle en cas de frayeur extrême.

Ces films ne sont que quelques exemples qui illustrent la volonté de William Castle d'abolir les limites spatiales et temporelles entre la fiction et le public, lequel est appelé à co-construire le récit, comme durant la projection de *Mr. Sardonicus* (1961) qui propose de voter pour le sort du héros, et ce bien avant *Black Mirror: Bandersnatch* (2018) ou les mondes ouverts vidéo-ludiques. Aussi, l'écran perd ponctuellement sa fonction démarcative pour laisser la fiction se déployer dans l'espace spectatoriel²⁵.

13 *Fantômes* est d'abord pensé par William Castle comme l'occasion d'imaginer les différents spectres qui hantent la demeure du Dr Plato Zorba, un parapsychologue ayant légué tous ses biens (y compris les fantômes saisis aux quatre coins du monde) à son neveu Cyrus Zorba (Donald Woods²⁶). Une fois installés dans leur nouvelle maison, Cyrus, sa femme Hilda (Rosemary DeCamp) ainsi que leurs enfants Medea (Jo Morrow) et Buck (Charles Hebert), doivent se rendre à l'évidence : l'oncle était « en contact avec "l'autre monde" avant de mourir dans des circonstances mystérieuses²⁷ », laissant derrière lui douze fantômes (dont le sien propre) et un treizième à venir. Au cours du récit, Cyrus apprend que les investigations de Plato Zorba l'ont mené à élaborer un dispositif optique permettant de capter et de capturer des fantômes en vue de les contrôler²⁸. C'est ce que lui révèle Van Allen (John Van Dreelen), son responsable au sein du musée de paléontologie où il travaille, sur la base d'une publication récupérée dans les archives de l'université. L'article décrit la méthode mise au point par Zorba après de longues années de recherches avec, comme objectif, la possibilité de prendre « des photos permanentes du monde surnaturel » grâce à des rayons ultraviolets – comme l'indique le texte lu à voix haute par Cyrus. Crédité du prestige académique, l'oncle excentrique n'est, dès lors, plus un simple un charlatan, mais un savant ayant possiblement révolutionné la parapsychologie²⁹.

La veille au soir de cette discussion, Cyrus a justement pu éprouver dans sa chair l'existence du surnaturel. Après avoir choisi un livre dans la bibliothèque du salon, il est intrigué par des gémissements de femme qui l'attirent vers ce qui semble être un laboratoire dissimulé derrière une porte secrète. Il commence à explorer la pièce lorsqu'une nouvelle voix « émanant » du livre « murmure » le chiffre « treize » de manière répétitive. Il chausse alors les lunettes aux lentilles spéciales fabriquées par son oncle et le chiffre apparaît en rouge sur la couverture de l'ouvrage, avant de se transformer en flammes crépitantes. D'autres cris macabres prennent le relais, orientant son regard vers l'un des murs de la pièce sur lequel apparaissent des figures spectrales consumées par le feu. Celles-ci s'agglomèrent pour former un « squelette en feu » tournoyant qui s'approche dangereusement de Cyrus, pour ensuite disparaître avec toujours, en fond sonore, des hurlements. Au moment de quitter le laboratoire, il place le livre « hanté » sous son bras, mais il est aussitôt saisi d'une douleur : le chiffre treize s'est imprimé sur sa main, comme marqué au fer rouge par le fantôme incandescent dont la présence se fait encore sentir.

Ce principe de mise en scène du spectral par le biais de sons d'outre-tombe et d'un appareil optique sous-tend une autre séquence qui en



FIG. 1



FIG. 2

accentue le caractère attractionnel, lorsque Buck – par ailleurs épris de récits de fantômes – découvre dans la cave un lion et son dompteur acéphale, « Shadrack the Great ». Jouant avec les accessoires du dresseur (un chapeau haut de forme et un fouet), le garçon a l'idée d'ouvrir une grande cage vide de laquelle émane un rugissement de lion encore invisible à l'œil nu. La frayeur passée, Buck recule de quelques pas, met les lunettes du Dr Zorba et voit surgir un lion, puis plus tard son dompteur. La scène est principalement constituée d'une série de champs/contrechamps qui nous montrent tantôt l'observateur tantôt le lion translucide en surimpression, ce dernier se détachant le plus souvent sur le fond relativement neutre d'un mur de brique (FIG. 1-2). Le jeune garçon adopte alors la posture de spectateur face au monde de l'invisible, sur le modèle du public de film d'horreur ou fantastique. Telle est précisément l'intention de William Castle qui souhaite jouer sur la mise en miroir des dispositifs de vision de part et d'autre de l'écran.

La diffusion du film dans les salles américaines est assortie du *gimmick* « Illusion-O » qui vise à faire apparaître et disparaître les fantômes grâce à

un système de changement de couleurs : de noir et blanc, la pellicule devient bleue, les fantômes se détachant en rouge³⁰. Le *gimmick* est complété par des lunettes en carton que les spectateurs sont encouragés à employer aux instants clés du film indiqués par les mentions écrites : « *Use Viewer* », « *Remove Viewer* » ; tandis que la bande de cellophane rouge permet d'intensifier l'image des fantômes, la bleue les atténue³¹. Le principe de ce « visionneur de fantômes³² » est expliqué par William Castle lors d'un prologue qui trouble volontairement la frontière entre fiction et réalité. Escorté d'un squelette-secrétaire et entouré d'accessoires macabres (têtes de mort, ossements, tableaux de spectres) et scientifiques (verrerie de laboratoire, avec fioles en ébullition), Castle promet au public qu'après la séance, celui-ci sera obligé de croire aux fantômes. Sur ces entrefaites, il recommande à ceux qui sont acquis à la cause surnaturelle de regarder le film à travers la partie rouge du visionneur, alors que les autres (les sceptiques mais aussi les peureux – qu'il amalgame sans nuance) utiliseront la partie bleue, clôturant son adresse par un « *happy haunting*³³ ! » (FIG. 3).

Cette distinction entre deux régimes de visibilité du spectral, ainsi que son actualisation sous forme de projection d'images à l'aide d'un dispositif optique, font du cinéma une machine à fantômes digne du merveilleux scientifique dix-neuviémiste. Le paratexte entourant la sortie de *13 Fantômes* souligne d'ailleurs cette idée. Dans son autobiographie *Comment j'ai terrifié l'Amérique. 40 ans de séries B à Hollywood* (1976), William Castle présente de la sorte les slogans publicitaires du film :

« "Découvrez des fantômes en COULEURS ECTOPLASMIQUES"

"13 fois plus de frissons!"

"13 fois plus d'amusement!"

"13 fois plus de cris!"

"Vous aussi vous croirez aux fantômes quand vous les verrez à travers le nouveau visionneur de fantômes, gratuit pour tous les spectateurs du film³⁴". »

Au-delà de la possibilité de mettre en parallèle sémiotiquement et physiquement l'univers diégétique et l'espace de réception³⁵, les lunettes du Dr Zorba et le visionneur de fantômes font écho respectivement à deux tendances du spiritisme moderne : celle du spiritisme de laboratoire qui explore les mystères de l'au-delà à l'aide d'instruments technologiques et de protocoles scientifiques, d'une part, et celle du spiritisme de salon qui unit les participants autour d'une pratique ludique et spectaculaire, d'autre part³⁶. *13 Fantômes* transforme ainsi la projection en séance de spiritisme géante (et payante) où les spectateurs jouent à se faire peur via



FIG. 3

une fiction d'autant plus efficace sur le plan attractionnel qu'elle s'affiche comme telle.

Outre les occurrences caractéristiques du répertoire spirite (*poltergeists*, planchette ouija, plaintes en écho, température qui chute, etc.), le film contient, comme on peut s'y attendre, une séance de spiritisme, celle-ci ayant pour but d'interroger l'esprit du Dr Zorba à propos d'une somme d'argent dissimulée dans la maison. Elaine Zacharides (Margaret Hamilton), l'intendante de maison qui endosse le rôle de médium, commence par donner à Cyrus, Hilda et Medea quelques instructions liminaires (rester concentré, se tenir les mains). Elle précise ensuite qu'il est difficile et dangereux d'être médium, d'autant plus que Zorba était devenu suspicieux à son égard vers la fin de sa vie³⁷. Une fois les lumières éteintes, les lunettes spéciales à portée de main et quelques invocations à l'esprit de Zorba, celui-ci choisit d'emprunter le corps de son neveu Cyrus qui prononce péniblement quelques mots d'une voix transformée (l'image étant désormais teintée en bleu). Visiblement en état de transe, Cyrus chausse les lunettes et voit poindre dans la pièce adjacente le fantôme de Zorba qui se détache (en surimpression rouge) de son portrait peint. La séance a en effet lieu dans la salle à manger qui communique par une large ouverture avec le séjour dominé par l'image de l'oncle, le cadrage en profondeur du champ (qui varie en termes d'échelle scalaire et de points de vue) l'érigeant en marqueur privilégié de hantise (FIG. 4). Dans un second temps, Cyrus se lève pour aller à la rencontre du spectre qui l'avertit de la mort prochaine de l'un d'entre eux, avant de réintégrer son lieu d'origine, à savoir le portrait peint. La pauvreté des informations obtenues est alors interprétée par Elaine en termes d'interférences avec d'autres esprits, le vocabulaire choisi convoquant la topique vibratoire des sciences psychiques³⁸.



FIG. 4

La portée réflexive de cette séquence est frappante à maints égards : la séance de spiritisme exige de faire le noir, de respecter un rituel collectif précis, de modifier son état mental et perceptif, et de modérer ses attentes vis-à-vis d'une « représentation » imprévisible, potentiellement décevante. La déambulation du fantôme hors de son cadre suggère certes le fonctionnement du tableau vivant, mais aussi celui de la projection filmique : Zorba, s'extrait provisoirement du tableau (de l'image fixe) pour venir hanter le présent sous la forme d'une image animée, qui retourne à sa stase première une fois le message délivré³⁹. Indiquée par le truchement de signes visuels et acoustiques clairs, la transition d'un monde à l'autre rappelle également que tout processus d'immersion dans un univers diégétique est conditionné par un dispositif matériel engendrant des effets de présence propices à une « hallucination » artificielle. Le surcadrage créé par des éléments du profilmique achève de tisser le lien implicite entre la séance spirite et la séance de cinéma, le fantôme (ici « ectoplasmique ») et le film, le tableau et l'écran. Mais si les lunettes surnaturelles du Dr Zorba redoublent celles des spectateurs, leur puissance n'équivaut cependant pas à celle du dispositif cinématographique.

C'est ce que laisse penser une courte séquence au premier quart du film où surviennent des figures fantomatiques sans que celles-ci ne soient médiatisées dans la diégèse par un appareil de vision. De fait, la toute première occurrence invitant les spectateurs à se servir du visionneur ne contient aucun personnage-observateur. Cet épisode a lieu dans le salon cadré en plan large, avec comme point focal de la composition visuelle le portrait du Dr Zorba devant lequel apparaissent et disparaissent deux fantômes : « la femme pendue », ainsi qu'« un bourreau et une tête coupée », le tout assorti de bruits d'étouffement et de rires sardoniques

en écho. Unique en son genre, cette séquence a-t-elle seulement une vocation d'habitation à l'emploi du visionneur ? Comment expliquer son caractère isolé mais aussi liminaire, abstraction faite de sa fonction spectaculaire ? Une possible réponse consiste à interpréter ce choix comme la réaffirmation de la dimension intrinsèquement spectrale du médium cinématographique. Car si les lunettes « spectroscopiques » de Zorba participent à un discours réflexif sur le cinéma comme dispositif fantomachique ou fantomachinique – pour extrapoler Derrida –, un tel subterfuge n'est pas forcément indispensable pour exposer les spectateurs au monde de l'invisible. Ainsi, on peut dire qu'en cumulant attractions fictionnelles et non fictionnelles, *13 Fantômes* s'applique surtout à célébrer la puissance spectrale du cinéma.

Le choix d'un tel mode d'adresse inscrit ce film – comme tant d'autres de William Castle – dans le registre du cinéma d'attraction qui, comme l'a montré Tom Gunning, perdure parallèlement et en dialogue avec le cinéma de l'intégration narrative⁴⁰. *13 Fantômes*, en effet, « étale sa visibilité et accepte l'apparente autonomie de l'univers de la fiction si cela lui permet de solliciter l'attention du spectateur⁴¹ ». Plusieurs éléments forgent la dimension monstrative du film : la variation de la couleur de la pellicule, les noirs non diégétiques qui encadrent les apparitions spectrales ou encore l'emploi du visionneur de fantômes qui encourage l'interaction du public. La continuité avec le cinéma d'attraction est également manifeste à travers la combinaison de deux figures qui apparaissent au XIX^e siècle (et dont le genre de l'horreur ne cesse de dénoter les affinités) : le *ghost-seer*⁴² (celui qui perçoit les fantômes) et le spectateur de cinéma – le second prenant le relais du premier, tandis que le spiritisme décline progressivement (*grosso modo* entre 1900 et 1930). *13 Fantômes* corrèle ainsi ces deux instances, voire les superpose, de sorte à exposer le ressort essentiel de tout système de croyance : mettre à l'épreuve les sens et défier la logique rationnelle.

Souvent méprisés en raison de leur sensationnalisme affiché et de la tournure publicitaire des techniques inventées pour séduire un public friand de nouveautés, les films de William Castle articulent en fin de compte une véritable réflexion sur les ressources du cinéma qui ne se limitent pas à induire une forte impression de réalité, mais invitent les spectateurs à expérimenter l'univers de l'au-delà sous la forme d'un spectacle avec, comme référent, les séances de spiritisme au cours desquelles des ectoplasmes déambulent parmi les vivants.

Un cinéaste-parapsychologue : *L'Esprit de la mort* (1972)

Telle semble aussi être l'ambition du film britannique *L'Esprit de la mort* (Peter Newbrook) qui raconte l'histoire d'un scientifique passionné de parapsychologie, sir Hugo Cunningham (Robert Stephens), pénétrant, dans les années 1880, le secret de l'immortalité de l'âme. En tant que membre de la Society for Psychical Research (SPR), dont l'existence est historiquement attestée, Cunningham conduit des recherches sur la survivance de l'âme, avec le concours de divers dispositifs. Lors d'une conférence devant ses pairs, il présente ses premières hypothèses après avoir projeté, grâce à une lanterne magique, trois clichés de mourants réalisés par trois opérateurs et trois appareils différents⁴³. Ces images ont un point commun : elles contiennent des sortes de taches circulaires sombres qui semblent se détacher du corps sur le point d'expirer (FIG. 5). Du moins, c'est l'interprétation qui s'impose à Cunningham, une fois l'éventualité de problèmes techniques écartée. Mais cette hypothèse est reformulée par le savant à l'occasion d'une nouvelle découverte facilitée par une « ciné-caméra⁴⁴ » qu'il vient précisément de mettre au point. C'est que sir Hugo Cunningham n'est pas seulement un parapsychiste convaincu. Il est aussi un inventeur intéressé par les innovations technologiques, comme le prouvent son tempérament audacieux, son ingéniosité et son laboratoire équipé de nombreux instruments optiques.

Lors d'une fête qui réunit les membres de sa famille – ses enfants adultes (Clive, Christina et Giles) et sa nouvelle fiancée, Anna Wheatley (Fiona Walker) –, Hugo Cunningham emploie sa nouvelle machine pour filmer ceux-ci naviguant sur une rivière. Or à la joie succède bientôt la tristesse puisqu'un incident entraîne la noyade de Clive et Anna, qui étaient à bord de la même embarcation, la caméra ayant capté ce tragique événement. Fou de désespoir, Cunningham choisit de revoir ces images, et ce, malgré la désapprobation de Giles (Robert Powell) qui l'assistera dorénavant dans ses recherches. La projection met en évidence l'apparition d'une tache noire qui « s'avance » vers Clive peu avant sa chute, cette forme évoquant celles détectées sur les photographies mortuaires (FIG. 6). Cunningham en déduit qu'il s'agit d'un signe avant-coureur, comme si cette ombre avait pour fonction d'« avertir » les malheureux de leur funeste destin. Par suite, il décide de photographier son fils (décédé depuis deux semaines) afin de vérifier si son corps a éventuellement « enregistré » l'image indélébile de la mort, conformément à une croyance populaire. Pourtant le cliché ne montre rien de spécial, l'image animée s'avérant bien plus efficace pour rendre compte de cet « étrange phénomène ».



FIG. 5



FIG. 5

La confrontation entre les deux types d'images, fixes et animées, motive Cunningham à pousser plus loin sa théorie sur l'apparition de l'âme de défunts : ce qui a été consigné par sa caméra, pense-t-il, c'est l'asphyx, c'est-à-dire l'esprit de la mort qui, selon la mythologie grecque, prend possession de ceux qui trépassent dans le dessein de s'affranchir d'une longue agonie. Cunningham est conforté dans ses convictions lorsqu'après avoir été mandaté pour documenter une pendaison hautement controversée par les défenseurs de l'abolition de la peine de mort (dont font partie les membres de la SPR⁴⁵), il constate, à la fois lors du filmage et de la projection, la présence de l'asphyx sous la forme d'une figure grimaçante qui s'inscrit dans un médaillon aux côtés du mourant (FIG. 7). Accaparé par cette découverte qu'il pense être précieuse pour atteindre l'immortalité, il se met en tête d'emprisonner l'asphyx au moyen de différents appareils électriques, dont un amplificateur lumineux (*light booster*).

Contrairement aux photographies qui ne conservent que des traces informes difficiles à interpréter, la pellicule film permet d'afficher l'esprit de la mort tant au moment du tournage que du visionnement. L'emploi d'une double lanterne magique (pour plaques fixes et film)



FIG. 7



FIG. 8

avec obturateur rotatif donne aux personnages plusieurs occasions de comparer les deux médias. Tandis que les images fixes ont incontestablement des vertus pédagogiques et démonstratives, les images animées favorisent, quant à elles, l'éclosion de l'invisible, mais aussi, pourrait-on ajouter, de l'imaginaire et de la folie, en ce que les expériences de Cunningham dérivent progressivement vers la sorcellerie *high-tech*. En ce sens, *L'Esprit de la mort* réactive un *topos* à l'œuvre dans les premiers écrits sur le cinéma qui tendent à référer celui-ci au registre de l'imaginaire, du rêve et de l'hallucination, notamment en raison de la surcharge sensorielle qu'occasionne le défilement rapide des images⁴⁶. Bien que les asphyxys du Dr Cunningham ne soient pas des images mentales issues de son esprit dérangé, la dimension obsessionnelle d'une quête qui défie le bon sens semble prêter au cinématographe des propriétés potentiellement délétères. En atteste la fin du film où le héros se reproche d'avoir tué ses trois enfants : Christina et Giles ont été victimes de ses expériences macabres et Clive est décédé durant le tournage d'un film de famille, conférant ainsi au médium cinématographique un pouvoir symbolique de vie et de mort.

Assurément, l'appareil du Dr Cunningham se distingue par sa polyvalence : il peut, tout à la fois, conserver la trace d'êtres chers disparus et révéler l'esprit lugubre de la mort, servir la connaissance et défier la science, isoler des fragments en autant d'instants prégnants et créer de brefs récits à partir d'une série d'images. La projection de l'incident ayant causé la disparition de Clive et d'Anne confirme l'hybridité (et la magie) d'une telle machine. Sur l'écran se succèdent deux plans : un plan large qui les montre dans l'embarcation avançant lentement, et un plan rapproché sur Clive (cadré aux épaules) qui se frappe la tête contre un branchage. Le montage du film diégétique donne ainsi l'impression que l'échelle de plans a été modifiée au cours du tournage, ce qui paraît impossible avec une telle caméra, à moins que l'opération d'aboutage des deux plans ait eu lieu lors de l'étape du développement (mais rien ne nous est dévoilé de cette opération). Dans tous les cas, l'invention de Hugo Cunningham revêt des caractéristiques tout à fait singulières⁴⁷.

La première d'entre elles, c'est sans aucun doute d'évoquer le monde de l'au-delà. Cette affirmation exige toutefois d'être nuancée puisqu'au cours du récit la « ciné-machine » cède la place à l'amplificateur lumineux (le *light booster*), un dispositif contenant des cristaux produisant une lumière bleue une fois mis en contact avec des gouttes d'eau tombant d'une sorte de clepsydre (FIG. 8). Cet engin est employé pour la première fois lors du filmage de l'exécution capitale afin, semble-t-il, d'éclairer la scène à filmer. Le déclenchement de l'appareil coïncide avec le brusque surgissement, aux côtés du condamné ligoté (et sur le point d'être pendu), d'un asphyx hurlant et grimaçant. Au même moment, la foule s'agite de plus belle, partagée entre peur et colère – la créature disparaissant aussitôt l'amplificateur éteint.

Cette séquence ne manque pas d'interroger en raison de son ambiguïté : l'asphyx est-il vu par les personnes réunies devant l'estrade, comme le laissent penser leurs vives réactions, ainsi que les raccords regard qui convergent de part et d'autre vers l'apparition ? Mais pourquoi, dans ces conditions, le président de la SPR, sir Edward Barrett⁴⁸ (Alex Scott), présent à ce moment-là (c'est lui qui a chargé son confrère d'enregistrer la scène), ne mentionne-t-il pas cet élément capital lorsque Cunningham lui fournit plus tard les photographies de l'incident ? Quoiqu'il en soit, l'asphyx paraît dépendre, non pas de la caméra, mais de l'amplificateur lumineux. Le lien de cause à effet entre celui-ci et l'asphyx est formellement établi par le chercheur sur la base du visionnement du film : c'est bien le *light booster* qui révèle l'esprit de la mort, explique-t-il à Giles. Dès lors, ce dispositif éclipsera la caméra cinématographique au bénéfice d'autres accessoires servant



FIG. 9

à emprisonner l'asphyx : une sorte de cage en bois et une chaise avec casque et sangles qui immobilisent le mourant, aux allures, respectivement, de cercueil et de chaise électrique **FIG. 9**.

L'éviction du cinématographique n'est en revanche pas totale : outre le fait que l'amplificateur suggère la forme d'un ancien projecteur de cinéma, il fonctionne à la manière d'un appareil de projection, son faisceau lumineux donnant naissance à des figures dans un cadre, sur le mode d'une lanterne magique dont il emprunte le cache circulaire. À l'instar des appareils optiques et électriques du laboratoire du Dr Cunningham, l'amplificateur permet de métaphoriser la puissance surnaturelle des dispositifs d'enregistrement et leur proximité avec le monde de l'imperceptible. Car Cunningham n'est pas seulement un savant exalté par son désir de savoir, tel le Dr Julian Blair dans *The Devil Commands* (1941). Il combine en lui deux figures professionnelles que le film contribue à corréliser : le parapsychiste, d'une part, et le pionnier du cinéma, d'autre part. Dans le contexte britannique, on ne peut manquer de penser à sir William Crookes (1832-1919) et à George Albert Smith (1864-1969), le premier réputé pour ses travaux en physique et en chimie (débouchant, entre autres, sur l'invention des rayons X et des tubes cathodiques), le second connu pour avoir été membre de la Brighton School et de la Society for Psychical Research (fondée en 1882)⁴⁹.

Célèbre pour ses expériences avec les médiums Daniel D. Home et Florence Cook, William Crookes impulse, dès 1870, une approche résolument instrumentale et scientifique de phénomènes psychiques encore inexpliqués avec, au centre de cette « parapsychologie de laboratoire⁵⁰ » ou de spiritisme sans esprits⁵¹, un souci répété d'objectivité et de rigueur méthodologique⁵². Considérant que les outils existants ne sont pas à la hauteur de « la science moderne⁵³ », il en élabore des nouveaux dans le but de

prouver l'existence de la « force psychique », anticipant de quelques années l'intérêt des Français comme Hippolyte Baraduc, Émile Boirac, Paul Joire ou Albert de Rochas d'Aiglun pour l'enregistrement des effets mécaniques des fluides magnétiques émis par le corps humain⁵⁴. Malgré la portée heuristique limitée de ces recherches, ce couplage entre « physique exotique et psychologie hétérodoxe⁵⁵ » inspirera d'autres experts et ingénieurs de renom. Parmi eux mentionnons Oliver Lodge, Cromwell Fleetwood Varley, Hereward Carrington (qui croit, comme Cunningham, en l'existence de la photographie de l'âme⁵⁶), ou encore Robert W. Wood qui a l'idée d'employer des rayons X pour photographier les exploits d'Eusapia Palladino, mais sans résultats probants en raison des réticences de celle-ci⁵⁷.

En franchissant la « frontière enchantée⁵⁸ » qui sépare la science autorisée du paranormal, sir Hugo Cunningham rappelle ces savants qui n'ont pas eu crainte de sacrifier leur réputation sur l'autel des mystères de l'au-delà⁵⁹. Tout comme les modèles historiques ayant inspiré son personnage, il s'engage dans une voie qui conduit à renverser la logique du credo positiviste propre à l'observation scientifique : l'enjeu ne consiste plus à voir et à revoir pour croire, mais à croire pour enfanter le merveilleux, tant la conviction est première et devance la démonstration – quitte à inventer les dispositifs les plus improbables. Tel est d'ailleurs l'un des dogmes du spiritisme, comme l'explique le médium Aurora (Geraldine Chaplin) à Laura (Belén Rueda), la mère désespérée par la disparition de son fils dans *L'Orphelinat* (2007) – « Croyez et alors vous verrez », lui dit-elle – ou encore sœur Madeline à Joe privé de sa femme suite à un accident dans *Apparitions* (2002).

Sous ce rapport, les machines à fantômes (qu'elles soient réelles ou fictionnelles) apparaissent comme résolument ambivalentes, situées au croisement de la science et de l'occultisme, à l'image des médiums spirites eux-mêmes qui font « fusionner deux mondes que l'évolution de notre société a choisi de diviser⁶⁰ », comme l'écrit Christine Bergé. Ainsi, de part et d'autre de nos écrans, « la mort, cette belle refoulée de nos rêves technologiques, reprend son empire dans nos corps et dans nos machines elles-mêmes⁶¹ ».

Médiums-visionnaires et télépathes : *Furie* (1978) et *Suspect Zero* (2004)

Au cinéma, le médium alimente toutes sortes de fantasmes relatifs aux pouvoirs extraordinaires de l'esprit humain, tels que la télépathie, la lecture des pensées ou la vision du futur. Se multipliant à partir des années 1970, notamment grâce aux romans de Stephen King, les représentations de « sujets psi » témoignent d'un changement de paradigme dans l'appréhension des faits inexplicables soumis à la critique par les sciences autorisées⁶². Les

chercheurs et chercheuses en parapsychologie visent alors à dissiper l'aura occulte qui entoure ces phénomènes pour les placer sous la tutelle d'une investigation rigoureuse permise par de nouvelles connaissances dans les champs de la physique quantique, de la neurobiologie et des technologies électromagnétiques. Il s'agit de réinterpréter le surnaturel à l'aune du paranormal, de sorte à rapatrier les perceptions extrasensorielles dans le giron des sciences naturelles⁶³. Ces efforts ne sont toutefois pas nouveaux puisque les métapsychistes refusaient déjà l'hypothèse « spiritique » en vue d'expliquer la réalité du « sixième sens » (un autre terme pour les facultés psi), dès lors que « des expériences, les plus positives de notre science [...], démontrent formellement que sans hypnotisme, sans évocation des esprits, des sensitifs sont en état de connaître les faits que leurs sens ne leur avaient pas pu révéler⁶⁴ », assure Charles Richet en 1928.

Le contexte de la guerre froide encourage des programmes de recherches sur la vision à distance (*remote viewing*), à l'instar des travaux de deux physiciens au sein du laboratoire d'électronique et de biotechnique de l'institut de recherches de Stanford (SRI) à Palo Alto, Harold Puthoff et Russell Targ⁶⁵. Ceux-ci lancent, au début des années 1970, une série d'expériences avec des sujets aptes à déclencher un magnétomètre scellé ou à dessiner le plan d'un lieu uniquement sur la base de coordonnées géographiques. Le *remote viewer* Daz Smith expose ainsi le principe de la vision à distance :

« Le *Remote Viewing* est la capacité apparemment magique à réunir des informations sur une cible dissimulée ou inconnue, qui peut être n'importe quoi, se trouver n'importe où, dans le temps et l'espace. Le *Remote Viewing* est un art martial mental qui se sert des capacités intuitives naturelles à l'état brut pour les remodeler à l'aide d'une série d'étapes développées scientifiquement. Ces étapes filtrent les données psychiques réunies pendant le *Remote Viewing* en triant le "bruit" des impressions "réelles" [...]. Le *Remote Viewing* est l'ouverture progressive d'une fenêtre sur la cible, où chaque impression s'ajoute aux précédentes, révélant lentement la cible par petit bout. Ce procédé implique plus que la simple vision, il inclut : le toucher, le goût, l'odeur, l'ouïe et beaucoup, beaucoup plus⁶⁶. »

C'est grâce à l'étude de sujets au « talent psi dépassant la moyenne⁶⁷ » – comme Ingo Swann, Pat Price ou Uri Geller – que Puthoff et Targ font valoir le rôle joué par l'hémisphère droit du cerveau (lié à l'intuition, l'imagination, le non verbal, etc.) dans ces opérations mentales⁶⁸. La vision à distance s'objective d'ailleurs en grande partie sous forme d'images et de

figures graphiques (avec parfois quelques mots de description) appelés aussi « idéogrammes⁶⁹ ».

Si les applications de cette technique sont multiples, comme l'expliquent Puthoff et Targ qui plaident en faveur d'un « usage pacifique de l'énergie psi⁷⁰ », c'est son emploi dans le domaine de l'intelligence militaire qui va marquer l'opinion publique et façonner l'imaginaire cinématographique. En réponse aux recherches menées par les Soviétiques dès la fin des années 1960, le gouvernement américain développe, en marge des services secrets, un programme recrutant des « médiums-espions » capables de localiser des bombardiers ou tout autre cible stratégique⁷¹. Mais ces expériences ne demeurent pas confidentielles très longtemps, des fuites dans la presse au cours des années 1980 contribuant à accentuer un malaise déjà manifeste à l'égard des institutions, après le scandale du Watergate. L'époque est donc propice aux films du complot, comme l'observe Fredric Jameson au prisme de ses thèses sur la culture postmoderne⁷².

Les potentialités extrasensorielles du psychisme humain trouvent un large écho dans les films des années 1970 et 1980 où elles sont volontiers dépeintes comme dangereuses ou criminelles⁷³. *Carrie au bal du diable* (1976), *Furie* (1978), *La Grande Menace* (1978), *Scanners* (1981), *Dead Zone* (1983), *Charlie* (1984), *Dreamscape* (1984) ou *Shining* (1980) représentent la psychokinésie (qui consiste à affecter le monde physique avec la force de la pensée), la télépathie (le contact d'esprit à esprit), la précognition (la prévision du futur) et la clairvoyance (la visualisation à distance) comme des armes redoutables tant pour soi que pour les autres⁷⁴. Les sujets psi sont de taille à faire exploser des têtes, à déclencher des incendies, à induire des crises cardiaques, à entraîner la chute d'un avion ou à lâcher une bombe nucléaire, à l'image de John Morlar (Richard Burton) qui, dans *La Grande Menace*, affirme avoir un « don pour la catastrophe ».

Le topos du médium malfaisant persiste jusqu'à nos jours avec de légères variantes. Dans *Red Lights* (2012), le médium vedette Simon Silver (Robert De Niro) se venge brutalement des sceptiques qui doutent de ses pouvoirs. Or Silver s'avère être un charlatan en passe d'être démasqué par un vrai médium, Tom Buckley (Cillian Murphy) dont la puissance psychique, absolument extraordinaire, est savamment dissimulée par le récit jusqu'à la confrontation finale avec son ennemi. Dans tous les cas, force est de constater que le cinéma a une prédilection pour la spectacularisation des « phénomènes télépsychiques⁷⁵ » – une expression traditionnellement employée pour désigner « une action exercée ou subie à de grandes distances ou du moins à travers des obstacles interposés⁷⁶ ».

Si les faits paranormaux sont régulièrement associés à la technologie et à la science, on les fait volontiers basculer dans l'ésotérisme et le démonisme (*L'Exorciste*, 1973 ; *Amityville : La Maison du diable*, 1979 ; *L'Emprise*, 1982 ; *Emergo*, 2011 ; *Conjuring : Les Dossiers Warren*, 2013). Dès lors, il s'avère difficile de distinguer ce qui relève des facultés psychiques d'un personnage et ce qui ressortit au surnaturel, comme dans *Poltergeist* où les incidents peuvent être attribués autant à la psychokinésie qu'à l'action d'entités occultes. Toujours est-il que ces films livrent du paranormal une image assez sombre qui insuffle à l'idée ancienne de manipulation par l'esprit une dimension souvent politique ou idéologique. Plus largement, ils attestent la fascination de la culture populaire pour les figures de médiums, de clairvoyants et autres télépathes dont les dispositions extraordinaires sont rarement invalidées – alors que le cinéma contient, on s'en souvient, une longue liste d'escrocs qui abusent de la crédulité d'autrui, comme dans *Supernatural* (1933), *Le Charlatan* (1947), *L'Incroyable Monsieur X* (1948), *Le Rideau de brume* (1964), *Complot de famille* (1976), ainsi que la plupart des médiums consultés par Marcus (Frankie McLaren) jusqu'à sa rencontre salvatrice avec George Lonegan (Matt Damon) dans *Au-delà* (2010).

L'attrait pour le paranormal est particulièrement sensible dans le giallo italien, un genre de thriller policier sulfureux et horrifique (pensons à *Cinq tombes pour un médium*, 1965 ; *La Baie sanglante*, 1971 ; *Les Frissons de l'angoisse*, 1975 ; *L'Emmurée vivante*, 1977 ; *L'Au-delà*, 1981 ; *Le Chat noir*, 1981 ; *Trauma*, 1993⁷⁷). Davantage l'apanage des femmes que des hommes (plus enclins à la psychokinésie), la clairvoyance (perception extrasensorielle) et la voyance (perception du passé ou de l'avenir) permettent d'introduire dans ces fictions un ou plusieurs épisodes sanglants qui conduisent l'héroïne à engager une investigation « policière ».

En ouverture du film *L'Emmurée vivante* de Lucio Fulci, une petite fille « perçoit » le suicide de sa mère dont elle est séparée par plusieurs milliers de kilomètres. Devenue adulte, Virginia Ducci (Jennifer O'Neil) « reçoit » les images d'un meurtre durant un trajet en voiture, au moment où elle traverse un tunnel. Persuadée qu'il s'agit d'une prémonition, elle s'adresse à un ami parapsychologue, Luca Fattori (Marc Porel), qui attribue cette expérience à un état de rêve ou à des hallucinations provoquées par une fatigue nerveuse. Mais au moment de visiter la propriété inhabitée de son nouvel époux, Virginia reconnaît certains éléments aperçus mentalement (un salon et son mobilier), l'incitant à casser un pan de mur derrière lequel elle découvre les ossements d'une jeune femme. Soucieuse d'innocenter son mari que tout accuse, elle débute sa propre enquête, obligeant tous ceux qui doutent de son don à revoir leurs préjugés.

La représentation des perceptions extrasensorielles de Virginia alterne des zooms sur ses yeux et de brefs inserts dont le traitement esthétique (modification de la mise au point, léger flou, répétitions de plans, caméra subjective, voix et cris en écho, etc.) connote leur singularité. Ces visions surviennent à l'improviste, alors que Virginia passe à travers un tunnel (une « salle » obscure), l'éclairage tamisé sur son regard suggérant la posture d'une spectatrice face à un écran de cinéma. Bien que la séquence suivante où on la voit endormie au volant à la sortie du tunnel encourage à lire cet épisode comme un rêve, le filmage insiste sur ses yeux écarquillés, surpris par le caractère disruptif et violent d'images et de sons qui se déploient devant elle.

Même chose pour la clairvoyante des *Yeux de Laura Mars* (Irving Kershner, 1978), un film fondé sur une matrice narrative semblable : une femme a le pressentiment de crimes commis dans son entourage par un homme dont elle ne discerne pas le visage. Les visions sont ici ancrées dans le registre de la visualité et de l'optique puisque Laura Mars est une célèbre photographe de mode⁷⁸. D'abord liées à un cauchemar (des images psychiques⁷⁹), puis à la prise de vue (des images photographiques), les précognitions de Laura Mars (reproduites en caméra subjective et accompagnées d'un vignettage flouté (FIG. 10-11)) jaillissent par la suite soudainement, sans intermédiaire ou support, pendant qu'elle marche dans la rue ou conduit une voiture – à savoir, quand elle est en mouvement, comme Virginia dans *L'Emmurée vivante*.

Ces épisodes de prescience spontanée font de Laura et Virginia des réalistes et spectatrices d'images et de sons à la fois intérieurs (ils émanent de leur esprit) et extérieurs (ils s'imposent à elles, sans possibilité de les contrôler). Au point qu'ils façonnent chez elles une forme de subjectivité contradictoire, dans laquelle fusionnent activité et passivité, sensibilité et automatisme, à l'image d'autres pratiques médiumniques guidées par le principe d'une réceptivité créative⁸⁰. C'est ce que confirme l'enquête ethnologique de Christine Bergé qui rapporte ainsi les propos d'un médium : « Je suis une machine » – « machine parce que s'indiquant sans volonté propre, mais sensible et réceptive⁸¹ ». À maints égards, donc, le médium est une « machine spirituelle⁸² » qui intercepte et véhicule des informations et des émotions.

La figure du médium-visionnaire comme machine à fabriquer des images et des sons trouve l'une de ses expressions les plus achevées dans le film de Brian De Palma, *Furie* (1978), qui thématise la vulnérabilité des sujets psi face à des technocrates convoitant leurs facultés à des fins politiques⁸³. Représentatif de la paranoïa politique post-Watergate, *Furie* dépeint les agissements de membres du gouvernement qui s'emparent de jeunes gens particulièrement sensitifs afin de devancer les Soviétiques dans la course



FIG. 10



FIG. 11

à l'espionnage psychique. En quête de son fils Robin (Andrew Stevens), qui a été kidnappé par Ben Childress (John Cassavetes) afin de développer chez lui des pouvoirs dignes « d'une bombe atomique », Peter Sandza (Kirk Douglas), un ancien agent de la CIA, suit la piste d'une jeune fille, Gillian Bellaver (Amy Irving), qui bénéficie elle aussi de capacités extrasensorielles étonnantes. C'est ce qu'attestent une expérience à l'aide d'un magnétomètre (qui convertit les ondes alpha du cerveau en énergie électrique), des tests de télépathie à l'aide de cartes de Zener⁸⁴ et divers incidents causant des saignements chez les personnes qu'elle touche.

Accueillie à l'institut Paragon, un centre d'études parapsychiques, Gillian Bellaver se fait expliquer par le directeur, le Dr Jim McKeever (Charles Durning), la thèse de l'univers « bioplasmique », lequel emmagasine chaque parole, impulsions ou actions humaines. Les visions des sujets psi seraient, selon ce cadre théorique, le résultat d'une connexion entre ce monde intemporel « bioplasmique » et le monde physique. Ce postulat est « mis en



FIG. 12



FIG. 13

pratique » un peu plus tard dans le film, lorsque Gillian, qui trébuche en montant des escaliers, est rattrapée par le Dr McKeever dont elle prend la main. Ce geste déclenche une vision dans laquelle Robin, pensionnaire dans le même institut peu avant elle, tente d'échapper à ses poursuivants (dont McKeever lui-même) et finit par chuter de la fenêtre de l'étage supérieur. Occupant l'entièreté du cadre, cette vision du passé prend la forme d'une projection à 360° qui circule et « s'enroule » autour de Gillian en transe (FIG. 12-13), le ralenti, l'absence de parole et l'éclairage plutôt sombre contribuent à démarquer ces images du récit-cadre (maintenu grâce à quelques plans de coupe sur les mains des deux protagonistes serrées jusqu'au sang). C'est comme si Gillian avait capté un épisode de la vie du Dr McKeever stocké dans l'univers « bioplasmique » et le projetait sur un écran virtuel dont elle était la source et le réceptacle. Rappelant les systèmes immersifs, panoramiques et stéréoscopiques qui enveloppent les spectateurs, ce « dispositif » visionnaire installe le médium au centre d'une image simultanément



FIG. 14



FIG. 15



FIG. 16

interne et externe. Il semble même transcoder de manière littérale le principe de la force psychométrique que la doctoresse Susan Charles (Fiona Lewis) expose à Gillian à l'aide, précisément, d'une métaphore cinématographique : il s'agit d'étendre son champ électromagnétique propre en

imaginant une salle de cinéma où l'écran devient une surface de projection de la pensée réduite aux fréquences les plus basses, c'est-à-dire aux ondes alpha – un rythme cérébral associé à la relaxation et à la médiation⁸⁵. À partir de ce moment-là, Gillian ne cessera d'être en contact télépathique très étroit avec Robin⁸⁶.

Furie recourt à d'autres modes de figuration pour transcrire les visions de Gillian afférentes à Robin – un sujet qui intéresse tout spécialement les savants au service du machiavélique Childress. Grâce, par exemple, à la caméra subjective, Gillian épouse le point de vue et d'écoute de Robin, au moment où le jeune garçon revoit sur un écran vidéo l'attaque terroriste qui, croit-il, a entraîné la mort de son père (et à laquelle il a assisté). Le montage alterne des plans sur Gillian, de plus en plus affectée par ce qu'elle perçoit télépathiquement, et des plans sur l'expérience vue à partir du regard de Robin dont le corps est branché à des machines qui enregistrent son activité cérébrale et cardiaque (FIG. 14). Les deux espaces-temps finissent par se superposer dans un plan où Robin (de face à droite) et Gillian (de dos à gauche) hurlent tous les deux, le premier car il revit un moment douloureux, la seconde parce qu'elle s'identifie à lui, tout en réalisant avoir mortellement blessé Susan Charles dont elle a saisi la main au cours de la voyance télépathique (FIG. 15).

La connexion mentale entre les deux jeunes gens est également à l'œuvre dans une séquence où Gillian, visitant l'ancienne chambre de Robin désormais inoccupée, se voit projetée dans le passé, sans pour autant être remarquée par les personnages. Tel Johnny Smith (Christopher Walken) dans *Dead Zone*, Gillian devient une spectatrice active, conservant durant une partie de la « communication » la même position, un bras tendu au-dessus du lit. Elle a en effet besoin de ce geste pour faire surgir Robin visuellement, alors qu'elle aperçoit parfaitement la doctoresse Ellen Lindstrom (Carole Eve Rossen) qui converse avec le jeune homme. Pendant quelques secondes donc, si Gillian perçoit Robin par déduction (elle tourne la tête dans sa direction mais le contrechamp dévoile un lit vide), le point de vue de Robin inclut Gillian dans l'espace, bien qu'il ne la « voie » pas (FIG. 16). Cet échange de regards « aveugles » entre Gillian et Robin a pour effet de souligner leur affinité télépathique, ainsi que la propension des sujets psi à être en même temps à l'intérieur et à l'extérieur de leurs ressentis – tout comme le public de la salle de cinéma est englobé dans la représentation et à distance de celle-ci.

Furie rend particulièrement évident le travail de médiation auquel se prête tout médium dont le corps devient une enveloppe sensorielle et communicationnelle au sein de laquelle convergent différents espaces

et temporalités. À la fois sujet et objet, rationnel et occulte, moderne et archaïque, masculin et féminin, le sujet psi apparaît dans ces fictions comme un réservoir d'images, de sons et de sensations susceptibles de se prolonger au-delà du corps propre — de façon à actualiser l'un des acquis du spiritisme qui érige l'organisme humain au rang de « média » privilégié⁸⁷.

Les médiums interrogés par l'ethnographe Erin Yerby décrivent d'abord la voyance comme un « espace » (audiovisuel et émotionnel) dans lequel ils pénètrent pour mieux, dans un second temps, lui conférer l'ampleur d'un film narratif (une métaphore explicitement employée par eux⁸⁸). Ils adoptent alors à l'endroit de ces images animées une position comparable à celle des voyageurs en train et des spectateurs de cinéma qui balancent, eux aussi, entre immobilité motrice et mobilité perceptive. Mais si l'exercice de la voyance suppose un processus de dissociation mentale (entre absence et présence, stase et mouvement), il exige également une opération de discernement qui vise à aller « derrière l'image » pour s'assurer de son origine (est-elle bien projetée par un esprit ou provient-elle des souvenirs du consultant, de son aura, de l'imagination du médium, etc.⁸⁹?) – une question qui interpelle au premier chef les spirites⁹⁰. Le médium est par conséquent un « être-frontière⁹¹ » qui s'absente provisoirement afin de dialoguer avec l'invisible, selon « une discipline d'évidement de soi, une sorte de creusement de soi vers un vide momentané⁹² », observe Christine Bergé.

Cette conception du corps du médium en tant qu'outil de médiation facilitant une série d'échanges entre le sensible et le suprasensible, le proche et le lointain, la vie et la mort, rencontre dans le langage cinématographique un moyen d'expression singulièrement efficace. Les précognitions et rétrocognitions de Johnny Smith dans *Dead Zone* (David Cronenberg, 1983) en témoignent. Ayant développé des pouvoirs psychiques suite à un accident de voiture et cinq ans de coma, Johnny est en mesure de percevoir des événements relatifs à la vie des personnes qu'il touche, à l'instar de Gillian Bellaver dans *Furie*. Il se retrouve ainsi involontairement projeté au cœur même de ses visions, comme lorsqu'il avertit une infirmière qui le soigne du péril encouru par sa fillette, prise au piège d'un incendie. Il est par conséquent capable de deviner le vécu d'autrui, mais aussi d'habiter ce vécu dans ses dimensions spatiales, temporelles et affectives (FIG. 17). Toutefois, ce don finit par générer une grande souffrance, au point de faire de Johnny une « machine » succombant à la surcharge de stimuli et à l'excès de communication – semblablement aux « scanners » imaginés par Cronenberg (*Scanners*).



FIG. 17

Les facultés extrasensorielles sont fréquemment source de danger ou de tourments. Elles attirent à soi des personnes malintentionnées (*Scanners* ; *Charlie* ; *Dreamscape*), elles exaltent des penchants meurtriers (*Furie* ; *La Grande Menace* ; *Le Cobaye* ; *Trauma* ; *Suspect Zero* ; *Red Lights*), elles infligent la vision d'actes criminels (*Les Frissons de l'angoisse* ; *Visions en direct* ; *Prémonitions*⁹³ ; *Intuitions* ; la franchise « *Insidious* »), elles appellent la possession démoniaque (*L'Exorciste II* ; *La Porte des secrets*) ou encore elles aggravent la marginalité (Raymond Dunwoodie dans *Furie* ou le Père Joseph Crissman dans *X-Files : Régénération*⁹⁴).

Inspiré des récits de tueurs en série (*Le Silence des Agneaux*, 1991 ; *Seven*, 1995), *Suspect Zero* (E. Elias Merhige, 2004) met en scène un ancien agent du FBI, Benjamin O'Ryan (Ben Kingsley) occupé à traquer les *serials killers* à l'aide de ses dons parapsychiques. Ceux-ci ont été cultivés des années plus tôt au sein d'un programme confidentiel, le Projet Icarus, dans le but de découvrir des secrets militaires et politiques d'autres nations. Mais cette activité de « visionneur à distance » plonge progressivement O'Ryan dans la folie, son esprit étant continuellement assiégé par des images de délits et de catastrophes en tout genre. Il va dès lors chercher l'aide de Thomas Mackelway (Aaron Eckhart), un agent du FBI ignorant ses pouvoirs psi, afin qu'il prenne le relais de sa mission – l'exhortant au passage « d'éteindre » à jamais son cerveau, donc de le tuer.

De manière significative, la facture des images qui traduisent les visions à distance des deux personnages connote le caractère automatique et appareillé du processus : celles de Benjamin O'Ryan sont dotées d'un filtre rouge, de déformations optiques et d'un son en écho mécanique, avec parfois un angle de vue en plongée ou zénithal typique de la vidéosurveillance (FIG. 18) ;



FIG. 18

tandis que celles de Thomas Mackelway se démarquent par un gros grain noir et blanc et de bruits de flashes à chaque transition (qui évoquent respectivement le bruit blanc du téléviseur et la prise de vue photographique (FIG. 19)). Dans les deux cas, ces visions alternent avec des plans rapprochés sur leur visage et leurs yeux, en particulier pour O’Ryan auquel est arrimée la topique du regard clairvoyant (sa signature consiste d’ailleurs à enlever les paupières des tueurs en série, de façon qu’ils puissent symboliquement faire face à leurs crimes).

Bien qu’il cherche à dépeindre la vision à distance avec vraisemblance (*Suspect Zero* est fondé sur l’histoire d’un officier de l’armée américaine, David Morehouse, ayant collaboré au programme d’espionnage psychique *Star Gate*⁹⁵), ce film s’applique à réduire les perceptions extrasensorielles à leur dimension la plus spectaculaire. Il en est communément de même dans la science-fiction des années 2000-2010 (*Minority Report*, 2002 ; *Next*, 2007 ; *Code 8*) où les facultés psi continuent d’être convoitées par des complexes militaro-industriels ou des services secrets d’État.

Adapté d’une nouvelle de Philip K. Dick (*L’Homme doré*, 1954), *Next* (Lee Tamahori) suit les tribulations de Cris Johnson (Nicolas Cage) qui a la capacité de voir son futur avec deux minutes d’avance, lui permettant « d’anticiper son avenir proche, de s’y projeter⁹⁶ ». Comme l’observe Alain Boillat, ce don a pour effet d’anthropomorphiser la « machine à mondes » du cinéma, le héros exerçant par ce biais « sa maîtrise sur le réseau des possibles [narratifs] qu’il spatialise sous la forme d’une pluralité de mondes miniatures⁹⁷ ». Tel un joueur vidéo, Cris Johnson peut en effet corriger le flux des événements en fonction de sa connaissance du futur immédiat et infléchir le récit vers une meilleure alternative.



FIG. 19

Traqué par un groupe terroriste et le gouvernement, il accepte finalement de collaborer avec une agente du FBI, Callie Ferris (Julianne Moore), en vue de déjouer un attentat. Johnson est alors immobilisé devant un écran de télévision qui diffuse des images d'actualités, l'enjeu visant à stimuler ses capacités précognitives. À l'instar d'Alex DeLarge (Malcolm McDowell) dans *Orange mécanique* (1972), Johnson est attaché à une chaise, les paupières écartées grâce à des lunettes spéciales – mais contrairement au film de Stanley Kubrick, ici, « le système répressif de torture est valorisé⁹⁸ » puisqu'il sert au respect de la loi. Après un flux très rapide d'images symbolisant sa subjectivité, l'écran se transforme en surface de projection mentale, livrant de la sorte les informations nécessaires à l'arrestation des criminels. Mais Cris Johnson est bien plus qu'une machine à voyager dans le temps : il est également, note Alain Boillat, une machine cinématographique qui a le contrôle sur l'espace et le temps, car il peut « revenir en arrière » et « enrayer, ne serait-ce que provisoirement, l'inéluctabilité de la catastrophe⁹⁹ ».

Cette « technologisation » des facultés psi constitue un trait récurrent dans ce genre de fictions, à plus forte raison lorsque ces dons sont exacerbés par divers appareils – pensons au stroboscope hypnotique de *L'Exorciste II* (1977), au connecteur onirique de *Dreamscape* (1984¹⁰⁰) ou au casque de réalité virtuelle dans *Le Cobaye* (1992¹⁰¹). Se pose alors la question de la pertinence de ces dispositifs « psychotroniques¹⁰² » dans un contexte où les personnages ont des talents naturels qui concurrencent la technologie. À partir d'un certain point, le télépathe Alex Gardner (Dennis Quaid) est par exemple parfaitement apte à orienter les rêves d'autrui sans le truchement des machines (*Dreamscape*). Il en prend surtout la relève lorsqu'elles se voient détournées de leurs fonctions thérapeutiques initiales par un représentant



FIG. 20

du gouvernement qui souhaite contrôler le Président des États-Unis, dans une veine conspirationniste à la *Furie*.

Ces choix narratifs sont révélateurs d'une attitude ambivalente à l'égard de la technologie, et plus généralement des phénomènes paranormaux eux-mêmes, passibles d'être inféodés au bien comme au mal¹⁰³. En réalité, la machine à synchronisation mentale de *L'Exorciste II* permet à la fois de résoudre l'énigme de la mort du Père Merrin (Max von Sydow) et de causer l'augmentation du rythme cardiaque de la doctoresse Gene Tuskin (Louise Fletcher), tout comme Regan se dispute les faveurs de Dieu et du Diable en raison de son hypersensibilité psychique (FIG. 20). C'est donc l'usage abusif des machines et des sujets psi qui semble particulièrement décrié, comme si l'un ne pouvait pas aller sans l'autre, car, précisément, le médium est une machine.

Sans doute n'est-ce pas un hasard si tant de fictions tirent parti du potentiel dramatique des sujets psi dont les ressources rivalisent avec les dispositifs techniques, voire les dépassent. Tom Buckley dans *Red Lights* (Rodrigo Cortés, 2012) est un physicien de profession qui peine à assumer ses aptitudes extrasensorielles ; afin de fuir cette réalité, il décide d'assister Margaret Matheson (Sigourney Weaver), une célèbre psychologue qui s'emploie à lutter contre les superstitions. L'authenticité de ses dons est d'abord mise en contraste avec deux médiums de vaudeville¹⁰⁴ : Leonard Palladino (Leonardo Sbaraglia) – clin d'œil à l'histoire du spiritisme – qui simule la voyance guérisseuse via un système radio et une connexion internet ; et Simon Silver qui prétend couvrir toute la gamme des manifestations paranormales, allant de la télépathie à l'autolévitation, en passant par la photographie sans contact (*thoughtography*). *Red Lights* incite à appréhender la supériorité de Buckley à un double niveau : s'il devance les (faux) médiums sur leur propre

terrain, il rivalise également avec les machines qu'il parvient à faire exploser à distance par la seule force de la pensée. Il représente ainsi le prototype du sujet psi tout-puissant qui défie toute concurrence, qu'elle soit humaine ou technologique.

Médiums-médias de la comédie romantique : *Ghost* (1990)

Dans la comédie romantique à tendance fantastique¹⁰⁵, le médium spirite vient parfois suppléer aux déficiences d'un fantôme qui souffre de ne pouvoir communiquer avec l'être aimé (*Embrasse-moi, je te quitte*, 1982 ; *Pour toujours*, 1989 ; *Truly Madly Deeply*, 1990 ; *Ghost*, 1990 ; *Fantômes contre fantômes*, 1996). Le médium y est un double instrument de médiation : il transmet un message entre les vivants et les morts, et sert de révélateur au fantôme auquel il confère une nouvelle phénoménologie.

Arrêtons-nous sur *Ghost* (Jerry Zucker, 1990), une production emblématique du genre qui réactive les *topoi* du film blanc dont on a vu qu'il visait à nier le caractère abrupt et sombre de la mort¹⁰⁶. Assassiné en pleine rue pendant qu'il rentre chez lui avec sa fiancée Molly (Demi Moore), Sam Wheat (Patrick Swayze) sollicite les services d'un médium, Oda Mae Brown (Whoopi Goldberg) pour avertir celle-là du danger qu'elle court. Ayant choisi de rester sur Terre à l'état de fantôme, et après un processus d'apprentissage l'autorisant à jouer de son immatérialité (traverser des objets solides, être « traversé » par les vivants, etc.), il parvient, grâce à Oda Mae, à établir un contact avec Molly, non sans moult dilemmes communicationnels propices au comique (favorisé par le jeu d'actrice de Whoopi Goldberg). La rencontre avec Sam conduit le médium, d'abord présenté au prisme du charlatanisme, à découvrir l'authenticité d'un don transmis de génération en génération et, en conséquence, à promettre de ne plus escroquer personne. Quoique *Ghost* discrédite la voyance simulée à des fins lucratives, le film reconnaît aussi l'existence des fantômes, ainsi que la possibilité pour certains individus d'entrer en lien avec ceux-ci.

Au-delà du thème de la mort comme obstacle et condition de la romance, *Ghost* traite d'abord de la communication et de ses aléas. Ceux-ci concernent en premier lieu Sam et Molly, étant donné que le fantôme ne parvient pas à être vu et entendu de sa fiancée. Mais ils sont surtout au fondement des rapports entre médium et fantôme, lesquels sont passablement compliqués car Sam n'est perçu par Oda Mae que sur le plan auditif, alors qu'il est parfaitement visible des spectateurs. Excédée par la pression qu'il exerce sur elle (il chante durant son sommeil pour la faire céder), Oda Mae déclare qu'elle ne parvient pas à « l'éteindre », comme on pourrait tourner l'interrupteur d'un poste radio. Acceptant finalement de lui venir en aide, le médium s'adresse

à Molly en tentant de respecter autant que possible le contenu des messages à délivrer. Cependant, Sam ne cesse d'interférer (de parasiter les échanges), suscitant l'agacement d'Oda Mae obligée de mener deux conversations à la fois, et ainsi d'endosser le rôle de la femme folle qui entend des voix. Opposés en termes de race (il est Blanc, elle est Afro-américaine), de genre (il est un homme viril, elle est une femme peu conforme à l'idéal de féminité traditionnelle) et de classe (il est un banquier issu des beaux quartiers de Manhattan, elle vit à Brooklyn et a un casier judiciaire pour des infractions mineures), fantôme et médium sont régulièrement en porte-à-faux.

Si les inégalités entre eux sont patentes – le film contient plusieurs traces de racisme, de classisme et de misogynie ordinaires, comme lorsqu'il s'agit de faire passer Oda Mae pour une dame distinguée qui confond les termes « transfert » et « transfusion » –, l'impuissance de Sam est assurément un indice de féminité. Telle est la thèse développée par Katherine A. Fowkes à propos des créatures fantastiques (fantômes, anges, esprits) typiques de la comédie romantique dont elle propose une analyse psychanalytique¹⁰⁷. Selon la chercheuse, l'incapacité du fantôme masculin à interagir avec le monde des vivants a pour effet de référer celui-ci au registre du féminin, car il va devoir apprendre à gérer son manque d'autorité, à exprimer ses émotions¹⁰⁸ et à exister (momentanément) à travers le corps d'une femme. C'est pourquoi, dans les comédies des années 1980 et 1990, les fantômes sont en majorité des hommes, leur spectralité bousculant les représentations sociales qui assignent au masculin les fonctions de productivité et d'emprise sur le monde. Sam est en effet amené à expérimenter les conditions définitoires de la place des femmes dans l'ordre patriarcal : invisibilité, inefficacité et passivité, au point qu'un fantôme féminin serait presque redondant¹⁰⁹.

Katherine A. Fowkes pousse le raisonnement plus loin encore : tandis que le film d'horreur tend à réaffirmer les différences de genre, la comédie fantastico-romantique célèbre la sphère féminine de l'occulte où la division classique homme/femme s'efface au profit d'un fantasme de retour à l'unité perdue¹¹⁰. *Ghost* participerait à renverser la logique traditionnelle des rapports de genre, et même à suggérer la fusion du féminin et du masculin, comme lorsque Sam emprunte le corps d'Oda Mae pour serrer Molly une dernière fois dans ses bras¹¹¹. Le potentiel subversif de ce moment *queer* est toutefois enrayé via la substitution du médium par Sam qui s'opère hors-champ, à la faveur d'une rotation de la caméra qui permet de passer d'un cadrage serré sur les mains des deux femmes qui se touchent à un cadrage englobant les amoureux réunis par-delà la mort, et ce, grâce à la magie du médium et... du cinéma.



FIG. 21

Si *Ghost* valorise l'univers féminin de l'occulte, il consacre surtout l'analogie entre le fantôme et le film en tant qu'objets de croyance, comme l'indique l'affiche dont le mot « croire » en lettres capitales convie les spectateurs à adhérer au contrat surnaturel¹¹². Croire aux fantômes revient non seulement à entériner les règles du fantastique-merveilleux, mais encore à se laisser emporter par la magie du cinéma, semble dire ce slogan marketing. L'équivalence entre fantôme et film se situe également au niveau des conditions de la représentation : suspendu entre deux états et deux mondes, Sam dépend d'un médium spirite, tout comme le film a besoin d'un projecteur pour être vu et entendu. La résolution du récit avère la dimension réflexive d'un tel sous-texte : le danger une fois écarté (et l'esprit de l'antagoniste emporté dans les ténèbres), Sam prend littéralement corps devant Molly grâce à un rayon de lumière qui vient signifier le moment du départ définitif vers l'au-delà. Ce faisceau lumineux contient des petites billes brillantes qui se fixent sur le corps de Sam et créent une aura phosphorescente, comme si les thèses sur le moi astral, le double éthérique ou l'aura avaient trouvé une transposition en termes visuels¹¹³. Or cette esthétique toute saint-sulpicienne (d'ailleurs contemporaine des débuts du cinéma) évoque à certains égards les caractéristiques de l'image projetée sur un écran (ou d'une image électronique) (FIG. 21), l'apparence de Sam contrastant avec les deux personnages qui lui disent adieu, Molly et Oda Mae – qui se trouvent « éclairées » par la puissante lumière émanant de lui, à l'instar de spectateurs face à un écran.

Alors que, jusque-là, le fantôme ne faisait pas l'objet d'une appréhension spéciale, dans cette dernière séquence, plusieurs effets spéciaux (éclairage, transparence, détachement entre fond et forme) signalent son changement de statut (il passe de l'errance sur Terre à la béatitude de la

vie éternelle). Cette hétérogénéité vis-à-vis de l'esthétique générale du film produit une impression d'artificialité qui incite à voir Sam comme un être irréel prêt à quitter le monde des mortels. Plus précisément, elle engage à le percevoir comme une image, un simulacre de réalité. Il est temps pour lui de disparaître définitivement – tout comme l'image sur l'écran de cinéma –, non sans avoir auparavant tiré les leçons de son existence en tant que spectre : il est désormais capable d'exprimer ouvertement ses sentiments à Molly¹¹⁴. Ce corps « radiant » ne lui est pas uniquement conféré par son accès au royaume de Dieu ; il le doit aussi à Oda Mae dont la présence durant cette scène finale homologue ses pouvoirs de révélation, au sens technique du terme. En ce sens, on peut dire que les modalités régissant cette épiphanie empruntent autant à l'iconographie christique, à l'imaginaire spirite, qu'au registre de la production et de la projection d'une image sur un écran¹¹⁵.

Le succès populaire de *Ghost* suscitera une profusion de comédies romantiques définie par une forte hybridité générique, les éléments comiques apportant un contrepoint à une trame narrative de base tirillée entre mélodrame et horreur¹¹⁶. *Fantômes contre fantômes* (1996) de Peter Jackson retravaille le motif du médium-média servant d'ambassadeur entre deux amoureux séparés par la mort. Devenu médium suite à un accident de voiture qui a coûté la vie à son épouse, Frank Bannister (Michael J. Fox) exploite ses talents en collaborant avec des fantômes bénins qui viennent effrayer à dessein les habitants de la ville de Fairwater – le film introduisant les spectres par un régime visuel comparable à la scène finale de *Ghost*, en ce qu'ils apparaissent sous la forme de surimpressions bleutées et légèrement phosphorescentes¹¹⁷.

Aux fantômes inoffensifs et comiques qui permettent à Frank Bannister de gagner sa vie, s'ajoute un esprit malfaisant (« la Faucheuse ») qui compte, parmi ses récentes victimes, Ray Lynskey (Peter Dobson). Celui-ci demande aussitôt au médium d'établir un contact avec sa femme Lucy (Trini Alvarado), mais contrairement à *Ghost* (où l'enjeu consiste à protéger la femme aimée), ici, la communication a pour but de sauver un mariage à la dérive. Sans succès, puisque Lucy manifeste un intérêt romantique pour Frank, qui, flatté, s'empresse de préciser que son métier est d'assurer le dialogue entre époux. Le comique découle, dans ces conditions, du décalage entre mari et femme que tout éloigne, ainsi que de la nature très prosaïques de leurs échanges et sans rapport avec le renouvellement d'une promesse d'amour éternel. L'invisibilité du fantôme joue donc en faveur du médium qui peut profiter de son point de vue omniscient pour courtiser Lucy, en oblitérant volontairement certains propos du défunt.

Héritiers des comédies des années 1930 et 1940 (*Le Couple invisible*, 1937; *La Dernière enquête de Mr. Topper*, 1941; *Deux nigauds contre Frankenstein*, 1948), les films comme *Fantômes contre fantômes*, *Truly Madly Deeply*, *Ghost* ou *Pour toujours*, fonctionnent sur le principe du merveilleux où l'action d'un fantôme invisible à certains personnages entraîne des situations burlesques ou cocasses qui tranchent avec des moments davantage mélodramatiques. Si un médium n'est pas toujours nécessaire pour relayer les missives des esprits, sa présence renforce indubitablement la dimension réflexive du fantôme. Du moins, l'intervention d'un médium met en relief les conditions de possibilité du spectre – conditions « matérielles » (outil de médiation) et psychologiques (dispositif de croyance). Analysant les « fictions psychopompes » à partir d'une relecture d'Erwin Panofsky et de sa réflexion sur la nature intrinsèquement fantastique du médium(-cinéma), Marc Cerisuelo rappelle à juste titre : « C'est la forme même du cinéma qui est interrogée par ce type de fantaisie métaphysique¹¹⁸. » La paire formée par le médium et le fantôme met à plus forte raison en abyme le fonctionnement du cinéma, en ce qu'elle questionne à la fois le principe de la projection et de sa réception par les spectateurs.

Médiums-enquêteurs : *Hypnose* (1999) et *Intuitions* (2000)

L'une des fonctions privilégiées du médium spirite (ou du sujet psi) est celle de fournir des informations nécessaires à une investigation (la plupart du temps d'orientation policière), comme l'illustrent *Dead Zone*, *Visions en direct* (1990) ou *Séance* (2000). À l'instar du psychanalyste hollywoodien qui jouit de capacités oraculaires facilitant la résolution du mystère (de l'inconscient), le médium est un levier narratif commode pour faire progresser l'intrigue, tout en introduisant à une forme de connaissance alternative, complémentaire aux méthodes employées par les forces de l'ordre¹¹⁹. Dans *Visions en direct*, un médium, Cayce Bridges (Ally Sheedy), aide à la résolution d'affaires criminelles grâce à sa faculté « psychométrique » qui lui permet d'avoir des renseignements étayés sur le sens du toucher. Popularisée à l'ère contemporaine par la série télévisée *Médium* (Glenn Gordon Caron, 2005-2011), la figure du médium-enquêteur vient parer un thriller ou un film policier d'une aura de mystère et de surnaturel toujours âprement débattue. L'authenticité des dons du médium suscite en effet régulièrement la controverse, divisant les personnages selon la distinction convenue entre sceptiques et croyants.

Les opinions sont d'autant plus polarisées lorsque le médium est d'emblée sujet à caution, comme dans *X-Files : Régénération* (Chris Carter, 2008) où le Père Joseph Crissman (Billy Connolly), un ancien prêtre

pédophile, assiste le FBI après avoir eu des visions sur la disparition de l'un de leurs agents. Tandis que Dana Scully (Gillian Anderson) l'accuse d'être un charlatan doublé d'un criminel, Fox Mulder (David Duchovny) admet qu'il pourrait avoir raison – conformément à l'opposition entre rationalisme et superstition qui gouverne la série dont est issu le film, également de Chris Carter (*X-Files : Aux frontières du réel*, 1993-2002, 2016-2018). *X-Files : Régénération* met alors triplement en miroir Fox Mulder et le Père Crissman : l'un et l'autre ont été démis de leurs fonctions depuis des années, sont associés au monde du paranormal et bénéficient d'une forme d'expertise qui manque au Bureau fédéral d'enquête. C'est d'ailleurs parce que Mulder a déjà eu affaire à des médiums dans des missions précédentes qu'il est recruté pour épauler l'équipe en charge de l'investigation. Mais son statut de « croyant » y participe certainement aussi, comme le signale le sous-titre anglais du film – « Je veux croire » (*I Want to Believe*) – qui se réfère à un poster affiché chez lui, ainsi qu'à la réponse donnée au Père Crissman lorsque celui-ci l'interroge sur sa position vis-à-vis des phénomènes inexplicables.

L'alliance implicite entre Mulder (l'enquêteur) et Crissman (le médium) indique combien leur travail est équivalent et complémentaire : si le premier contribue à l'arrestation des coupables, le second fournit des indices précieux pour y parvenir. Seulement, la rupture avec les protocoles rationalistes de l'enquête a aussi un prix, à commencer par celui de féminiser les hommes qui l'instiguent. Scully, par exemple, prend le relais de Mulder blessé dans l'affrontement final avec l'ennemi et menace plus tard de le quitter s'il ne renonce pas à son attrait pour « l'obscurité ». Outre la mise en œuvre d'un mode de connaissance intuitif et sélectif (donc imparfait), le Père Crissman, quant à lui, est clairement identifié aux femmes kidnappées (dont il endosse la subjectivité par intermittence), ainsi qu'au malfrat recherché (l'un de ses anciennes victimes d'abus sexuels) avec lequel il semble entretenir une connexion psychique mortifère. Dans un cas comme dans l'autre, la proximité avec le surnaturel se paie d'un lourd tribut.

De façon générale, la vulnérabilité des médiums-enquêteurs est soulignée par le caractère involontaire, soudain et parfois violent de certaines visions. Pensons aux perceptions extrasensorielles de Johnny Smith (*Dead Zone*) qui finissent par le consumer ou à celles d'Annie Wilson (Cate Blanchett) dans *Intuitions* (Sam Raimi, 2000), laquelle est présentée comme cumulant les facultés de voyance, de clairvoyance et de médiumnité (ainsi que de psychologue venant au secours des plus démunis¹²⁰). Elle est en effet en mesure de prédire oralement l'avenir de ses clients, de recevoir des visions en rêve ou de percevoir des fantômes « réalistes », comme celui de

sa grand-mère qui surgit à travers un drap – un écran – alors qu'elle étend le linge dans le jardin.

Sollicitée par la police afin d'élucider la disparition de Jessica King (Katie Holmes), Annie Wilson n'obtient rien lorsqu'elle tire les cartes de Zener en présence d'un officier, du père et du fiancé de la jeune femme introuvable, la défiance de l'agent entravant sa concentration. Elle reçoit par contre des éléments d'informations durant son sommeil, à l'égal d'autres médiums avérés ou virtuels (*Les Yeux de Laura Mars* ; *Hypnose* ; *Prémonitions* ; *The Return*). La ligne de démarcation entre la voyance et le rêve, est de fait particulièrement ténue, ces images se plaçant toutes deux sous l'autorité du regard intérieur¹²¹. Dès le XIX^e siècle, les savants inscrivent fréquemment l'une et l'autre sur un même continuum d'états mentaux et spirituels. Myers, par exemple, situe le rêve, la télépathie et la télésthésie (perception d'un événement à distance) sur la même « échelle subliminale¹²² », comme autant de manifestations d'une survivance de l'âme après la mort. Grâce à la « vision interne du sujet¹²³ », le rêve et la vision constituent les véhicules les plus sûrs pour atteindre une scène ou un esprit éloignés¹²⁴. Or, au cinéma, la voyance en état de rêve expose le sujet à des déconvenues mettant en évidence sa grande vulnérabilité.

Dans *Intuitions*, les perceptions extrasensorielles relatives à Jessica sont toujours disruptives, comme lorsqu'Annie a la sensation d'être étranglée durant son sommeil par des mains d'homme présentées comme bien réelles. Elle comprendra plus tard que ce cauchemar n'est rien d'autre qu'une clairvoyance révélant le moment exact de la mort de Jessica – une « hallucination véridique », à savoir une apparition « coïncidant avec d'autres événements de façon à suggérer l'idée d'un *nexus causal*¹²⁵ », pour citer encore Myers. Un autre rêve, moins tourmenté, octroie à Annie des indications de lieux : elle se voit marcher sur une route bordée d'arbres, cueillir une fleur de lys blanche qui s'assombrit et se fane subitement, puis parvenir à un étang où elle repère une grosse chaîne ensanglantée. La sortie de l'état de rêve la montre calme, assise sur le lit, le réveille-matin signalant la même heure que le cauchemar de strangulation. Une vision éveillée vient prolonger ce rêve très peu de temps après, lorsqu'Annie sort dans le jardin avec un verre de lait et caresse le chien : elle sent alors des gouttes d'eau tomber sur sa main, lève les yeux et découvre au-dessus d'elle le cadavre de Jessica qui « flotte » dans les eaux de l'étang, son corps attaché à une chaîne, dans un renversement entre le haut et le bas indicateur de la nécessité de voir les choses sous un autre angle (FIG. 22). Cette image que l'on pourrait qualifier de surréaliste¹²⁶ participe ainsi à construire la dimension onirique de visions étroitement liées au thème de l'eau, un motif récurrent dans les films de fantômes¹²⁷.



FIG. 22

Un détail corrobore l'identification entre les deux femmes, instaurée depuis le début du film par petites touches, bien que, psychologiquement, physiquement et socialement, tout les sépare : au regard mort-vivant de Jessica (dont l'un des yeux s'ouvre brusquement) succède une série de zooms très rapides qui corrélient celui-ci au regard d'Annie. Elle se doit de rester vigilante afin de résoudre l'énigme policière et éviter d'être la prochaine victime, semble lui dire Jessica. En effet, seule reste à Annie l'identification de l'assassin pour compléter la trame d'un sordide crime passionnel et échapper au pire¹²⁸. Car, quoique le médiumnisme soit le lieu d'une lucidité qui manque au commun des mortels, il constitue couramment une épreuve en ce qu'il affiche des actes criminels (*Les Yeux de Laura Mars* ; *Visions en direct* ; *Dead on Sight* ; *Prémonitions* ; *Intuitions*) ou sert de conduit aux mauvais esprits en quête de nouvelles proies (*Long Time Dead* ; *Ouija* et son préquel *Ouija : Les Origines*).

Les risques entraînés par la vision intérieure guettent également les médiums qui s'ignorent et rejettent leur capacité à communiquer avec les fantômes, à l'instar de Tom Witzky (Kevin Bacon) dans *Hypnose* (David Koepp, 1999), un film inspiré d'un roman de Richard Matheson, *Stir of Echoes* (1958). Le héros commence à avoir des visions après avoir été hypnotisé par sa belle-sœur Lisa (Illeana Douglas), une femme férue de pratiques *New Age*. Tandis que son fils Jake (Zachary David Cope), également médium, lui intime de ne pas avoir peur, Tom, qui dédaigne tout ce qui a trait à l'occulte, réagit de manière viscérale aux images captées involontairement. Sa résistance est expliquée par Neil (Eddie Bo Smith Jr.) – un policier lui aussi clairvoyant – à Maggie (Kathryn Erbe), la femme de Tom, à travers des métaphores oculaires : si Jake a un regard digne de « rayons X », son père est un mauvais « récepteur » plongé dans « un tunnel avec une lampe torche qui éclaire par intermittence.

Il aperçoit des choses mais pas assez pour les comprendre », précise-t-il. Tom, effectivement, ne sait pas déchiffrer les messages que lui adresse le fantôme de Samantha Kozac (Jenny Morrison), une jeune fille dont le cadavre a été enterré dans la cave de leur maison, et qui réclame que justice soit faite. Ce défaut de réceptivité est d'autant plus ironique que Tom travaille comme installateur de câbles téléphoniques, en se plaignant auprès de sa femme d'être un homme ordinaire. Selon Murray Leeder, cette identité urbaine, typique des familles dépeintes dans les films de fantômes, est essentielle à la résolution du mystère qui conduira Tom à dénoncer la lâcheté de ses voisins et amis, des pères couvrant le crime commis par leurs fils adolescents¹²⁹. C'est alors sur les enjeux de classe que le film s'écarte le plus du roman de Richard Matheson, le récit se déroulant, non plus dans le cadre d'une famille de classe moyenne californienne, mais dans un quartier ouvrier de Chicago où les hommes se démarquent par leur lâcheté et leur médiocrité. La tension principale découle de l'opposition entre Lisa, une femme intelligente (elle a une formation universitaire) et Tom, un employé n'ayant pas pu accomplir ses ambitions professionnelles et présenté comme étroit d'esprit¹³⁰. En revanche, il parviendra à dépasser ses limites, non sans avoir auparavant mené une lutte contre lui-même et contre la communauté à laquelle il appartient.

Le regard pénétrant des rayons X qui transcendent les apparences visibles constitue précisément le point commun entre le médium et le détective, deux figures que Tom finit par synthétiser malgré ses réticences¹³¹. Explorée par plusieurs chercheurs dans le champ de la littérature¹³², l'analogie entre spiritisme et roman policier repose sur le principe de la vision comme moyen de connaissance – bien que d'autres sens (l'écoute, le toucher, l'odorat) puissent entrer en jeu dans le processus d'élucidation¹³³. Le médium et le détective sont *a priori* très différents : l'un est le plus souvent une femme d'origine modeste et peu éduquée (songeons à Eusapia Palladino), l'autre un homme rationnel, distingué et cultivé (tel Sherlock Holmes¹³⁴). Mais tous deux ont un objectif commun : faire « parler » les morts afin de révéler la vérité¹³⁵. Nul hasard si un auteur de la fin du XIX^e siècle attribue aux clairvoyants « une espèce de tube de Crookes, très développé, en connexion avec leur sens visuel, de telle sorte que les objets sont exposés par la lumière astrale aux rayons cathodiques générés par ces médiums : les images se photographient sur leur cerveau¹³⁶ ». Nul hasard, en outre, si Sherlock Holmes, personnage inventé par Arthur Conan Doyle (qui se convertit au spiritisme dès le milieu des années 1880¹³⁷), apparaît comme une sorte de médium pratiquant « l'excursion clairvoyante¹³⁸ », une transe visionnaire où le regard intérieur épouse un point de vue panoptique et mobile de sorte à recueillir des données nécessaires à l'investigation¹³⁹.

À l'instar du médium, l'enquêteur observe son environnement pour saisir une réalité opaque aux profanes, comme en atteste le trope de la caméra psychique symbolisant son acuité perceptive¹⁴⁰. Et comme un mentaliste, il lit et interprète chaque indice signifiant, conformément au paradigme indiciaire qui sous-tend différentes disciplines nées au XIX^e siècle, telles que l'anthropologie criminelle, la clinique, la psychanalyse et même la théorie du cinéma – avec Siegfried Kracauer qui, à partir de l'« histoire secrète » de l'expressionnisme allemand, part à la recherche de preuves expliquant la montée du nazisme dans *De Caligari à Hitler*. Théorisé par l'historien Carlo Ginzburg, en référence aux domaines se fondant sur l'interprétation des indices afin de trouver le sens ou l'origine d'une forme, d'un fait, d'un acte ou d'une œuvre, le paradigme indiciaire enseigne que les surfaces visibles renvoient toujours à une réalité invisible¹⁴¹. Celle-ci devient alors accessible via des traces qui permettent de reconstituer l'ensemble d'un phénomène échappant partiellement à la vue, à la vigilance ou à la conscience.

Au cours de leurs visions, Tom dans *Hypnose* et Annie dans *Intuitions*, ne font pas autre chose qu'activer un mode de connaissance de type indiciaire : ils tissent peu à peu le canevas d'un récit où chaque élément fait sens, selon une logique causaliste qui corrèle forme et fond, surface et profondeur, apparence et essence – la vérité gisant dans les soubassements du foyer, pour l'un¹⁴² et dans les profondeurs de l'étang, pour l'autre. Ils appréhendent ainsi le monde selon un modèle de perception occulte qui articule visible et invisible, un peu à la manière des spectateurs du film de fantômes, encouragés à mener leur propre enquête à partir des informants diégétiques. Car, sur le fond, le public auquel s'adressent ces films met en œuvre une activité interprétative analogue à celle du médium : tenter de comprendre une situation narrative lacunaire alors qu'il est, comme lui, partagé entre désir de savoir et peur de voir, pourrait-dire¹⁴³. La convergence épistémique et affective entre médium et spectateur est d'autant plus manifeste dans les moments où nous adoptons le point de vue et d'écoute d'un personnage sensitif, à l'exemple de Tom (*Hypnose*) qui ne cesse d'être perturbé par des flashes relatifs à Samantha, qu'elle soit un fantôme ou une victime sur le point de mourir.

Étayée sur le modèle du regard intérieur propice à la découverte d'une réalité alternative, l'homologie entre médiumnalité et spectatorialité est thématisée sans détour dans *Hypnose*¹⁴⁴. Lisa induit l'état hypnotique en suggérant à Tom d'imaginer une salle de cinéma où tout est noir, hormis l'écran lumineux. Guidé par la voix de sa belle-soeur, Tom s'approche progressivement de l'écran sur lequel apparaissent d'abord floues, puis nettes, les lettres d'un mot censé approfondir l'état de transe : « dors » (*sleep*) (fig. 23). À un fondu au noir succède une série de plans très courts de l'extérieur de

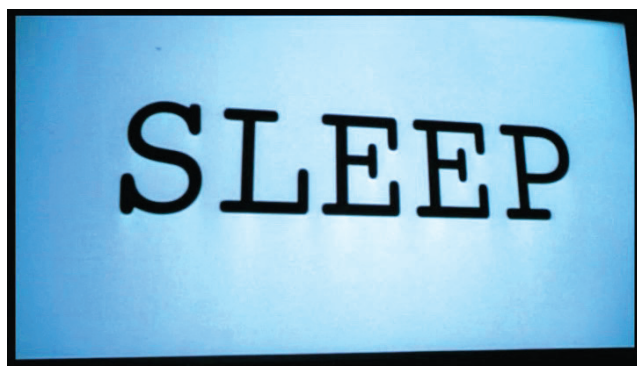


FIG. 23

la maison et d'une jeune fille emballée dans un sac plastique qui se débat, le tout scandé par une musique discordante. Tom se réveille alors brusquement – le cadrage très serré insistant sur ses yeux épouvantés –, bouleversé par ce qu'il vient de vivre. Par la suite, il se revoit dans la même salle de cinéma à l'occasion d'un rêve et d'une seconde séance d'hypnose qu'il réclame à Lisa afin d'être libéré de ses pouvoirs. Cependant, ces scènes révèlent à quel point la « porte » ouverte dans son inconscient (une expression employée par les personnages eux-mêmes) a déclenché des forces incontrôlables, comme le prouve l'embarras de Tom qui peine à se conformer aux indications de sa belle-sœur une fois la salle de cinéma recréée mentalement. *Hypnose* dépeint donc l'esprit du médium sous la forme d'un espace hanté, lieu de projection d'images et de sons inquiétants qui contribuent à mettre en abyme le dispositif du film d'horreur ou du *thriller* surnaturel qui le définit génériquement.

L'impuissance du médium reflète, à certains égards, celle du fantôme des comédies romantiques. Mais tandis que le premier capte mal les messages transmis par un esprit (qui pourtant emprunte différents canaux, y compris celui de la télévision, afin d'attirer l'attention des vivants), le second est un mauvais communicateur qui dépend d'un intermédiaire pour être vu et entendu. Ces difficultés à établir une bonne connexion entre la sphère matérielle et la sphère spirituelle tendent, on l'a vu, à féminiser les personnages masculins, comme Sam dans *Ghost*. Tom n'y échappe pas non plus, lui dont chaque vision exacerbe son état névrotique. Il ne cesse, en effet, d'ingurgiter des médicaments, de dormir douze heures par nuit et de passer ses journées assis sur le canapé, là où il a aperçu furtivement le fantôme de Samantha. L'identification à celle-ci en caméra subjective renforce son statut de victime désarmée

face à des images et des sons qui répètent l'agression subie par la jeune fille.

Cette féminisation du médium masculin ne doit cependant pas être interprétée comme une entrave majeure à l'histoire d'une profession qui, comme on l'a vu, est dominée par les femmes¹⁴⁵. Car le cinéma populaire prend toujours grand soin de justifier le médiumnisme masculin en le référant à une cause extérieure qui préserve un semblant de virilité : Tom a été hypnotisé (par une femme) ; Johnny Smith devient clairvoyant à la suite d'un long coma (*Dead Zone*) ; Frank Bannister est rescapé d'un accident de voiture (*Fantômes contre fantômes*) ; le Père Joseph Crissman dit recevoir des messages de Dieu (*X-Files : Régénération*) ; George Lonegan a vécu une expérience de mort imminente (*Au-delà*) ; et Peter Bowers (Adrien Brody) voit des fantômes depuis la mort de sa fille dans *Backtrack : Les Revenants* (2015). On ne s'étonne donc pas d'entendre Neil (qui est afro-américain) demander à Maggie si Tom a souffert d'un incident de la route, a perdu un enfant ou encore a tué quelqu'un, des événements extérieurs qui auraient pu éveiller sa réceptivité extrasensorielle.

Aussi, un homme ne découvre ses facultés extralucides qu'à l'issue de mésaventures indépendantes de lui, contrairement aux femmes qui endossent le rôle de médium essentiellement à cause de leur complexion ou de facteurs héréditaires – même si ceux-ci peuvent venir s'ajouter au profil du médium masculin. Maintes fois, les dons des femmes ne reçoivent aucune explication, ce qui tend à accréditer la thèse de leur origine « naturelle ». Deux autres médiums dans *Hypnose* entérinent cette lecture différentielle des pouvoirs psi : Jake personnifie la figure du médium-enfant naturellement doué en raison de son innocence et de son jeune âge (il rappelle en cela Danny dans *Shining* et Cole du *Sixième Sens*) ; et Neil symbolise une variante racisée du médium-enquêteur, étant donné qu'il est policier et prêtre vaudou à ses heures, renvoyant au poncif du *magic negro*¹⁴⁶ également à l'œuvre dans *Ghost* (1990) ou *La Ligne verte* (1999)¹⁴⁷. En conséquence, force est de constater que les films populaires ratifient la distinction traditionnelle entre hommes et femmes, ainsi qu'entre Blancs et Noirs, les dispositions parapsychiques des premiers étant davantage le fruit de la culture que de la nature.

Médiums-médias du film d'horreur et du mélodrame :

***L'Orphelinat* (2007) et *Le Dernier Rite* (2009)**

La figure du médium-média est également à l'œuvre dans le genre de l'horreur où le surnaturel est l'occasion d'amalgamer croyances *New Age*, satanisme, sorcellerie et spiritisme avec, comme fil conducteur, une malédiction

surnaturelle (*Rendez-vous avec la peur* ; *La Porte des secrets*). Les rapports à l'histoire et aux théories du spiritisme peuvent être, dans ce type de récits, assez faibles, et surtout subordonnés à une vision apocalyptique du monde des esprits, lesquels sont forcément hostiles et terrifiants¹⁴⁸. Tel est le cas de *Jusqu'en enfer* (Sam Raimi, 2009) où l'héroïne, Christine Brown (Alison Lohman), choisit de consulter un médium, Rham Jas (Dileep Rao), après avoir été agressée par une vieille tzigane, Sylvia Ganush (Lorna Raver), à qui elle a dû refuser un crédit afin de ménager des possibilités de promotion au sein de la banque qui l'emploie. Pour se venger, cette femme lui jette un sort qui fait de la jeune fille l'objet d'une persécution continue de la part d'un esprit démoniaque.

La première rencontre avec Rham Jas a lieu dans un cabinet de voyance qui répond à plusieurs stéréotypes propres aux métiers de la divination : médium « oriental » (l'acteur est d'origine indienne), musique indienne (justement), rideau de perles, accessoires occultes, chandeliers, bibelots et mobilier vaguement néogothiques. La voyance est précédée d'un moment de confrontation entre le médium et le fiancé de Christine qui l'accompagne, Clay Dalton (Justin Long) – une occasion de mettre dos à dos deux visions du monde, l'une mystique, l'autre rationaliste, avec au passage des références explicites à l'opposition entre Jung et Freud en matière de croyances religieuses.

Une fois Christine et Rham Jas assis l'un en face de l'autre dans la pièce faiblement éclairée, la prédiction peut commencer : tenant la main de la jeune femme, le médium perçoit très vite la malédiction qui plane sur elle, comme l'indiquent les ombres qui passent sur les visages, le vent qui balaie les pages d'un cahier, la vitre d'une gravure qui se brise, ainsi que le silence des personnages, l'accélération du montage, le cadrage de plus en plus resserré et la musique qui monte dans les aigus. Un gros plan sur le regard inquiet du médium est brutalement interrompu par un *jump scare* composé d'un hurlement et d'une suite de flashs très courts qui affichent la figure menaçante d'un démon. Récurent dans les films d'horreur, ce procédé est articulé ici à la psyché du médium qui peut faire surgir le monde non pas (seulement) des esprits mais des ténèbres.

La voyance devient alors une passerelle vers les enfers, le démon qui persécute Christine se manifestant sous des formes variées jusqu'à la rencontre avec un second médium plus puissant que le premier, Shaun San Dena (Adriana Barraza). Celle-ci propose, conformément aux rituels de magie noire, d'apaiser le démon en lui offrant un bouc en sacrifice, avant que la séance ne décline tous les poncifs du paranormal, allant des *poltergeists* les plus stupéfiants à la possession satanique par le corps et la



FIG. 24

voix (FIG. 24). Dans un tel contexte, le médium opère davantage comme un exorciste-démonologue que comme un intermédiaire entre les vivants et les morts.

Bien que *Le Dernier Rite* (Peter Cornwell, 2009) assimile également le spiritisme aux pratiques occultes, les renvois au mouvement y sont un peu plus substantiels. Inspiré de l'une des enquêtes menées dans les années 1980 par le couple de démonologues Ed et Lorraine Warren, ce film raconte l'histoire d'une famille ordinaire, les Campbell, qui déménage dans le Connecticut pour se rapprocher de l'hôpital où le fils aîné Matt (Kyle Gallner) reçoit un traitement pour son cancer. En proie à des cauchemars et des visions étranges dès son arrivée dans la nouvelle maison, Matt se renseigne avec Wendy (la baby-sitter, interprétée par Amanda Crew) et finit par découvrir que cette demeure abritait, quelques décennies plus tôt, un dépôt mortuaire dans lequel avaient régulièrement lieu des séances de spiritisme, ainsi que des rites nécromantiques les plus sinistres.

Le Dernier Rite met en scène deux médiums. Le premier est Matt dont la maladie le rend sensible à l'univers des esprits, comme le lui apprend le révérend Nicholas Popescu (Elia Koteas) rencontré au cours de l'une de ses chimiothérapies. Les troubles somatiques graves semblent créer une zone intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts, tel que le suggère également *L'Orphelinat* où Simón (Roger Princep) est contaminé par le VIH. Le second médium est Jonah (Erik J. Berg), qui s'avère être le fantôme d'un jeune garçon qui officiait lors de séances de spiritisme organisées par son père, Ramsay Aickman (John Bluethner), à l'intention des familles des défunts – la nécromancie ayant pour but d'intensifier les pouvoirs médiumniques de Jonah. L'articulation entre les deux couches narratives du présent et du passé (ou l'interpénétration des deux mondes¹⁴⁹) s'opère via l'identification entre Matt et Jonah, l'esprit du second (autrefois un médium de



FIG. 25

profession donc) s'adressant au premier en vue de libérer les âmes délétères du lieu.

Toutefois, Jonah ne se contente pas de hanter Matt pour lui remettre un message, comme le ferait un fantôme « traditionnel ». Il prend littéralement possession du corps et de l'esprit de l'adolescent à travers lequel le passé nous est révélé en focalisation interne. Plusieurs scènes relatives au secret qu'abrite cette maison sont arrimées au point de vue de Matt(-Jonah) et deux d'entre elles sont provoquées par une prière (les Campbell sont chrétiens pratiquants). La première advient lors d'un repas familial, lorsqu'au moment de dire les grâces, les mains liées à Wendy et à son petit frère Billy, Matt revit intensément une séance de spiritisme durant laquelle Aickman prend des photographies, dans la tradition des sciences psychiques. L'adolescent adopte par moments le point de vue (psychologique et optique) de Jonah (qui sert de médium), comme en témoignent des inserts subjectifs et des raccords regards. Ici, Matt ne revêt pas seulement le statut de médiateur entre vivants et morts, mais aussi entre présent et passé, puisque c'est en grande partie par son truchement que l'histoire tumultueuse de la bâtisse est reconstituée¹⁵⁰.

Ce procédé de subjectivation est à nouveau adopté plus tard dans le film, quand, réunis autour d'une table, Matt, Wendy et le révérend Popescu choisissent de prier pour Jonah, ainsi que pour les âmes sacrifiées par Aickman. À l'image de la pratique des tables tournantes, ils se prennent les mains, ce qui propulse aussitôt Matt au moment où Jonah, en transe, est sur le point d'expulser par la bouche l'ectoplasme d'un esprit maléfique qui finira par incendier l'espace. Nous est alors dévoilée la genèse des photographies spirites commentées un peu plus tôt par les protagonistes déconcertés par de telles images (FIG. 25), la mise en chaîne des plans soulignant le pouvoir « cinématographique » de Matt, apte à retranscrire audiovisuellement

cette séance aussi extraordinaire que fatale. Le montage est entrecoupé de flashs lumineux (emblématiques de l'action de l'appareil de prise de vue), de photographies mortuaires (introduites dès l'incipit) et de très brefs retours au récit-cadre qui mettent en parallèle les deux strates narratives¹⁵¹. Le recueillement n'est cependant pas le seul moyen de fusionner ces deux espaces-temps, puisque le sommeil conduit également Matt à jouer le rôle d'embrayeur vers le passé, à la façon d'un flash-back. Transe, somnambulisme et possession se confondent ainsi régulièrement pour signifier la porosité des limites entre ces états.

Le Dernier rite thématise doublement l'idée du médium comme média, ici révélateur d'une réalité effroyable. Au niveau du récit-cadre, Matt fonctionne comme un réservoir d'images (et de sons) mis en mouvement, en particulier lorsqu'il a les yeux fermés, conformément aux pouvoirs extralucides que lui octroie un regard intérieur exacerbé par la maladie. À preuve, à la fin du récit, il ne voit plus le spectre de Jonah, l'action d'« exorcisme » qu'il a menée ayant accéléré sa guérison¹⁵². Les photographies de défunts et de séances renvoient indubitablement aux techniques de documentation chères aux spirites ; mais elles symbolisent en outre la capacité de Matt à « produire » (souvent en caméra subjective) des images fixes et animées (tantôt nettes tantôt floues ou tremblées). Au niveau du récit enchâssé, Jonah, quant à lui, assume une double position puisqu'il est à la fois image (fantôme) dans le présent et média (médium) dans le passé. Cette polyvalence du personnage de Jonah peut tout aussi bien être décrite en termes de réversibilité entre fantôme et médium, l'un se situant dans le prolongement de l'autre. L'ectoplasme présente un cas exemplaire et pittoresque de ce principe d'interchangeabilité, en raison de la promiscuité (supposément biologique) entre l'esprit matérialisé et sa matrice génératrice qu'est le médium. On peut en dire de même de la relation qui unit Matt à Jonah : l'un n'est, en définitive, que le double de l'autre (les deux sont jeunes, en souffrance, oscillant entre la vie et la mort). La résolution de l'intrigue consistera précisément à les affranchir de cet entre-deux (mondes, réalités, états), pour libérer le premier de son mal, et le second de son errance sur Terre.

L'enfance et l'adolescence, âges de tous les possibles, semblent ainsi singulièrement propices à la médiumnité – pensons à *Shining*, *Poltergeist*, *Hypnose*, *Dark Water*, *The Haunting in Connecticut 2 : Ghosts of Georgia* (2013) ou *La Malédiction Winchester* (2018). À l'occasion, les jeunes médiums sont également susceptibles de devenir fantômes à leur tour, comme dans *Sixième Sens*, *L'Orphelinat* ou *Le Dernier Rite*¹⁵³. Selon Clélia et Éric Zernik, c'est parce qu'il est « une figure de l'informe » que le fantôme est « très souvent associé



FIG. 26

à l'enfant » : « L'enfant est l'image même du changement, de l'entre-deux, de l'intervalle¹⁵⁴. »

Le personnage de l'enfant médium-devenu-fantôme est typique du *ghost melodrama*¹⁵⁵, un genre qui, avec ses maisons hantées, ses familles déchirées et ses deuils impossibles, s'inscrit dans une tendance proche de celle dessinée par l'horreur¹⁵⁶ – mais s'en écarte, car le spectre n'est plus forcément menaçant ou monstrueux¹⁵⁷. *L'Orphelinat* (Juan Antonio Bayona, 2007) agence précisément ces ingrédients pour développer une réflexion sur les difficultés d'être mère d'un enfant singulier, au point de glisser vers le mélodrame maternel. Il représente deux médiums, l'un occasionnel, l'autre structurel (à l'instar de Matt et Jonah dans *Le Dernier Rite*) : Simón (Roger Princep), un petit garçon de sept ans qui joue avec des « amis invisibles » dans l'ancien orphelinat repris par ses parents afin d'y accueillir des enfants handicapés ; et Aurora (Géraldine Chaplin), un médium spirite contacté par Laura (Belén Rueda) afin de retrouver Simón, disparu le jour de l'inauguration de l'établissement (FIG. 26). Alors que le premier répond au cliché de l'enfant malade réceptif au monde des esprits, le second évoque la tradition du spiritisme expérimental, en ce qu'il est escorté par une équipe technique.

Bouleversée par la disparition de son fils Simón et soucieuse de savoir si la demeure est véritablement hantée, Laura demande conseil à un parapsychologue, le Pr Leo Bálaban (Edgar Vivar), au terme d'un congrès consacré aux sciences paranormales¹⁵⁸. Celui-ci propose à Laura de solliciter un médium professionnel qui arrive sur les lieux accompagné d'un technicien (Enrique, Andrés Gertrudix), de caméras à vision nocturne, de moniteurs vidéo et de magnétophones. Cette séance de spiritisme *high-tech* permet alors à Aurora (sous hypnose) de repérer les fantômes de cinq enfants malades. Si les autres personnages peuvent assister aux opérations grâce à un dispositif qui juxtapose des moniteurs restituant l'image des différentes pièces, ils

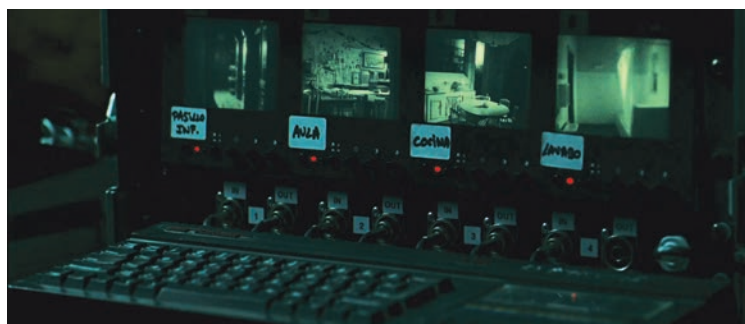


FIG. 27



FIG. 28

n'entendent que les sons enregistrés sur des bandes magnétiques et représentées visuellement par des courbes de fréquences audio (FIG. 27-28). Aurora, en revanche, bien que totalement dans le noir (les pièces sont éclairées à la lumière infrarouge), parvient à échanger avec les fantômes qui crient à l'aide. Lorsqu'elle demande si Simón est avec eux, les écrans des moniteurs se brouillent subitement les uns après les autres – un indice clair de résistance de la part des esprits qui, comme souvent au cinéma, se manifestent *via* des dysfonctionnements électriques.

Ce film réunit l'essentiel des protagonistes des films de fantômes à tradition spirite : le parapsychologue qui détient le savoir, le technicien chargé d'informer l'expérience, le médium aux facultés extrasensorielles avérées (Aurora), la croyante (Laura), les sceptiques (Carlos le père, ainsi que, Pilar, une psychologue travaillant pour la police) et des fantômes qui, dans *L'Orphelinat*, ont été interprétés comme une allégorie des morts cachés par le régime franquiste¹⁵⁹. Néanmoins, les spectres ne sont pas les seuls vecteurs du passé. Outre le médium, plusieurs médias (photographies, coupures de presse, films super 8, etc.) restituent le passé refoulé et, partant, en réhabilitent la mémoire. Les films amateurs visionnés par Laura ont

pour effet d'insuffler brièvement la « vie » à ses amis d'enfance (bien que le spectre de la mort plane indéniablement sur eux), tout comme la voyance d'Aurora témoigne de leur existence dans l'au-delà. Dans les deux cas, média (films) et médium (spirite) se complètent pour redonner aux enfants disparus une voix et un corps. Mis côte à côte, les images (du passé) et les sons (du présent) permettent de résoudre l'énigme que renferme l'ancien orphelinat – Laura, forte de sa souffrance en tant que mère, et Aurora, forte de sa faculté médiumnique, détenant chacune un fragment de la vérité. Médias et médiums forment ainsi une alliance dont l'efficacité s'avère rarement démentie au cinéma.

Qu'ils soient visionnaires, télépathes, enquêteurs ou messagers, les médiums spirites portent tous en elles et en eux une salle de cinéma mentale qui ouvre sur le monde de l'invisible, à l'instar de Tom Witzky dans *Hypnose*. Les fantômes ne hantent en effet pas seulement l'espace diégétique mais aussi l'intériorité psychique de personnages dont les « yeux de l'esprit » – pour reprendre une formule du Père Crissman dans *X-Files : Régénération* – sont à même de saisir une réalité occulte. C'est pourquoi, au cinéma, la cécité est un marqueur fréquent de médiumnité, comme pour mieux insister sur la nécessité de se fier à d'autres sens que la perception ordinaire. Heather (Hilary Mason) dans *Ne vous retournez pas* (1973), Emily (Cinzia Monreale) dans *L'Au-delà* (1981) ou le médium (Renée Asherson) dans *Les Autres* (2001) bénéficient chacune d'une perception qui transcende les apparences¹⁶⁰.

Lorsqu'Anne (Alakina Mann) explique à sa mère Grace (Nicole Kidman) qu'une « vieille dame » les observe sans réussir à les voir, elle décrit, sans le savoir, le médium (aveugle) qui cherche à entrer en contact avec leur famille, depuis l'autre « côté » (celui des vivants) (*Les Autres*). La richesse de ce film tient en partie à la question qu'il inscrit au cœur même de la structure narrative : dans quelle mesure peut-on faire confiance à nos capacités visuelles normatives et, plus largement, à nos cadres de pensée rationnels ? Le film de fantôme (ou à thème spirite) est-il autre chose qu'un appel à reconsidérer la puissance de la vision intérieure et de ses vertus émancipatrices ?

Cette interrogation sous-tend *Ne vous retournez pas* (*Don't Look Now* en anglais) de Nicolas Roeg qui organise le récit autour des illusions visuelles dont est victime John Baxter (Donald Sutherland), un médium qui s'ignore¹⁶¹. Endeuillé par la mort de sa petite fille, Christine, noyée dans un étang, il néglige plusieurs signes annonciateurs de malheur, son scepticisme contrariant l'exercice d'une perception éclairée. Parmi ces signes, on compte les prédictions d'un médium aveugle, Heather, qui ne suffiront pas à éviter le pire. Par le truchement de ces deux médiums, un médium



FIG. 29

accompli qui « voit » juste et un médium qui désavoue son pouvoir, *Ne vous retournez pas* oppose deux sortes de visions : la vision sélective et efficace de la clairvoyance et la vision conventionnelle mais limitée du rationalisme. D'où le contraste entre l'aveuglement de John et la perspicacité des trois personnages féminins qui, pourtant, souffrent d'une vision physiquement « entravée » : Heather est aveugle (FIG. 29) ; Wendy (Clelia Matania), la sœur de Heather, est dérangée par une poussière dans l'œil ; et Laura Baxter (Julie Christie), la femme de John, est incapable de voir le fantôme de Christine (mais elle choisit de s'en remettre au médium). Le film porte donc sur la fragilité des sens et les risques qu'entraîne une attitude cartésienne, tout en développant de manière plus souterraine une réflexion sur la spectatorialité engagée par le cinéma.

Bien que les perceptions extrasensorielles ne soient pas toujours audiovisualisées (certaines impressions sont tout simplement décrites oralement, comme celles de Heather dans *Ne vous retournez pas*), elles forment souvent des courtes séquences qui viennent dupliquer le film lui-même. Dans *The Haunting in Connecticut 2: Ghosts of Georgia* où Lisa Wyrick (Abigail Spencer) a des facultés médiumniques, les fantômes sont médiatisés par des inserts subjectifs noir et blanc qui tremblent légèrement, saccadent puis disparaissent dans des fondus au blanc avec un bruit de flash lumineux. En dépit de sa nature stéréotypée, on ne peut manquer de comprendre ce choix formel comme une volonté d'ancrer le processus de perception extrasensorielle dans le registre de la prise de vue (photographique et cinématographique)¹⁶². Cette assimilation paraît d'autant plus éloquente que les esprits font souvent l'objet d'une traque à l'aide d'appareils d'enregistrement, médiums (spirites) et médias (technologiques) livrant ainsi une banque de données (d'images et de sons) assez complète.

De sorte que la métaphore cinématographique à l'œuvre dans *Hypnose* prend tout son sens, en tant qu'elle caractérise le fonctionnement de l'esprit du médium sur le modèle d'une projection ou d'une diffusion d'images et de sons sur un écran. Parfois, le référent est davantage télévisuel que cinématographique, comme dans *Visions en direct* où l'exercice mental auquel se prête Cayce Bridges au début du film se termine avec la disparition progressive d'un cadre bleu dans la profondeur de champ, à la manière d'un poste que l'on éteint. La séquence suivante qui se déroule sur un plateau TV où le médium, devenu célèbre, vient présenter des ouvrages tirés de ses expériences, consolide l'assujettissement du regard intérieur au paradigme télévisuel.

L'image de l'écran (cinéma, vidéo, télévisuel) est également éloquente pour invoquer l'idée d'une agentivité toute particulière du médium qui est sujet et objet, actif et passif, opérateur et spectateur¹⁶³. Si le médium est un médiateur entre deux mondes, les images et les sons qu'il reçoit de l'extérieur sont aussi les siens, au point de constituer une sorte de double, d'extension du corps propre sur l'axe temporel et spatial. Les photographies spirites confirment ce principe de réversibilité fonctionnelle, jusqu'à brouiller la limite entre ce qui, chez le médium, provient de lui et ce qui relève des esprits. Selon le parapsychologue Hereward Carrington :

« On peut voir à quel point les photographies psychiques ordinaires s'estompent imperceptiblement pour donner place à des photographies d'une nature plus clairement spiritiste. Ceci est vrai pour la quasi-totalité des phénomènes dans ce domaine. Il est difficile de tracer une ligne dure et rapide en disant : "ceci est dû à nos pouvoirs intérieurs, et cela est dû à des êtres spirituels extérieurs !" Ils se mêlent les uns aux autres de manière si progressive qu'il est extrêmement difficile de tracer une ligne de démarcation entre les deux¹⁶⁴. »

Ce corps spectralisé par le retour du passé, dilaté par la collusion des espaces, ce corps perméable aux perceptions et aux affects, c'est aussi, d'une certaine manière, le corps du cinéma, au sens que lui a attribué Raymond Bellour, à savoir le « corps des films » et le « corps du spectateur » qui se rencontrent à mi-chemin sur la trajectoire empruntée par les fantômes¹⁶⁵.

Notes du chapitre 5

- 1 BERGÉ 1990 : 174-175.
- 2 FOWKES 1998 : 99, 101.
- 3 AZAM 1925 : 69.
- 4 AZAM 1926a : 124. L'auteur explique encore : « Une assemblée forme un seul système vibrant et amplificateur » (123). « Chacun des assistants forme un système vibrant ayant sa fréquence propre, mais qu'il est possible de modifier et de changer, d'accorder grâce à la volonté et à la suggestion. Ce système oscille et émet ; il rayonne de l'énergie autour de lui. [...] Il se forme bientôt dans la salle des séances une accumulation énergétique dont la fréquence vibratoire est la résultante de toutes ces diverses vibrations. » (124) « Il faut "accorder" le système, c'est-à-dire régler chacun des organes émetteurs humains sur une fréquence semblable : il faut assimiler les fluides. De la sorte, l'énergie rayonnant de chacun des assistants va se trouver vibrer en synthonie avec les énergies rayonnées par ses voisins ; elle se trouvera amplifiée formidablement en passant sur l'ensemble des expérimentateurs, et, dès lors, arrivant puissante, formidable, au médium, celui-ci la détectera sans effort, ou plutôt donnera au médium une sensibilité de détection quasi infinie. Dans cet état de sensibilité extrême, il est compréhensible que la moindre perturbation psychique, si faible soit-elle, sera décelée. Quelle que soit l'origine de cette perturbation, qu'elle soit télépathique ou spirite, nous aurons une détection et une réception convenables. Cet état réceptif d'un tel médium dans un tel milieu vibrant sera d'autant plus sensible que la résonance psychique de tous les assistants sera plus aiguë et en même temps la "portée", pourrais-je dire, en sera augmentée. » (127) (*ibid.*). La TSF sert aussi d'analogie à Léon Chevreuil : le médium, « au lieu d'enregistrer des sons, enregistre des pensées et en devient l'écho », écrit-il (CHEVREUIL 1927 : 108).
- 5 AZAM 1925 : 67-68.
- 6 Pour rappel, la « métapsychique » ou la « métapsychie » se donne comme mission d'étudier les phénomènes spirites et parapsychiques en empruntant aux sciences expérimentales. Inventé par Charles Richet, le terme est, par exemple, utilisé pour désigner l'Institut métapsychique international (IMI) fondé en 1919 à Paris. L'objectif de l'IMI consiste alors à « désocculter » la lecture de pensée, la clairvoyance, la télépathie, les pressentiments, les déplacements d'objets sans contact, les matérialisations, etc. (EVRARD 2016 : 269). Sur l'IMI, voir EVRARD 2016. Sur la métapsychique, voir EDELMAN 2006 (123-137). Sur Charles Richet et la chasse aux fantômes, voir LE MALÉFAN 2002. Sur les liens entre métapsychique et psychologie, voir MARMIN 2001.
- 7 OSTY 1936 : 83.
- 8 BERTON 2015 : 448-455.
- 9 LE LOUP DE SAINVILLE 1928 : 326.
- 10 *Idem.*
- 11 FLAMMARION 1920 : 353-354.
- 12 CUCHET 2012 : 73 ; EVRARD 2016 : 99.
- 13 OSTY 1925 : 273-307.
- 14 *Ibid.* : 300.
- 15 *Ibid.* : 278.
- 16 *Ibid.* : 290.
- 17 MEEHAN 2009.
- 18 OSTY 1927.
- 19 *Ibid.* : 239.
- 20 *Idem.*
- 21 *Ibid.* : 240.
- 22 *Idem.*
- 23 Sur William Castle et ses *gimmicks*, voir CLEPPER 2016, HEFFERNAN 2004, JORDAN 2014, LEEDER 2011, ainsi que son autobiographie passablement romancée (CASTLE 2015).
- 24 Le film connaîtra un *remake* de piètre qualité, *13 Fantômes* (*Thirteen Ghosts*, Steve Beck, 2001), coproduit par la fille de William Castle. Voir CURTIS 2008 : 189-191.
- 25 Ce genre de pratiques existent depuis au moins les années 1930. Voir BERENSTEIN 1996b.
- 26 « Nous primes beaucoup de plaisir à imaginer les treize fantômes. LES FANTÔMES : Les mains crochues, La tête flottante, Le squelette en feu, La femme qui hurle, Émilio avec une hache à la main, Sa femme infidèle, L'amant de sa femme, Un bourreau et une tête coupée, Une femme pendue, Un lion, Un dresseur de lion sans tête, Dr Zorba ? » (CASTLE 2015 : 198-199).
- 27 *Ibid.* : 198.
- 28 Cette idée de la maison en tant que piège à fantômes est attestée dans les sources du XIX^e siècle, comme le montre la construction, lancée en 1884 par Sarah Winchester, d'une bâtisse destinée à emprisonner les esprits qui pourchassent sa famille. Voici la description qu'en donne l'historienne Stéphanie Saugé : « La maison regorge de portes ouvrant sur des murs, d'escaliers ne menant nulle part, de fenêtres sans débouché extérieur. Quelques motifs reviennent de manière obsessionnelle : le chiffre 13 ou bien la toile d'araignée » – ce qui ne manque pas de faire penser, à certains égards, à la demeure des Zorba dans les films de 1960 et de 2001 (SAUGÉ 2011 : 58-59). Pas étonnant que le cinéma se soit emparé d'une telle histoire avec le film d'horreur *La Malédiction Winchester* (2018). Ajoutons encore que

- le thème de la capture des fantômes par un dispositif spécial est souvent exploité dans les comédies, telles que la série des « S.O.S. fantômes » (1984, 1989, 2016) ou *Fantômes contre fantômes* (1996).
- 29 Précisons que les parapsychistes ont aussi imaginé, en leur temps, un dispositif avec écrans de « dycyanure » (appelés écrans de « spectaurarine ») et « des lunettes pour les assistants » qui permettraient de « distinguer l'aura humain » (de l'esprit une fois matérialisé) grâce au système du Dr Kilner. Voir WIBIN 1913 : 104-105 ; KILNER 1920.
 - 30 Le film circule en réalité dans deux versions : avec ou sans système « Illusion-O » (LEEDER 2011 : note 2, 791).
 - 31 Dans son autobiographie intitulée *Step Right Up! I'm Gonna Scare the Pants Off America: Memoirs of a B-Movie Mogul* (1976), William Castle raconte ainsi sa trouvaille : « Au cours du tournage de 13 *Fantômes*, j'avais de plus en plus mal à la tête. Ellen insista pour que j'aille voir un ophtalmo. [...] Avec les grosses lunettes de métal qui permettaient de regarder à travers différents verres correcteurs, j'avais l'impression d'être dans un monde étrange, déformé. Chaque nouveau verre que le médecin insérait rendait ma vision plus floue. Il plaça finalement le verre approprié et tout devint soudain très net. Il me fallait des lunettes, mais je tenais aussi mon gimmick pour 13 *Fantômes*. [...] J'avais désormais "ILLUSION-O". Le public recevrait des lunettes en carton, que j'appellerais des "visionneurs de fantômes". Quand l'acteur à l'écran met ses lunettes, le public met les siennes pour voir les fantômes. Lorsque l'acteur les enlève, le public les enlève – et voilà – les fantômes ont disparu. Mais tout cela était plus facile à dire qu'à faire. Il nous fallut des mois et des milliers de dollars pour essayer de faire apparaître et disparaître les fantômes. Nos quarante essais furent des échecs. Je commençai à regretter d'avoir perdu du temps... J'avais presque décidé de mettre l'idée en suspens lorsque nous trouvâmes finalement la solution : une simple paire de lentilles bleues et vertes (sic) de la bonne densité permettait de faire apparaître les fantômes comme par miracle. Nous fîmes fabriquer des centaines de milliers de "visionneurs de fantôme" » (CASTLE 2015 : 199-200). Comme l'indique Murray Leeder, cette autobiographie ne constitue pas une source fiable vu la manière dont Castle s'en sert pour construire une image flatteuse de lui-même (LEEDER 2011 : note 11, 791). Concernant 13 *Fantômes*, il exagère très certainement les difficultés rencontrées pour mettre au point son nouveau gimmick ; par ailleurs, il se trompe de couleurs puisque les cellophanes étaient rouges et bleues, et non vertes et bleues. Ajoutons encore deux points : contrairement aux lunettes 3D, le visionneur de Castle exige de regarder l'écran à travers une seule couleur ; pour la diffusion télévisuelle et en DVD, les copies en circulation contiennent des fantômes visibles à l'œil nu. Sur 13 *Fantômes*, voir JORDAN 2014 : 245-255.
 - 32 CASTLE 2015 : 200.
 - 33 Muni d'un livre portant sur la couverture le titre 13 *Ghosts*, William Castle réapparaît à la fin du film pour suggérer aux spectateurs qui ne seraient pas encore convaincus de l'existence des fantômes de prendre avec eux le « visionneur surnaturel », les mettant au défi de l'utiliser dans leur chambre, une fois la nuit tombée. Sur les stratégies promotionnelles des « maîtres de l'horreur », voir KOOYMAN 2010.
 - 34 CASTLE 2015 : 200.
 - 35 CLEPPER 2016.
 - 36 Sur la diversité des pratiques spirites, voir CUCHET 2007.
 - 37 Au cinéma, le personnel est souvent celui qui connaît tout ou partie des secrets de la maison hantée, ainsi que son histoire.
 - 38 Selon Henri Azam, le médium est « un être éminemment vibratile » et les assistants, grâce à leur « sympathie, aident le médium et vibrent en synthone, en résonance avec lui. Y a-t-il accord parfait pour toute l'assistance ? Nous aurons des phénomènes intenses. Y a-t-il désaccord plus ou moins prononcé, les résultats seront faibles, malgré les efforts du médium qui vibrera plus intensément, mais en pure perte (il fatiguera). De plus, il y aura intervention d'entités étrangères qui se communiqueront, parfois "inconsciemment" surtout si celles-ci sont "amorties" (matérielles), très intenses et très rapprochées (fréquences relativement basses, peu évoluées) » (AZAM 1925 : 69-70). On peut dire que, dans le film, les fantômes agités jouent précisément le rôle d'agents perturbateurs de la communication avec l'esprit « évolué » du Dr Zorba.
 - 39 Souvent au cinéma, les fantômes existent sous des formes figées ou bidimensionnelles (photographies, peintures, statues, reflets dans un miroir, etc.), avant d'être rappelés au champ de la conscience et du temps présent pour éventuellement s'animer. On trouve des tableaux hantés dans *Le Portrait de Dorian Gray* (1945), *Sylvie et le fantôme* (1946), *Le Château du dragon* (1946), *La Dame au manteau d'hermine* (1948), *Le Portrait de Jennie* (1948), *La Malédiction d'Arkham* (1963), *L'Étrange histoire du juge Cordier* (1963), *La Maison aux fenêtres qui rient* (1976), *S.O.S. Fantômes II* (1989), *Le Syndrome de Stendhal* (1996) ou *Ça* (2017). Et des miroirs hantés dans *Au cœur de la nuit* (1945), *Les Mystères d'outre-tombe* (1974), *Spectre* (1980), *Into the Mirror* (2003), *La Frontière de l'aube* (2008) ou *The Mirror* (2013). Voir CURTIS 2008 : 123-124.
 - 40 GUNNING 2006.
 - 41 *Ibid.* : 57.
 - 42 SMAJIC 2010.
 - 43 Cette séquence est basée sur une formule récurrente des films à tendance spirite ou parapsirite : un savant explique les phénomènes étranges observés à l'adresse des personnages mais aussi des

spectateurs. Il en sera à nouveau question dans le chapitre suivant.

- 44 J'emprunte ce terme à un critique qui fait le compte rendu du film en 1973 (PIRIE 1973 : 72).
- 45 Conformément au mouvement spirite d'origine, la SPR telle que représentée dans le film, défend des valeurs humanistes et progressistes qui la conduisent à protester contre la peine de mort.
- 46 C'est pourquoi le pédagogue allemand Hermann Häfker prône la complémentarité des deux médias : alors que les vues animées déclenchent des processus d'association d'idées et activent l'imagination, les images fixes ménagent un temps de repos nécessaire à l'assimilation des données et à la contemplation esthétique (HÄFKER 1913).
- 47 Il faut noter que durant les premières années, les pratiques filmiques conçoivent chaque plan comme une unité autonome ayant comme finalité de montrer l'intégralité d'une action se déroulant dans un espace homogène. Ce qui prime avant tout, c'est l'unicité du point de vue et l'ancrage spatial, de sorte à ce que les spectateurs puissent voir une action du début jusqu'à la fin, sans que le plan ne soit interrompu. C'est pourquoi les vues uniponctuelles (films à un seul plan) dominent sur les vues pluri-ponctuelles, du moins durant la phase dite « de nouveauté » du médium (1895-1900). Voir GUNNING 1979.
- 48 Ce nom est certainement choisi en référence au physicien membre fondateur de la SPR, William Fletcher Barrett (1844-1925). Sur sa contribution aux recherches psychiques, voir NOAKES 2019.
- 49 Sur George Albert Smith et ses liens avec le spirisme, voir LEEDER 2017 : 67-95.
- 50 EVRARD 2016 : 108.
- 51 BERGÉ 1990 : 69.
- 52 Sur les travaux de Crookes, voir BERGÉ 1990 : 67-86 ; EVRARD 2016 : 107-114 ; NOAKES 2019.
- 53 Paru en 1870 dans le *Quarterly Journal of Science*, son premier article sur la question s'intitule : « Le spiritualisme envisagé à la lumière de la science moderne » (CROOKES 1874a). Voir aussi CROOKES 1874b.
- 54 Ces chercheurs en parapsychologie sont persuadés que la pensée est dotée de propriétés physiques qui lui permettent d'agir sur la matière, ce qui rejoint l'hypothèse de la « force psychique » énoncée par William Crookes pour expliquer la matérialisation des esprits par certains médiums. Voir BOIRAC 1908 ; CROOKES 1874b ; JOIRE 1897 et 1906 ; ROCHAS 1894, 1895 et 1906.
- 55 EVRARD 2016 : 109. Comme le souligne Christine Bergé à propos des résultats mitigés obtenus par Crookes, lequel peine à définir la nature exacte de la « force psychique », « l'ensemble de ce type

d'expériences nous laisse sur notre faim. Le problème de l'appareillage technique, construire une machine, scientifiquement valable, est le point le plus important. Mais on ne sait, en réalité, ce qu'on va mesurer, traduire. L'approche des phénomènes inconnus à l'aide de méthodes classiques donne l'impression que la science ne s'interroge pas sur les présupposés de ses dispositifs techniques. Mais peut-elle jamais faire autrement ? » (BERGÉ 1990 : 76). Ainsi, « malgré l'arsenal de procédés mécaniques d'expérimentation, le fin mot de l'histoire ne parvient pas à s'inscrire. Le contrôle paraît subir une fuite de rigueur dont les savants ne peuvent se prémunir, et qu'ils ne font que pressentir » (*ibid.* : 90).

- 56 CARRINGTON 1921 : 185.
- 57 NOAKES 2019 : 235.
- 58 Le terme « *enchanted boundary* » est de Walter Franklin Prince, un membre de la SPR. Voir EVRARD 2016 : 138-139.
- 59 L'un des exemples les plus connus de la convergence entre sciences physiques et sciences psychiques est donné par le discours d'Henri Bergson à l'occasion de son investiture en tant que président de la Society for Psychical Research de Londres (BERGSON 1913).
- 60 BERGÉ 1990 : 175.
- 61 *Idem.*
- 62 MEEHAN 2009 : 1-7, 177-180. Sur le paranormal dans la culture contemporaine, voir EDELMAN 2006 : 241-283.
- 63 SMAJIC 2010 : 182.
- 64 RICHET 1928 : 268.
- 65 PUTHOFF & TARG 1978. Piloté par la CIA, le projet s'appelle SCANATE (Scanning by Coordinate) – un nom qui résonne étrangement avec le titre choisi par David Cronenberg pour son film *Scanners* (1981). Après avoir reçu différents noms de code, il sera baptisé « Star Gate Project » en 1991. Il prend fin en 1995 (voir SMITH 2005). Les archives relatives à ce projet ont été mises à disposition du public à partir de 2003. L'un des premiers documents concerne les expériences avec Ingo Swan (adresse : www.cia.gov/library/readingroom/document/cia-rdp79-00999a0004000500002-4 N° de document : CIA-RDP96-00791R000100480002-4). Le projet Star Gate est également disponible ici : www.cia.gov/library/readingroom/document/cia-rdp96-00789r003300210001-2 (consulté le 29 juin 2020). Sur l'espionnage psychique, voir : ENNS 2020a ; PASULKA & METCALFE 2020.
- 66 Daz Smith cité dans GOURAULT 2014 : 5-6.
- 67 PUTHOFF & TARG 1978 : 43.
- 68 *Ibid.* : 162-176.
- 69 GOURAULT 2014 : 30-33.

- 70 PUTHOFF & TARG 1978 : 231 (voir 231-253).
- 71 MEEHAN 2009 : 179. Ce programme existera de 1978 à 1995 avec des ressources modestes puisque seuls sont nécessaires des pièces calmes et sans fenêtres, des caméras vidéo et des enregistreurs sonores, ainsi que des sujets psi se prêtant à l'exercice.
- 72 JAMESON 2007 : 29-128. Les films de complot sont interprétés par Jameson comme des allégories de notre monde où la chaîne des responsabilités est si complexe qu'il paraît inutile de s'en prendre au président des États-Unis, à Nike ou à Microsoft. Nous vivons, selon lui, à l'ère d'un capitalisme anonyme et omniprésent qui fonctionne comme une immense *corporate*, à savoir une entreprise tentaculaire et insaisissable. Ces films seraient le signe d'une paranoïa collective face à un hypercapitalisme invisible mais tout-puissant qui manipule les individus avec leur consentement et les dispense de prendre toute forme de responsabilité sur le plan social puisqu'ils sont rendus impuissants. Parmi ces films, citons *Les Trois jours du Condor* (Sydney Pollack, 1975), *Les Hommes du Président* (Alan Pakula, 1976) ou *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976). Ils sont précédés par le film de John Frankenheimer, *Un crime dans la tête* (*The Manchurian Candidate*, 1962), dont un *remake* sera réalisé en 2004 par Jonathan Demme.
- 73 BROPHY 1986.
- 74 Voir CAÏRA 2019 : 114-116.
- 75 BOIRAC 1893.
- 76 *Ibid.* : 350. Parmi ces phénomènes, on compte la télépathie, la double vue, la clairvoyance, la lucidité, la transmission de sensations, d'idées et de la volonté. Ils sont englobés dans ce que Boirac appelle la psychodynamie qui « comprend tous les phénomènes où un être animé paraît agir soit sur d'autres êtres animés soit même sur la matière brute, par l'intermédiaire d'une force *sui generis*, distincte de toutes les forces connues, bien qu'analogue aux forces rayonnantes ou circulantes, telles que la chaleur, la lumière, l'électricité et le magnétisme. Quand cette action s'exerce à de grandes distances, sans intermédiaires visibles, les phénomènes produits sont télépsychiques » (*ibid.* : 346-347).
- 77 Sur le *giallo* italien et ses liens à l'occultisme, voir MAZZEI & VALENTINI 2017.
- 78 Sur le motif du regard dans *Les Yeux de Laura Mars*, voir CLOVER 1994.
- 79 Chercheur en parapsychologie associé à la Society for Psychical Research de Londres, Frank Podmore met en évidence des cas de clairvoyance spontanée durant les rêves (PODMORE 1894 : 367-370).
- 80 Pour les spirites, le médium doit être passif afin de laisser l'esprit « travailler » en lui. « Pour pouvoir garder l'esprit passif, déclare un conférencier lors du Deuxième Congrès Spirite Universel de 1913, il faut, non seulement, ne penser à rien et écarter toute cause de distraction, mais encore être assuré qu'on ne sera pas distrait. Pour arriver à l'état passif, il faut ne plus penser, ou plutôt ne plus vouloir » (WIBIN 1913 : 101). Pour un autre intervenant, un médium ne peut « actionner » librement ses facultés médiumniques car « il faut que l'esprit ou les esprits désincarnés à cet effet le veuillent, le puissent, ou sans cela aucune manifestation spiritique ne se produira » (PILLAULT 1913 : 107).
- 81 BERGÉ 1990 : 174.
- 82 *Ibid.* : 44.
- 83 Le film s'inspire du roman de John Farris, *Fury* (1976), qui se réfère à son tour aux travaux de Lynn Ostrander et Sheila Schroeder à propos des recherches en parapsychologie menées en URSS (*Psychic Discoveries Behind the Iron Curtain*, 1970).
- 84 « Inventées » en 1920 par Joseph Banks Rhine (qui les nomme ainsi en hommage à son collègue Karl Zener, celui-ci ayant eu l'idée des cinq symboles : cercle, croix, vagues, carré, étoile à cinq branches), les cartes de Zener sont utilisées dans le domaine de la parapsychologie pour mesurer le taux de clairvoyance d'un sujet, ainsi que tester la télépathie. Dans *Intuitions* (2000), elles sont employées à la manière de cartes du tarot.
- 85 Dans les milieux examinant les phénomènes suprasensibles, il est courant de considérer que « chaque être humain ou vivant même, parce qu'il vit et rayonne, se trouverait être le centre de production d'un champ énergétique vibratoire continu d'oscillations entretenues. Son action peut être perceptible à une distance d'autant plus grande que le récepteur est plus sensible et que l'être émetteur est dans un état de plus grande vitalité ou d'excitation. Aucune limite donc n'est imposée à une telle émission. Ce champ psycho-magnétique permanent subirait des variations, des modulations en correspondance avec nos pensées et nos agitations intimes. Toutes ces modulations ainsi reproduites formeraient les trains d'ondes, images exactes de nos pensées. Ainsi notre être, notre moi, ne serait plus limité à notre forme corporelle, mais s'étendrait aussi loin que le rayonnement pourrait porter » (AZAM 1926b : 261-262).
- 86 Notons au passage que la télépathie reçoit, dans le cadre de la métapsychie, une explication fondée sur le principe de la perception visuelle de la vibration physique émise par un sujet. Ernesto Bozzano estime que « tout concourt à démontrer que le phénomène de transmission de pensée a pour base des vibrations ou radiations physiques, qui se dégagent de l'organe cérébral de l'agent ; vibrations ou radiations engendrées par les centres homologues d'idéation du perçipient, dans lesquels, par la loi de réversion (comme il arrive pour les vibrations phoniques dans le mécanisme du phonographe), elles se convertissent en l'image psychique originaire » (BOZZANO 1925 : 324).
- 87 YERBY 2017 : 246-248, 290, 292. Voir aussi YERBY 2020.

- 88 YERBY 2017 : 251.
- 89 *Ibid.* : 259.
- 90 La lutte entre un esprit « incarné » (celui du médium) et un esprit « désincarné » peut en effet entraîner « l'incohérence de certaines communications » (WIBIN 1913 : 101).
- 91 BERGÉ 1990 : 134.
- 92 *Ibid.* : 129.
- 93 Sur *Prémonitions (In Dreams)* de Neil Jordan (1999), voir WALKER 2017 : 149-163.
- 94 Selon Paul Meehan, le « film paranormal » exploite les peurs ataviques de l'humanité (MEEHAN 2009 : 104-105).
- 95 *Ibid.* : 200. Profondément affecté psychologiquement par la pratique de la vision à distance contrôlée (CRV, *controlled remote viewing*), David Morehouse raconte son vécu dans *Psychic Warrior: The True Story of America's Foremost Psychic Spy and the Cover-Up of the CIA's Top-Secret Stargate Program* (Londres, Michael Joseph, 1996).
- 96 BOILLAT 2014 : 324. Sur ce film, voir 323-328.
- 97 *Ibid.* : 324-325.
- 98 *Ibid.* : 327.
- 99 *Idem.*
- 100 On retrouve un dispositif de synchronisation entre deux cerveaux dans le pilote de la série télévisée *Fringe* (2008-2013) qui décline, sur ses différentes saisons, l'entière gamme des pouvoirs psi, telle que la psychokinésie – Olivia Dunham (Anna Torv) étant par exemple capable d'éteindre l'ampoule d'un système électrique avec la force de la pensée (SO1, E14). La machine représentée dans le pilote évoque le vieux fantasme de communication avec les morts puisqu'elle permet à Olivia de se connecter au cerveau de Peter Bishop (Joshua Jackson), plongé dans le coma ; mais elle fait aussi écho à la machine de *Dreamscape* puisque c'est à travers l'état de rêve que s'établit le processus de « transfert synaptique » nécessaire à l'extraction des informations gardées en mémoire par Peter.
- 101 Sur *Le Cobaye*, voir CAÏRA 2019.
- 102 Dans *Psychic Discoveries Behind the Iron Curtain* (1970), on apprend que les Soviétiques utilisaient des dispositifs techniques pour amplifier les perceptions extrasensorielles (OSTRANDER & SCHROEDER 1971). Voir MEEHAN 2009 : 194.
- 103 Selon Anthony Enns, les références au spiritisme peuvent être mises au service tant d'une sacralisation que d'une stigmatisation de la technologie. Voir ENNS 2020 : 38-39.
- 104 L'expression « médium de vaudeville » est utilisée par Harry Price dans un article consacré aux « quelques trucs favoris des médiums fameux » (PRICE 1928 : 367).
- 105 Sur les films de fantôme déclinés dans le registre de la comédie romantique, voir FOWKES 1998.
- 106 Voir *infra*, chapitre 4.
- 107 FOWKES 1998. Fondées sur un récit et une esthétique masochistes privilégiant l'attente, la suspension, la répétition, ces comédies romantiques refléteraient un fantasme (pré-œdipien) d'unité perdue lors de l'entrée de tout enfant dans l'ordre symbolique.
- 108 *Ibid.* : 60-68.
- 109 *Ibid.* : 118.
- 110 *Ibid.* : 40, 63.
- 111 *Ibid.* : 63 et 121.
- 112 *Ibid.* : 50. Fowkes établit un parallèle entre le fantôme et le spectateur du cinéma : tous deux sont dans une posture de passivité, d'attente, à distance vis-à-vis du monde perçu, définis par le voyeurisme puisqu'ils peuvent voir sans être vus (*ibid.* : 47-50).
- 113 Walter J. Kilner invente d'ailleurs un dispositif avec écran à la dicyanine permettant de percevoir l'aura humaine, celle-ci variant en fonction de l'état de santé et de force du sujet, de son genre, de son âge, de son éducation, etc. (KILNER 1920).
- 114 Selon Katherine A. Fowkes, Sam incarne le fantasme (féminin) du héros masculin des romans d'amour, à la fois viril et sensible (FOWKES 1998 : 119).
- 115 Sur les stratégies de représentation du Christ à l'écran et les procédés visant à déréaliser une figure sacrée de l'histoire biblique, voir ROBERT 2015.
- 116 FOWKES 1998 : 26.
- 117 Sur le spiritisme dans le genre de la comédie, voir FRY 2008 : 240-241.
- 118 CERISUELO 2018 : 292.
- 119 L'enquête sur une maison hantée peut toutefois aussi être conduite par des personnages qui n'ont aucune aptitude particulière à la voyance, telle Caroline Ellis (Kate Hudson) dans *La Porte des secrets* (Iain Softley, 2005). Un notaire rencontré au cours de son investigation lui demande d'ailleurs fort à propos : « Êtes-vous infirmière ou détective ? »
- 120 Sur ce film, voir WALKER 2017 : 177-181.
- 121 Sur le concept de vision intérieure, voir SMAJIC 2010 : 34-44.
- 122 MYERS 1905 : 67. Pour Myers, le médium spirite fait partie d'une catégorie d'individus, le génie, chez qui « les éléments subliminaux viennent augmenter l'intensité du spectre de la conscience, et projeter un peu de lumière sur ses parties obscures » (*ibid.* : 73). Sur Myers et la SPR, voir PLAS 2012.
- 123 MYERS 1905 : 237.
- 124 *Ibid.* : 240. Qu'il apparaisse à l'état de veille ou de sommeil, un fantôme n'est pas autre chose que

- « l'action persistante de l'esprit de la personne décédée » (*ibid.* : 14).
- 125 *Ibid.* : 218. Voir aussi GURNEY, MYERS & PODMORE 1899 [1886].
- 126 WALKER 2017 : 179.
- 127 Les exemples sont très nombreux. Citons « *Le Cercle* », *Prémonitions* (1999), *Apparences* (2000), *Dark Water* (2002 et 2005) ou *Ju-on: The Grudge* (2002).
- 128 Comme dans *La Falaise mystérieuse* (1944), *Apparences* (2000) ou *Crimson Peak* (2015), il se crée, de part et d'autre de la ligne séparant le monde des vivants et celui des morts, une alliance implicite entre les personnages féminins.
- 129 LEEDER 2012 : 78-79.
- 130 WALKER 2017 : 104-110.
- 131 Rappelons au passage qu'il est courant de considérer les médiums comme « radioactifs ». Eusapia Palladino, par exemple, est capable, une fois en transe, d'impressionner « des plaques photographiques enveloppées de papier noir », ce qui confirme, selon Cesare Lombroso, « la radioactivité des médiums en transe » (LOMBROSO 1910 : 79). Sur l'association entre rayons X, fantômes et spiritisme, voir LEEDER 2017 : 97-134 et NATALE 2011c.
- 132 LEEDER 2012 ; SMAJIC 2010 ; WILLIS 2000.
- 133 Dans les films de fantôme, si la vision est le sens dominant, l'écoute et le toucher jouent également un rôle significatif, comme en témoigne la richesse de la bande-son ou le geste qui consiste à prendre la main d'une personne (morte ou vivante) pour obtenir des informations sur son passé.
- 134 WILLIS 2000 : 63.
- 135 *Ibid.* : 60.
- 136 BLOCHE 1897 : 669.
- 137 SMAJIC 2010 : 119-128 ; WILLIS 2000 : 61-62.
- 138 Le terme est de Myers qui utilise aussi l'expression d'« excursion psychique » (MYERS 1905 : 238).
- 139 SMAJIC 2010 : 133-134.
- 140 *Ibid.* : 192-193. Pour Tom Gunning, le regard du détective du roman d'investigation est considéré comme aussi pénétrant que les rayons X (GUNNING 1997 : 39).
- 141 GINZBURG 2010 [1989].
- 142 Les caves et les greniers des maisons hantées sont très souvent dépositaires de secrets dont la mise au jour permet d'exorciser les traumas du passé, tel que dans *L'Enfant du diable* (1980). Voir CURTIS 2008 : 13.
- 143 L'analogie entre détective, médium et spectateur est également mise en évidence par Murray Leeder (LEEDER 2012 : 81).
- 144 Voir LEEDER 2015 : 54-56 ; LEEDER 2012 : 81-82.
- 145 STOLOW 2008 : 672. Voir *infra*, chapitre 2.
- 146 GABBARD 2004 : 143-176. Sur *Ghost*, voir 154-156.
- 147 Pour Barry Curtis, cette représentation du médium masculin dans *Hypnose* est assez inhabituelle, les deux autres médiums (Jake et Neil) appartenant à des groupes « marginaux » (CURTIS 2008 : 110).
- 148 EDWARDS 2007 ; FRY 2008.
- 149 Je renvoie ici au concept de logique mondaine développé par Alain Boillat, et plus particulièrement à l'idée de « monde surnaturel » (BOILLAT 2014 : 110-112).
- 150 Si sa sensibilité médiumnique lui accorde une forme d'autorité sur le discours filmique, il faut toutefois noter qu'au cours du récit, d'autres membres de la famille assistent à des phénomènes étranges, tels que des interférences électriques qui perturbent l'éclairage et divers appareils (télévision et répondeur automatique notamment).
- 151 Il s'avère être, de fait, le récit second puisque l'histoire est brièvement introduite au début du film par la mère de Matt, Sara Campbell (Virginia Madsen) qui répond à un entretien face caméra, comme pour mieux attester l'authenticité de la fiction basée sur des faits réels. Ce film adopte donc « la méthode d'ancrage réaliste telle qu'on la trouve dans le roman du dix-huitième siècle », de sorte à renforcer une lecture « documentariste » du récit qui nous est présenté (BOILLAT 2001 : 76).
- 152 C'est le révérend Popescu qui perçoit Jonah, indiquant par là qu'il est, quant à lui, toujours malade. Par commodité, on choisit de désigner l'axe temporel de Matt de récit premier ou cadre, et celui de Jonah de récit second ou enchâssé.
- 153 De manière générale, les enfants et les adolescents sont nombreux dans les films d'horreur où une maison hantée permet de traiter de la question des conflits générationnels. Selon Barry Curtis, les enfants sont les mieux placés pour médiatiser le monde des vivants et des morts, en particulier les jeunes femmes ou filles (CURTIS 2008 : 15-16).
- 154 ZERNIK & ZERNIK 2019 : 17.
- 155 Terme emprunté à Michael Walker (WALKER 2017).
- 156 Pour Tom Gunning, l'horreur est une extension du mélodrame, et ce depuis la tradition instaurée par le théâtre Grand-Guignol d'André de Lorde fondé sur une esthétique du choc et du sensationnalisme (GUNNING 1994).
- 157 Cette affirmation mérite cependant d'être relativisée car il existe de nombreux films qui conjuguent horreur et mélodrame comme *La Dame en noir* (1989, 2012) ou *Crimson Peak* (2015) – ce dernier contenant un fantôme effrayant mais bienveillant (celui de la mère de l'héroïne, Edith Cushing) qui tente de l'avertir d'un danger. J'y reviendrai au chapitre 6.

- 158 La conférence de Leo Bálaban porte sur la figure du *doppelgänger* (le double) en référence aux travaux de Carl Gustav Jung, un thème particulièrement important dans *L'Orphelinat* qui aborde la question de l'attachement oedipien mère-fils. Tous les personnages sont d'ailleurs dédoublés : médiums (Aurora, Simón), mères (Benigna, Laura), fantômes (Tomás, Simón). Voir WALKER 2017 : 363-375.
- 159 À propos du sous-texte politique de *L'Orphelinat*, voir DELGADO 2008. *L'Échine du diable* (2001) de Guillermo del Toro (producteur exécutif du film de Bayona) emploie aussi le motif du fantôme pour traiter des horreurs entraînées par la guerre civile et le franquisme.
- 160 La cécité peut aussi être feinte afin de faire passer pour vrais des pouvoirs simulés, comme dans *Red Lights* (2012) où le médium Simon Silver (Robert De Niro) est entouré d'une équipe qui lui permet de tromper public et scientifiques, du moins jusqu'à un certain point.
- 161 À propos de *Ne vous retournez pas*, voir KINDER & HOUSTON 1987.
- 162 La récente série télévisée britannique, *Truth Seekers* (2020-, Amazon Prime Video) associe à dessein le monde des esprits au registre de l'image analogique. Non seulement les démons qui poursuivent Astrid (Emma D'Arcy) ont la forme d'images vidéo qui tremblent et vacillent, mais encore les chasseurs de fantômes emploient un matériel audiovisuel *low tech* tout à fait typique du film d'horreur contemporain – comme si spectralité et technologies d'enregistrement datées étaient indissociables.
- 163 Diverses études sur les pratiques médiumniques confirment l'idée que le médium est à la fois instrumentalisé et créateur de sens. Voir BERGÉ 1990 ; MORRIS 2009 ; SCHUETTEL 2009 et 2015 ; VOSS 2011, 2014 et 2020 ; YERBY 2016 et 2020. Les sources spiritiques elles-mêmes contiennent de nombreuses indications relatives à ce statut si particulier du médium. Une communication du professeur Rocco Santoliquido à l'Institut métapsychique de Paris décrit en détail les doutes d'un médium, Louise, concernant « l'origine des communications ». Celle-ci se demande en effet très régulièrement si les messages dont elle est la dépositaire viennent d'elle (car « elle devinait d'avance la phrase qui allait venir lettre par lettre ») ou de l'esprit (SANTOLIQUIDO 1921 : 346). Les séances en question datent de 1906.
- 164 CARRINGTON 1921 : 177.
- 165 BELLOUR 2009 : 16.

6

**Maisons hantées,
chasses aux fantômes
et spiritisme appareillé**

« Le problème scientifique des fantômes se dégage par lui-même de l'antique suaire des revenants légendaires. C'est un chapitre de la physique moderne, physico-chimique, physique transcendante, mais appartenant au cadre de la science pure, et non exclusivement enfermé dans le domaine religieux, quoique nul système de religion n'ait le droit de l'ignorer. Observations positives : et non pas hallucinations¹ [...]. »

Camille Flammarion

Fantômes et médiums se rencontrent régulièrement aux abords de maisons hantées qui cristallisent des peurs ancestrales. Depuis l'Antiquité, les revenants quittent parfois leur tombeau pour revenir sur les lieux qu'ils ont habités. Selon Catherine Schneider qui a récolté, traduit et analysé les récits des Anciens, les spectres

« restent attachés à leurs logis et se manifestent volontiers sur leurs terres. Les morts se montrent donc là où ils ont vécu, mais aussi, bien souvent, à l'endroit de leur mort : les personnes assassinées hantent ainsi les lieux de leur trépas ; le décès “fixe” en quelque sorte l'homme à la terre, dans tous les sens du terme². »

Cet ancrage topographique de la hantise constitue, au cinéma et dans d'autres types de fiction, l'une des normes du récit de fantômes : ces derniers « ne vagabondent jamais très loin de leur sépulture³ ». Au point qu'ils viennent à se confondre métonymiquement avec ces maisons auxquelles ils confèrent des caractéristiques humaines. En attestent la façade anthropomorphique d'*Amityville. La maison du diable* (1979) ou les points de vue en plongée et contre-plongée trahissant une présence invisible mais prégnante dans *L'Enfant du diable* (1980 (FIG. 1)). La puissance horrifique de la maison hantée résulte en grande partie d'un processus de subjectivation qui connote son hostilité à l'égard de tout nouvel arrivant. Chargée de confirmer la thèse de la survivance de l'âme à l'occasion d'un séjour dans la maison Belasco (aussi appelée Hell House), l'équipe d'experts doit rapidement se rendre à l'évidence : celle-ci rejette avec force les intrus (*La Maison des damnés*, 1973). Dans *La Porte des secrets* (2005), Caroline Ellis (Kate Hudson), tout juste arrivée à La Nouvelle-Orléans, s'entend dire par Violet Devereaux (Gena Rowlands) qu'elle ne « comprendra pas » la maison coloniale où elle s'apprête à travailler, comme si la propriété était dotée d'une âme. La cohabitation entre vivants et morts engendre dès lors de multiples tensions qui



FIG. 1

se résolvent fréquemment à l'issue d'une investigation ou d'une « purification » des lieux⁴.

La hantise adopte parfois des formes plus nomades, comme lorsqu'elle s'attache davantage à un occupant du lieu qu'au lieu lui-même. Cette distinction entre hantise sédentaire et hantise itinérante est cruciale pour les métapsychistes français qui sont, globalement, assez prudents vis-à-vis de la thèse de la maison hantée⁵. À celle-ci, ils privilégient l'argument de la hantise personnalisée qui dépend essentiellement des vivants. Eugène Osty distingue ainsi

« les hantises proprement dites semblant indépendantes des vivants, et les pseudo-hantises consistant en des manifestations similaires mais dues à la présence dans une maison d'un "médium" qui s'ignore. Ceux qui ont écrit sur cette question se sont accordés à dire qu'il s'agissait, en ces derniers cas, le plus souvent d'adolescents autour desquels des phénomènes se passaient, médiumnité passagère par trouble de la formation⁶ ».

De fait, les spirites tendent à exhumer la hantise de son fonds magique ou mystique pour l'arrimer aux corps de « sujets à haute clairvoyance » capables de déplacer des meubles ou de produire des « bruits soudains et inexplicables, etc.⁷ » Appelées *poltergeists* (« esprit bruyant » ou « frappeur » en allemand⁸), ces perturbations proviennent, en règle générale, non pas d'un fantôme, mais d'une « jeune personne chez laquelle se manifeste soudainement une faculté "médiumnique"⁹ ». Selon Camille Flammarion, « il semble que des forces invisibles agissent sur le monde visible en se servant des facultés organiques des médiums, ou intermédiaires, constitués par des jeunes filles ou jeunes femmes (quelquefois des adolescents¹⁰) ». Conformément à

la typologie d'Allan Kardec, il s'agirait là de « médiums naturels ou inconscients [...] qui produisent des phénomènes spontanément, sans aucune participation de leur volonté, et le plus souvent à leur insu¹¹ ».

Aussi, explique l'historienne Stéphanie Sauget, le spiritisme « redéfinit la hantise et propose une autre interprétation de ce qui "hante" la maison et les occupants¹² ». Tandis que l'Église a depuis toujours cherché à exorciser la maison hantée (préférant référer les occurrences surnaturelles à l'action du diable et à ses agents), les spirites, en revanche, souhaitent établir une communication avec les esprits vus comme l'âme de défunts¹³. Pour le spirite Léon Denis :

« Le grand mérite du spiritisme c'est d'avoir relié ceux qui sont partis à ceux qui demeurent, c'est d'avoir rattaché par un lien indissociable ceux qui sont aimés sur la terre et qui se croyaient séparés par la mort, de les avoir reliés par la chaîne indestructible de l'affection et du souvenir¹⁴. »

Sous cet angle, la maison n'est plus le territoire d'entités malveillantes qui tourmentent ses habitants, mais un espace de retrouvailles entre morts et vivants, en mesure de consoler tous les « souffrants de ce monde¹⁵ ». Elle constitue également un lieu stratégique pour le mouvement puisque c'est en son sein que l'on découvre un médium apte à servir de relais entre l'ici et l'au-delà¹⁶. D'où l'attitude sereine à l'égard de ces maisons, « véritables réceptacles de communication », « révélateurs de dons médiumniques¹⁷ » et véhicules de savoir. Afin de résoudre « le problème scientifique des fantômes¹⁸ », on cumule volontiers les témoignages, on dépouille les rapports existants, on multiplie les expériences à l'aide d'appareils mécaniques, optiques, électriques. Détecteurs de mouvement, magnétomètres, thermomètres différentiels, outils de prise de vue photographique, etc., forment l'arsenal de base du chasseur de fantômes moderne qui souhaite se prémunir contre l'hallucination ou la fascination. Le spiritisme participe ainsi à séculariser et à naturaliser la hantise convertie en objet de connaissance¹⁹.

Selon Stéphanie Sauget, le rapport à la maison hantée est marqué au XIX^e siècle par trois changements importants : un désenchantement, une rationalisation et une personnalisation de la hantise²⁰, processus auxquels le spiritisme a résolument contribué. Non seulement la maison hantée ne fait plus forcément peur (car elle est porteuse de messages édifiants et révélatrice d'éminentes vocations), mais encore elle devient un défi scientifique pour toute une série de nouveaux protagonistes : « médecins, experts, psychologues ou psychistes²¹ ». Simultanément à cette multiplication des acteurs, la hantise s'internalise au plus profond de l'esprit d'un médium

« qui s'ignore ». Car si une maison est hantée, c'est d'abord parce qu'y réside une personne à la sensibilité exacerbée. Pour les observateurs, il s'agira dès lors de savoir si les fantômes sont réels ou le fruit d'une imagination exaltée par la maladie mentale.

Se développant entre 1900 et 1920, le débat sur les maisons hantées interroge le caractère spectaculaire des phénomènes rapportés : projection de vaisselle, déplacements de meubles, bruits tonitruants, etc.²² Tandis que certains prétendent « que ce sont les défunts qui viennent, dans les maisons hantées, témoigner de leur survivance », d'autres, tel Jules Bois, attribuent la hantise à « une personne spécialement nerveuse (habituellement une femme ou un enfant²³) ». Véritables catalyseurs de forces psychiques, ces « médiums hanteurs²⁴ » inspirent une conception pathologique de la hantise qui prend racine dans l'organisme humain²⁵. Stéphanie Sauget, encore une fois, nous éclaire sur ce point : « La maison "dite" hantée n'est plus qu'un cadre aux déploiements de phénomènes d'hystérie, de télékinésie provoqués par des "névropathes". La hantise devient personnelle²⁶ ».

Quels enseignements peut-on tirer de ces éléments pour mieux comprendre les représentations filmiques de la maison hantée ? Les trois processus de désenchantement, de rationalisation et de personnalisation de la hantise peuvent-ils servir d'axes d'analyse ? Sans chercher à tout prix à forcer le parallèle entre la réalité historique et les fictions cinématographiques (l'une ne se reflétant pas mécaniquement dans les autres), on constate que ces déterminants historiques travaillent en partie, et jusqu'à un certain point, les films à thèmes spirites. Alors que la rationalisation est à l'œuvre au travers des motifs du chasseur de fantômes et du spiritisme appareillé, la personnalisation rencontre dans le schéma narratif de la possession démoniaque une forme particulièrement expressive. Quant au désenchantement, il est surtout tangible au sein du « *ghost melodrama*²⁷ » ou du « *quiet horror*²⁸ ». Car, de toute évidence, la maison hantée reste au cinéma une source d'angoisses profondes, comme en témoigne la *J-Horror* avec *Dark Water* (2002) ou *Ju-on. The Grudge* (2002)²⁹. S'il y a un désenchantement de la hantise, c'est surtout du côté de l'horreur « psychologique » et de ses fantômes réalistes qu'il faut le quérir (*Sixième Sens* [1999] ou *Les Autres* [2001]) – *Sixième Sens* initiant la tendance du « film de fantôme qui s'ignore », une formule qui séduit les producteurs en raison des possibilités qu'elle offre de jouer habilement avec les attentes du public³⁰ et de démocratiser le genre de l'horreur surnaturelle habituellement réservé à un public dit de niche.

Ce chapitre propose donc suivre un parcours qui conduit de la hantise sédentaire (liée à un lieu) vers la hantise nomade (liée à une personne),

en mettant en évidence au passage l'importance de la dimension sonore des manifestations d'outre-tombe (le fantôme originel, privé de parole, étant contraint de produire des bruits³¹) et leurs rapports à la technologie. Inspirées par l'histoire de la hantise moderne, trois étapes ponctueront cet itinéraire : la rationalisation de la hantise qui vise à « exorciser » le surnaturel au moyen de protocoles scientifiques et de dispositifs d'enregistrement, comme pour affirmer les pouvoirs de la science sur les forces de l'invisible (*La Maison des damnés*, *La Maison des ombres*) ; le désenchantement de la hantise qui sert bien souvent à développer une réflexion sur l'histoire, la mémoire, le deuil et le trauma (*Sixième Sens*, *Les Autres*, *La Voix des morts*) ; et la *personnalisation de la hantise* qui révèle la présence de démons susceptibles de symboliser les contraintes qui pèsent sur les familles fragilisées par la crise économique des années 2000 et 2010 (*Paranormal Activity*, *Insidious*, *Sinister*, *Conjuring : Les Dossiers Warren*³²).

Le médium originel : la maison hantée

L'histoire du spiritisme débute en 1848, dans une maison en bois de Hydesville, dans l'État de New York. Occupée par une famille de fermiers, les Fox, cette modeste demeure fait entendre des bruits étranges : « Parfois ce n'était qu'un simple coup ; à d'autres moments on aurait dit qu'on déplaçait des meubles³³ », raconte Arthur Conan Doyle. Une nuit, la jeune Kate Fox, âgée de 11 ans, « mit au défi la puissance invisible de répéter son claquement de doigts. [...] À chaque claquement de doigts répondait un coup en écho », signe d'« une intelligence indépendante³⁴ ». S'engage alors une conversation avec un fantôme que Kate baptise du nom de Mr Splitfoot (Monsieur Pied-Cassé), lequel indique avoir été assassiné, puis enterré dans la cave. Inspiré du télégraphe Morse, le code mis au point à l'aide de coups frappés (un coup pour « oui » et deux coups pour « non », technique appelée « typtologie ») suscite l'engouement et la curiosité bien au-delà du cercle de la famille Fox. « Aussi humbles que 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'avenir³⁵ », énonce Doyle solennellement.

Le premier « médium » de l'histoire du spiritisme est né : il s'agit d'une maison qui abrite des vivants et des morts sous le même toit, d'une maison à la fois *signifiante* puisqu'elle livre des « messages sensés, intelligents, discursifs, de la part des entités désincarnées³⁶ », et *vivante* car ayant conservé la trace de ses habitants³⁷. Un téléfilm de la BBC, *The Stone Tape* (1972), érige ces deux fonctions (sémiologique et archivistique) en

principes organisateurs : la pierre de l'édifice victorien qui accueille une équipe d'ingénieurs pourrait bien, comme l'indiquent des phénomènes de hantise, être un nouveau support d'enregistrement (*the stone tape*) en mesure de révolutionner l'histoire des techniques d'inscription et de reproduction – hypothèse qui fait écho à la thèse de l'imprégnation « physique » d'un lieu par un esprit. Cette idée est précisément au cœur d'une anecdote rapportée par le parapsychologue italien Ernesto Bozzano à propos d'une hantise dite « bienveillante ». Tandis qu'une famille s'apprête à déménager, « "l'esprit communicant" invit[e] les membres à transporter avec eux quelques pierres des murs d'une chambre désignée, et cela afin de lui fournir le moyen de les suivre dans la nouvelle demeure³⁸ ». Il pourra continuer à exercer une influence « locale » sous forme (notamment) de *poltergeists*.

La dimension acoustique, visuelle et physique de la hantise a tout pour frapper l'imagination. Paul Joire décrit la séquence traditionnelle de la hantise sédentaire de la manière suivante :

« Le premier phénomène que l'on observe ordinairement consiste en bruits qui se font entendre spontanément ; ce sont des coups, qui semblent frappés sur les murs ou sur les meubles, craquements et frottements divers, bruits de pas, parfois des sifflements et cris variés, enfin quelquefois des bruits très violents. [...] En même temps que les bruits, on constate des mouvements d'objets sans contact. Des meubles sont changés de place, parfois renversés, même dans les appartements où personne ne se trouve et quelquefois fermés à clef. Des objets sont lancés de côté et d'autre, en présence de plusieurs personnes ; souvent les objets fragiles sont jetés à terre et brisés. En troisième lieu on constate des apports, c'est-à-dire que les objets, qui ne se trouvaient pas dans l'appartement, y sont transportés spontanément, semblant tomber du plafond. Des objets sont ainsi transportés d'un appartement à un autre, sans que les portes ou les fenêtres aient été ouvertes, et sans que l'on puisse se rendre compte par où ils sont entrés. Enfin on constate parfois, dans des cas plus rares, le phénomène de matérialisation ; c'est-à-dire l'apparition de formes diverses, ayant le plus souvent l'aspect d'un fantôme³⁹. »

Coups frappés, bruits insolites, objets qui volent, vaisselle brisée, etc., composent les principales catégories de la communication spectrale. Ernesto Bozzano note que les fantômes s'expriment surtout par coups frappés, paroles, gestes ou symboles, plutôt que visuellement⁴⁰, et qu'« il existe très peu de cas d'apparition de fantômes non accompagnés de manifestations auditives⁴¹ ».

Qu'est-ce qui motive les fantômes à faire un tel vacarme ? Les avis des experts divergent, mais un élément s'impose à la plupart d'entre eux : la hantise est étroitement liée à des événements tragiques et sanglants qui se sont produits dans la demeure⁴². C'est l'une des conclusions à laquelle parvient Bozzano qui a mené la première enquête d'envergure en la matière sur la base d'un corpus de 532 cas (dont 158 appartiennent à la catégorie des *poltergeists*) (*Les Phénomènes de hantise*, 1920⁴³). Dans la majorité d'entre eux (207 sur les 307 recensés), il existerait un lien de causalité entre hantise et mort tragique, confirmant du même coup une croyance populaire⁴⁴. Persuadé du caractère inoffensif de la hantise, Allan Kardec reconnaît, quant à lui, que certains esprits peuvent être amenés à « exercer une vengeance sur certaines personnes dont ils ont eu à se plaindre⁴⁵ ». Toutefois les méfaits sont surtout la marque d'esprits inférieurs arrimés aux « objets terrestres⁴⁶ ». Aussi, fantômes bienveillants ou malveillants, apaisants ou effrayants, messagers ou vengeurs, victimes ou bourreaux, se disputent régulièrement l'attention des chercheurs, qu'ils soient croyants ou non-croyants.

Au XIX^e siècle, ces quelques éléments définitoires de la maison dite « authentique » ou « historique », amalgamés à d'anciennes légendes et superstitions populaires, fixent les contours d'un récit et d'une esthétique dont la puissance se perpétue en grande partie grâce au cinéma⁴⁷. Celui-ci va en effet contribuer à imposer un modèle iconographique assez stable : une façade anthropomorphisée ou sombre, « une tour ou un pignon singulier, un portique peu accueillant, des fenêtres qui permettent de voir à l'intérieur et qui attisent une curiosité malsaine⁴⁸ ». Bien souvent de style gothique ou néogothique, ces maisons sont « isolées, dépourvues de voisinage, volontiers inquiétantes. Elles semblent vides ou sont en ruine⁴⁹ » – à l'image des bâtisses de *La Maison du diable*, *The Stone Tape*, *La Maison des damnés*, *Crimson Peak* ou *La Dame en noir* (FIG. 2). Symptomatique de l'attraction pour la culture gothique née au XIX^e siècle⁵⁰, ce motif de la maison isolée, inhospitalière et dépositaire d'un funeste passé connaît une fortune persistante, en particulier dans les films à univers historique (*Les Autres*, *La Maison des ombres*, *La Dame en noir*, *La Malédiction Winchester*).

Crimson Peak (Guillermo del Toro, 2015) allie adroitement les conventions du récit classique de maison hantée à celles du « *female gothic*⁵¹ » : au début du XX^e siècle, Edith Cushing (Mia Wasikowska), une jeune romancière (elle imagine des histoires de fantômes) récemment orpheline, se marie à la hâte avec un baronnet charismatique et mystérieux, Thomas Sharpe (Tom Hiddleston). À peine arrivée en Angleterre, à Allerdale Hall (le manoir de la famille Sharpe) (FIG. 3), l'héroïne expérimente d'étranges phénomènes au cours desquels des fantômes lui intimement de fuir⁵². Edith assume, en ces



FIG. 2

circonstances, le double statut de victime et d'héroïne courageuse décidée à en savoir plus sur les esprits qui hantent les lieux, ce qui la porte à traverser les traditionnelles étapes du soupçon, de la peur et de la confrontation avec le héros gothique (le « Super Male⁵³ »). Ce film contient tous les ingrédients du *female gothic* à composante fantastique : une maison victorienne en ruines, hantée par des spectres attestant de morts atroces ; un portrait d'ancêtre, indice d'une histoire familiale tumultueuse (*Le Château du dragon*, 1946) ; une héroïne tuée à petit feu ou poussée à la folie (*Hantise*, 1944 ; *L'Homme aux lunettes d'écaille*, 1948) ; ainsi que, outre les personnages principaux, l'ex-femme morte qui invalide le mariage (comme dans *Jane Eyre*, 1943) et la femme folle qui s'immisce entre les deux époux (ici, la sœur de Thomas, Lucille Sharpe, qui renvoie aussi au thème de l'inceste présent parfois dans le roman gothique).

Fort différent du *cottage* des Fox qui a vu naître le mouvement spirite, Allerdale Hall remplit cependant des fonctions similaires, dans la mesure où il fournit à l'héroïne des informations nécessaires à la résolution d'une énigme (ici, relative à son époux, Thomas). Les modalités de la communication sont, dans ce contexte, multiples : bruits, gémissements, pleurs, apparitions spectrales, animisme (l'ascenseur qui mène au sous-sol), documents (photographies, lettres, voix enregistrées, etc.), le tout destiné à ouvrir les yeux d'Edith sur une réalité difficile à admettre. Car comme elle le confie elle-même à Alan (le « Shadow Male⁵⁴ ») avant son mariage précipité, tout le monde n'est pas apte à voir (et à accepter) le monde de l'invisible. Or l'aveuglement de la jeune femme est surtout psychologique puisqu'elle est tout à fait en mesure de voir des fantômes depuis son enfance, à commencer par celui de sa mère qui la met très tôt en garde contre « Crimson Peak » – une expression qu'elle ne saisit pas tout de suite, tout comme les spectateurs. À l'instar du mythe originaire



FIG. 3

de Hydesville, le manoir des Sharpe est d'abord porteur d'un important message à décrypter.

Si la propriété de Crimson Peak est un « médium » au sens sémiotique du terme, elle l'est aussi au sens archivistique, en ce qu'elle est dotée d'une vie propre, gardant l'empreinte de chaque événement – une caractéristique commune à tant de maisons hantées de l'histoire de la littérature et du cinéma⁵⁵. Alan choisit justement d'exposer à Edith sa théorie sur la photographie spirite à l'aide de la figure de la maison hantée qui « enregistre » des impressions et notamment l'âme des morts. L'idée que la matière puisse conserver une trace du vivant (qu'il s'agisse d'actes, de paroles, de pensées, d'émotions) n'est de loin pas rare au XIX^e siècle, et encore moins dans les milieux à sensibilité spirite. Dans cette optique, la maison hantée opère comme un corps sensible et poreux qui détecte chaque vibration de manière à la garder en « mémoire », à l'image des cylindres phonographiques qu'Edith découvre aux cours de l'une de ses pérégrinations nocturnes. Un gramophone Edison lui permet en effet de « ressusciter » la voix des ex-femmes de Thomas assassinées pour des raisons pécuniaires – des voix désormais intelligibles, contrairement aux paroles désarticulées prononcées par leurs fantômes terrifiants (FIG. 4). L'une d'entre elles appartient à Enola Sciotti qui a pris soin de laisser son témoignage afin de dénoncer les agissements criminels des Sharpe.

Le trouble que provoque chez Edith une telle révélation s'avère double : épistémologique, d'une part, puisque surgit tout un pan ignoré de la vie de son époux ; psychologique, d'autre part, tant cette voix d'outre-tombe porte en elle la « hantise éternelle des âmes capturées dans les sillons [d]es rouleaux⁵⁶ » phonographiques. Toute voix enregistrée, note Philippe Baudouin⁵⁷, s'accompagne d'un imaginaire de la hantise, ici d'autant plus



FIG. 4



FIG. 5

poignant que l'appareil fait entendre les paroles d'une personne mourante. La puissance spectrale de la voix d'Enola est toutefois en partie désamorcée grâce à l'image, puisqu'Edith a également en sa possession des photographies de la jeune femme au temps de son union avec Thomas (FIG. 5). Si l'amour pour son mari et la crainte des fantômes l'empêchent, pendant un certain temps, de saisir les enjeux de la hantise, les médias (images et voix enregistrées) vont favoriser chez l'héroïne un processus de prise de conscience nécessaire à son émancipation. Ces archives du passé réhabilitent par ailleurs ces femmes en les débarrassant des marques d'« abjection corporelle⁵⁸ » caractéristiques du « *body horror*⁵⁹ » des années 1980 et 1990 – un genre avec lequel *Crimson Peak* semble renouer. Les fantômes décharnés et mutilés de Pamela Upton, Margaret McDermott et Enola Sciotti ne sont effrayants qu'à proportion de l'infamie qu'elles ont subie, leur sang se confondant avec l'argile rouge du sol sur lequel est construit le manoir (d'où le nom de « *Crimson Peak* », sommet pourpre). Edith a non seulement le don de voir et d'entendre les fantômes, mais aussi de « restaurer » leur apparence et, partant, leur dignité.

Crimson Peak est simultanément le lieu de l'horreur et de la salvation pour la protagoniste autour de laquelle se forme, comme dans *La Falaise mystérieuse*, une communauté fondée sur la solidarité féminine. Le film reprend en ce sens le message fondamental du *female gothic* qui consiste à dénoncer l'aliénation des femmes prises au piège du mariage et de l'espace domestique. Mais il le radicalise en hissant Edith au rang de *final girl* qui triomphe de ses ennemis et sauve au passage Alan grièvement blessé – lequel était venu plus tôt lui porter secours, en vain⁶⁰. La maison hantée de Crimson Peak symbolise également la décadence de l'aristocratie européenne, imperméable à l'idéologie démocratique du *common man* qui valorise le travail au détriment des titres de noblesse, signes d'un passé féodal. Représentatif de cet idéal laborieux, le père d'Edith, Carter Cushing (Jim Beaver), rappelle d'ailleurs à Thomas Sharpe que la nation américaine s'est bâtie sur l'effort et non le privilège, déplorant que les mains du baronnet ne soient pas aussi rugueuses que les siennes. Prenant le parti d'une Amérique exploitée injustement pour ses richesses (femmes, ressources économiques, savoir-faire, etc.) par des Européens dépravés, *Crimson Peak* convertit la hantise en une métaphore des rapports de pouvoir (de genre, de classe, etc.). Nul hasard si Edith invite un potentiel éditeur à lire ses histoires de fantômes comme des métaphores, soucieuse de ne pas être enfermée dans un genre littéraire supposé « féminin ».

Ce film joue avec les codes du récit de fantôme en leur insufflant une réflexivité, tout en les complexifiant. Les fantômes y sont certes représentés dans le but d'émouvoir le public, suivant les clichés archaisants qu'Allan Kardec impute aux croyances populaires entretenues « par les récits des poètes et les contes fantastiques dont on berce son enfance⁶¹ ». Mais ils sont également affiliés à la modernité technologique (*via* la lanterne magique, la photographie, le phonographe) et à la modernité sociale (manifeste au travers du personnage d'Edith, une femme autonome malgré son romantisme passager). Lorsque son père lui offre une plume pour fêter sa première publication, Edith lui répond vouloir employer une machine à écrire qui ne trahira pas son écriture « féminine ». Être auteure, à cette époque, c'est courir le risque d'être enfermée dans un carcan où la romance est un passage obligé, à moins d'écrire sous pseudonyme – thématique que *Les Filles du docteur March* (2019) de Greta Gerwig problématise avec beaucoup de finesse. Edith est donc une femme qui croit aux fantômes (comme on peut l'entendre en ouverture du récit grâce à la voix *over*), mais aussi à l'indépendance des femmes garantie par un métier intellectuel⁶².

Qu'en est-il des maisons hantées situées à l'époque contemporaine ? Si l'ancrage aristocratique ou bourgeois de la hantise se maintient – *L'Enfant*

du diable, *High Spirits*, *Beetlejuice*, *Hantise*⁶³, *Session 9*, *American Haunting* –, il est tempéré par un phénomène de « démocratisation » puisque les fantômes du cinéma sont partout, indépendamment du rang social et de l'espace géographique⁶⁴. Ceux-ci semblent en effet avoir une prédilection pour les environnements humbles, habités par des familles qui profitent de se loger à moindre coût dans des demeures difficiles à louer ou à vendre, comme on le constate dans *Dark Water*, *Le Dernier Rite* ou *Conjuring 2: Le Cas Enfield*. Dès les années 1980, de nouveaux types de maisons hantées apparaissent, tels que les pavillons en banlieue (*Poltergeist*, *L'Emprise*, « *Sinister* », « *The Conjuring* » ou « *Insidious* ») ou les appartements urbains, qui témoignent de crispations liées à l'accès à la propriété. C'est l'interprétation proposée par Bernice Murphy : la hantise serait révélatrice d'un sentiment d'insécurité vécu par les familles américaines de classes moyennes touchées par le marasme économique⁶⁵. *Poltergeist*, par exemple, critique l'avidité des promoteurs immobiliers et, plus généralement, l'hypocrisie du rêve américain. Le cauchemar financier qui accable les propriétaires de maisons en banlieue se répète au tournant des années 2000 avec la crise des *subprimes*, celle-ci constituant la toile de fond du cycle lancé par Blumhouse Productions (« *Paranormal Activity* », « *The Conjuring* », « *Insidious* », « *Sinister* », etc.). La hantise symboliserait alors l'angoisse d'un déclasserement social.

Or la démocratisation de la hantise, loin d'être marginale ou tardive, est au fondement même de l'histoire du spiritisme, attendu que les fantômes du XIX^e siècle déambulent déjà en tout lieu, et plus spécialement dans les villes⁶⁶. Les témoignages décrivent généralement des habitations urbaines plutôt modestes, très loin du stéréotype du château ancestral parodié par Oscar Wilde dans sa nouvelle *Le Fantôme de Canterville*⁶⁷ (1887). En prise directe avec la modernité industrielle, le spiritisme contribue en réalité à remettre en question le cliché du « château maudit » hérité de la littérature gothique et du roman noir qui en font le marqueur d'une noblesse décadente et inique⁶⁸. Maisons hantées et fantômes se diversifient et se « prolétarisent » d'emblée, faisant dire à Émile Desbeaux en 1892 que « dans les campagnes, les "Maisons hantées" se font rares. C'est pour Paris et ses immeubles que les revenants montrent aujourd'hui une prédilection frappante⁶⁹ ». Jules Bois renchérit quelques années plus tard : si « autrefois les esprits se plaisaient à visiter les vieilles ruines » en traînant « leurs linceuls et leurs chaînes dans les corridors de châteaux silencieux », aujourd'hui « le prodige affecte des apparences plus prosaïques et moins grandioses. Nos revenants sont devenus beaucoup plus mal élevés et bruyants ». Ils parlent « avec le vocable des Halles [...], ils menacent, injurient, se vantent de faire déguerpir les curieux ou de leur infliger une peur mémorable⁷⁰ ».

Dès le milieu du XIX^e siècle, donc, la « hantise classique » de la demeure aristocratique cède le pas à une hantise qui touche avant tout les classes moyennes et laborieuses dont les liens à la propriété se transforment⁷¹. La révolution industrielle engendre certes davantage de richesses, mais c'est aux dépens des plus vulnérables qui se voient contraints de louer une chambre ou une habitation dans des conditions précaires. Déracinement, pauvreté, crise du logement, expliquent un nouvel attachement à la maison, lieu d'une « autobiographie personnelle et familiale en trois dimensions⁷² ». Très loin du havre de paix dont elle est d'ordinaire synonyme, la maison dissimule régulièrement des « secrets de famille qui mettent en jeu des rapports de pouvoir entre hommes, femmes et enfants⁷³ ». L'ère du « progrès » n'atténue pas la hantise mais modifie sa nature, en ce qu'elle reflète les aléas possibles de l'unité familiale.

Au cinéma, également, la maison hantée est symptomatique de troubles afférents au patrimoine et à l'héritage qui s'expriment à travers le trope du secret de famille⁷⁴, comme l'illustrent *L'Enfant du diable*, *Haunted* ou *Crimson Peak*. Le fantôme en appelle alors à la conscience des vivants afin qu'une injustice soit réparée⁷⁵, accomplissant parfois sa propre vengeance de manière à sanctionner les coupables (*Le Fantôme de Milburn*, *La Dame en noir*). Certains films perpétuent en cela un arc narratif déjà présent dans les récits antiques où les morts sont fréquemment en quête de vengeance :

« Un homme assassiné ne peut reposer en paix tant que son meurtrier n'a pas été châtié. Les Anciens n'ont ainsi jamais cessé de croire que les âmes en peine pouvaient porter malheur à toute une famille, à tout un pays, pour un temps ou pour l'éternité. [...] Tous les membres d'une société sont châtiés durant plusieurs générations par un spectre irrité parce qu'ils sont tous solidaires et de ceux qui ont commis l'offense, et de ceux qui ne réparent pas l'offense⁷⁶. »

Contrairement aux demeures de la comédie romantique (espace de plénitude et de réunion des amoureux brutalement séparés par la mort), celles du film d'horreur et du mélodrame s'avèrent profondément marquées par les crimes du passé⁷⁷. Inhérente à l'histoire des maisons hantées, comme le signale l'étude de Bozzano, l'articulation entre hantise et mort violente constitue un trait saillant des films de fantômes. Prédécesseur majeur du *ghost melodrama*⁷⁸, *L'Enfant du diable* a probablement fourni un canevas de base au cinéma contemporain : une bâtisse historique cristallisant des angoisses relatives au patrimoine⁷⁹ ; l'eau comme arme du crime (un enfant est noyé dans sa baignoire) ; une pièce secrète (un grenier rempli d'objets symboliquement surdéterminés : un médaillon, une boîte à musique, une

chaise à bascule, etc.); une séance spirite enregistrée grâce à un magnétophone; un investigateur émérite auquel s'adresse le fantôme afin qu'il corrige un préjudice. Ce film a aussi transmis quelques clichés formels connotant la spectralité tels une balle qui rebondit dans les escaliers, des mouvements de caméra épousant le point de vue du fantôme ou un *leitmotiv* musical entêtant. La résolution de l'intrigue dépendra d'une recherche effectuée dans la maison et ses environs par des personnages qui se métamorphosent en investigateurs du paranormal. Aussi la maison hantée est-elle une machine à communiquer, ainsi qu'un lieu à explorer avec l'appui de médias et de médiums dont le concours s'avère indispensable pour combler les lacunes d'une histoire et réparer une injustice.

Savants contre médiums : La Maison des damnés (1973)

Sous l'influence du spiritisme et de ses déclinaisons scientifiques au sein de sociétés savantes et d'instituts de recherche, la maison hantée devient un objet d'investigation à part entière⁸⁰. Dès les années 1860, « la collecte systématique des récits de hantise⁸¹ » n'est plus l'apanage de l'Église et de la médecine, mais occupe également des scientifiques issus de différentes disciplines, lesquels s'interrogent sur l'existence d'une vie après la mort et, plus généralement, sur les phénomènes médiumniques dont les lois restent à découvrir. Cet intérêt pour l'étude expérimentale du monde de l'invisible culmine au tournant du xx^e siècle (entre 1880 et 1920 environ) à la faveur de différents projets qui visent à recenser, cataloguer et analyser les fantômes des vivants et des morts. Selon Stéphanie Sauget, il s'agit d'appréhender l'inconnu comme « un ensemble de signes à décrypter et comme une énigme à résoudre. L'opacité du monde n'effraie pas : elle suscite au contraire la curiosité d'observateurs-enquêteurs⁸² ». Saisie au prisme des sciences expérimentales, la maison hantée n'inspire plus la crainte mais stimule le besoin de développer les appareils et les protocoles nécessaires à une analyse aussi « objective » que possible⁸³.

L'ambition scientifique affichée mérite toutefois d'être relativisée car les enquêtes sur les maisons hantées comme celles d'Ernesto Bozzano (1920) ou de Camille Flammarion⁸⁴ (1923), consistent surtout à compiler des récits préexistants (en puisant par exemple dans les annales de revues), à ajouter des réflexions personnelles et à dresser des typologies⁸⁵. Christine Bergé estime que la rigueur « scientifique » des spirites se cantonne bien souvent à décrire les phénomènes, renseignant davantage sur un mode opératoire et sur le modèle épistémologique afférent, plutôt que sur la nature des éléments examinés⁸⁶. Si Bozzano établit des statistiques précises à partir des cas retenus, il n'a pas, à ma connaissance, employé des outils afin

de détecter la présence de fantômes *in situ*⁸⁷. Même chose pour la grande enquête de la Society for Psychical Research (SPR) sur les hallucinations télépathiques (*Phantasms of the Living*, 1886), à savoir les fantômes de vivants qui apparaissent dans un moment de grande vulnérabilité (maladie, mort imminente) aux personnes saines d'esprit⁸⁸. La technologie est donc davantage mobilisée pour contrôler, enregistrer et codifier les manifestations physiques des médiums, à l'instar des travaux d'Eugène et Marcel Osty dans les années 1920 et 1930⁸⁹.

Quoi qu'il en soit, même si leur scientificité repose essentiellement sur l'accumulation de témoignages destinée à confirmer leur authenticité⁹⁰, ces recueils s'inscrivent dans le même paradigme que l'étude expérimentale des médiums : celui de l'observation. Pour Camille Flammarion,

« c'est par la méthode positive, libre, impartiale, sévère et indépendante, que nous pouvons arriver à connaître la vérité. On construit la science avec des faits, comme une maison avec des pierres, à la condition de les assembler logiquement et de les coordonner⁹¹ ».

Certains spirites se muent en ethnographes, à l'exemple de Gabriel Delanne déclarant que « l'étude de l'âme après la mort, des conditions de vie dans l'espace, peut être faite rigoureusement, méthodiquement comme une enquête en pays inconnu⁹² ». Loin d'être une religion (« il n'a ni dogmes, ni mystères, ni rituel »), le spiritisme est d'abord « une science d'expérimentation de laquelle découlent des conséquences morales et philosophiques dont l'importance est considérable⁹³ ». La fiabilité des résultats dépend, pour lors, du prestige du témoin dont la probité doit pouvoir l'exonérer de tout soupçon d'illusion ou d'hallucination. « À chaque fois, la culture scientifique, la réputation de sérieux, les fonctions occupées font office de critères de recevabilité du témoignage de l'observateur⁹⁴ », résume Stéphanie Sauget.

Cette science des fantômes lègue au cinéma un imaginaire de la maison hantée transformée en laboratoire expérimental au sein duquel des chasseurs de fantômes (témoins, savants, techniciens et médiums) se disputent l'autorité du savoir. Basé sur l'adaptation d'un roman de Richard Matheson⁹⁵, *La Maison des damnés* (John Hough, 1973) réunit des personnages qui défendent chacun une conception différente du surnaturel (Fig. 6). L'équipe en charge de statuer sur l'existence d'une vie après la mort est représentative des grandes tendances qui ont toujours divisé les protagonistes en vue d'établir l'identité des fantômes. Dévoué à la cause spirite, le médium psychique Florence Tanner (Pamela Franklin) tente



FIG. 6

en vain de convaincre le Dr Lionel Barrett (Clive Revill) que la maison est infestée d'esprits malveillants, dont celui de son ancien propriétaire, Emeric Belasco (Michael Gough). Déjà familiarisé avec le « mont Everest des maisons hantées », Ben Fischer (Roddy McDowall), un médium à effets physiques, préfère quant à lui rester en retrait. Mais cela ne l'empêche pas de poser des questions provocantes au Dr Barrett, lequel, en physicien acquis à la cause rationaliste, estime que la demeure est surtout imprégnée d'énergies instables. Le film rend ainsi compte de débats ayant traversé l'histoire du spiritisme et des sciences psychiques à partir des questions suivantes⁹⁶ : comment expliquer que les tables tremblent, les luminaires chutent, les objets volent ou que les médiums produisent des ectoplasmes ?

À celles-ci, les experts ont apporté différentes réponses⁹⁷ : l'hypothèse spirite qui assigne la hantise à l'action des esprits (bons ou mauvais) ; l'hypothèse parapsychologique qui décode celle-ci à l'aune des théories effluvistas (le corps et l'esprit sont dotés d'énergies « psychodynamiques⁹⁸ » ayant une influence sur la matière) ; l'hypothèse psychologique où le fantôme est l'objet d'une hallucination individuelle ou collective ; l'hypothèse psychopathologique qui ramène tout aux dysfonctionnements nerveux du médium⁹⁹ ; et finalement l'hypothèse sceptique qui réduit le spiritisme à une fraude pure et simple. Cependant, il existe aussi des systèmes d'explications « mixtes » qui refusent de se limiter à une grille de lecture au profit d'une autre. Ernesto Bozzano propose, par exemple, de combiner les conceptions spirites et psychologiques, car l'apparition d'un fantôme a souvent des origines télépathiques – télépathie entre vivants, d'une part, mais aussi entre morts et vivants, d'autre part, lorsqu'un défunt « projette » sa pensée « dirigée à ce moment avec une intensité passionnée vers le lieu de sa demeure

sur terre¹⁰⁰ ». Les spirites ne rejettent donc pas complètement les arguments avancés par leurs opposants, en particulier la doctrine de la force psychique¹⁰¹. Pour Henri Azam, les phénomènes de hantise résulteraient d'« émanations radioactives » susceptibles d'être saisies et réactivées par une personne sensitive – une explication envisagée également par ceux qui nient l'existence de l'au-delà :

« On peut admettre qu'une émanation de cette radioactivité imprègne les objets appartenant à l'être humain, que cette même émanation peut imprégner les vêtements, les meubles, les pièces, la maison où habite cet être. Cette émanation spéciale représente une force latente qui rayonne à son tour. Absolument comme l'émanation du radium qui rayonne de l'énergie pénétrante de même nature que le radium. Nous trouvons ici une force psychique latente, faisant corps avec l'objet même, avec les meubles mêmes. Il suffira dès lors d'un sensitif pour percevoir les effluves issus de l'objet et voir dès lors l'être originaire ; ou bien, grâce à son être psychique vivant, donner une vie momentanée et parfois bruyante à cette force psychique contenue dans la maison (indépendamment de toute intervention d'esprit, utilisant cette force psychique latente très matérielle pour se manifester)¹⁰². »

Les débatteurs se concentrent principalement sur les sources de la hantise et de la médiumnité, certains préconisant une approche métaphysique (la vie après la mort est une réalité et les esprits ont des choses à dire aux vivants) et d'autres une perspective pragmatique (l'au-delà et les fantômes sont pures chimères, et si des phénomènes étranges sont constatés, ils proviennent tous du médium).

Cette opposition idéologique est au cœur de *La Maison des damnés* qui voit régulièrement s'affronter deux personnages dont les patronymes font référence à l'histoire du spiritisme : Florence Tanner (le médium) et Lionel Barrett (le savant). Barrett est le nom de famille de l'un des membres fondateurs de la Society for Psychical Research, sir William Fletcher Barrett, un physicien et parapsychologue intéressé surtout par la télépathie. Florence est le prénom d'un célèbre médium à matérialisation – Florence Cook – qui a collaboré dans les années 1870 avec le chimiste et physicien sir William Crookes¹⁰³ (également membre de la SPR). Bien que Florence Tanner soit présentée comme un médium « psychique », elle génère des manifestations typiques de la médiumnité physique : voix directe, mouvements d'objets sans contact, ectoplasmes, etc.¹⁰⁴ Le film distingue en effet médium « psychique » (*mental medium*) et médium « physique » (*physical medium*), des catégories qui, dans les sources francophones,

correspondent à la « médiumnité intellectuelle » résultant de « procédés psychologiques subjectifs¹⁰⁵ » et à la « médiumnité physique » qui « se manifeste par des faits objectifs, tangibles, visibles, et partant perçus par les sens des expérimentateurs, contrôlables par des moyens mécaniques, et par des appareils, et même mesurables jusqu'à un certain point¹⁰⁶ ». C'est pourquoi, la « médiumnité physique » se prête davantage au « domaine des recherches expérimentales, si l'on comprend sous ce nom aussi la simple observation des phénomènes dans leur production naturelle et spontanée et l'analyse de leur déterminisme habituel¹⁰⁷ », indique le médecin et psychiste Enrico Morselli.

La Maison des damnés met précisément en scène une séance de spiritisme évocatrice de ces pratiques expérimentales, lorsque Lionel Barrett soumet Florence Tanner aux contrôles d'appareils reliés à un système de détection automatisé : dynamomètre, thermomètre, magnétomètre, photographie, etc., vérifient son pouls, sa respiration, ses mouvements, etc., ainsi que la température de la pièce éclairée à la lumière infrarouge. Tandis que le savant enregistre ses observations au fur et à mesure du déroulement de la séance à l'aide d'un magnétophone, Tanner reste cantonnée au cabinet formé de voiles translucides et muni de clochettes utiles en cas de fraudes. Contre toute attente, le médium donne naissance à des ectoplasmes qui émanent de ses doigts, s'allongent en deux filaments vaporeux et lumineux, pour se rétracter prématurément (FIG. 7-8). Barrett a cependant le temps d'en prélever un échantillon qu'il examine plus tard au microscope¹⁰⁸. Très satisfait de cette séance, il explique à sa femme Ann (Gyle Hunnicut) qu'il s'agit là d'une « extériorisation matérialisée de la pensée » du médium, une émanation de « l'esprit réduit à l'état de matière » – un raisonnement évoquant la démarche des psychistes soucieux de contraindre chaque phénomène « à signifier quelque chose par le biais de la mesure¹⁰⁹ ».

L'attitude cartésienne adoptée par le Dr Barrett suscite régulièrement l'irritation de Florence Tanner pour laquelle être médium n'est pas un choix (« c'est un don de Dieu », s'exclame-t-elle), mais une vocation pleine de contrariétés¹¹⁰. Elle reproche à Barrett de douter systématiquement de ses ressentis et de vouloir tout inféoder à l'expertise scientifique, comme si la science détenait la vérité sur le surnaturel. Elle lui rappelle surtout que les médiums ne sont pas de « simples machines », c'est-à-dire qu'ils sont dotés d'une âme, contrairement aux appareils de mesure qui coupent « la relation de fascination possible entre le phénomène produit et la perception de ce phénomène¹¹¹ », relève Christine Bergé. Le médium est, en effet, une « machine intermittente », un « automate capricieux dont le comportement n'est pas rigoureusement prévisible », en plus d'être un dispositif qui



FIG. 7



FIG. 8

« délivre du sens¹¹² ». Or, ajoute Tanner, depuis leur arrivée dans la maison, elle ne cesse d'être bel et bien molestée par des esprits, souhaitant enfin être prise au sérieux. Alors que Barrett persévère dans son scepticisme, de violents *poltergeists* viennent l'attaquer, au point qu'il échappe de très peu à la chute d'un lustre. Il s'empresse toutefois de mettre ces incidents sur le compte du médium au prétexte que Tanner aurait extériorisé sa colère, – comme elle aurait extériorisé sa pensée sous forme d'ectoplasme lors de la séance expérimentale.

De tels affrontements reposent sur une longue controverse ayant divisé spirites et savants, les uns prônant un spiritisme *avec* esprits, les autres *sans* car étayé sur des instruments techniques qui garantissent une forme de neutralité prêtée à la machine. Mais la subtilité du film (et du roman) réside dans son refus de rallier un camp à la cause de l'autre puisque Tanner et Barrett ont, au final, tous les deux, gain de cause¹¹³. La maison est bien, comme le pense le médium, hantée par l'esprit d'un mort (celui de son ancien propriétaire). Et elle s'avère également, comme l'affirme Barrett, saturée



FIG. 9

d'une énergie délétère qui aurait pu être éliminée grâce au « Reversor », si Belasco n'avait pas protégé Hell House contre cette éventualité. Barrett a, en effet, l'idée d'employer un immense dispositif capable de créer « une contre-charge massive de radiation électromagnétique » afin de renverser et dissiper « la polarité de l'atmosphère » (FIG. 9). Barrett compare même Hell House à une « pile géante » :

« Le corps émet une forme d'énergie invisible à l'œil humain. Cette énergie peut s'étendre bien au-delà des limites de notre corps physique, où elle peut produire des effets mécaniques, chimiques, physiques, des sons, le mouvement des objets et autres phénomènes du même genre, comme nous en avons fait l'expérience. L'énergie dont je parle est un champ de rayonnement électromagnétique... Une telle force ne peut qu'inonder son environnement. Faut-il s'étonner donc que Hell House soit comme cela ? Considérez l'énergie résiduelle mentale et physique de cette structure qui fut déversée dans son intérieur. Par essence, la maison est une batterie géante dont l'énergie résiduelle doit inévitablement être captée par ceux qui y pénètrent. »

Ces considérations font écho aux thèses « psychométriques¹¹⁴ » selon lesquelles des personnes et des événements laissent une empreinte susceptible d'être réactualisée sous la forme d'images visuelles (ou sonores¹¹⁵) : « les fantômes vus résulteraient d'une sorte d'émanation subtile des organismes vivants, se perpétuant dans un "milieu" habituellement inaccessible à nos sens¹¹⁶ », assure Bozzano. Recourant, comme Barrett dans *La Maison des damnés*, au modèle de la batterie électrique, Bozzano spécifie que cette « force irradiante » est proportionnelle à l'intensité des émotions ressenties, en particulier en cas d'incidents violents : « drames de sang,

scènes de terreurs, émotions violentes ou préoccupations obsédantes au lit de mort¹¹⁷ ».

Aussi, la posture défendue par Barrett coïncide-t-elle avec celle des psychistes, en ce qu'il envisage le monde comme un champ de vibrations invisibles et la maison hantée comme un média¹¹⁸. Il partage de surcroît avec eux l'idée qu'un individu spécialement sensible peut « médiumniser » un milieu donné. Camille Flammarion présente le cas d'une femme qui aurait, « à son insu, projeté hors d'elle-même un fluide comparable, toutes proportions gardées, à la foudre », de sorte à « fendre un meuble¹¹⁹ ». Florence Tanner est précisément accusée à plusieurs reprises par Barrett d'engendrer elle-même les *poltergeists*, ces reproches s'adossant à l'association usuelle entre hantise, médiumnisme, féminité et juvénilité. Lorsque Mr Deutsch (Roland Culver) annonce à Barrett la composition de l'équipe choisie pour inspecter Hell House, le physicien s'exclame que Mrs Tanner est encore une enfant, une référence implicite au prototype du « médium hunteur » de l'histoire du spiritisme, forcément immature et crédule¹²⁰.

Mais Florence Tanner reconnaît elle aussi fonctionner tel un catalyseur de forces imperceptibles. Dans le roman de Richard Matheson, elle indique à Barrett qu'elle est comme un « compteur Geiger », sensible à l'exposition d'émanations psychiques¹²¹. Bien que mis dos à dos, Barrett et Tanner se rejoignent dans leur manière d'envisager la maison hantée et le corps du médium comme des « machines » électromagnétiques, le premier parce qu'il se fie à la technologie pour sonder l'inexpliqué, la seconde parce qu'elle incarne le corps hypermédiatique du médiumnisme. Barrett et Tanner convergent également dans leur entêtement à vouloir convaincre l'autre de la validité de ses croyances. L'un et l'autre sont de plus victimes de leur foi aveugle (respectivement en la science et en la religion) : tandis que Barrett meurt des suites de l'explosion du Reversor, Tanner sera écrasée par un énorme crucifix¹²². C'est pourquoi ils occupent, au final, des postures parfaitement interchangeables.

La Maison des damnés évoque de nombreux éléments de l'histoire du spiritisme et des sciences psychiques, à commencer par les luttes internes qui séparèrent les chasseurs de fantômes dans leur approche du surnaturel. Il ravive la division genrée entre hommes ralliés à la science et femmes vouées à la spiritualité. La solution est apportée par Ben Fischer qui parviendra à résoudre le mystère de la Maison Belasco, et ce grâce à une synthèse entre déduction rationnelle et croyance en la survivance de l'âme¹²³. Il découvre que derrière les fantômes de Hell House se cache une sorte de « Grand Imagier¹²⁴ » qui orchestre les événements à partir d'un lieu inaccessible aux visiteurs, à la manière d'une instance d'énonciation omnipotente.

Si la maison hantée déploie un spectacle multimédia digne des *ghost shows* les plus stupéfiants, c'est parce que l'« idéologie de l'appareil de base » avait, jusque-là, échappé aux enquêteurs, pourrait-on dire. La source de l'illusion se dérobe en effet à la vue, d'une part, et à l'entendement, d'autre part, l'efficacité de la hantise résultant de son occultation, à l'instar des spectacles de fantasmagorie dont il a été question au chapitre 3.

En ce sens, *La Maison des damnés* se prête à une véritable réflexion sur le cinéma comme machine à fantômes, lesquels sont d'autant plus déconcertants qu'on n'en connaît ni le mécanisme ni l'origine¹²⁵.

Parapsychologues contre fantômes : *La Maison des ombres* (2011)

D'autres films contemporains choisissent d'explorer la maison hantée sous l'angle, non pas des débats auxquels elle a donné lieu, mais des fonctions sociohistoriques du spiritisme. Tel est le cas de *La Maison des ombres*¹²⁶ (Nick Murphy, 2011) qui ancre un récit de conversion dans le contexte de l'après-Première Guerre mondiale, une période où « la poussée du spiritisme¹²⁷ » est spécialement forte. « Des mères et des pères, dont le deuil est d'abord impossible, cherchent à retrouver leurs fils vivant dans un au-delà des morts à travers les dialogues médiumniques¹²⁸ », écrit Nicole Edelman. Les séances spirites « deviennent un palliatif à la souffrance causée par la mort des proches et elles continuent lorsque la paix est revenue¹²⁹ ». Situé en 1921, *La Maison des ombres* s'ouvre justement sur une séance qui impute au spiritisme un rôle essentiellement consolatoire, quand bien même elle s'avère truquée. C'est ce que dévoile l'héroïne, Florence Cathcart (Rebecca Hall) qui s'introduit dans un cercle privé au prétexte de communiquer avec son fiancé mort à la guerre. Démystificatrice de superstitions, connue grâce à un ouvrage critiquant la croyance aux fantômes, la jeune femme assiste en effet régulièrement la police afin de démasquer les charlatans. Cette fois-ci, son intervention est très mal accueillie, tant par les clients que par les instigateurs de la séance. Alors que l'un des complices lui reproche d'exploiter la mort d'un soldat, une participante la gifle pour avoir détruit ses espoirs de « revoir » sa fille, préférant se bercer d'illusions plutôt que d'admettre l'escroquerie. Florence Cathcart semble, pour lors, convaincue que tous les médiums sont des imposteurs et que rien ne peut ramener les trépassés à la vie.

Cette séquence introductive fait comprendre l'ampleur du rôle social joué par le spiritisme. Lors du Deuxième Congrès Spirite Universel de Genève tenu en 1913, Léon Denis présente celui-ci en ces termes :

« [Le spiritisme] a pour lui la foule de ceux qu'il a consolés, qu'il a soutenus dans l'âpre chemin de la vie, de ceux qu'il a arrachés au désespoir et au suicide.

Le grand mérite du spiritisme, c'est d'avoir relié ceux qui sont partis à ceux qui demeurent, c'est d'avoir rattaché par un lien indissociable ceux qui se sont aimés sur la terre et qui se croyaient séparés par la mort, de les avoir reliés par la chaîne indestructible de l'affection et du souvenir. Le spiritisme s'est penché sur la douleur, sur la désespérance humaine, il l'a recueillie dans ses bras, l'a bercée, l'a consolée, il a adouci ses maux, lui a rendu la vie plus supportable¹³⁰. »

Le spiritisme a pour mission de préserver les liens entre morts et vivants, et d'atténuer le choc de la rupture entraînée par la disparition d'un être cher. Les thèmes de la perte, de la mémoire et du trauma sont précisément au centre de *La Maison des ombres*, un film qui n'essaie pas de persuader les spectateurs de la réalité du monde de l'au-delà, mais qui traite d'abord de l'impact psychologique de la guerre. Dans ces circonstances, admettre l'existence des fantômes relève d'une tactique de survie, tous les personnages étant, d'une manière ou d'une autre, hantés par cet événement dont ils se détournent en fuyant dans le spiritisme, la science ou la maladie.

Ce film raconte l'« éveil » de Florence Cathcart (le titre en anglais est *The Awakening*) qui comprend peu à peu en quoi son rationalisme n'est qu'une protection contre un désir de croire en la survivance de l'âme. La peine causée par la mort de son fiancé ne fait que répéter, tout en la masquant, une douleur plus ancienne et puissamment refoulée, au point de rendre la jeune femme incapable de reconnaître ses fantômes personnels. Aussi, *La Maison des ombres* renouvelle le récit traditionnel de la conversion d'un sceptique¹³¹ à l'œuvre dans *Sixième Sens*, *Hypnose*, *Apparitions*, *Le Dernier Exorcisme* ou *La Malédiction Winchester*. Car l'enjeu ne consiste pas tant à changer d'avis sur l'existence du surnaturel, qu'à déconstruire le souvenir-écran (au sens psychanalytique d'un souvenir qui « condense un grand nombre d'éléments infantiles réels et fantasmatiques¹³² ») ayant servi à recouvrir un vécu traumatique.

L'intrigue de *La Maison des ombres* s'apparente à celle de *Haunted* (1995), un film inspiré d'un roman de James Herbert qui relate l'histoire de David Ash, un professeur de parapsychologie appelé à investiguer une maison hantée dans la campagne anglaise¹³³. Les points communs entre David Ash (Aidan Quinn) et Florence Cathcart sont nombreux : ils ont tous deux écrit un livre sur les fantômes ; ils ont perdu un être cher dans leur enfance ; ils sont sollicités par une personne familiarisée avec leurs recherches ; ils se rendent sur les lieux avec un équipement dernier cri ; enfin, ils manquent de se noyer dans l'étang qui jouxte la demeure. À l'instar de David, Florence est douée d'un excellent sens de l'observation qui lui permet de détecter les fraudes et de résoudre des énigmes. Mais, elle est, comme lui, une chasseuse

de fantômes assez inégale. Si dans *Haunted* les appareils photographiques et autres instruments sont rapidement superflus en raison de l'apparence réaliste des fantômes (que David Ash est incapable d'identifier comme tels¹³⁴), dans *La Maison des ombres* la technologie procure bien des preuves de la présence du surnaturel, quand bien même Florence s'obstine à les discréditer. Les deux films présentent donc de nombreux parallèles, du moins dans leur structure générale articulée autour d'une séquence d'ouverture avec une séance spirite où les protagonistes intercèdent pour démasquer des fraudeurs, d'une invitation à inspecter une maison hantée, des retrouvailles avec un fantôme du passé et d'une conclusion sous la forme d'une délivrance psychique qui met fin à un complexe de culpabilité. En revanche *La Maison des ombres* va beaucoup plus loin dans l'exploration de ce matériel de base et dans le traitement narratif de la chasse aux fantômes aux effets cathartiques.

Florence Cathcart est approchée au début du film par Robert Mallory (Dominic West), un professeur d'histoire à la pension pour garçons de Rockford, dans le comté de Cumbria, au nord-ouest de l'Angleterre. Il lui explique qu'un meurtre a été commis il y a fort longtemps, alors que Rockford était la propriété d'une riche famille, laquelle a pris soin d'étouffer l'histoire. Cependant, c'est à propos d'une autre affaire qu'il vient réclamer son expertise puisqu'un élève, Walter Portman, persuadé d'avoir vu le fantôme du petit garçon assassiné, est mort trois semaines plus tôt dans de mystérieuses circonstances. En guise de preuve, Robert Mallory lui soumet des photographies de groupe sur lesquelles, année après année, on repère une étrange silhouette floue (Fig. 10). D'abord réticente (elle juge qu'il s'agit là d'un truquage ou d'une plaisanterie d'écoliers), Florence se laisse convaincre et se rend sur place avec tout l'équipement nécessaire à la découverte de la « vérité », un mot qui compose la devise latine de l'école (*semper veritas*, « toujours la vérité »). Le trajet en voiture avec Robert lui offre une nouvelle occasion de justifier son credo rationaliste puisque, à l'instar de Lionel Barrett dans *La Maison des damnés* et de David Ash dans *Haunted*, Florence ne croit qu'en la science et aux gages que celle-ci peut apporter. Elle estime, tout comme eux, que les fantômes sont une création de l'esprit et non pas l'indice d'un quelconque au-delà.

Une fois arrivée à Rockford, Florence emploie la technologie dans la tradition des sciences psychiques, afin de mettre au jour les éventuelles supercheries, et non pas de communiquer avec les esprits. Sous cet angle, la chasse aux fantômes est davantage une chasse aux préjugés. Les élèves de Rockford, quant à eux, espèrent que son enquête contribue à « tuer » le fantôme qui leur apparaît sous des traits monstrueux (son visage est, dit l'un



FIG. 10

des garçons, tordu et flou, comme sur une photographie¹³⁵). Ils conçoivent donc la chasse aux fantômes au premier sens du terme, comme une éradication de forces hostiles¹³⁶. La variété de ces attentes met en évidence à quel point le spiritisme appareillé peut remplir diverses fonctions selon les contextes narratifs : distinguer les vrais des faux fantômes, attester les pouvoirs du médium, emprisonner les spectres, exorciser la hantise, etc.

L'installation de son outillage dans le dortoir des garçons permet à Florence de présenter à Robert, Maud Hill (l'intendante qui la convoque sur place – Imelda Staunton) et Tom (un petit garçon avec lequel elle sympathise dès son arrivée – Isaac Hempstead Wright) les instruments dont elle va se servir : un détecteur magnétique Marconi, un graphophone Bell-Tainter, un thermomètre différentiel, des appareils photographiques Kodak à déclenchement instantané, etc. (FIG. 11). Or, au lieu de contribuer à dissiper les doutes, ces dispositifs vont avérer la hantise, que la jeune femme refuse d'interpréter comme telle. Au cours de ses recherches, Florence est pourtant à plusieurs reprises déstabilisée par des faits étranges, et en particulier par la découverte d'une maison de poupée dans laquelle des figurines rejouent des scènes de sa vie récente (son arrivée à Rockford House, la résolution du mystère lié à la mort de Walter Portman, la découverte que Robert s'automutile par culpabilité d'avoir survécu à la guerre, etc.), ainsi que des scènes de son passé (FIG. 12).

Cette réplique miniature de l'édifice constitue en réalité l'une des méthodes choisies par le fantôme de Rockford House pour conduire Florence vers la vérité – une vérité enfouie au plus profond de son inconscient. De fait, elle n'a jamais été en Afrique où ses parents auraient perdu la vie, comme elle le croit, mais elle a vécu son enfance dans cette maison, avant que son père n'assassine sa mère et ne tue accidentellement Tom, qui était le fils de Maud né d'une relation extraconjugale avec le maître. Tom est donc



FIG. 11



FIG. 12

un fantôme et c'est lui qui effraie les garçons de l'orphelinat, bien que cela ne soit pas son intention première, puisqu'il souhaite surtout que Florence retrouve la mémoire – d'où son emploi de la maison de poupée qui rappelle un peu le jeu de pistes de *L'Orphelinat*¹³⁷. La maison de poupée se mue ici en système de communication entre morts et vivants dont la valeur est hautement réflexive, en ce qu'elle met en abyme le processus de remémoration expérimenté par Florence : d'abord vide (à l'instar de son amnésie), la maison de poupée se « remplit » par la suite de moments vécus par la jeune femme, c'est-à-dire d'images et de sons qui reconstruisent la réalité à laquelle elle tente d'échapper.

Mais Tom a d'autres ressources pour libérer Florence de son amnésie infantile. Il tire également parti des appareils de mesure pour la guider dans les méandres de Rockford House (lesquels sont également les méandres de son psychisme et de son histoire familiale) et, partant, lui procurer les preuves qu'elle réclame à la science. C'est le cas lorsque le détecteur magnétique l'oriente vers un couloir où elle aperçoit la silhouette d'un homme qui pointe un fusil sur elle. Apeurée, son mouvement de recul déclenche les appareils photographiques (reliés à des fils tendus qui se cassent à chaque

pas), le son des éclairs de magnésium coïncidant avec les coups de feu (insinuant la filiation entre deux modes de capture). Si les images obtenues ne montrent rien de cet homme, elles font cependant apparaître un petit garçon flou dans l'arrière-plan qui n'est autre que Tom lui-même.

Doué du don d'ubiquité et d'omniscience, Tom est donc celui qui maîtrise les rouages de la communication spectrale, tel Belasco dans *La Maison des damnés*. Mais contrairement à celui-ci, la terreur qu'inspire ce pouvoir est un mal nécessaire afin que Florence parvienne à se souvenir d'un passé longtemps refoulé (et qu'elle reste à tout jamais à Rockford House). Tom est, en effet, apte à jouer avec son apparence en fonction de la situation : avec distorsion visuelle (sur le modèle d'un portrait photographique flou et déformé), il suscitera la peur ; sans altération (donc sous des traits réalistes), il sera un pensionnaire parmi d'autres. Toutefois, cette aptitude à « contrôler » son image dépend aussi du sujet percevant : tandis que Florence l'appréhende d'emblée dans sa corporalité humaine, d'autres ne le voient pas du tout et d'autres, encore, ne le remarquent que sous ses atours effrayants. La perception de l'invisible est ainsi relative à chaque individu, à ses croyances et à ses fragilités. Robert, par exemple, ne voit pas Tom étant donné qu'il est lui-même hanté par les spectres de ses camarades morts au combat ; il n'a donc pas besoin d'être convaincu de l'existence des fantômes qui font pleinement partie de son quotidien. Florence, pour sa part, est capable de décoder le fantôme sur le plan cognitif mais pas herméneutique, ce qui requiert de la part de Tom de la bousculer un peu.

La Maison des ombres propose une lecture essentiellement psychanalytique de la hantise, le fantôme symbolisant le retour du refoulé, dans le sens où il parvient, non sans difficulté, à briser les mécanismes de défense mis en place par Florence. Parmi ces moyens, la technologie joue un rôle majeur puisqu'elle sert de justification à son credo scientifique et de rempart contre une réalité insupportable. Cependant, comme dans *Haunted* ou *Emergo*, ces appareils ont un rendement limité, les phénomènes surnaturels outrepassant leur périmètre. Indiqué dans un carton du générique¹³⁸, le titre de l'ouvrage de Florence Cathcart, *Voir à travers les fantômes* (*Seeing Through Ghosts*), résonne comme un aveu d'impuissance. Cette expression renvoie sans aucun doute au thème du démasquage et au refus de se laisser leurrer par les apparences.

Mais elle exprime aussi quelque chose du défi que représente l'observation des fantômes, la technologie contribuant parfois davantage à les occulter qu'à les dévoiler. Si Florence se range du côté des incroyants, c'est précisément parce que ces appareils lui permettent de « voir à travers les fantômes » sans jamais les reconnaître, comme le suggère l'image de couverture du présent volume. Or, à la fin du film, l'ambition de la jeune femme a

changé : son prochain ouvrage s'intitulera *L'Interprétation des fantômes*, une locution aux échos psychanalytiques évidents. Il ne s'agit plus de s'aveugler en accusant les autres de croire aux chimères, mais d'expliquer ce que les fantômes révèlent de nous-mêmes, tout comme les rêves livrent un savoir sur la vie psychique inconsciente.

L'approche du surnaturel s'est donc transformée, même si Florence Cathcart reste guidée par une soif de savoir jugée peu commune, à cette époque, pour une femme (à plusieurs reprises, on souligne le fait qu'elle est éduquée, formée à l'université de Cambridge). Elle incarne en effet une féminité peu courante : elle assume le point de vue rationaliste habituellement attribué aux hommes ; elle donne des ordres à l'officier de police qui l'accompagne dans son expédition de démasquage ; elle porte, une fois rentrée chez elle, un ample tailleur masculin ; elle fume régulièrement des cigarettes rangées dans un étui aux initiales de son fiancé décédé (auquel elle s'identifie) ; elle est placée dans une posture voyeuriste lorsqu'elle regarde, à travers le trou d'une paroi, Robert nu au sortir du bain¹³⁹ ; et elle est en charge de la technologie qu'elle manie avec beaucoup d'aisance. *La Maison des ombres* inverse donc la dynamique de genre qui sous-tend les représentations usuelles des chasseurs de fantômes.

Dans la plupart des cas étudiés, les personnages masculins ont la tâche d'explorer les lieux hantés à l'aide de dispositifs techniques, alors que les personnages féminins endossent plutôt le rôle de médiums. Songeons au téléfilm britannique *The Stone Tape* (1972) où Jill Greeley (Jane Asher) est ingénieure au sein d'un groupe de chercheurs en électronique, mais aussi médium puisqu'elle est la seule à voir le fantôme qui hante la maison victorienne qui les accueille. *Poltergeist*, *La Maison des damnés*, *L'Enfant du diable*, *L'Emprise*, *L'Orphelinat*, les franchises « *Paranormal Activity* », « *Insidious* » et « *The Conjuring* » suivent aussi un schéma narratif fondé sur un partage genré des responsabilités¹⁴⁰. Tout à fait emblématique à cet égard, *Insidious* met en scène une équipe d'« observations spectrales » constituée d'un médium féminin, Elise Rainier (Lin Shaye) et de deux assistants, Specs (Leigh Whannell) et Tucker (Angus Sampson). Ce dernier incarne le « geek » par excellence, soucieux d'élaborer de nouveaux outils qu'il juge indispensables à l'investigation, là où Specs se fie en priorité aux pouvoirs extrasensoriels d'Elise – ce qui engendre une rivalité assez amusante entre les deux hommes. Mais si la technologie permet d'effectuer un premier « diagnostic » de la situation, elle est vite supplantée par Elise qui, en tant que médium hypermédiatique, parvient à percevoir bien plus que l'appareillage mis au point par Tucker. En regard de ces films qui tendent à préserver cette opposition, le personnage de Florence Cathcart s'avère donc résolument original.

Des fantômes qui s'ignorent : *Sixième Sens* (1999) et *Les Autres* (2001)

Grâce au mouvement spirite, la maison hantée devient, on l'a vu, un territoire de retrouvailles possibles entre morts et vivants. Pour ses défenseurs, le spiritisme apparaît « à la fois comme une science expérimentale et comme une religion véritablement universelle » qui permet de « prouver à nos sens si limités l'immortalité de l'âme et la survivance ». C'est pourquoi, « il console ceux qui pleurent un être cher en leur montrant dans la mort éphémère le prélude à d'autres vies¹⁴¹ », s'enthousiasme un rédacteur de *La Revue spirite* fondée par Allan Kardec. Selon ce dernier, il n'y a pas lieu de craindre les maisons hantées car elles sont d'abord le signe d'un attachement des esprits aux personnes aimées. Ce n'est que marginalement que les fantômes viennent incommoder les humains afin de se venger ou d'obtenir réparation pour une injustice commise à leur rencontre¹⁴². Généralement bienveillants, les fantômes souhaiteraient par-dessus tout maintenir un lien avec les incarnés, en leur confiant des messages rassurants (par exemple sur leur sort dans l'au-delà) ou profitables à leur progression spirituelle et morale¹⁴³. Si bien que leurs apparitions ne suscitent pas forcément des sentiments de frayeur, d'autant plus que les spectres s'affichent volontiers sous les dehors d'une corporéité bien marquée. En effet, « si les esprits qui se manifestent à la vue se présentent généralement sous une forme analogue à celle qu'ils avaient de leur vivant, mais vaporeuse », écrit Allan Kardec,

« d'autres fois, cette forme a toutes les apparences d'un être vivant, au point de faire complètement illusion, et qu'on les a quelquefois prises pour des personnes en chair et en os, avec lesquelles on a pu causer et échanger des poignées de main, sans se douter qu'on avait affaire à des esprits, autrement que par leur disparition subite¹⁴⁴ ».

Depuis l'Antiquité, le mode de représentation canonique des fantômes en tant qu'« êtres évanescents et immatériels, qui se volatilisent dans l'air au contact des vivants », côtoie une conception réaliste qui leur confère « une consistance, une densité, une résistance particulières¹⁴⁵ » : « Ce ne sont plus alors de vagues silhouettes incorporelles et translucides, mais d'authentiques revenants en chair, des trépassés dont le corps ne se décompose pas, des "morts vivants"¹⁴⁶ », note Catherine Schneider. L'enquête d'Ernesto Bozzano sur les maisons hantées insiste sur le caractère profondément humain des fantômes : « Loin de se montrer entourés du blanc linceul spectral dont il est question dans les vieux contes, ils paraissent vêtus des costumes de l'époque à laquelle ils vécurent. Généralement, ils se présentent d'une manière réaliste, qu'on pourrait les croire vivants¹⁴⁷ [...] » Cette vision naturaliste du

fantôme renvoie alors à l'ancienne doctrine de « la consubstantialité entre spectre et cadavre », selon laquelle « le spectre est censé conserver quelques traits de sa dépouille mortelle¹⁴⁸ », explique Antonio Stramaglia.

La Maison des ombres combine précisément ces deux registres de figuration – surnaturaliste et naturaliste – pour maximiser l'effet de surprise au moment où Florence découvre que le fantôme terrorisant les élèves de Rockford et Tom ne font qu'un. Au cinéma, la matérialité des spectres permet de jouer sur l'ambiguïté de leur statut, d'autant plus que voir des corps sur un écran, indique à juste titre Benjamin Thomas, c'est, « au fond, ne jamais être tout à fait en mesure de lever une incertitude : sont-ils ou non fantomatiques?¹⁴⁹ ». Parfois, le fantôme endosse des régimes de visibilité variables, susceptibles de changer au cours du récit et de s'adapter aux personnages qui auront un accès plus ou moins sélectif au monde de l'au-delà. Tandis que « l'inclination première des films ayant à mettre en scène des fantômes aura sans doute été d'accuser l'intangibilité, voire l'évanescence des corps spectraux¹⁵⁰ », les films contemporains emploient les effets spéciaux avec davantage de parcimonie, de sorte à exploiter les potentialités narratives et dramaturgiques du spectre « pris dans le monde de la même manière que les vivants¹⁵¹ ». Ce phénomène de désenchantement de la hantise est par exemple à l'œuvre dans le film de Kiyoshi Kurosawa, *Vers l'autre rive* (2015), où un homme revient chez lui, trois ans après son décès en mer, le corps et l'esprit parfaitement intacts¹⁵².

Loin d'être inédite – elle est définitoire des films blancs et des mélodrames romantiques tels *L'Aventure de Mme Muir* (1947), *Le Portrait de Jennie* (1948) ou *Pandora* (1951) –, cette tendance au désenchantement de la hantise s'accroît au tournant des années 2000, dans la foulée du succès considérable rencontré par le film de M. Night Shyamalan, *Sixième Sens*¹⁵³. Fort d'un fantôme qui s'ignore doux et charismatique, *Sixième Sens* va contribuer à redynamiser le genre du *supernatural horror* en privilégiant la dimension suggestive et psychologique de la hantise. En témoigne une série de films qui profitent de l'élan impulsé par le *Sixième Sens* – *Apparences*, *Les Autres*, *Intuitions*, *Apparitions*, *La Voix des morts* –, pour développer une vision contemplative et réflexive du surnaturel qui contraste avec l'horreur viscérale des années 1980 et 1990 (pensons aux franchises « *Vendredi 13* », « *Freddy* » ou « *Halloween* »¹⁵⁴). La figure du fantôme rassurant et héroïque séduit les producteurs qui espèrent, en retournant aux racines spirituelles du sous-genre, lui faire gagner en respectabilité et toucher ainsi un plus large public¹⁵⁵.

Ce « tournant spirituel » de l'horreur se nourrit des codes du *ghost melodrama* de manière à suggérer que la grille de lecture rationaliste ne

permet pas de tout expliquer. Un enfant (ou un adolescent) se charge alors d'escorter un homme ou une femme sceptique dans la reconnaissance d'une réalité parallèle trop longtemps ignorée. Tom, dans *La Maison des ombres*, ou Cole Sear (Haley Joel Osment), dans *Sixième Sens*, jouent ce rôle d'intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts, obligeant les adultes à admettre l'indicible. Partant, ces fictions sont souvent des récits de conversion de personnages qui se déclarent ouvertement incroyants, jusqu'à ce qu'ils assistent à l'irruption du surnaturel. Une variante consiste à décliner la hantise sur le mode du retour de refoulé qui force les protagonistes à se confronter à l'amnésie ou à la dénégaration, comme dans *Apparences* où Claire Spencer (Michelle Pfeiffer) est interpellée par le fantôme d'une jeune femme, Madison Frank (Amber Valletta), qui l'aide à mettre en question son mariage¹⁵⁶. Dominé par l'inquiétude et la mélancolie davantage que par le sensationnalisme, ces différents films abordent principalement les thèmes de la perte, du trauma et de la mémoire dans un cadre intimiste.

Le motif du fantôme qui ignore sa condition et continue de mener sa vie habituelle, étonné de voir ses interactions avec le monde extérieur fortement inhibées, constitue un moyen, parmi d'autres, de naturaliser la hantise, laquelle devient, dans pareil contexte, une métaphore de l'impossibilité (ou de la difficulté) du deuil. En conférant aux fantômes une consistance tout humaine, *Le Carnaval des âmes*, *Sixième Sens*, *Les Autres* ou *Haunter* (2013) suggèrent que la mort n'est qu'un versant ou un prolongement de la vie, dans la tradition de la doctrine spirite. En effet, si l'incarnation du fantôme et l'occultation de son état permettent de « leurrer provisoirement le spectateur¹⁵⁷ », c'est dans le but de maximiser la surprise lors du « twist » final, mais aussi, comme on va le voir, de nier pudiquement la mort et sa nature irréversible.

Sixième Sens est paradigmatique d'un type de récit circulaire qui retarde l'échéance de la disparition du héros pour mieux rassurer le public d'être en vie¹⁵⁸. Cette dénégaration de la finalité de toute existence (et, par extension, de toute fiction) dépend ici essentiellement de deux facteurs : d'une part, le désenchantement de la hantise à travers un traitement vraisemblable du surnaturel ; et, d'autre part, la « manipulation du spectateur » par le biais d'un récit que l'on pourrait qualifier de « suppressif¹⁵⁹ », car jouant habilement de « l'opposition montré/non montré¹⁶⁰ » au niveau tant du cadrage, du montage, que de la mise en scène. Comme l'observe Alain Boillat, les éliminations temporelles, les plans-séquences, le travail sur le hors-champ ou sur la construction du point de vue contribuent à préserver la possibilité d'une double lecture de l'action, fantastique et non fantastique¹⁶¹. C'est pourquoi, la tentation est grande de revoir le film afin de corriger les « inférences

narratives erronées¹⁶² » induites par un premier visionnement, notamment en essayant de repérer les indices de spectralité savamment dissimulés.

Au début du *Sixième Sens*, Malcolm Crowe (Bruce Willis), un pédopsychiatre renommé, est agressé par un ancien patient, Vincent Gray (Donnie Wahlberg), qui se suicide après lui avoir reproché un mauvais diagnostic. Le médecin va tenter de surmonter cet échec en aidant un petit garçon introverti, Cole Sear, dont on réalisera plus tard qu'il est une sorte de double de Vincent. Suite à plusieurs entretiens qui permettent de construire une relation de confiance, Cole avoue à Malcolm qu'il « voit des fantômes » et que la plupart d'entre eux méconnaissent leur destin – un principe en consonance avec l'un des acquis du spiritisme : les fantômes ont une forme humaine et ignorent fréquemment leur situation¹⁶³. De son côté, Cole incarne le traditionnel enfant médium, bien que le film transforme cette vocation en fardeau tant il souffre d'être continuellement importuné par des esprits, à l'instar de Danny dans *Shining*¹⁶⁴. D'abord défiant, Malcolm interprète la médiumnité de Cole en termes psychopathologiques : ses hallucinations visuelles sont des symptômes de schizophrénie et de paranoïa qui exigent médication et peut-être hospitalisation ; tel est le diagnostic qu'il enregistre à l'aide d'un dictaphone. Mais certains propos de son patient éveillent chez Malcolm le besoin de réécouter les entretiens audio réalisés durant la thérapie avec Vincent Gray qui semblait souffrir de maux analogues.

Le psychiatre comprend alors qu'il s'est en réalité trompé : Vincent, à l'instar de Cole, était un médium malgré lui et les fantômes, loin d'être des signes de folie, existent bel et bien. À preuve, l'enregistrement d'une séance avec Vincent : en augmentant le volume, Malcolm entend, dans le bruit blanc de la bande sonore, la voix d'une femme parlant espagnol qui répète « Sauvez-moi, monsieur, je ne veux pas mourir ». La technologie apporte au médecin l'élément nécessaire à sa conversion, cette révélation constituant une première étape dans son « apprentissage » en tant que membre de la communauté des fantômes. Car comme l'écrit Aviva Briefel à propos de ces récits d'aveuglement spectral¹⁶⁵, l'enjeu principal consiste, pour le héros, à accepter sa mort au niveau cognitif. Cette prise de conscience réclame cependant une inversion des rôles entre patient et thérapeute, puisque Cole va conduire Malcolm vers la lucidité et la paix de l'âme, non sans avoir été en retour soulagé de sa peine par le médecin qui lui conseille d'aider, par l'écoute, les fantômes en difficulté, comme le ferait un psychanalyste¹⁶⁶.

Cette permutation des rôles n'est pas la seule ironie d'un film centré sur la destinée d'un fantôme qui ne croit pas aux fantômes. Sans s'en aviser, Malcolm participe à documenter l'existence de l'au-delà lorsqu'il enregistre sa voix à l'aide d'un dictaphone. Lui aussi, comme les esprits qui

interpellent Vincent pendant les séances de thérapie, produit des preuves matérielles d'une vie après la mort. Aussi *Sixième Sens* est-il doublement « métafictionnel » : non seulement il manipule le voir et le savoir spectatoriels, comme le remarque Alain Boillat, mais encore il enseigne que les médias audiovisuels font toujours la promesse d'une immortalité par la technique. Les scènes où la femme de Malcolm, Anna (Olivia Williams), regarde en boucle les vidéos de leur mariage témoignent du statut paradoxal de ces images qui désavouent la perte d'un être cher (comme le veut la compulsion de répétition propre à l'état mélancolique entraîné par le deuil¹⁶⁷), tout en certifiant la présence de Malcolm en tant que spectre parmi les vivants¹⁶⁸. Le film invite donc les spectateurs à envisager les médias audiovisuels dans leur fonction d'inscription de l'invisible et de moyen de communication avec les morts¹⁶⁹.

Les photographies dans *Les Autres* d'Alejandro Amenábar assument un rôle similaire, tout en préparant Grace à l'idée qu'elle est elle-même un fantôme. Du moins, c'est l'espoir de la servante, Bertha Mills, qui lui explique que les clichés funéraires trouvés dans une pièce inoccupée de la maison servent à préserver l'âme des défunts. En réponse à la réaction de l'héroïne qui juge ces images naïves et macabres, Bertha commente que la perte d'un être cher peut parfois conduire à commettre des choses étranges, dans un dialogue à double sens qui prendra toute sa signification vers la fin du film. Plus tard, Grace tombe par hasard sur une photographie datant de 1891 qui montre les trois domestiques Bertha, Lydia (Elaine Cassidy) et Mr Tuttle (Eric Sykes) dans une configuration visuelle analogue aux images *post mortem* : assis l'un à côté de l'autre sur un canapé, ils semblent assoupis. Ces défunts paraissent alors étrangement vivants, comme suspendus entre deux états, en transition vers l'au-delà (FIG. 13). Choquée par une telle découverte, Grace se voit envahie par un sentiment d'inquiétante familiarité, au sens freudien du terme. « Ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes¹⁷⁰ », écrit Freud en 1919. Si le média photographique opère comme un « bouclier spectral¹⁷¹ » protégeant les vivants de la réalité de la finitude humaine, il est également un instrument d'« éducation » à la mort pour Grace qui, tel Malcolm dans *Sixième Sens*, reste longtemps captive de son désaveu.

Les Autres pousse cependant plus loin encore le principe d'inversion entre le monde des vivants et le monde des morts grâce au détournement des codes esthétiques et narratifs de la maison hantée. Isolée sur l'île de Jersey, entourée d'une épaisse brume et dérangée par des bruits et déplacements d'objets inexpliqués, la maison des Stewart répond assurément



FIG. 13

aux stéréotypes du genre¹⁷². L'obscurité imposée par Grace en raison de la photosensibilité de ses enfants, Anne et Nicholas (James Bentley), instaure une atmosphère sépulcrale digne des films de fantômes les plus glaçants. Reflet du fondamentalisme religieux prôné par l'héroïne¹⁷³, cette absence de lumière naturelle fait écho au paysage qui l'entoure, filmé dans des couleurs froides et en un camaïeu de gris. L'omniprésence des ombres est interprétée par Michael Walker comme le symbole d'un lourd secret qui justifie l'isolement dans lequel Grace maintient sa famille¹⁷⁴. Tout indique la possibilité d'une collaboration de la femme avec l'occupant allemand, installé sur l'île de Jersey de 1940 à 1945, à commencer par le climat répressif qui pèse sur la maison (obscurité, silence, cloisonnement des espaces, etc.). Le film met d'ailleurs en parallèle deux moments historiques : l'évacuation de l'île en raison d'une épidémie de tuberculose (à laquelle succombent les domestiques en 1891) et l'évacuation de l'île en 1940, lors de l'arrivée des troupes de la Wehrmacht – Grace choisissant de rester sur place, alors que le reste de sa famille décide de partir.

Il n'en reste pas moins que cette maison s'avère très polysémique : métaphore du rigorisme catholique, de la mort des protagonistes (enfermés dans un immense cercueil), de l'inconscient ou de la culpabilité de l'héroïne, etc., elle mime aussi le travail d'un dispositif optique : en elle cohabitent deux espaces, l'un étant le négatif (le monde des morts) de l'autre (le monde des vivants). Les motifs de la lumière et de la photographie évoquent en effet l'idée de la maison comme appareil photographique, l'histoire étant racontée du point de vue de la « chambre noire », à savoir du point de vue des Stewart, les fantômes inscrits sur l'image latente de la « pellicule sensible ». Dans cette perspective, Anne et Nicholas représentent l'épreuve négative de Victor Marlish, le petit garçon habitant la demeure du côté de « l'image

positive » (des vivants) –, les premiers étant les spectres qui hantent lesdits « intrus », et non l'inverse.

Afin de préserver le suspense, ce « film à “twist”¹⁷⁵ » choisit de mettre en arrière-plan l'univers des vivants – le Monde 2, pour reprendre la terminologie d'Alain Boillat – au profit de l'univers des fantômes (le Monde 1), de sorte à hisser ce dernier au rang de monde de référence des spectateurs (le Monde 0) :

« Le spectateur, ne constatant aucun informant relatif au caractère surnaturel de la situation [...], part du principe que les lois de l'univers diégétique sont identiques à celles de Mo [Monde 0], et n'a donc pas conscience de M2 [Monde 2]¹⁷⁶. »

Or l'équivoque ne découle pas d'une simple hiérarchisation entre les deux mondes diégétiques par atténuation de l'un et accentuation de l'autre. Elle repose sur le principe d'une inversion du *topos* de la maison hantée selon laquelle les « autres », les intrus qui troublent les Stewart, sont relégués aux marges du récit pour occuper la place qui revient habituellement aux fantômes. La photosensibilité des enfants de Grace prend dès lors tout son sens : Anne et Nicholas sont les véritables spectres d'une machine à fantômes qu'est devenue la maison au fil des tragédies personnelles et collectives¹⁷⁷. Des spectres non sans rapport avec les photographies funéraires, en ce qu'ils constituent des images (cette fois-ci animées) qui simultanément désavouent et reconnaissent une disparition. Plus largement, *Les Autres* problématise les angoisses liées aux médias d'enregistrement qui ne cessent de fabriquer leurs propres fantômes au travers de représentations profondément paradoxales¹⁷⁸. Aviva Briefel propose même d'appréhender la maison hantée comme la salle obscure du cinéma dans laquelle évoluent des fantômes, les murs dessinant le périmètre clos par la fiction (car, au-delà, les personnages n'ont plus d'existence possible¹⁷⁹). Dans tous les cas, les spectres restent condamnés à hanter l'image latente, quand bien même le retour du refoulé permet, à terme, de faire pénétrer un peu de lumière dans le monde obscur des Stewart – un mouvement qui correspond également au lâcher-prise de Grace face à son besoin d'omniscience (elle admet à la fin ne pas savoir où ils se trouvent exactement).

En deux points du récit, le monde des vivants et des morts se rejoignent, au sens où il y a intrusion de l'un dans l'autre, à la faveur d'un travail de médiation réalisé par un médium englobé dans le « média » qu'est la maison hantée. La première fois, le monde des vivants fait brusquement irruption dans le monde des morts, lorsqu'Anne, dans sa robe de première communiant, se transforme brièvement en vieille femme, continuant à parler



FIG. 14

d'une voix enfantine. On comprendra plus tard que cette dame a été invitée à plusieurs reprises par les Marlish afin de communiquer avec les esprits, et qu'Anne n'est nullement « possédée », mais s'exprime via le corps du médium au cours d'une séance se déroulant dans le monde des vivants (FIG. 14). L'incertitude est entretenue par le personnage d'Anne lui-même qui correspond parfaitement au stéréotype de l'enfant médium : il s'agit d'une fillette à l'orée de la puberté qui affirme être en contact avec des fantômes. C'est pourquoi, on pourrait penser qu'elle attire à elle les spectres dont Grace soupçonne la présence, pourtant sans vraiment y croire. L'originalité de ce film consiste précisément à détourner ce cliché en lançant les spectateurs sur une fausse piste, ainsi qu'à construire le Monde 1 comme le négatif inversé du Monde 2.

Le second moment de convergence entre les deux univers survient lors d'une séquence qui constitue l'envers de la précédente : c'est le monde des esprits qui s'introduit dans le monde des vivants, la séance spirite servant (à nouveau) de point de jonction entre eux. Extrêmement habile dans sa construction narrative, elle fait alterner deux points de vue : celui des fantômes, et notamment de Grace qui « entre » pour la première fois dans le monde des vivants (y provoquant de violents *poltergeists*, à la mesure de son agitation) ; et le point de vue des vivants qui ne perçoivent pas les fantômes mais obtiennent des informations relatives à ceux-ci grâce au médium en transe. Ce dernier emploie la technique de l'écriture automatique sur le modèle de la séance de *L'Enfant du diable* : les réponses aux questions adressées aux esprits sont inscrites sur des feuilles de papier et lues à voix haute par l'un des participants¹⁸⁰. Cette séquence explicite sur le plan de la mise en scène les propos de Bertha relatifs à ses croyances : « Parfois, les deux mondes se mélangent »¹⁸¹. Ici, leur imbrication s'effectue selon un processus

suggérant l'opération de la double exposition : le Monde 1 vient se superposer au Monde 2 pour coexister avec lui, l'image audiovisuelle n'étant complète que pour les spectateurs (et peut-être aussi les fantômes) (FIG. 15).

À travers la figure du fantôme qui s'ignore (et qui est ignoré du public), *Sixième Sens* et *Les Autres* développent donc une réflexion sur les fonctions de l'image fixe et animée dans ses rapports à la spectralité. Ce processus est soutenu par l'usage que font les personnages des médias d'enregistrement qui, à la fois, valident et récusent la mort, reconnaissent son caractère irréversible et préservent l'âme des défunts. Lorsqu'Anna, dans *Sixième Sens*, visionne en boucle les vidéos du mariage, elle réalise un travail de deuil au sein duquel « l'existence de l'objet perdu est continuée psychiquement¹⁸² », pour citer Sigmund Freud dans *Deuil et mélancolie* (1917).

Or cette attitude n'est pas sans rapport avec la posture que le film assigne aux spectateurs, incités à appréhender Malcolm non pas comme un fantôme mais comme un être incarné. *Sixième Sens* induit un refus de croire au décès du héros, ainsi qu'un besoin de revoir le film à l'aune d'un nouveau savoir, ce geste ayant pour effet de nier l'échéance de la mort grâce, précisément, au médium cinématographique. Le désaveu est d'ailleurs renforcé par la sophistication narrative propre à ce genre de productions, lequel pousse à adhérer davantage au signifiant qu'au signifié, « l'ingéniosité de l'artifice inventé par le cinéaste supplant[ant] le contenu diégétique proprement dit¹⁸³ ». Notre attention se voit en effet détournée des enjeux métaphysiques qui sous-tendent la thématique, au profit d'une distance critique et d'un pouvoir d'expertise conféré aux plus méritants (c'est-à-dire, à celles et ceux qui s'amuse à déconstruire l'artifice en revoyant le film). En incitant les spectateurs à se focaliser sur des éléments formels et narratifs au détriment du discours, et plus précisément, d'un discours sur la finitude inhérent au film de fantômes¹⁸⁴, *Sixième Sens* et *Les Autres* participent sans aucun doute à démystifier la mort, et du même coup à apaiser le public qui se sait, lui, bien vivant.

La maison médiumnisée : *Paranormal Activity* (2007) et *Insidious* (2010)

Si l'exploration « scientifique » de la maison hantée intéresse les spirites et les parapsychologues, c'est parce qu'elle fournit la preuve de la survivance de l'âme, mais aussi parce qu'elle révèle à l'occasion la présence d'un médium responsable des phénomènes inexpliqués¹⁸⁵. Historiquement, les experts distinguent la maison hantée à proprement parler (occupée par un ou plusieurs esprits) de la « maison médiumnisée¹⁸⁶ », signe de l'influence d'une personne capable de provoquer des bruits, des coups frappés,



FIG. 15

des déplacements d'objets, etc., appelés « *poltergeists*¹⁸⁷ ». Selon Camille Flammarion,

« ces lancements bizarres d'objets ont été observés des centaines, des milliers de fois ; la cause en est consciente et invisible : elle a été fréquemment associée à des actes possibles de décédés, mais pas toujours ou, du moins, nous ne pouvons pas toujours découvrir l'existence d'un défunt par lequel ces phénomènes sembleraient être produits. Si les désincarnés jouent un rôle, [...] les incarnés en jouent certainement un également. Il semble que des forces invisibles agissent sur le monde visible en se servant des facultés organiques de médiums ou intermédiaires, constitués par des jeunes filles ou jeune femmes (quelquefois des adolescents) dont la présence fait croire au public ignorant – ou à certains juges de même valeur négative – qu'ils sont les agents responsables, autrement dit des farceurs plus malins que tous les enquêteurs¹⁸⁸ ».

Pour Ernesto Bozzano, également, la présence d'un « sensitif », « le plus souvent une jeune fille, et quelquefois un jeune garçon¹⁸⁹ », explique les « phénomènes de mouvement, de transport ou de lancement d'objets de ménage¹⁹⁰ ». Cependant, dans de nombreux cas, la hantise est surtout d'origine mixte, due à la fois à un fantôme et à un médium perméable à la « saturation fluidique¹⁹¹ » engendrée par des personnes ayant vécu dans la maison, l'un tirant parti de l'énergie de l'autre¹⁹². Selon toutes apparences, « les ambiances hantées sont soumises à des courants d'énergie ignorés, qui, se combinant aux irradiations « télékinésiques » du sensitif, donnent lieu à des phénomènes de « poltergeist »¹⁹³ », présume Bozzano. L'hypothèse de la force psychique ou nerveuse exercée à distance (volontairement ou non) par un individu sur son environnement emporte tous les suffrages des savants

réticents à l'idée que des agents non humains puissent être responsables de lévitations de table ou de claquements de porte. Dans une conférence publique donnée au Teatro Carignano de Turin en mars 1907, le médecin italien Pio Foà déclare :

« Ma conviction [...], c'est que tout ce qui résulte des phénomènes médianimiques est le produit de l'activité directe ou indirecte du médium. Ou l'impulsion et l'énergie qu'il développe viennent entièrement de lui-même, ou les personnes qui assistent à la production du phénomène y participent par suggestion, et en communiquant leurs énergies. [...] C'est l'énergie du médium qui agit à distance, comme agissent à distance bien d'autres formes d'énergies connues par les physiciens¹⁹⁴. »

Les théories sur l'extériorisation de la sensibilité et sur la force psychique prêtent ainsi leur concours aux tentatives d'élucidation de la hantise personnalisée, notamment lorsque l'intervention d'un esprit ne peut être formellement démontrée et qu'il n'existe aucune trace de fraude. La plupart du temps « les phénomènes sont produits par des personnes douées, sans le savoir, de facultés médianimiques » qui dégagent une énergie électrique semblable à celle « d'une pile ou d'une dynamo », estime un rédacteur du *Monde Illustré*. D'où la nécessité de poser une « nouvelle question » (qui est davantage un nouveau mot d'ordre) : « Cherchez le médium¹⁹⁵ ! » Sans surprise, les femmes et les jeunes filles sont les meilleures candidates pour performer cette médiumnité « dynamogénique¹⁹⁶ » : « Il y a, sans contredit, de fantastiques lancements de pierres et de véritables démolitions d'immeubles commis inconsciemment par des femmes et des filles hystériques, par l'extériorisation de leurs forces nerveuses¹⁹⁷ », assure Camille Flammarion. Pour lors, la hantise confronte les observateurs à des faits associés très directement à « certaines propriétés organiques de jeunes filles, de jeunes femmes, de jeunes garçons¹⁹⁸ ». Avec les *poltergeists* observés dans certaines habitations, s'impose donc la nécessité de sonder l'histoire des lieux et, si nécessaire, de mobiliser un équipement technique pour identifier la provenance et la nature des esprits tapageurs : « facultés inconnues de l'être humain, animisme, vitalisme, agents psychiques non humains, fragments de l'âme du monde, entités inconnaissables¹⁹⁹ ? » s'interroge notre chasseur de fantômes en titre, Camille Flammarion.

Le cinéma populaire traduit volontiers ces questionnements au sein de récits horribles guidant les protagonistes vers la découverte d'une entité maléfique qui prend possession d'un vivant. Aux fantômes inoffensifs du

ghost melodrama répondent les esprits démoniaques qui s'emparent des humains pour semer le chaos derrière eux, s'attaquant en particulier aux individus les plus « vulnérables ». Enfant, jeune fille ou femme sont, de fait, les proies préférées des démons qui reconnaissent immédiatement en eux une inclinaison pour la communication avec l'ailleurs. Parmi ces victimes, on compte de nombreux médiums, ou du moins des personnes douées de facultés extrasensorielles et susceptibles de déclencher « certains épisodes impressionnants de forme persécutoire » : « En ces cas, l'intelligence et aussi l'intention rudimentaires qui les dirigent devraient être attribuées à l'apparition d'une personnalité éphémère ayant pour siège la subconscience du sensitif lui-même²⁰⁰ », relève Bozzano à propos d'émanations occultes qui tirent leur force des énergies psychiques d'un médium avéré ou potentiel²⁰¹. La personnalisation de la hantise découle précisément de cette colonisation temporaire d'un vivant par un désincarné ou un démon qui se fixe davantage sur une personne qu'à un lieu.

Ce *topos* est largement exploité dans les franchises « *Paranormal Activity* » (2007-2015) et « *Insidious* » (2010-2018), ainsi que dans d'autres films (*Conjuring : Les Dossiers Warren*, *Conjuring 2 : Le Cas Enfield*, *Sinister*, *Ouija* et ses suites, *The Mirror*, etc.) produits par la même société, Blumhouse Productions, spécialisée dans le thriller surnaturel à haut rendement économique (car relativement peu coûteux à financer). Capitalisant sur le succès commercial de *Paranormal Activity* d'Oren Peli (produit en 2007 et distribué en 2009), *Insidious*, *Sinister* et *Conjuring : Les Dossiers Warren* mettent en scène des familles persécutées par des forces démoniaques – rappelant certains films des années 1970 et 1980 tels *Amityville*, *La Maison du diable*, *Poltergeist* ou *L'Emprise*²⁰². Ce cycle remet au goût du jour une formule qui puise ses racines dans une longue tradition littéraire remontant à l'Antiquité où les morts méritent d'être ménagés par les vivants, « sous peine de sanglantes représailles²⁰³ ». En cas d'influence démoniaque, si les incantations, les amulettes, les crucifix ou les sacrifices ne suffisent pas²⁰⁴, il reste « la magie du Verbe²⁰⁵ » sur laquelle s'appuient les pratiques de l'exorcisme. Mais cet imaginaire de l'emprise irrationnelle n'a pas forcément ici une connotation religieuse puisqu'il renvoie principalement à l'oppression subie par les classes moyennes et inférieures américaines. C'est du moins la clé de lecture proposée par Bernice M. Murphy qui analyse les productions Blumhouse à l'aune des angoisses entraînées, aux États-Unis, par la crise économique des *subprimes*²⁰⁶.

Dans « *Insidious* », « *Sinister* » et *Conjuring : Les Dossiers Warren*, l'enjeu consiste à « récupérer » un membre de la famille – le plus souvent un enfant²⁰⁷ – aspiré dans un monde parallèle. À l'image de leurs antécédents

(*L'Exorciste* ou *Poltergeist*), ces fictions contiennent un personnage qui sert de « canal », de voie de passage à un démon qui s'immisce dans le monde des vivants. Les médiums dépêchés sur place constatent alors que la maison n'est pas directement en cause, mais qu'un de ses habitants « héberge » en lui ou en elle un spectre pernicieux, comme le signalent le Dr Fredrichs (Mark Fredrichs) dans *Paranormal Activity* et Elise Rainier dans *Insidious*. Après avoir visité la demeure, aidée de ses deux assistants Specs et Tucker, Elise Rainier précise aux parents, Josh Lambert (Patrick Wilson) et Renai Lambert (Rose Byrne), que « ce n'est pas la maison qui est hantée, mais le garçon », à savoir Dalton (Ty Simpkins), leur fils ayant mystérieusement sombré dans un profond coma. Au cours d'un « voyage astral » pendant son sommeil, son âme aurait été possédée par une créature surnaturelle se nourrissant de son énergie dans le but de s'incarner. De manière très didactique, Elise expose la théorie de la projection astrale dans le « Lointain » où errent toutes sortes d'entités, dont certaines en quête de quelqu'un qui puisse leur fournir une enveloppe charnelle²⁰⁸. Seule une plongée dans ce « Lointain » permettra de ramener Dalton à la réalité, et ce, grâce au pouvoir couplé du médium, de la technologie et du père de l'enfant, Josh, lui aussi, un voyageur astral accompli.

En comparaison avec les films d'horreur des décennies précédentes, plusieurs éléments contribuent à exaspérer le sentiment d'impuissance des personnages et, partant, des spectateurs : la ténacité et l'extrême mal-faisance des manifestations surnaturelles qui exigent l'intervention d'une équipe de chasseurs de fantômes pluridisciplinaire (un simple médium ne suffit plus, il faut aussi des démonologues, des physiciens, des parapsychologues, des techniciens, etc.) ; l'impossibilité pour ces familles ordinaires d'échapper à la menace par le biais d'un déménagement, comme dans les cinq volets de « *Paranormal Activity* » centrés sur les nuisances d'un démon qui moleste deux sœurs, Katie (Katie Featherston) et Kristi (Sprague Grayden) depuis l'enfance ; l'arbitraire et l'injustice d'une persécution qui paraît disproportionnée au regard du profil des personnes atteintes, parfaitement innocentes (et surtout, quelconques) ; un dénouement qui renouvelle l'assurance d'une malédiction, avec parfois des esprits qui franchissent le quatrième mur – sur le modèle de *Ring* (1998) –, tels qu'on peut le voir dans *Sinister*.

L'impact émotionnel est renforcé par l'intégration, dans la diégèse, d'images filmées en « temps réel » qui ont une fonction de recensement des faits surnaturels : dans *Paranormal Activity* (2007), Micah (Micah Sloat) installe une caméra dans la chambre à coucher pour collecter des preuves des phénomènes paranormaux observés ; dans *Sinister*, Ellison Oswalt (Ethan

Hawke) trouve dans le grenier de la nouvelle maison familiale un projecteur et des films super-8 qui dévoilent des crimes atroces ; dans *Conjuring: Les Dossiers Warren*, Ed Warren (Patrick Wilson), Drew (Shannon Kook) et Brad (John Brotherton) emploient différents appareils (magnétophone, photographie à déclenchement automatique, caméra 16 mm, etc.), afin de recueillir le matériel nécessaire à la demande d'exorcisme (l'Église n'autorisant cette pratique que sur la base de documents fiables) ; dans *Insidious*, Tucker est en charge d'un appareillage spécialement mis au point, de sorte à accompagner la voyance d'Elise, ce penchant pour la technique étant commun à tant d'autres personnages masculins.

Fondé sur le principe de « l'assimilation de l'emplacement de la caméra à l'œil d'un filmeur diégétisé²⁰⁹ », *Paranormal Activity* (2007) s'inspire d'une esthétique *found footage* (« métrage trouvé²¹⁰ ») qui convie a priori à une lecture « documentarisante » des images :

« Bougé, sous-exposition ou surexposition du film, imprécision de la mise au point, présence du *time code* dans l'un des coins de l'image, zooms intempestifs, cadrage aléatoire, taches sur l'objectif, obstruction de la vision par un avant-plan envahissant, arrêts brusques de la prise de vue, bruits parasites occasionnés par la manipulation de la caméra, etc. [...] »²¹¹.

Mais ces marqueurs stylistiques du film amateur « n'en constituent pas pour autant des preuves d'une ontologie supposée du "réel"²¹² », comme le remarque Alain Boillat. Transposée dans le genre de l'horreur, l'esthétique *found footage* produit des effets d'inquiétante familiarité liés à l'« intrusion de l'hyperfictionnalité dans le cadre familial du cinéma amateur » – des effets « d'autant plus "spéciaux" qu'ils surviennent dans des situations banales²¹³ ». Effectivement, l'usage par les personnages de caméras numériques concourt au malaise des spectateurs qui ont l'impression d'assister « en direct » à des événements surnaturels dont la nature angoissante est proportionnelle à leur imprévisibilité. Typique du « *home movie* », cette confusion entre la « caméra du film » et « la caméra dans le film²¹⁴ » exacerbe le poids affectif d'images qui n'ont plus rien d'intime, mais deviennent profondément terrifiantes.

L'efficacité des films de *found footage* ne résulte pas seulement du fait qu'ils se présentent comme « un prolongement du réel à des spectateurs prêts à jouer le jeu d'une telle croyance²¹⁵ ». Elle tient également à la familiarité du public avec « les technologies de filmage : c'est parce que *filmer* et *être filmé* sont des activités qui font partie de notre quotidien que chacun peut s'identifier aux victimes²¹⁶ ». *Long Time Dead* (2002) thématise

précisément cette inscription de la pratique de filmage dans le quotidien de jeunes étudiants qui décident, au cours d'une fête, de s'amuser avec une planche ouija. Mais le jeu se transforme rapidement en cauchemar lorsque le groupe éveille, sans le vouloir, l'esprit d'un démon (un djinn meurtrier). Cette séance de spiritisme improvisée est filmée par l'un des garçons, Webster (Lukas Haas), qui revoit les images à deux reprises : une première fois, il s'interroge sur le comportement de Liam (Alec Newman) qui brise brusquement la chaîne, visiblement affolé²¹⁷ ; une seconde fois, il réalise que la caméra, toujours enclenchée après la fin abrupte de la séance, a filmé la mort d'Annie (Melanie Gutteridge), la première victime du djinn. Or rien ne nous est montré de cette scène dont le contenu doit être inféré à partir de la réaction d'effroi de Webster face à l'écran d'ordinateur, ce double hors-champ attisant l'incertitude des spectateurs. La technologie a donc ici deux fonctions principales : elle sert à ratifier des phénomènes surnaturels dont certains personnages mettent en doute l'existence ; et elle sert à magnifier l'ampleur de la malédiction, chaque visionnement étant suivi d'incidents dont la gravité va *crescendo*.

Le sentiment d'inconfort découle en outre de l'opération de « déshumanisation²¹⁸ » qu'entraînent des images prises sur le mode de la caméra de surveillance, comme dans « *Paranormal Activity* ». Ce trouble est amplifié par le contraste entre la staticité (et la neutralité) du point de vue et le « surgissement fantastique²¹⁹ » dans un flux continu d'images filmées en temps réel. Le recours au dispositif de surveillance quadrillant la maison de la famille Rey dans *Paranormal Activity 2* (2010) permet de jouer pleinement de ce décalage entre familiarité des espaces et des actions, d'un côté, et irruption intempestive du surnaturel, de l'autre. La répétition de plans banals sur les différentes pièces filmées de jour comme de nuit (la cuisine, l'entrée avec les escaliers, le salon, la chambre de l'enfant, la piscine) tend à accuser le caractère disruptif des occurrences paranormales. De quoi ménager les « *jump scare* » les plus percutants, comme lorsque Kristi, assise à la table de la cuisine pour boire un café, expérimente le choc de voir toutes les armoires s'ouvrir d'un seul coup (fig. 16). Le saisissement n'est cependant pas toujours d'une telle intensité. La plupart du temps, les images de surveillance montrent, par exemple, la chaise du bébé qui tombe, le feu qui s'allume dans la cuisinière ou la porte de l'entrée qui claque derrière Ali (Molly Ephraim), tout cela sans cause naturelle. Assurément, ce mode de filmage impersonnel d'un quotidien en apparence banal participe « à la construction de la menace en déshumanisant les assaillants²²⁰ », cantonnés dans le hors-champ d'un monde parallèle.



FIG. 16

Dans ces fictions, la « chasse aux fantômes » prend tout son sens puisqu'il s'agit bien, au terme d'une enquête, de localiser les mauvais esprits (infestant les lieux et les personnes) pour mieux les éradiquer. La communication avec ceux-ci ne constitue qu'une étape dans un processus plus long dont l'objectif ultime est la dépossession – d'où le glissement thématique du spiritisme vers le démonisme. Toutefois, cette entreprise de purification – le personnage de Lorraine Warren (Vera Farmiga) parle de « nettoyage » dans *Conjuring* – s'effectue presque toujours par le truchement de médias et de médiums qui œuvrent de manière complémentaire, selon un axe genré assez systématique : alors que les hommes prennent en charge la technique, les femmes assument la mission de clairvoyantes. *Insidious* et *Conjuring : Les Dossiers Warren* sont très représentatifs à cet égard, bien qu'il existe des contre-exemples (tel *Emergo*). Douée depuis l'enfance de capacités extrasensorielles, Elise Rainier dans *Insidious* fait équipe avec deux hommes, Specs et Tucker, dont les tâches bien distinctes reflètent la division consacrée entre les partisans de la technologie d'un côté, et ceux du médiumnisme de l'autre. Tandis que Tucker incarne le « geek » occupé à inventer de nouveaux gadgets, Specs se soucie davantage de défendre le travail d'Elise dont le rôle lui paraît prioritaire, la technologie n'étant qu'un adjuvant à la voyance. Specs forme ainsi un véritable tandem avec Elise qu'il assiste durant les séances en prenant en note ce qu'elle lui dicte.

Lors de la première visite chez les Lambert, Specs dessine le démon repéré par Elise au-dessus du lit de Dalton, sur la base d'une description livrée à voix basse par celle-ci. Si ce mode opératoire évoque la technique de l'écriture automatique, il s'en écarte en ce que l'acte d'« encodage » de la voyance est délégué par le médium à son assistant. Cette intervention présente aussi la particularité de déboucher non pas sur un texte (un message), mais sur

un dessin représentant le « parasite » qui s'est emparé de l'âme de Dalton (il aurait le visage rouge, deux yeux comme des trous noirs, des sabots et des mains comme des araignées, souffle Elise). Ce n'est donc qu'indirectement que les personnages et les spectateurs visualisent l'entité, alors qu'Elise bénéficie d'une perception omnisciente, le contrechamp sur son regard ne dévoilant rien d'autre que le ventilateur au plafond. Ce croquis peut être mis en parallèle avec les dessins de Dalton affichés sur les murs de sa chambre, parmi lesquels on repère la figure d'une créature analogue à celle esquissée par Specs. Dans les deux cas, ces « documents » emportent la conviction des Lambert de poursuivre l'investigation. Après un moment de résistance, Josh Lambert change en effet d'avis lorsqu'il examine de plus près le contenu des dessins de son fils, qui semblent confirmer l'hypothèse du voyage astral formulée par Elise (Fig. 17).

Aussi, bien que les appareils techniques de Tucker contribuent à corroborer la hantise, Elise demeure, dans l'ensemble de la franchise, le « média » le plus puissant, en tant qu'elle perçoit davantage que les personnages et, parfois, que les spectateurs. Même chose, dans une certaine mesure, pour Lorraine Warren (*Conjuring: Les Dossiers Warren*) puisqu'elle est la seule au début du récit à ressentir la présence d'influences néfastes chez les Perron – mais certains plans subjectifs nous en offrent un bref aperçu, comme lorsqu'elle voit le corps d'une femme pendue à un arbre. De manière générale, donc, ces films attribuent aux médiums une « perception élective » de la hantise (réservée à une minorité), qui se distingue d'une « perception collective²²¹ ».

Comment comprendre l'omniprésence des médias audiovisuels et la régularité avec laquelle la méditation technologique est affichée ? On l'a vu, ils concourent à préserver l'intensité des effets de réel attribués à la vidéo amateur, d'autant plus que les marqueurs formels et stylistiques (tels les regards caméra) intrinsèques à ce mode de filmage ne cessent d'être exhibés et parfois thématiques. Tucker dans *Insidious: Chapitre 2* se plaint par exemple du « cadrage amateur » de Carl (Hank Harris) lorsqu'il visionne avec Specs une vidéo VHS de 1986 contenant un entretien d'Elise avec Josh enfant (Garrett Ryan). Au lieu d'introduire une distance, ces images stimulent l'adhésion étroite des spectateurs, « dans la mesure où l'appareil de prises de vues qui fait corps avec le personnage appartient pleinement à la diégèse²²² ». Mais ces fictions n'imputent pas exclusivement les médias à la sphère de l'intimité où filmer et photographier sont devenus des gestes triviaux. À force de servir de preuves, la photographie, la vidéo, l'enregistrement audio, qu'ils soient analogiques ou numériques, apparaissent comme les véhicules privilégiés de la hantise – une vocation dont « *Le Cercle* » et ses déclinaisons



FIG. 17

explorent tous les enjeux²²³. À preuve, la phobie que Josh Lambert a développée depuis l'enfance à l'endroit de la photographie dont on comprend qu'elle est en lien avec ses anciennes terreurs nocturnes. Les clichés qui rendent compte de l'emprise croissante d'un spectre sur le petit garçon (la silhouette s'approche à chaque fois plus près de lui) constituent bien davantage qu'un moyen de documenter le paranormal. Ils ménagent une entrée au démon pour envahir et coloniser le monde des vivants (FIG. 18).

En ce sens, la technologie n'est pas uniquement un auxiliaire indispensable à la chasse aux fantômes ; elle est le lieu où s'exerce la hantise afin de gagner du terrain sur ceux qui la combattent, la craignent ou la convoient. L'articulation entre surnaturel et technologie semble renforcée par l'économie du recyclage à laquelle se prêtent ces franchises qui érigent le *found footage* au rang de principe structurant et ce, tant au niveau de la diégèse que de la mise en série des films. Ces phénomènes d'intertextualité finissent par renverser la hiérarchie entre les deux mondes mis en opposition, donnant l'impression d'une véritable ascendance des forces surnaturelles, lesquelles deviennent impossibles à éradiquer tant elles sont prégnantes, et surtout omniprésentes, potentiellement nichées dans chaque image et chaque son.

Sons et voix d'outre-tombe

Qu'il s'agisse de la séance spirite, de la maison hantée ou du laboratoire expérimental, les sons occupent une place centrale dans l'histoire culturelle du spiritisme. Ils en constituent même son point de départ puisque les fantômes, on s'en souvient, s'expriment d'abord par voie acoustique, avant d'apparaître aux yeux des témoins. De fait, les sons émis par les esprits devancent de peu leurs manifestations visuelles, olfactives ou tactiles qui viendront étoffer les manifestations paranormales²²⁴. Aussi, coups frappés, craquements, gémissements, frottements, soupirs, murmures,

plaintes, paroles, chants, bruissements, claquements, crissements, etc., dominant largement les origines du mouvement. Loin de considérer ces occurrences comme du bruit dépourvu de sens, les spirites les interprètent comme des messages dont il s'agit d'extraire les informations pertinentes²²⁵. Pour ce faire, un arsenal de médiums est à disposition : médiums auditifs (« qui entendent les esprits²²⁶ »), parlants (« qui parlent sous l'influence des esprits²²⁷ »), médiums musiciens (« qui exécutent, composent ou écrivent de la musique sous l'influence des esprits²²⁸ ») et médiums à effets musicaux (qui « provoquent le jeu de certains instruments sans contact²²⁹ »).

Comment expliquer cette primauté du son ? Les raisons sont multiples. La première est d'ordre phénoménologique et ontologique, pourrait-on dire : l'immatérialité constitutive du fantôme conduit à entretenir un lien privilégié avec la sphère sonore, et plus généralement avec d'autres sens que la vue. Steven Connor note à ce propos que la réhabilitation de la voix et du corps à laquelle procède la séance spirite vise à redonner une densité, une épaisseur à l'acte de communication avec les morts²³⁰. En apparence paradoxal, l'investissement des spirites dans la création d'une enveloppe sonore et sensorielle permettrait en réalité d'exorciser les effets décorporants induits par les technologies acoustiques (phonographe, téléphone, radio, etc.²³¹). À rebours des phénomènes de spectralisation du monde qu'il engendre, le spiritisme ne cesse parallèlement de réaffirmer la matérialité de l'invisible à l'aide de moulages, d'ectoplasmes, de photographies spirites, etc.

La deuxième raison, corollaire de la première, réside dans la semi-obscureté de la séance spirite qui surstimule naturellement l'audition, tout en élargissant l'expérience de la rencontre avec les désincarnés à l'ensemble du corps²³². À défaut de la vision – dont la fiabilité est régulièrement interrogée depuis le XIX^e siècle –, il ne reste pas d'autre option que de se rapporter à d'autres types de sensation.

La troisième est d'ordre culturel et idéologique : les contemporains du spiritisme vivent dans une société où l'omniprésence de la mort, loin d'être un tabou, alimente un *ethos* de la préservation auquel prennent part les techniques d'enregistrement sonore. C'est ce qu'illustre la pratique des « funérailles phonographiques²³³ » qui consiste à laisser un message préenregistré à sa famille afin qu'elle l'écoute le jour de l'enterrement — symptôme d'une « obsession bourgeoise de conserver ses propres traces²³⁴ », commente Philippe Baudouin. Le son différé du phonographe est en effet investi par les premiers usagers d'un pouvoir culturel que la familiarité avec la mort à la fois justifie et façonne²³⁵. Nul hasard si le thème du trépas imprègne les discours sur les dispositifs acoustiques vus comme des moyens de lutter contre la disparition du passé, la déchéance, l'oubli. Selon Jonathan Sterne,



FIG. 18

la mort assumerait un rôle structurant dans l'élaboration de machines vouées à sauvegarder la voix des défunts²³⁶ – quand bien même cet objectif relève davantage du fantasme que de la réalité, tant les cylindres de cire se détériorent rapidement, empêchant une écoute répétée, et, partant, l'espoir d'un contact éternel avec les êtres disparus²³⁷.

Située au cœur de ce que l'on pourrait nommer une sémiologie spirite des manifestations spectrales, la voix reçoit une attention toute particulière. En témoigne l'usage de la voix directe par laquelle le médium abandonne son corps à un esprit parlant, indépendamment de ses organes vocaux²³⁸. Le médium devient alors un conduit par lequel s'établit la connexion entre le monde de l'au-delà et la séance, sur le principe de la correspondance téléphonique. Parfois, on se sert de trompettes placées à distance variable du médium afin d'intensifier la voix de l'entité qui s'exprime²³⁹. Philippe Baudouin note à ce sujet :

« Les spirites prétendaient que cette “trompette” permettait de recevoir et d'amplifier la voix des disparus. En cela, l'appareil externalisait en l'objectivant un processus psychique, en utilisant le prétendu fluide électrique du médium. Ainsi, les “trompettes pour esprits” mettent au jour, tout comme le phonographe, une perception du son qui échappe à notre écoute. Qu'il s'agisse du phonographe ou de ces “trompettes spirites”, ces techniques d'inscription et de reproduction de la parole traduisent la dissociation d'une voix et du corps qui l'a émise²⁴⁰. »

Dans le contexte de la séance spirite, la voix génère, malgré son extériorité²⁴¹, un sens aigu de présence, à l'instar des sons produits par le téléphone et le phonographe – deux technologies inventées respectivement en 1876 et 1877, lesquelles on l'a vu, entrent immédiatement dans le langage courant du spiritisme à titre de comparants²⁴². Si ces médias sont propices

à la hantise, c'est parce qu'ils opèrent une coupure entre la voix et sa source d'émission, que cette dissociation soit spatiale (pour le téléphone) ou temporelle (pour le phonographe²⁴³). C'est pourquoi, en dernier ressort, « la technique phonographique participe d'une mise en scène de notre propre finitude²⁴⁴ ».

Voyage sentimental (Walter Lang, 1946) joue de l'ambiguïté de la voix suspendue entre présence et absence dans une séquence où William Weatherly (John Payne) écoute le message inscrit sur un disque par sa défunte femme, Julie Beck Weatherly (Maureen O'Hara), victime d'un cancer. Précédemment, celle-ci apparaît plusieurs fois à leur fille adoptive, Hitty (Connie Marshall), sous la forme d'un fantôme charitable occupé à veiller au bien-être de sa famille endeuillée. C'est donc avec émotion que William découvre la voix de sa femme avec, en fond sonore, leur musique préférée, symbole de leur amour. Les paroles de Julie rappellent entre autres à William l'importance de leur fille Hitty qui représente « le lien vivant » entre eux, une formule résumant fort à propos la fonction de médium endossée par la fillette dans la diégèse.

L'écoute du disque fait naître un trouble prévisible chez le protagoniste, ainsi que chez les « audiospectateurs²⁴⁵ », bien que ce soit pour un motif un peu différent. Habitué à voir Julie sous la forme d'un fantôme visitant régulièrement Hitty, le public s'interroge pendant un très bref instant, sur la provenance exacte de la voix : se superpose-t-elle à la mélodie jouée par le disque ou est-elle rattachée au spectre de Julie (qui serait éventuellement hors-champ) ? Cette voix est-elle mécanique ou naturelle, différée ou directe ? Julie va-t-elle gratifier cette voix artificielle d'un corps ? On s'attend en effet à tout moment à voir surgir son spectre afin qu'il remplisse le rôle consolatoire dévolu habituellement aux fantômes. Or Hitty, en tant que bénéficiaire d'une perception élective du monde de l'au-delà (c'est-à-dire, en tant que médium), est bien la seule à pouvoir associer cette voix à une locutrice, aussi spectrale soit-elle. Constituée de plans rapprochés sur John aux bords des larmes, la fin de cette séquence soutient ce constat, tout en levant définitivement le doute : la voix émane bien du disque. Les paroles de Julie envahissent dès lors la pièce d'une inquiétante familiarité caractéristique des machines parlantes dont l'imaginaire est intimement corrélé à l'idée de hantise.

Le cinéma sonore et parlant – dont l'émergence voit se multiplier les films de fantômes – est saturé de ces voix d'outre-tombe, à commencer par celles de narrateurs invisibles, vectrices d'« une inquiétude suscitée par la nature mystérieuse de [leur] source²⁴⁶ ». Laurent Guido analyse précisément la manière dont la voix *over* est perçue comme un fantôme qui emplit

l'espace, sans pouvoir être localisé visuellement²⁴⁷. Inaugurée par le phonographe et le téléphone, cette « mythologie culturelle et sociale²⁴⁸ » de la voix décorporée va être traitée au cinéma sous différentes formes, telles la figure de l'homme invisible (*L'Homme invisible*, 1933), la voix qui manipule les masses via les ondes radiophoniques (*Le Testament du docteur Mabuse*, 1933), ou encore la voix que l'on instrumentalise par le biais de l'hypnose afin de produire des sons extraordinairement séducteurs (*Svengali*, 1931). Par la suite, le cinéma ne cessera de décliner l'indétermination causée par le son et la voix enregistrés dans le registre de l'occulte. Dans *Cure* (1997), par exemple, l'écoute d'un message hypnotique enregistré sur un phonographe devient le point de départ systématique d'une contamination mortifère, transformant tout auditeur en assassin.

C'est probablement dans le film d'horreur que le travail sur la voix crée les effets d'inquiétante familiarité les plus puissants, en particulier lorsqu'elle devient le « véhicule d'instances immatérielles qui s'incarnent momentanément dans certains personnages²⁴⁹ ». Le cinéma tire volontiers profit de « l'impact de la dissociation du corps et de la voix²⁵⁰ », comme dans *Hypnose* où Jake (le petit garçon aux dons de médium) parle très brièvement avec une voix adulte. Même chose pour tous les personnages possédés par des démons (*L'Exorciste*, *La Maison des damnés*, *Jusqu'en enfer* ou *Conjuring 2 : Le Cas Enfield*) : à chaque fois, la voix manipulée au mixage est « foncièrement inadaptée à son lieu d'émission²⁵¹ ». Parfois, ce n'est pas la voix du locuteur qui est substituée, mais son corps : dans *Les Autres*, Anne, la fille de Grace, se métamorphose brièvement en vieille dame, cette permutation explicitant le travail de communication spirite exécuté par le médium.

De nombreux films puisent dans la tradition de la possession diabolique pour thématiser la force disruptive de la voix de l'Autre, qu'Alain Boillat propose d'envisager à l'aune des effets de décorporation occasionnés par les techniques d'enregistrement sonore. L'altération de ces voix humaines tend véritablement à « exhiber la machinerie du dispositif²⁵² », en tant qu'elle rend apparent leur « marquage de nature technologique²⁵³ ». Cependant, nuance Boillat, cette réflexivité construite est aussi en partie neutralisée par l'ancrage de ces occurrences dans le registre du surnaturel qui « vise à détourner l'attention du spectateur de la mécanique du médium cinéma en l'incitant à adhérer à une conception spirite²⁵⁴ ». La focalisation sur la corporalité du personnage possédé (souvent malmené par le démon qui s'en empare) et l'annexion du récit au paranormal contribuent à naturaliser – à diégétiser – la dimension technique d'une voix remaniée par le montage-son²⁵⁵.

Le spiritisme récupère inmanquablement à son bénéfice les qualités occultes de la voix enregistrée pour étayer sa doctrine (en arguant de l'analogie entre progrès technologiques et découvertes parapsychiques), mais aussi pour spéculer sur les machines à fantômes les plus improbables. Sans surprise, la littérature spirite imagine régulièrement des systèmes capables d'inscrire, reproduire et amplifier la voix des esprits à partir de dispositifs existants ou élaborés à ces fins. En 1922, la *Revue métapsychique* rend compte de plusieurs recherches, comme celles de l'ingénieur et médecin américain Henry Edward Burket sur un « super-radiophone qui va percer le voile du grand au-delà²⁵⁶ » ou d'un psychiste de Glasgow qui aurait inventé « un phonographe très sensible²⁵⁷ » accordant aux esprits la possibilité de communiquer avec les vivants, sur le modèle du « nécrophone » d'Edison²⁵⁸. On peut lire en outre dans *La Revue spirite* une notice consacrée aux « premières expériences de voix directes avec enregistrement gramophonique tentées par Lord Charles Hope et H. Dennis Bradley²⁵⁹ », avec le soutien de deux employés de la Columbia Graphophone Company et un médium du nom de Valiantine. Au moyen de cet appareil, huit voix directes au total, parmi les nombreuses entendues lors de la séance, auraient été identifiées – trois d'entre elles parlant anglais et les autres indien, hindoustani, italien et chinois. Détail important : « Ce n'est qu'un certain temps après, en "jouant" les disques, que l'on put identifier les langues étrangères et les traduire²⁶⁰ », précise l'auteur de la chronique. Citons enfin le cas du « détecteur spirite²⁶¹ » conçu par le directeur de l'American Psychical Institute de New York, Hereward Carrington, fameux pour ses investigations parapsychologiques. Une fois appliqué au médium en transe, ce dispositif permettrait de déterminer l'origine de la voix, dans le but notamment de se prémunir contre les tentatives de fraudes. En vertu de la « délicatesse du mécanisme » analysant les « schémas mentaux et émotionnels²⁶² » du sujet, le « détecteur spirite » serait en mesure de différencier la voix du médium de celle de l'esprit, un enjeu particulièrement important pour les spirites. Tous ces exemples dénotent, à leur façon, le lien consubstantiel qui se noue, dès le XIX^e siècle, entre voix, spectralité et technologie de reproduction et d'inscription.

En vertu de sa dimension signifiante mais aussi de son instabilité foncière, la voix des morts réclame, dans le cadre de la séance spirite, une écoute particulièrement attentive. D'où sa soumission régulière à des opérations de captation dont les fonctions rejoignent celles de la photographie spirite²⁶³ : probatoires (il s'agit de fournir des traces attestant la réalité d'un phénomène surnaturel), communicationnelles (toute missive des esprits est précieuse à l'édification morale des participants) et consolatoires (la voix

enregistrée offre le réconfort à ceux et à celles qui croient en la survivance de l'âme). Au cinéma, la transcription mécanique des voix et des sons d'outre-tombe se plie d'abord aux exigences d'une extraction minutieuse de l'information dissimulée dans le bruit de fond ou inaccessible aux sens ordinaires. Avec sa touche permettant de faire varier la lecture de l'enregistrement, le magnétophone analogique, ainsi que le microphone externe (qui évite de capter les sons de l'appareil), constituent le matériel idoine pour une écoute répétée et fouillée de la voix des esprits. Celle-ci, en effet, n'est perceptible qu'à une vitesse de défilement très lente, obligeant parfois à augmenter le volume et à filtrer les sons parasites.

L'enregistrement sonore qui accompagne la séance de spiritisme dans *L'Enfant du diable* met en évidence les avantages d'une telle procédure, dont l'initiative revient ici au propriétaire de la maison hantée, John Russell (George C. Scott), un pianiste de renom ayant récemment perdu sa femme et sa fille dans un accident de la route. Après avoir collecté plusieurs indices relatifs à des manifestations paranormales, John Russell invite chez lui un médium spirite, Leah Harmon (Helen Burns) et son mari, Albert Harmon (Eric Christmas), ainsi que Claire Norman (Trish Van Devere) (une femme rencontrée à son arrivée à Seattle) et sa mère (Madeleine Sherwood). Grâce à l'écriture automatique et à une trompette pour esprits, le médium obtient quelques réponses à ses questions (« Quel est ton nom? », « Veux-tu parler avec nous? », « Comment es-tu mort? », « Qu'attends-tu de John? », « Es-tu mort dans cette maison? », « Pourquoi restes-tu ici? », etc.²⁶⁴). Albert Harmon se charge, quant à lui, de lire à voix haute les termes consignés sur les feuilles de papier que le médium recouvre rapidement les unes après les autres. La médiation spirite révélera que les faits surnaturels sont provoqués par l'esprit d'un enfant prénommé Joseph (Voldi Way), lequel requiert de manière insistante l'aide de John.

Cette expérience confirme la hantise, mais ne débouche pas sur l'identification précise du défunt, du lieu et de la cause de sa mort. En conséquence, John décide de réécouter la bande magnétique afin d'en savoir davantage sur le sort de cet enfant (FIG. 19). Contre toute attente, l'enregistrement laisse entendre sa voix qui répond à plusieurs questions du médium pourtant restées sans suite lors de la séance – autorisant John à poursuivre ses recherches et à réparer l'injustice dont a été victime Joseph, dans la lignée des récits de fantômes justiciers. Du point de vue des spectateurs, cette séquence procure également un gain considérable de savoir, puisque l'expression « mon père » prononcée par la voix déclenche un travelling avant ascendant très rapide qui nous transporte vers la chambre où le crime a été commis. La bande-image se désolidarise partiellement de la bande-son

pour dévoiler (sur le mode du flash-back) le moment où Joseph a été noyé par son père au moment du bain²⁶⁵. Le déclenchement de l'enregistrement sonore semble donc entraîner la transvisualisation du passé, tandis que, de son côté, John a suffisamment d'éléments en main pour parachever le travail médiumnique réalisé plus tôt par Leah Harmon. Effectivement, le processus d'écoute a pour résultat de transformer momentanément John en médium par le truchement du média, comme l'indiquent les feuilles de papier sur lesquelles son écriture se superpose aux griffonnages de Leah Harmon²⁶⁶.

L'Enfant du diable scelle ainsi l'alliance entre plusieurs médiums humains et technologiques : le médium spirite de profession qui effectue une partie de la médiation avec des techniques « traditionnelles » ; le médium improvisé élu par Joseph au titre d'interlocuteur privilégié, selon le principe de l'éligibilité spéciale des vivants malades ou endeuillés à la communication avec les morts²⁶⁷ ; le magnétophone analogique qui fait littéralement entendre l'inaudible ; et le cinéma, lorsque le film « transpose » les paroles du fantôme sous la forme d'un récit audiovisuelisé, arrimant la voix enregistrée à un corps (mais sans synchronisme vocolabial). En réalité, c'est bien le support filmique qui s'avère être le médium le plus accompli, en ce qu'il est apte à déployer le monde de l'au-delà dans toute son amplitude. *L'Enfant du diable* constitue ainsi l'un des rares exemples où les « pouvoirs » de la technologie (du film et dans le film) outrepassent ceux du clairvoyant, quand bien même l'enjeu consiste à souligner l'interdépendance entre médias et médiums²⁶⁸.

À l'instar de Joseph dans *L'Enfant du diable*, certains fantômes privilégient les médias aux médiums, choisissant de s'exprimer à travers le téléphone, la radio ou la télévision. Après avoir utilisé le piano afin d'attirer l'attention de John Russell²⁶⁹, Joseph profite de la séance spirite pour communiquer via le phénomène de voix électronique, connu sous le nom d'EVP (*Electronic Voice Phenomenon*²⁷⁰). Selon les partisans de cette pratique, il serait possible de détecter la voix des défunts dissimulée dans le bruit blanc d'un enregistrement audio (ou vidéo) sous la forme de mots ou de très courtes phrases. Si l'idée que le « média est le message » – pour paraphraser Marshall McLuhan – remonte, on l'a vu, aux origines du mouvement spirite, elle évolue en fonction de l'histoire des inventions techniques, laquelle met à disposition des instruments toujours mieux adaptés aux besoins des expérimentateurs²⁷¹.

Dès la fin des années 1930, et surtout des années 1950, plusieurs chercheurs (dont les plus connus sont Friedrich Jürgenson et Konstantin Raudive) pensent pouvoir intercepter la voix des morts grâce à des radios,

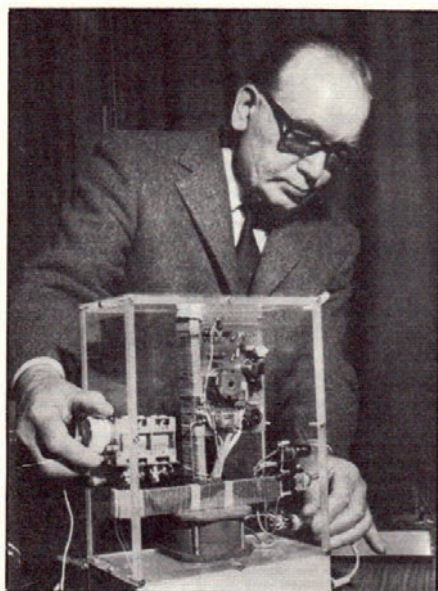


FIG. 19

des microphones et des magnétophones légèrement modifiés (en ajoutant par exemple un circuit à diode)²⁷². Dans la foulée des travaux du producteur de cinéma Friedrich Jürgenson qui croit entendre une voix sur une bande-son contenant des chants d'oiseaux une fois passée à l'envers²⁷³, le psychologue letton Konstantin Raudive se lancera dans une enquête de plus grande envergure, au point de collecter environ cent mille enregistrements, appelés les « voix Raudive²⁷⁴ ».

Débutant ses recherches en 1965, Raudive conçoit sa démarche comme un développement scientifique des efforts réalisés par les spirites pour dialoguer avec les défunts. Bien que la finalité reste identique (répondre à la question lancinante et universelle de la survivance de l'âme), la méthode est différente, précise-t-il dans l'introduction de son ouvrage *L'in audible devient audible* (paru la première fois en 1969 en allemand sous le titre *Unhörbares Wird Hörbar*²⁷⁵) (FIG. 20). À l'aide d'appareils électroniques modernes, il est tout à fait envisageable, selon lui, de prouver l'existence d'un « moi supérieur » qui survit à son enveloppe charnelle et parvient à « communiquer avec nous par des voies mystérieuses²⁷⁶ ». Sous ce rapport, la technologie révèle l'existence d'entités spirituelles qui, loin d'être des « illusions psychoacoustiques » ou des « interférences radiophoniques²⁷⁷ », attestent de la vie après la mort : « Les voix sont des manifestations acoustiques objectives, réellement perceptibles qui nous permettent de jeter les bases d'une hypothèse de source sûre²⁷⁸ », affirme-t-il – ajoutant plus loin qu'il ne faut pas se contenter d'exhumer ces voix, mais aussi les identifier et comprendre le sens de leurs paroles²⁷⁹.

Un tel projet requiert, poursuit Raudive, de développer un sens de l'écoute particulièrement affûté (ces sons sont très difficiles à entendre), ainsi que des connaissances linguistiques poussées. Les esprits ont en effet



Il dott. Konstantin Rutilov

FIG. 20

une élocution très rapide, leur syntaxe est aléatoire, leur lexique multilingue et leur discours truffé de néologismes²⁸⁰. L'exploration de ces voix implique, de plus, un savoir-faire en matière de technologie, car, « pour celui qui étudie le phénomène des voix, l'enregistreur et le microphone ne sont pas moins importants que le microscope pour le biologiste et le télescope pour l'astronome²⁸¹ ». De nos jours, le phénomène des voix, continue d'encourager la fabrication de machines spéciales, telles que l'« Ultrasonics » de l'Association EVP chercheurs Hambourg qui « fonctionne comme un microphone, mais a également une capsule échographique qui ajoute une fréquence encore plus élevée²⁸² ».

Conférant au spiritisme une inflexion résolument « New Age », cette pratique inspire, à des degrés divers, l'industrie cinématographique, comme on le voit dans *L'Enfant du diable*, *Sixième Sens* ou la franchise « *The Conjuring* »²⁸³. C'est probablement *La Voix des morts* (2005) de Geoffrey Sax qui a familiarisé le grand public avec le phénomène des voix électroniques²⁸⁴. Ce film se place d'emblée sous la tutelle de Thomas Alva Edison (connu pour ses rêves nécrophoniques) auquel le générique se réfère en citant ses propos :

« Personne ne sait si nos personnalités passent à une autre existence ou sphère, mais si nous mettons au point un instrument à tel point sensible qu'il pourrait être manipulé par notre personnalité alors que cette dernière survit dans la vie suivante, un tel instrument devrait être en mesure d'enregistrer quelque chose... » (Edison 1928)²⁸⁵. »

Sur des bruits de réglage d'ondes radiophoniques, la bande-image enchaîne des gros plans d'appareils électroniques et un carton qui stipule :

« EVP : (*Phénomène de voix électronique*). L'enregistrement des voix et des images des morts, à l'aide d'un appareil de réception désaccordé. Identifié en 1939, il suscite actuellement l'intérêt croissant de la recherche scientifique à l'échelle mondiale dans le but de fournir, enfin, une preuve de la communication avec les défunts²⁸⁶. »

Le défilement des premières mentions écrites (blanches sur fond noir) est ponctué de sons et d'images de bruit blanc d'intensités variables, ainsi que de légers murmures et d'une musique extradiégétique aux tonalités angoissantes. La surdétermination des référents technologiques ne laisse alors aucun doute sur la thématique du film dont l'objectif consiste à convaincre de la pertinence de l'EVP. Lisa et Tom Butler, directrice et directeur de l'Association américaine du phénomène de voix électronique (AA-EVP), ont, au demeurant, été engagés comme experts par Sax et son équipe²⁸⁷. En dépit de cette caution « scientifique », *La Voix des morts* véhicule une image ambivalente de l'EVP dont les dangers sont pointés par un médium, Mirabelle Keegan (Keegan Connor Tracy), inquiète de constater la présence d'esprits nuisibles autour du héros John Rivers (Michael Keaton). Il en résulte un film qui, à partir des schémas attendus de la conversion d'un sceptique et de la mise en garde contre les risques des sciences occultes, livre un portrait passablement sombre de l'EVP.

Suite à la disparition de sa femme, Anna (Chandra West), John Rivers est approché par un homme, Raymond Price (Ian McNeice), qui affirme avoir reçu des messages de celle-ci « depuis l'autre côté ». D'abord dubitatif, John se rend quelques mois plus tard chez Raymond, après avoir assisté à d'étranges phénomènes, tels que des interférences électriques et des appels d'Anna sur son téléphone portable. Afin de présenter son activité, Raymond lui explique qu'il n'est ni médium ni clairvoyant, car il « ne contacte pas les morts. Ce sont les morts qui me contactent », d'où le besoin de récupérer et d'enregistrer leurs messages grâce aux techniques d'EVP. En guise de démonstration, il soumet à John un écran qui diffuse un bruit blanc (sonore

et visuel) duquel se détachent quelques formes vaguement humaines, en spécifiant que les manifestations visuelles sont beaucoup plus rares que les occurrences auditives (FIG. 21). L'écoute d'une cassette laissant (très faiblement) transparaître la voix d'Anna marque alors le tournant vers une conversion qui se mue rapidement en obsession.

La Voix des morts témoigne d'une vision de l'au-delà assez éloignée du spiritisme, lequel a toujours été hostile à la diabolisation des mauvais esprits. Si les spirites admettent l'existence d'entités inférieures ou négatives, ils rejettent la possibilité d'une possession démoniaque par un esprit malin²⁸⁸. Or, dans le film de Geoffrey Sax, la bande magnétique opère non pas à la manière d'un médium entre deux mondes, mais comme une passerelle autorisant les âmes déchues à atteindre, tourmenter et tuer des innocents²⁸⁹. Tandis que l'EVP est théoriquement censé faciliter la réunion de ceux qui s'aiment par-delà la mort, ici, il ouvre une brèche mettant en péril tous les protagonistes – insinuant au passage que la technologie est intrinsèquement mortifère. La multiplication des plans sur des appareils électriques et électroniques dont on tente de régler la fréquence (ou qui dysfonctionnent) achève d'imprégner le récit d'une angoisse tout à fait typique des films de fantômes contemporains (FIG. 22). Aussi, la « médiumnité de l'enregistreur à bande magnétique²⁹⁰ » – pour reprendre une expression de David J. Ellis en référence aux travaux de Jürgenson et Raudive – est-elle tout sauf inoffensive. Mirabelle, le médium consulté par John, l'explicite lorsqu'elle dénonce les dérives possibles de l'EVP : « Nous avons passé des années à développer une bonne relation avec nos guides afin de vous protéger. C'est une chose de contacter les morts, c'en est une autre de s'ingérer, et vous êtes en train d'interférer. »

Partant, comment comprendre cette connotation négative de l'EVP, alors que le film vante par ailleurs ses mérites cathartiques et consolatoires, spécialement à travers le personnage de Sarah Tate (Deborah Kara Unger) qui se dit transformée par l'expérience ? J'y reviendrai en conclusion, mais esquissons ici un début de réponse que *La Voix des morts* laisse entrevoir : à force de s'émanciper du corps du médium pour migrer vers les médias technologiques, les pratiques spirites et paraspirites ont creusé un écart dans lequel sont venues se loger des angoisses relatives aux effets désubjectivants et décorporants induits par ces mêmes technologies. Car qu'advient-il lorsque l'on remplace définitivement le médium par le média – à savoir, que l'on substitue le corps humain par une machine afin de communiquer avec le monde des morts ? *Ring* et *Le Cercle* répondent à cette question en la reformulant légèrement : qu'advient-il lorsque l'on se débarrasse du médium (Sadako) ? Il revient sous la forme d'un média hanté, hanteur et persécuteur.



FIG. 21



FIG. 22

Comme l'écrit Stéphanie Sauget, parmi tous les moyens d'expression, « c'est finalement le cinéma qui s'est emparé le plus vite et a imposé de manière durable les représentations les plus familières des maisons hantées²⁹¹ ». En règle générale, le cinéma aborde ce motif sous le prisme de l'inquiétante familiarité attachée aux figures du dédoublement, de l'invisible, de l'animisme et de l'automatisme. Considéré par Freud comme l'exemple « peut-être le plus frappant de tous²⁹² » d'inquiétante familiarité, la maison hantée renverrait non seulement à la peur (primitive et puissante) de la mort, mais aussi à la crainte que les trépassés ne nous entraînent avec eux dans le monde de l'au-delà²⁹³. Cependant, quand bien même « officiellement, les gens soi-disant cultivés ne croient plus à la possibilité que les défunts deviennent visibles sous forme d'âmes²⁹⁴ », ces peurs persistent, à commencer au cinéma. Comment dès lors interpréter leur omniprésence sur les écrans et de quels malaises ces spectres sont-ils le symbole ? De quelles inquiétudes les fantômes qui s'ignorent, les médiums hanteurs et les voix d'outre-tombe sont-ils exactement le reflet ?

Analysant les figures de fantômes « réalistes » (*Sixième Sens*, *Les Autres*), Pamela Thurschwell attire l'attention sur leur ambivalence : si d'un côté le

présent de la projection scelle la promesse d'une vie éternelle (exorcisant du même coup l'angoisse de la mort), elle génère également de nouveaux fantômes²⁹⁵. Cette opération de spectralisation du monde via les dispositifs d'enregistrement et de reproduction prend une tournure résolument réflexive dans des films qui affichent avec insistance la médiation technologique, à l'exemple de *Cure*, *Sixième Sens*, *Les Autres*, *La Voix des morts*, *L'Orphelinat*, *Le Dernier Rite*, *La Dame en noir*, *La Maison des ombres* ou *Sinister*. Ces productions intègrent régulièrement à la diégèse photographies, films (super-8 et 16 mm principalement), vidéos, enregistrements sonores, etc., suggérant l'idée d'un retour (sans fin) des morts parmi les vivants, mais aussi d'une dissolution possible de l'humain dans les médias. Par le truchement de ces images et de ces sons, ces fictions participent à construire le cinéma comme une archive du passé, et ce faisant, problématisent les angoisses liées aux dispositifs de reproduction et d'enregistrement qui ne cessent de créer leurs propres spectres²⁹⁶.

Les chasseurs de fantômes du début du xx^e siècle étaient déjà conscients d'une telle articulation entre cinéma, histoire et spectralité. À propos des expressions possibles de la hantise, Ernesto Bozzano mentionne le cas du « spectacle cinématographique²⁹⁷ » qui déroule un film de situations, d'actions, de personnes surgissant d'une autre époque. Parfois, écrit-il, « les manifestations fantomatiques prennent la forme de spectacle cinématographique d'événements passés (une route, vide de tout être vivant, mais peuplée de passants-fantômes en costumes anciens ; localité vue telle qu'elle était à un certain moment historique ; duels, disputes) » ; d'autres « du même genre sont purement auditifs (écho bruyant d'un banquet ; escalade d'un château, etc.²⁹⁸) », ajoute Bozzano. Dans les années 1920 donc, il n'est pas rare de prêter à la hantise des qualités proprement cinématographiques, comme pour mieux codifier l'image filmique sous l'angle d'un support idéal au stockage du vécu et du perçu.

C'est précisément ce pouvoir du cinéma à enregistrer ce qui est voué à disparaître, et à le doter d'un degré de présence, d'une épaisseur phénoménologique, qui justifie probablement son statut de référent au moment de mettre en scène la hantise. Le support analogique, en particulier, revêt les qualités idéales pour signifier l'idée de survivance de l'âme à travers la technologie, expliquant du même coup la récurrence d'outils *low tech* dans les films récents. En effet, on note que ceux-ci n'imputent pas systématiquement la chasse aux fantômes aux médias numériques dernier cri, alors que les pratiques actuelles d'EVP se fient pourtant volontiers à ceux-ci²⁹⁹. Dans les différents volets de la franchise « *Insidious* », Tucker bricole des dispositifs à partir de techniques préexistantes souvent désuètes, transformant

par exemple le jouet du « View-Master » (qui comporte des images stéréoscopiques) en instrument de mesure d'ondes ultraviolettes (*Insidious*, 2010) (FIG. 23-24). La traque de phénomènes invisibles stimule ainsi des pratiques *do-it-yourself* caractéristiques du rapport essentiellement pragmatique que les personnages entretiennent vis-à-vis de la technologie, laquelle est surtout censée compléter le travail du médium spirite.

Certes, les appareils mobilisés par les chasseurs de fantômes se modernisent au fil du temps. Caméras infrarouges, détecteurs de mouvement, modulateurs de champ magnétique, transistors à ultrasons, générateurs ultrastatiques, lumières stroboscopiques, photographies numériques, etc., tendent à remplacer les magnétophones, les lampes ultraviolettes et les caméras Bolex, comme l'illustre *Emergo*. Cependant, les technologies analogiques perdurent dans les fictions, malgré que d'autres outils plus récents soient disponibles. Les personnages de *The Innkeepers* font appel à un magnétophone à bande, alors que le numérique permet tout aussi bien de modifier la vitesse de lecture et de filtrer les bruits de fond. Dans son essai sur les « machines à parler » de la littérature du xx^e siècle, Franc Schuerewegen observe un mouvement un peu comparable :

« Il est [...] curieux de constater que les machines à télécommuniquer telles que les décrivent les textes dont on va parler (il s'agit essentiellement de téléphones et de phonographes, même si l'on trouve aussi des engins hybrides, révélant plusieurs catégories communicationnelles à la fois) apparaissent rarement comme des objets actuels ou contemporains, je veux dire connotant le progrès. On a affaire bien plus souvent à des évocations nostalgiques, à des rétrospections³⁰⁰. »

En associant formellement ou thématiquement la chasse aux fantômes et le spiritisme à des artefacts anciens, les films actuels succombent, eux aussi, à des fantasmes archaïsants. Cette fascination pour l'analogique n'est toutefois pas l'apanage du cinéma puisque depuis deux décennies environ, l'esthétique rétro ou *vintage* s'est introduite dans de nombreux domaines (*design* industriel, architecture, mode, technologie, etc.³⁰¹). Les archaïsmes et les anachronismes à l'œuvre dans les productions cinématographiques s'inscrivent dans une tendance plus large régie par une nostalgie ou une fascination pour le passé. Si l'attirance à l'égard d'époques antérieures a toujours existé, elle s'est exacerbée au tournant des années 2000 en réponse à la transition numérique qui a eu pour effet de dématérialiser notre rapport aux objets culturels et artistiques³⁰². Le réinvestissement affectif dans l'analogique serait dès lors une conséquence possible de la numérisation généralisée de l'information et de la communication, et de ses pouvoirs



FIG. 23



FIG. 24

d'abstraction. Dans cette logique, l'esthétique vintage contribuerait à réinjecter une sorte de densité aux images, à nos rapports à celles-ci et, plus largement, à l'expérience du monde filtrée par nos écrans numériques³⁰³.

Au cinéma, cette perpétuation toute postmoderne de l'analogique dans le numérique trahit très certainement un besoin similaire : celui de faire percevoir aux spectateurs le travail de la machine *dans* le fantôme. Même si l'industrie du cinéma s'est largement convertie au numérique, il semble que le média filmique continue d'être associé à l'idée de la conservation du passé, de la mémoire et de l'histoire. C'est pourquoi, de toutes les technologies à disposition pour problématiser les peurs et les fantasmes relatifs à la mort, le cinéma apparaît comme le média/médium privilégié.

Notes du chapitre 6

- 1 FLAMMARION 1925 : 148.
- 2 SCHNEIDER 2011 : 93.
- 3 *Ibid.*
- 4 Comme l'indique Antonio Stramaglia, cette pratique existe depuis l'Antiquité classique : « La plus célèbre histoire de fantômes transmise par l'Antiquité classique concerne une maison hantée par un spectre effroyable, dont les apparitions cessent grâce à l'intervention d'un homme d'une exceptionnelle élévation spirituelle, qui passe une nuit dans la maison "ensorcelée". Cette intrigue nous est connue grâce à Plaute, Pline le Jeune, Lucien et Grégoire le Grand. Le chasseur de fantômes est un philosophe influent chez Pline et Lucien, et chez Grégoire le Grand un vénérable évêque, qui chasse désormais non plus un spectre, mais le diable ! Dans ce cas, on peut suivre l'évolution de toute une civilisation dans son passage du paganisme au christianisme, par le biais de la "figure limite" du *ghost-buster* » (SCHNEIDER & STRAMAGLIA 2011 : XIII).
- 5 SAUGET 2011 : 47-69. Pour les spirites, les cas vérifiables de maisons hantées par des fantômes sont fort rares.
- 6 OSTY 1936 : 84.
- 7 *Ibid.* : 85.
- 8 D'après Catherine Schneider, « c'est Martin Luther qui l'emploie pour la première fois dans ses *Propos de table* pour désigner des manifestations provoquées par des esprits désincarnés, ou par le diable » (SCHNEIDER 2011 : 101).
- 9 VESME 1936 : 110.
- 10 FLAMMARION 1989 [1923] : 67-68. Sur l'intérêt de Camille Flammarion pour le spiritisme et la hantise, voir FUENTES 2002.
- 11 KARDEC 1863 : 225.
- 12 SAUGET 2011 : 47. Sur la maison hantée au XX^e siècle, voir BAUDOUIN 2016.
- 13 *Ibid.* : 54-55. Les spirites sont même hostiles aux pratiques d'exorcisme. Dans *Le Livre des médiums*, Allan Kardec écrit que « le meilleur moyen de chasser les mauvais esprits, c'est d'attirer les bons » (KARDEC 1863 : 168). Vouloir exorciser une maison hantée peut même contribuer à empirer les choses, les mauvais esprits s'amusant « d'être pris pour le diable » (*ibid.* : 169).
- 14 DENIS 1913 : 12.
- 15 *Ibid.* : 11.
- 16 SAUGET 2012 : 62.
- 17 SAUGET 2011 : 25.
- 18 FLAMMARION 1925 : 148.
- 19 Voir BAUDOUIN 2016 : 113-161.
- 20 SAUGET 2011 : 97-98 ; SAUGET 2012 : 62-63.
- 21 SAUGET 2011 : 99.
- 22 Sur ce débat, voir *ibid.* : 78-86.
- 23 BOIS 1910 : 402.
- 24 *Idem.*
- 25 Les défenseurs de la thèse psychologique du paranormal sont assez nombreux. Citons le philosophe allemand Eduard von Hartmann (HARTMANN 2012 [1885]) et le médecin français Joseph Grasset (GRASSET 1904 et 1907).
- 26 SAUGET 2011 : 99.
- 27 WALKER 2017.
- 28 KENDRICK 2010 : 142.
- 29 C'est pourquoi il n'est pas possible de repérer au cinéma un désenchantement marqué et définitif de la maison hantée qui continue de nourrir l'épouvante. Outre les films de la *J-Horror*, on peut penser à *L'Enfant du diable* (1980), *L'Au-delà* (1981), *Hypnose* (1999), *Session 9* (2001), *L'Échine du diable* (2001), *13 Fantômes* (2001), *L'Orphelinat* (2007), *The Innkeepers* (2011), *La Dame en noir* (1989 et 2012) ou *Haunter* (2013). Sur la *J-Horror*, voir MESDILNOT 2011 et THOMAS 2009.
- 30 BOILLAT 2001 : 207.
- 31 SCHNEIDER 2011 : 55.
- 32 Il s'agit d'une hypothèse de Bernice Murphy (MURPHY 2015).
- 33 DOYLE 2013 [1926-1927] : 42-43.
- 34 *Ibid.* : 43.
- 35 *Idem.*
- 36 BERGÉ 1990 : 102. Sur les moyens de communication mis au point par le spiritisme (voir *ibid.* : 102-122).
- 37 SAUGET 2011 : 81.
- 38 BOZZANO 1920 : 217.
- 39 JOIRE 1909 : 84-85.
- 40 BOZZANO 1920 : 1-6.
- 41 *Ibid.* : 9.
- 42 SAUGET 2011 : 80.
- 43 BOZZANO 1920 : 9. Sur cette enquête, voir SAUGET 2012 : 58-59.
- 44 BOZZANO 1920 : 13.
- 45 KARDEC 1863 : 167.
- 46 *Ibid.* : 164.

- 47 SAUGET 2011 : 136.
- 48 *Ibid.* : 191.
- 49 *Ibid.* : 190.
- 50 Sur la fascination du XIX^e siècle pour la culture gothique, voir *ibid.* : 121-137.
- 51 Sur le *female gothic*, voir HANSON 2007.
- 52 Rappelons quelques éléments concernant le *female gothic* romanesque : il met en scène, la plupart du temps, une héroïne centrale, abandonnée par ses parents et laissée à la merci de la violence du monde extérieur qu'elle ne connaît pas, mais dans lequel elle parvient tout de même à survivre héroïquement. Elle est tourmentée par un homme inquiétant à la psychologie complexe et aux intentions opaques, qui, malgré l'aura de vilénie qui l'entoure, exerce sur elle un grand pouvoir de fascination. Le surnaturel se manifeste le plus souvent sous la forme de fantômes qui peuvent recevoir une explication rationnelle ou non (PUNTER 1996).
- 53 Russ 1973. Il s'agit du héros gothique au comportement patriarcal et tyrannique qui fonctionne souvent comme un substitut paternel pour l'héroïne (plus jeune que lui), au sein d'un schéma œdipien dans lequel une femme du passé sert de substitut maternel – ici, sa sœur Lucille Sharpe (Jessica Chastain) (avec laquelle il entretient une relation incestueuse). Diane Waldman utilise, quant à elle, les expressions de héros « patriarcal » et « semi-patriarcal » (WALDMAN 1983). Sur *Crimson Peak*, voir KINDINGER 2017 : <https://necrus-ejms.org/the-ghost-is-just-a-metaphor-guillermo-del-toros-crimson-peak-nineteenth-century-female-gothic-and-the-slasher/>.
- 54 Le « Shadow Male » est un personnage masculin secondaire, moins inquiétant et charismatique, plus doux et transparent que le « Super Male » (RUSS 1973).
- 55 Pensons à la nouvelle d'Edgar Allan Poe, *La Chute de la maison Usher* (1839), et du côté du cinéma, à *La Maison des damnés* (1973), *La Maison du diable* (1963), *Shining* (1980), *La Dame en noir* (1989 et 2012).
- 56 BAUDOUIN 2018 : 291.
- 57 *Ibid.*
- 58 HANTKE 2015 : 191.
- 59 WILLIAMS 1991.
- 60 Voir KINDINGER 2017. Sur la figure de la *final girl*, voir CLOVER 1992.
- 61 KARDEC 1863 : 166. Par exemple, les esprits viendraient hanter les vivants durant la nuit et en des lieux lugubres et isolés, alors même que, selon Kardec, les « esprits aiment la présence des hommes ».
- 62 Si Alan semble constituer une alternative amoureuse, en tant qu'il incarne le « Shadow Male », le doute persiste quant à la possibilité qu'il vienne à former un couple avec Edith. Au début du film, Edith dit par exemple s'identifier à Mary Shelley, devenue veuve – des propos qui résonnent étrangement avec la résolution de l'intrigue. En outre, contrairement au *female gothic* traditionnel, l'héroïne non seulement se défend seule contre ses ennemis, mais sauve Alan d'une mort certaine (RUSS 1973).
- 63 Il s'agit d'un mauvais *remake* de *La Maison du diable* de 1963, lui-même inspiré du roman de Shirley Jackson, *Maison hantée* (*The Haunting of Hill House*, 1959). Ce roman a servi de matrice à de nombreuses autres fictions, telle la série télévisée d'anthologie de Mike Flanagan, *The Haunting of Hill House* (2018), dont la suite est actuellement diffusée sur Netflix (*The Haunting of Bly Manor*, 2020).
- 64 Précisons que, dans le cinéma américain, ils hantent volontiers les régions du Sud, comme dans *Intuitions* (2000), *La Porte des secrets* (2005) ou *Le Dernier Exorcisme* (2010), rappelant en cela la tradition du *southern gothic*.
- 65 MURPHY 2015 : 244.
- 66 KARDEC 1863 : 165. On peut ici faire l'hypothèse qu'à l'urbanisation des maisons hantées répond l'urbanisation des pratiques spirites car, comme l'a montré Guillaume Cuchet, « le mouvement a commencé dans les grandes capitales et les grandes villes avant de descendre la pyramide urbaine » (CUCHET 2007 : 87).
- 67 Cette nouvelle retravaille le thème de l'opposition entre l'Angleterre superstitieuse et pénétrée d'une histoire ancestrale, et l'Amérique pragmatique et moderne, tournée vers l'avenir. À propos de ce texte, voir SAUGET 2012 : 60-61. Elle sera notamment adaptée en 1944 dans le film homonyme de Jules Dassin et Norman Z. McLeod.
- 68 La persistance, en France, de récits de châteaux hantés est d'abord la marque d'un anachronisme renvoyant aux angoisses éveillées par la Révolution française et la Terreur, et, plus largement, au goût du macabre (SAUGET 2012 : 51-54).
- 69 DESBEAUX 1892 : 54.
- 70 BOIS 1910 : 401-402.
- 71 SAUGET 2011 : 112.
- 72 *Ibid.* : 114.
- 73 *Ibid.* : 139.
- 74 CURTIS 2008 : 16.
- 75 *Ibid.* : 24.
- 76 SCHNEIDER 2011 : 157.
- 77 FOWKES 1998 : 70-71.
- 78 WALKER 2017 : 37-43.

- 79 BUSE & STOTT 1999 : 9.
- 80 SAUGET 2018.
- 81 SAUGET 2012 : 56.
- 82 SAUGET 2018 : 276.
- 83 Christine Bergé remarque la chose suivante à propos de cette tendance du spiritisme à l'investigation : « Ce qui est jugé scientifique doit pouvoir être intégré au corps d'un discours positiviste ; modèle épistémologique du XIX^e siècle, celui-ci commande un décryptage du visible, une observation rationnelle des faits, une constante préoccupation de la fraude, de la suggestion ou de l'hallucination » (BERGÉ 1990 : 69).
- 84 BOZZANO 1920 ; FLAMMARION 1989 [1923].
- 85 Camille Flammarion consacre par exemple des chapitres à l'exposition des « preuves expérimentales de la survivance », au « classement des phénomènes » et à la « recherche des causes », avec, entre deux, des études de cas (FLAMMARION 1989 [1923]).
- 86 BERGÉ 1990 : 77-79.
- 87 BOZZANO 1920 : 9-17.
- 88 Voir PLAS 2012 : 109-112.
- 89 OSTY & OSTY 1932. Sur ces travaux, voir ÉVRARD 2016 : 339-343. Renaud Évrard explique qu'Eugène Osty parvient à mettre au point, grâce à son fils ingénieur, un « système de détection automatisé composé de rayons infrarouges diversement orientés, produits par des émetteurs et réfléchis par des petits miroirs jusqu'à des récepteurs contenant une cellule photoélectrique. Lorsqu'un ou plusieurs rayons infrarouges sont "coupés", un amplificateur relaye un signal jusqu'à une sonnerie et vient activer, simultanément, un flash de magnésium et deux appareils photographiques à déclenchement instantané (dont l'un offrant trois vues stéréoscopiques). De sorte que le dispositif ne peut révéler que deux choses : soit une éventuelle main vagabonde ou un éventuel appareil frauduleux, qui sont aussitôt pris la main dans le sac ; soit une hypothétique "substance", encore non répertoriée, dont la densité aurait graduellement ou subitement "coupé" le champ d'observation » (*ibid.* : 340).
- 90 Camille Flammarion précise : « Leur nombre n'est pas une quantité négligeable, car c'est une sorte de confirmation de leur authenticité » (FLAMMARION 2005 [1925] : 95). Pour lui, donc, la conviction est première, la démonstration seconde.
- 91 FLAMMARION 2005 [1925] : 17.
- 92 DELANNE 1897 : 272.
- 93 *Ibid.*
- 94 SAUGET 2018 : 383. Camille Flammarion estime que tous les récits d'apparitions de mourants aux vivants « sont [...] des faits d'observation. Nous pourrions très facilement les multiplier, mais ce serait dépasser le cadre de cette étude, et puis cent observations identiques aux précédentes n'ajouteraient rien ou presque rien. La seule question est de savoir si l'on doit admettre les faits de cet ordre. Mais quel est le moyen de s'y refuser ? Douter de la bonne foi, de la véracité des narrateurs ? Nous n'en avons pas le droit, étant donné leur parfaite honorabilité, et les enquêtes que l'on a pu faire en nombre de cas ayant confirmé de tous points leurs relations » (FLAMMARION 1892 : 83-84).
- 95 Richard Matheson est aussi le scénariste du film.
- 96 Selon Murray Leeder, le film témoigne des représentations typiquement victorienne du spiritisme et des fantômes, en particulier en lien avec le contexte britannique (LEEDER 2014).
- 97 Sur la diversité des hypothèses relatives à la hantise, voir SAUGET 2012 : 62.
- 98 VESME 1907 : 414. Il s'agit de donner des phénomènes de hantise et du médiumnisme une interprétation scientifique, comme le fait sir William Crookes qui emploie le concept de « force psychique », repris par la suite par de nombreux savants. Sur Crookes et la force psychique, voir EDELMAN 2012.
- 99 Pour Pierre Janet ou Théodore Flournoy, par exemple, les médiums souffrent de personnalités multiples, ce qui justifie qu'ils puissent incarner différents rôles, parler plusieurs langues, jouer un instrument de musique sans jamais l'avoir touché auparavant, etc. Voir FLOURNOY 1911. Citons également la thèse de doctorat de Silvian Berl, *Les Psychoses spirites* (1932).
- 100 BOZZANO 1920 : 299. Cette explication est une tentative de réconciliation entre les thèses défendues par la SPR sur les fantômes des vivants qui découleraient essentiellement de processus télépathiques et hallucinatoires, et les thèses spirites.
- 101 Pour Camille Flammarion, les apparitions à distance de morts ou de mourants s'expliquent parce que « notre force psychique donne naissance à un mouvement éthéré, qui se transmet au loin, comme toutes les vibrations de l'éther, et devient sensible pour les cerveaux en harmonie avec le nôtre », à la manière d'une communication téléphonique qui permet « le transport de la voix humaine par l'électricité » (FLAMMARION 1892 : 84-85).
- 102 AZAM 1926d : 264-265.
- 103 Voir BERGÉ 1990 : 68-86 ; LEEDER 2014 : 36.
- 104 Cette distinction entre médiums à effets intellectuels et médiums à effets physiques est établie très tôt dans l'histoire du spiritisme. Pour Allan Kardec, elle permet de différencier deux grandes classes de médiums au sein desquelles il dénombre une foule de variétés possibles. Voir KARDEC 1863 : 224.

- 105 Ceux-ci recouvrent des « modifications de l'état de conscience du médium et des assistants pendant les séances », « l'état d'autohypnose » (ou transe), « la suggestibilité », « les phénomènes oniriques ou de rêve », « les personnifications », les « communications et messages » dans sa langue maternelle ou autre, la « divination de la pensée et suggestion mentale », la « lucidité et clairvoyance », l'« extériorisation de la sensibilité » (MORSELLI 1907a : 247-250).
- 106 *Ibid.* : 233-234. Morselli distingue « neuf classes et quarante-deux ordres de manifestations » observés chez le médium Eusapia Palladino. Parmi ces phénomènes dits « objectifs », on compte des soulèvements de table sans contact, des « ondulations, gonflements et lancement des rideaux de cabinet », des « mouvements spontanés et déplacements d'objets », des « soulèvements en l'air de la personne du médium », du « vent provenant du cabinet noir », « un froid intense », des « sons d'instruments musicaux », des « sons de voix humaines », des « attouchements et serremments de mains invisibles », des « apparitions de nuages et de brouillards blanchâtres », des « apparitions de fantômes » (à savoir des ectoplasmes), etc. (*ibid.* : 252-263).
- 107 *Ibid.* : 234.
- 108 Cette pratique de l'observation au microscope est attestée dans les sources, comme l'illustre l'ouvrage du baron von Schrenck-Notzing traduit en anglais (SCHRENCK-NOTZING 1923).
- 109 BERGÉ 1990 : 71.
- 110 Cet argument revient souvent dans les propos des médiums spirites fictionnels. Mais il est également très présent dans la rhétorique des médiums de profession. Interrogée par Christine Bergé, une femme explique : « Je fais cela parce qu'il le faut. C'est ma mission. On m'a choisie : c'est déjà assez difficile d'accepter. Je le fais pour prouver que "ça" existe » (*ibid.* : 19).
- 111 *Ibid.* : 70.
- 112 *Ibid.* : 63. C'est pourquoi le rendement imprévisible du médium « tient en échec les formulations scientifiques ». La « machine » qu'il incarne « n'est pas pur fonctionnement susceptible d'une explication exhaustive » (*ibid.* : 63-64).
- 113 Il est intéressant de remarquer à ce sujet que la position médiane, à mi-chemin entre rationalisme et spiritualisme, est précisément la démarche préconisée par Allan Kardec qui, dans un souci pédagogique, fixe très tôt « ce qu'il pense être les conditions rigoureuses d'une pratique expérimentale du spiritisme ». C'est grâce à cette « double approche des phénomènes (par le cœur et par la raison) que le spiritisme a pu donner lieu à un investissement actif de la part des scientifiques de renom au XIX^e siècle », précise Christine Bergé (*ibid.* : 67). Dans la pensée de Kardec, « l'expérimentation est la possibilité de donner la preuve de ce que certaines religions avancent sans possibilité de vérification », à savoir la preuve de la survivance de l'âme (*ibid.* : 50). L'idée d'un spiritisme « expérimental » passe, en outre, chez Kardec par une codification des bonnes pratiques en matière d'invocation des esprits, car n'est pas médium qui veut (même si le spiritisme reste ouvert à tous et à toutes, sans distinction de classes).
- 114 « D'après l'hypothèse psychométrique, la matière inanimée aurait la propriété d'enregistrer et de conserver à l'état potentiel toutes sortes de vibrations et d'émanations physiques, psychiques et vitales, de même que la substance cérébrale a la propriété d'enregistrer et de conserver à l'état latent les vibrations de la pensée ; d'où résulte que les facultés télésthésiques de la subconscience auraient la propriété de retrouver et d'interpréter ces vibrations et émanations, de même les facultés mnémoniques de la conscience ont la propriété de retrouver ou de révoquer les vibrations latentes de la pensée » (BOZZANO 1920 : 164-165).
- 115 *Ibid.* : 171. Bozzano cite ici Monseigneur Benson dans la revue *Light* (1912 : 460).
- 116 *Ibid.* : 19 (voir en particulier : 164-208).
- 117 *Ibid.* : 169. Bozzano cite plus loin Monseigneur Benson : « Ne peut-on donc supposer qu'au moment du drame les murs mêmes, le parquet, le plafond, les tentures et les meubles puissent recevoir et absorber quelque chose d'analogue à une impression d'horreur susceptible de persister ? » (*ibid.* : 170).
- 118 Jeremy Stolow mentionne l'exemple de la « corde magnétique » promue par Andrew Jackson Davis et qui permet d'équilibrer les tempéraments électriques des participants lors d'une séance (STOLOW 2013).
- 119 FLAMMARION 1920 : 199.
- 120 Les chasseurs de fantômes ont le choix entre deux grands systèmes d'explication de la hantise : considérer qu'elle provient des trépassés (ces occurrences sont très rares) ou qu'elle dépend d'un médium (en règle générale, une très jeune personne) : « Dans tous les faits de hantise on remarquera que l'on trouvera toujours la présence d'un médium. Ce médium est dans la maison ou dans la famille où se produisent les phénomènes, ou dans le voisinage. Le médium est habituellement un jeune garçon ou une jeune fille, c'est parfois un enfant, mais le plus souvent un adolescent. On observera encore que les phénomènes ont le plus d'intensité dans le voisinage immédiat du médium, et que sa présence semble nécessaire à la production de ces phénomènes. Lorsque l'on éloigne le médium de la maison ou de la famille où se produisent ces manifestations, les phénomènes cessent » (JOIRE 1909 : 86).
- 121 LEEDER 2014 : 35 (note 3).
- 122 *Ibid.* : 35-36.
- 123 *Ibid.* : 38.

- 124 Le « Grand Imagier » d'Albert Laffay est une notion qui permet de mettre en évidence la présence d'une instance énonciatrice surplombante derrière chaque film, en charge à la fois de la dimension visuelle et sonore. Voir BOILLAT 2007 : 322-331 ; BOILLAT 2011 : 1-2.
- 125 Voir LEEDER 2014 : 38-42.
- 126 Sur *La Maison des ombres*, voir WALKER 2017 : 386-395.
- 127 EDELMAN 2008 : 135.
- 128 *Ibid.*
- 129 *Ibid.* « L'immensité des deuils réactive les croyances spiritistes et théosophiques et conduit une fois encore à mener de nouvelles expériences autour des phénomènes médiumniques » (*ibid.* : 136).
- 130 *Deuxième Congrès Spirite Universel, Genève 1913*, Genève, Jent Éditeur, 1913, p. 11-12.
- 131 Dans les sources, la conversion au spiritisme s'opère souvent suite au décès d'un proche : « De nombreux récits de conversion montrent que c'est généralement le sentiment d'être entré en contact avec un mort regretté (souvent des enfants) qui emporte la décision, les défunts ayant (si l'on peut dire) "les vivants à l'émotion". Même Louis Figuier, le vulgarisateur le plus connu de l'époque, et ardent adversaire des spiritistes, finira par se convertir à une sorte de spiritisme après la mort de son fils » (CUCHET 2007 : 86). La séance spirite sert également de lieu de conversion, comme le raconte un certain M. Peebles lors du Deuxième Congrès Spirite Universel : « Non seulement je refusai d'examiner ces phénomènes, mais je les déclarai de plus impossibles et en contradiction avec la Bible. [...] À regret j'acceptai de rendre visite à une dame médium. Assis à sa table, les coups furent très distincts, venant de la table, du plafond et enfin du col de mon habit. Les vibrations me pénétrèrent jusqu'au plus profond de mon être. Et ce qui ajouta à mon tourment, ces intelligences dirent que j'étais un médium inspiré » (PEEBLES 1913 : 58). Sur le thème de la conversion au spiritisme, voir MONROE 2008 : 123-127.
- 132 J. Laplanche & J.-B. Pontalis, « Souvenir-écran », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998 [1967], p. 451. Les auteurs précisent que « le souvenir-écran est une formation de compromis entre des éléments refoulés et la défense », permettant par exemple de réélaborer des aspects essentiels de l'enfance au travers du mécanisme de déplacement, de sorte à s'en servir comme « support pour des fantasmes projetés rétroactivement » (*ibid.*). La séquence de montage qui entremêle passé et présent à la fin de *La Maison des ombres* indique comment Florence Cathcart a élaboré le souvenir-écran nécessaire au refoulement du trauma infantile.
- 133 Sur *Haunted*, voir WALKER 2017 : 84-91. Sur les parallèles entre *Haunted* et *La Maison des ombres*, *ibid.* : 386-388.
- 134 David Ash est aussi incapable de comprendre que, lors de la séance spirite à laquelle il assiste, le médium, Mme Brontski (Linda Bassett), se fait l'intermédiaire de sa sœur jumelle, Juliet, décédée durant leur enfance. En effet, le médium donne à David le nom d'« Ed Brook » en pensant qu'il s'agit d'un patronyme (mais il s'agit en réalité d'Edbrook, la propriété des Mariell où David sera pris au piège par des fantômes). Juliet tente donc en vain à cette occasion de mettre en garde son frère. Voir WALKER 2017 : 91.
- 135 Il convient de noter que le traitement visuel du spectre et son appréhension par les témoins sous forme d'image soulignent la dimension iconique (et réflexive) du fantôme.
- 136 Cette fonction d'éradication des spectres via la technologie est centrale à la comédie, comme dans la série des « *S.O.S. fantômes* » (1984, 1989, 2016) ou *Fantômes contre fantômes* (1996).
- 137 *La Maison des ombres* semble se référer à plusieurs autres films de fantôme : *L'Enfant du diable*, dans sa reprise du motif de la balle qui rebondit et du jouet musical ; *L'Échine du diable* (2001), dans le choix de l'orphelinat comme espace hanté par un ancien pensionnaire ; et *L'Orphelinat*, qui fait revenir l'héroïne sur le lieu de son enfance, un ancien orphelinat qui abrite dans ses sous-sols le fantôme d'un petit garçon, Tomás (un prénom qui fait écho à Tom).
- 138 On peut y lire la phrase suivante : « Constat : Entre 1914 et 1919, la guerre et la grippe ont tué plus d'un million de personnes uniquement en Grande-Bretagne. Conclusion : c'est un temps pour les fantômes ».
- 139 Florence assume ici le rôle du regardant et Robert le rôle du sujet regardé. Mais le thème du voyeurisme n'a ici que superficiellement des connotations érotiques puisqu'elle découvre par ce biais que Robert se blesse volontairement par culpabilité d'avoir survécu à la guerre. Plus tard, la jeune femme se trouve dans la situation inverse : elle est dans le bain et souhaiterait que Robert la regarde ; mais c'est le fantôme qui l'observe derrière la paroi, transformant la charge potentiellement érotique de ce moment en terreur pure. Voir WALKER 2017 : 392.
- 140 Notons au passage qu'il existe aussi des exceptions à cette règle. Le film d'horreur espagnol *Emergo* met en scène un docteur en parapsychologie, Dr Helzer (Michael O'Keefe), son assistant Paul Ortega (Rick Gonzalez), une technicienne, Ellen Keegan (Fiona Glascott), et un médium masculin, Lamson (Fermí Reixach).
- 141 ANQUETIL 1920 : 312.
- 142 « Est-il rationnel de redouter les lieux hantés par les esprits ? Non ; les esprits qui hantent certains lieux

- et y font du tapage cherchent plutôt à s'amuser aux dépens de la crédulité et de la poltronnerie qu'à faire mal. D'ailleurs, figurez-vous qu'il y a des esprits partout, et que quelque part que vous soyez, vous en avez sans cesse à vos côtés, même dans les maisons les plus paisibles. Ils ne paraissent souvent hanter certaines habitations que parce qu'ils y trouvent une occasion de manifester leur présence» (KARDEC 1863 : 168).
- 143 Kardec précise que la motivation première des fantômes qui hantent certains lieux est d'abord de communiquer avec les vivants, et plus marginalement de vouloir chercher la vengeance car ils ont subi des préjugés (KARDEC 1863 : 166-167).
- 144 KARDEC 1865 : 9. Notons que certains films comme *Le Couple invisible* (1937), *Fantômes en croisière* (1938) ou *La Dernière Enquête de Mr Topper* (1941) jouent sur ces différents régimes de visibilité du fantôme (forme vaporeuse, en chair et en os, totalement invisible, etc.) afin de produire des effets comiques.
- 145 SCHNEIDER 2011 : 67.
- 146 *Ibid.*
- 147 BOZZANO 1920 : 3.
- 148 Stramaglia dans SCHNEIDER 2011 : XI.
- 149 THOMAS 2018 : 320.
- 150 *Ibid.* « L'instabilité caractéristique d'un tel corps sera déclinée de bien des façons au cinéma. Les avancées en termes d'effets spéciaux en multiplieront les aspects possibles : ruisselant, gazeux, pulvérisant, scintillant, flou... Cette instabilité pourra aussi être simplement l'indistinction d'un corps ne se donnant que partiellement au regard : ombre, contre-jour » (*ibid.*).
- 151 *Ibid.* : 321.
- 152 Benjamin Thomas observe que, de manière générale, Kiyoshi Kurosawa aime à jouer avec la « matérialité des spectres ». Tel est le cas dans *Vers l'autre rive*, *Kairo* (2001) et *Rétribution* (2006) (*ibid.*). Sur Kurosawa, les fantômes et la *J-Horror*, voir MESNIDLOT 2011.
- 153 Selon James Kendrick, *Sixième Sens* serait le premier blockbuster « horifique » depuis *L'Exorciste* (1973) (KENDRICK 2010 : 142).
- 154 *Idem.*
- 155 *Ibid.* : 144, 150, 155.
- 156 Sur *Apparences*, voir BREWSTER 2008 et WALKER 2017 : 169-177.
- 157 BOILLAT 2001 : 207.
- 158 Sur ce film, voir BRIEFEL 2009 : 95-102 ; WALKER 2017 : 95-104.
- 159 WALKER 2017 : 97.
- 160 BOILLAT 2001 : 209.
- 161 *Ibid.* : 207-214. Plusieurs détails typiques des récits de fantômes indiquent que Malcolm est un esprit, tel que le fait qu'il reste, la plupart du temps, cantonné à l'espace de la cave ou que Cole soit le seul vivant avec lequel il ait des échanges.
- 162 *Ibid.* : 210.
- 163 Si l'on se réfère à l'enquête de Bozzano sur les phénomènes de hantise, le fantôme a rarement « connaissance du milieu dans lequel il se trouve ». C'est pourquoi, en règle générale, « les fantômes déambulent, gesticulent, s'assoient, travaillent sans montrer apercevoir les vivants » (BOZZANO 1920 : 14). Ils ne manifestent que très occasionnellement des intentions d'interagir avec les vivants, d'où le caractère précieux de chacun de leur message (*ibid.* : 14-15).
- 164 Pour des raisons dramaturgiques, *Sixième Sens* tend à exagérer la pression subie par Cole qui ne cesse de voir et d'entendre des fantômes, alors que dans les sources, ceux-ci sont plutôt taciturnes, livrant des informations pertinentes au compte-gouttes.
- 165 BRIEFEL 2009 : 95, 97.
- 166 *Ibid.* : 98.
- 167 FREUD 2015 [1917] : 263-280.
- 168 On peut en dire de même pour Jonathan Rivers (Michael Keaton) qui visionne des vidéos de famille montrant sa femme récemment décédée dans *La Voix des morts*.
- 169 Voir THURSCHELL 2003 : 28.
- 170 FREUD 1985 [1919] : 246.
- 171 THURSCHELL 2003 : 21.
- 172 Sur *Les Autres*, voir BREWSTER 2008 ; WALKER 2017 : 193-202.
- 173 WALKER 2017 : 195. Michael Walker propose d'interpréter cette obscurité comme le symbole de l'inconscient de Grace, mais aussi du secret qui justifie son isolement et sa peur du monde extérieur.
- 174 *Ibid.* : 198-202.
- 175 BOILLAT 2014 : 24.
- 176 BOILLAT 2001 : 210.
- 177 THURSCHELL 2003 : 28.
- 178 *Ibid.* : 26. Les enfants apparaissent, dans cette perspective, comme une métaphore à la fois de la photographie et de la mort.
- 179 BRIEFEL 2009 : 106.
- 180 La femme pose des questions qui rappellent celles du médium dans *L'Enfant du diable*, Leah Harmon (Helen Burns) : « Pourquoi vous pleurez les enfants ? », « Que s'est-il passé dans cette chambre ? », « Que vous a fait votre mère ? », « Si vous êtes morts,

- pourquoi restez-vous dans cette maison?», etc. Comme dans *L'Enfant du diable*, la séance est formée de cinq personnes et met en scène des enfants fantômes victimes de la maltraitance d'un parent. Par ailleurs, dans les deux films, l'un des domestiques s'appelle Mr Tuttle. Voir WALKER 2017 : 200-201. Je reviens sur cette séquence de *L'Enfant du diable* en fin de chapitre.
- 181 On peut ajouter que le médium aveugle est une sorte de double de Lydia qui est muette dans le monde des morts. Voir BREWSTER 2008 : 121.
 - 182 FREUD 2015 [1917] : 265.
 - 183 BOILLAT 2001 : 214.
 - 184 C'est l'hypothèse développée par Aviva Briefel (2009).
 - 185 La question intéresse en particulier la justice, lorsque des locataires ou des propriétaires se plaignent que leur habitation est hantée. La distinction entre maison hantée (hantise liée à un lieu) et « poltergeist » (hantise liée à une personne) permet alors d'établir le degré de responsabilité du loueur ou du vendeur. Voir VESME 1936. Sur les problèmes de hantise face à la loi, voir BAUDOUIN 2016 : 93-106.
 - 186 BOZZANO 1920 : 220. Bozzano rapporte ainsi les propos du médium Andrew Jackson Davis concernant une maison « médiumnisée », lorsque celui-ci pénètre dans une pièce dans laquelle a eu lieu un double suicide : « Je fus comme envahi du sentiment que dans le plâtre des murs et dans le plancher était renfermé quelque chose d'humain. Ce mystérieux sentiment en rapport avec une maison non habitée depuis de longues années produisit en moi l'état de clairvoyance ; et je vis alors que des "atomes électriques" autrefois intégrés dans les organismes de la mère et du fils saturaient encore l'atmosphère de la chambre, et il me semblait respirer la vie même des malheureux suicidés » (*ibid.*).
 - 187 Camille Flammarion explique : « Depuis longtemps, [...] toute une classe de phénomènes de hantise ont été réunis sous le titre d'esprits tapageurs, étudiés notamment en Allemagne sous la désignation de poltergeist (polter "faire du bruit", et geist "esprit"), bruits, tapages, vacarmes, auditions variées, coups frappés, pas, remuements, murmures, gémissements, etc., produits par des causes indéterminables » (FLAMMARION 1989 [1923] : 231).
 - 188 *Ibid.* : 67-68.
 - 189 BOZZANO 1920 : 212.
 - 190 *Ibid.* : 211.
 - 191 *Ibid.* : 219.
 - 192 Selon Cesare Lombroso, « ces phénomènes prouvent la possibilité qu'ont les médiums de provoquer des mouvements d'objets et des apparitions à grande distance, ce qui explique une partie des phénomènes des maisons hantées. Pour l'autre partie, il vaut mieux admettre que les esprits eux-mêmes se servent des énergies des médiums lointains par eux choisis » (LOMBROSO 1910 : 353).
 - 193 BOZZANO 1920 : 215.
 - 194 FOÀ 1907 : 319.
 - 195 DESBEAUX 1892 : 55.
 - 196 FLAMMARION 1989 [1923] : 257.
 - 197 *Ibid.* : 265.
 - 198 *Ibid.* : 84-85.
 - 199 *Ibid.* : 231-232.
 - 200 BOZZANO 1920 : 215.
 - 201 *Ibid.* : 217.
 - 202 MURPHY 2015.
 - 203 SCHNEIDER 2011 : 217.
 - 204 *Ibid.* : 231.
 - 205 *Idem.*
 - 206 Pour une lecture sociopolitique des productions Blumhouse, voir MURPHY 2015.
 - 207 Si Katie dans *Paranormal Activity* est une adulte, plusieurs éléments indiquent qu'elle a eu une enfance « hantée » par une entité démoniaque – un aspect qui sera explicitement développé dans le préquel de 2011, *Paranormal Activity 3*.
 - 208 Ce principe est central au film de Robert Mulligan, *L'Autre* (1972), dans lequel un petit garçon, Niles Perry (Chris Udevnoky) utilise la technique de la projection astrale enseignée par sa grand-mère Ada (Uta Hagen) pour commettre des méfaits qu'il attribue à son frère jumeau décédé. Comme Dalton dans *Insidious*, Niles est présenté comme étant doté de pouvoirs psychiques particulièrement puissants, mais ici utilisés à mauvais escient.
 - 209 BOILLAT 2012 : 146. Voir aussi BOILLAT 2001 : 76-78.
 - 210 BOILLAT 2012 : 152. Les films d'horreur en « POV » (en caméra subjective) constituent un sous-genre qui repose sur « le jeu de la fausse illusion (facticité contractuelle qui distingue le mensonge de la fiction) », comme l'indique Alain Boillat (*ibid.* : 151). Ces « films se présentent comme des documents bruts ayant été récupérés après la mort supposée de l'individu qui s'est chargé d'enregistrer l'intégralité de ce qui nous est donné à voir » (*ibid.*).
 - 211 *Ibid.* : 149.
 - 212 *Idem.*
 - 213 *Ibid.* : 147.
 - 214 *Ibid.* : 148.
 - 215 *Ibid.* : 151.

- 216 *Ibid.* : 157. « La possibilité d'une telle exploitation (esthétique, mais surtout commerciale) du travail sur le statut filmique est symptomatique du degré de conscience auquel est parvenu le spectateur actuel, essentiellement par le biais d'une généralisation et d'une démocratisation des techniques du film amateur dans le domaine privé » (BOILLAT 2001 : 77).
- 217 Liam est « submergé » par des images audiovisualisées qui semblent provenir du passé, et plus précisément de son enfance où ses parents vouaient un culte à un démon.
- 218 « La déshumanisation induite par des situations où la caméra n'est pas manipulée par un personnage s'oppose à l'énonciation anthropoïde du cinéma dominant » (BOILLAT 2012 : 155).
- 219 *Ibid.* : 157.
- 220 *Ibid.* : 158.
- 221 OSTY 1936 : 80.
- 222 BOILLAT 2012 : 148.
- 223 Il en sera question dans la conclusion qui traite du remplacement du médium (spirite) par le média (technologique) – Ring constituant un exemple emblématique d'un phénomène (à l'œuvre dans le cinéma contemporain) d'absorption par la technique des prérogatives propres aux clairvoyants.
- 224 Des sons *princeps*, on passe en effet aux images bidimensionnelles (la photographie spirite), puis aux images tridimensionnelles (les ectoplasmes). Voir BRAUDE 2001 : 177 ; GUNNING 2003b : 10-11.
- 225 NATALE 2015a : 71-73.
- 226 KARDEC 1863 : 228.
- 227 *Ibid.* : 229.
- 228 *Idem.*
- 229 *Ibid.* : 226.
- 230 CONNOR 1999 : 207, 218.
- 231 *Ibid.* : 208, 223.
- 232 *Ibid.* Pour Steven Connor, la séance spirite encourage les participants à solliciter tous les sens sauf celui de la vue ; entendre, toucher, sentir, goûter sont des aspects centraux à l'expérience proposée par les médiums à leurs clients (*ibid.* : 208).
- 233 *Ibid.* : 304-305.
- 234 BAUDOUIN 2015 : 14.
- 235 STERNE 2003 : 287-333.
- 236 Le phonographe est essentiellement pensé par Edison comme une technique permettant de conserver la voix des êtres chéris après leur disparition et de la faire revenir indéfiniment telle une âme errante. C'est pourquoi l'inventeur participe d'un mouvement plus vaste d'accroissement des manifestations spectrales rendues possibles par les technologies modernes de reproduction du son et de l'image. Voir BOILLAT 2006.
- 237 STERNE 2003 : 287-289.
- 238 Allan Kardec désigne cette catégorie de « médiums parlants » : « Chez eux l'esprit agit sur les organes de la parole comme il agit sur la main des médiums écrivains. L'esprit voulant se communiquer se sert de l'organe qu'il trouve le plus flexible chez le médium ; à l'un il emprunte la main, à un autre la parole, à un troisième l'ouïe » (KARDEC 1863 : 202-203).
- 239 CONNOR 1999 : 213.
- 240 BAUDOUIN 2015 : 61.
- 241 STERNE 2003 : 290, 332-333.
- 242 Sur la dimension occulte de la voix enregistrée en lien avec la figure de l'Ève future, voir BOILLAT 2006.
- 243 Sur les enjeux de la réorganisation des sens entraînée par ces technologies, voir GUNNING 2001a ; PETERS 2000 ; STERNE 2003.
- 244 BAUDOUIN 2015 : 12.
- 245 BOILLAT 2006 : 13.
- 246 GUIDO 2006 : 60.
- 247 *Ibid.* : 59-65. Sur la voix *over* au cinéma, voir BOILLAT 2007.
- 248 GUIDO 2006 : 62.
- 249 Alain Boillat, « Audiovisual Media and "Mediumness": the Voice Let Loose in the Horror Film (*Drag Me to Hell*) », colloque international « Sonic Futures: Soundscapes and the Languages of Screen Media » (NECS), Londres, 24 juin 2011.
- 250 BOILLAT 2007 : 416.
- 251 *Ibid.* : 415.
- 252 Alain Boillat, « Audiovisual Media and "Mediumness": the Voice Let Loose in the Horror Film (*Drag Me to Hell*) ».
- 253 BOILLAT 2007 : 410.
- 254 Alain Boillat, « Audiovisual Media and "Mediumness": the Voice Let Loose in the Horror Film (*Drag Me to Hell*) ».
- 255 BOILLAT 2007 : 415-416.
- 256 Chronique étrangère, « Instruments de mesure pour les phénomènes psychiques », *Revue métapsychique*, n° 2, juillet-août 1922, p. 264.
- 257 *Ibid.* : 263.
- 258 Voir BAUDOUIN 2015.

- 259 Chronique étrangère, « Le Gramophone et les recherches psychiques », *La Revue spirite*, février 1930, p. 81.
- 260 *Idem*.
- 261 « Spirit Detector », *The Oxnard Daily Courier*, 25 juillet 1933, p. 2.
- 262 *Idem*.
- 263 Voir GUNNING 2003b : 11-12.
- 264 Comme l'analyse Anthony Enns, la pratique de l'écriture automatique a la particularité de redéfinir les notions de subjectivité et d'auctorialité puisque le médium devient une « machine à écrire humaine ». Toutefois, comme elle repose sur le principe de l'écriture manuscrite – considérée comme le lieu de l'agentivité et de la personnalité –, elle préserve également une part de cette subjectivité. C'est pourquoi, note Enns, l'écriture automatique des médiums spirites peut être considérée comme un moyen de résister à la mise en péril de la figure de l'auteur engagée par la mécanisation et l'automatisation industrielles. De manière générale, toutes les pratiques d'écriture automatique apparaissent comme des réponses possibles aux angoisses générées par les nouvelles technologies de l'information qui réduisent l'humain à un automate (ENNS 2012). Sur les enjeux de l'écriture automatique performée par les médiums femmes, voir HUBER 2020.
- 265 Joseph est le fils malade de Richard Carmichael, un notable de la ville, qui choisit d'assassiner son fils afin de pouvoir conserver l'héritage destiné à l'enfant par la grand-mère. Une clause précise que si Joseph ne parvient pas à atteindre ses 21 ans, l'immense fortune sera versée à des œuvres de charité. En conséquence, le père décide, après l'avoir éliminé, de le remplacer par un autre garçon « apte » à remplir les conditions pour toucher cet argent – d'où le titre original *The Changeling* (l'échange).
- 266 John montre en outre des signes de fatigue et de fébrilité qui rappellent l'état dans lequel se trouvent les médiums à l'issue de la transe.
- 267 Pascal Le Maléfian indique que le deuil est considéré dans la psychiatrie comme un état dépressif propice aux hallucinations ; l'impression de présence d'une personne disparue est donc très courante chez les personnes souffrant de la disparition d'un proche (LE MALÉFIAN 2018).
- 268 Cette solidarité entre médias et médiums s'observe également, on le voit, dans l'histoire du spiritisme où les esprits tirent parti de dispositifs pour propager leurs messages et les médiums deviennent les « instruments » au service d'entités invisibles. Les métaphores musicales employées par Allan Kardec afin de décrire la mission des médiums prennent, sous cet angle, tout leur sens. Chez le médium parlant, par exemple, la parole est « un instrument dont se sert l'esprit, et avec lequel une personne étrangère peut entrer en communication, comme il peut le faire par l'entremise d'un médium auditif » (*ibid.* : 203). Le bon médium sera celui qui procure à l'esprit « des nuances d'une extrême délicatesse », tout comme le musicien « très habile » choisira le meilleur violon afin d'exprimer son art (*ibid.* : 222). Mais qu'il soit « mécanique » (complètement neutre) ou « intuitif » (porte-parole et exécuté), le médium se laisse toujours traverser par la pensée qu'il intercepte (*ibid.* : 216). Parmi la grande variété de médiums, Kardec différencie ainsi le médium « intuitif » qui se fait l'« interprète » de l'esprit en se réappropriant sa pensée et le médium « mécanique » dont le rôle « est celui d'une machine » (*ibid.* : 216-217). Pas étonnant en ces circonstances que les sons et la musique aient un rôle aussi prégnant dans le mouvement spirite qui inspirera la carrière de médiums musiciens, comme celle du violoniste Florizel von Reuter (1890-1985) qui se dira en contact avec de nombreux désincarnés célèbres.
- 269 Le piano privé de musicien (ou tout autre instrument de musique) constitue une figure classique de la spectralité sonore. Citons dans ce registre *La Bête aux cinq doigts* (1946), *Le Château du dragon* (1946), *House of Darkness* (1948), *Tormented* (1960), *Haunted* (1995), *The Innkeepers* (2011).
- 270 BAUDOUIN 2015 : 71-79 ; FRY 2008 (sur *L'enfant du diable* : 213-214 ; sur cette question : 211-216).
- 271 Simone Dotto explique en effet que, pour les chasseurs de sons d'outre-tombe d'aujourd'hui, peu importe que le dispositif d'enregistrement soit analogique ou numérique ; seule compte la possibilité d'en extraire des données significantes. Les défenseurs de l'EVP préconisent cependant l'usage d'appareils numériques jugés plus efficaces pour manipuler le son traduit sous forme graphique (DOTTO 2020 : 62). Pour une histoire des pratiques d'enregistrement de voix électroniques et de transcommunication instrumentale (*Instrumental Transcommunication*, ITC), voir BUTLER & BUTLER 2003.
- 272 Jürgenson et Raudive mènent, entre 1965 et 1969, des recherches conjointes avant de se séparer en raison de divergence de points de vue. Voir ELLIS 1978 ; JÜRGENSON 1987 ; RAUDIVE 1973.
- 273 Jürgenson fait la découverte de ces voix de manière accidentelle. Voici comment Philippe Baudouin rapporte l'épisode : « De retour chez lui, il écoute la bande et perçoit le son d'une trompette ainsi que la voix d'un homme parlant de "voix d'oiseaux nocturnes" – ces deux événements sonores présents sur le support magnétique n'étaient pas audibles lors de l'enregistrement original. Jürgenson pense alors que son microphone a capté des interférences radio. Mais après plusieurs années d'enregistrements de voix de même nature, comportant, qui plus est, souvent des informations d'ordre privé à son sujet, l'artiste suédois est persuadé d'avoir enregistré des messages de l'au-delà » (BAUDOUIN 2015 : 72). Jürgenson aurait par la suite employé un poste radio réglé sur une fréquence de 1 485 kHz (baptisée

- fréquence Jürgenson), lui permettant de collecter des milliers de voix de défunts, dont celles « de personnes célèbres comme Vincent van Gogh, Albert Einstein ou Joseph Staline » (*ibid.* : 73).
- 274 Ce nom est donné par Raymond Bayless qui aurait réalisé, dès les années 1930, les premiers enregistrements de voix audibles uniquement lors de la réécoute. Voir ELLIS 1978.
- 275 RAUDIVE 1973 : 16. J'utilise la traduction italienne du livre parue en 1973, *Voci dall'aldilà*. L'ouvrage paraît en anglais en 1971 sous le titre *Breakthrough: An Amazing Experiment in Electronic Communication with the Dead* (Londres, Colin Smythe). Il n'a jamais, à ma connaissance, été traduit en français. Sur Raudive, voir BAUDOUIN 2015 : 75-79.
- 276 RAUDIVE 1973 : 21. Je cite ici encore une fois Philippe Baudouin : « Trois possibilités s'offrent à l'expérimentateur désirant capter les "voix de l'au-delà", précise Raudive : premièrement, il peut laisser tourner un magnétophone à bande dans une pièce silencieuse puis réécouter par la suite l'enregistrement ; deuxièmement, il peut utiliser le bruit blanc généré par un poste radio positionné entre une longueur d'onde inoccupée et coupler cela à un magnétophone ; troisièmement, il peut utiliser, comme support, un signal produit par une diode électromagnétique – Raudive fabrique en collaboration avec le physicien Friedebert Karger de l'Institut Max Planck de Munich et Theodor Rudolph, ingénieur de la firme *Telefunken*, plusieurs machines fondées sur ce principe – afin que les voix occultes qu'il recherche puissent s'inscrire sur la bande magnétique utilisée à cet effet » (BAUDOUIN 2015 : 76-77).
- 277 RAUDIVE 1983 : 17. L'enjeu consiste à répondre à ceux qui réfutent ses idées, à l'instar du psychologue allemand Hans Bender qui attribue ces phénomènes à l'inconscient des morts, lequel serait capable de transmettre des impulsions « électriques » nécessaires à l'enregistrement de la bande magnétique. Raudive conteste cette interprétation psychanalytique du phénomène des voix, car elle tend à pathologiser les médiums et les praticiens impliqués dans ces recherches, tout en niant la prémisse spirite ou spiritualiste (*ibid.* : 16-19).
- 278 *Ibid.* : 21.
- 279 *Ibid.* : 28.
- 280 *Ibid.* : 36-38.
- 281 *Ibid.* : 27-28.
- 282 www.romana-hamburg.de/Voix%20de%20l%27Au-Dela.htm (consulté le 29 octobre 2020).
- 283 La communication avec les esprits s'opère parfois par des moyens assez sommaires, comme dans *La Rumeur des anges* (2000) où un homme décédé durant la guerre du Vietnam adresse des messages à sa mère, Maddy Bennett (Vanessa Redgrave), en code Morse via un phare de bateau. Le film serait inspiré de l'ouvrage de Grace Duffie Boylan, *Thy Son Liveth. Messages from a Soldier to his Mother* (1918) qui raconte comment l'auteur a entretenu une correspondance avec son fils mort en France durant la guerre à travers un appareil télégraphique (FRY 2008 : 203).
- 284 Il connaîtra une suite en 2007, *La Voix des morts : la lumière*, réalisée par Patrick Lussier.
- 285 Voir BAUDOUIN & BERTON 2015.
- 286 Il s'agit d'une traduction du texte apparaissant dans les cartons.
- 287 FRY 2008 : 215-216.
- 288 Selon Allan Kardec, seuls les « médiums imparfaits » attirent à eux des esprits importuns et trompeurs. C'est pourquoi une moralité irréprochable permet de les tenir à distance (KARDEC 1863 : 237). Dans *La Voix des morts*, cependant, les humains les plus vertueux succombent à l'influence pernicieuse des esprits.
- 289 À propos des médiums auditifs, Allan Kardec précise : « Cette faculté est très agréable quand le médium n'entend que de bons esprits, ou seulement ceux qu'il appelle ; mais il n'en est pas de même quand un mauvais esprit s'acharne après lui et fait entendre à chaque minute les choses les plus désagréables, et quelquefois les plus inconvenantes. Il faut alors chercher à s'en débarrasser... » (KARDEC 1863 : 202).
- 290 ELLIS 1978.
- 291 SAUGET 2011 : 191.
- 292 FREUD 1985 [1919] : 246.
- 293 « Il est probable que [la peur de la maison hantée] conserve encore le sens ancien, à savoir que le mort est devenu l'ennemi du survivant et à l'intention de l'entraîner avec lui, afin qu'il partage sa nouvelle existence » (*ibid.* : 248).
- 294 *Idem.*
- 295 THURSCHELL 2003 : 25-26.
- 296 Selon Anthony Enns, les références au spiritisme dans la fiction permettent à la fois de décrire, de sacraliser et de critiquer les technologies et leur impact sur la subjectivité (ENNS 2020 : 38-39).
- 297 BOZZANO 1920 : 16.
- 298 *Idem.*
- 299 Voir DOTTO 2020.
- 300 SCHUEREWEGEN 1994 : 19. Il ajoute : « On verra plutôt, dans cette attirance pour l'ancien, l'indice du caractère paradoxal de notre modernité qui ne parvient à se définir, semble-t-il, qu'en s'associant avec ce qui n'est pas elle, à ce qu'elle ne saurait être. Qu'est-ce qui est moderne ? Nos textes nous répondent : *ce qui fait resurgir l'ancien là où on ne s'y attendait pas, c'est-à-dire au cœur du nouveau* » (*ibid.*).

- 301 Songeons, par exemple, au courant rétrofuturiste *steampunk*. Sur ces questions, voir NIEMEYER 2014 ; REYNOLDS 2012.
- 302 BASCHIERA & CAODURO 2014.
- 303 Du point de vue de Steven Connor, l'utilisation anachronique des technologies dans les (véritables) séances spirites, toujours un peu datées, constitue précisément un moyen de redonner une densité à la fois au visible et à l'invisible (CONNOR 1999 : 223).

Conclusion

« Mais comment expliquer que l'écrivain ne parvient pas à thématiser ces machines, ces pratiques communicationnelles, sans ressusciter aussitôt de très vieilles hantises, de très vieilles peurs ? [...]. C'est qu'il y a un inconscient dans la machine ("A Ghost in the Machine") et que, la plupart du temps, c'est lui qu'on entend chuchoter, bafouiller, hurler¹. »

Franz Schuerewegen

J'ai tenté, au fil des chapitres, de montrer en quoi la question de la spectralité intrinsèque au cinéma mérite d'être posée, non pas seulement à partir de la figure du fantôme, mais du médium spirite, d'un médium considéré comme un média. Si cette inflexion du terme « médium » date de la première moitié du ^{xx}e siècle, elle a sans aucun doute été consolidée par le mouvement spirite qui conçoit le corps du médium comme une machine sensible enregistrant des ondes invisibles. C'est pourquoi, du médium-média au média-médium, il n'y a qu'un pas que les fictions cinématographiques franchissent volontiers, quitte à faire disparaître l'intermédiaire humain au bénéfice du seul dispositif de communication. Or l'éviction du médium spirite dans les films contemporains n'est pas sans conséquence, comme en attestent les spectres terrifiants qui s'introduisent dans l'espace domestique grâce aux appareils les plus usuels : téléphone portable, télévision, répondeur automatique, ordinateur, etc. Il s'agira donc ici d'esquisser quelques pistes de réflexion concernant ce phénomène de remplacement progressif du médium par le média, et en particulier par les médias numériques aujourd'hui au centre de nos interactions sociales².

Bien que les dispositifs technologiques aient, de tout temps, été investis de propriétés spectrales, le développement des cultures numériques³, dès le tournant des années 1990, a très certainement contribué à amplifier cet imaginaire du fantôme dans la machine. Le réseau internet, de par la dimension immatérielle, immédiate et universelle des échanges qu'il soutient, se prête spécialement bien aux discours sur la « fantomisation » des êtres réduits à l'état de pixels⁴. Sans aller jusqu'à la thèse défendue par Lambert Barthélemy, selon laquelle les fantômes du web dans *Kaïro* (2001) sont l'indice d'une désintégration de l'espace social⁵, on constate que les dispositifs numériques constituent aujourd'hui, plus que jamais, les courroies de transmission du spectral. Au moyen d'Internet, il est par exemple possible de découvrir des films muets autrement inaccessibles ou d'observer

l'« activité » d'une personne décédée sur un réseau social, autant de spectres encodés sous forme numérique. Tel est le constat de Fanny Georges à propos des « rites funéraires » sur les plateformes de partage :

« Avec le développement de l'identité numérique *post mortem* [...], on voit apparaître sur les réseaux socionumériques et sur le web de plus en plus de profils d'utilisateurs décédés ou encore des pages dédiées à la mémoire des défunts, sur lesquelles les utilisateurs peuvent exprimer leur deuil et leur douleur⁶. »

Ces « pratiques de transcommunication par le numérique » indiquent une sorte de déni de la mort « poussé à l'extrême [...], donnant naissance à des formes inédites de dialogue avec les morts⁷ », précise la chercheuse.

Dans le cinéma contemporain, ce « dialogue avec les morts » s'établit à travers les traditionnels écrans de télévision cathodique et cassettes VHS, mais aussi la photographie (*Shutter, Spirits*), le téléphone portable (*Phone, La Mort en ligne, La Voix des morts, Nightmare Detective, One Missed Call, Personal Shopper*) ou encore l'ordinateur (*Le Tueur du futur, Apparences, Kaïro, Pulse*). *Le Tueur du futur* (1993) (*Ghost in the Machine* en anglais) est un exemple éloquent de cette propension à codifier le « cyberspace » à la manière d'un espace hanté⁸ : au cours d'un examen d'imagerie par résonance magnétique, l'esprit d'un technicien informatique – et accessoirement tueur en série – « s'infiltré » dans le réseau électrique pour persécuter ses proies de façon encore plus insidieuse. La fluidité de l'électricité donne ainsi prise à des fantasmes de survivance posthumaine de l'âme par le biais d'un système technologique.

L'articulation entre médias et hantise n'est de loin pas nouvelle. Elle est aussi ancienne que l'histoire du spiritisme et le cinéma de fiction ne fait que la réinterpréter au sein d'une variété de films, des plus sombres (*Le Cercle*) aux plus comiques, comme *Papa est un fantôme* (1990) où Elliott Hopper (Bill Cosby) devient *in fine* une « image » qui clignote peu avant son départ pour l'au-delà. Qu'est-ce qui change donc avec le cinéma contemporain, hormis l'enrichissement du répertoire narratif et formel conférant à la technologie des caractéristiques spectrales ? Quel est l'impact des cultures numériques sur les modalités d'appréhension du médium (au) cinéma ?

Je souhaite, au terme de cet itinéraire dans l'imaginaire filmique du spiritisme, proposer l'hypothèse de la disparition du médium (spirite) au profit du média (technologique), ou, tout du moins, son intégration aux machines qui sont devenues, depuis une trentaine d'années, la principale terre d'accueil du surnaturel⁹, le tournant numérique ne faisant qu'achever ce mouvement d'absorption. À maints égards, le médium cède sa place à la

technologie dans l'exercice de communication avec les esprits, comme on peut le voir dans les films japonais où les médias hantés sont inversement proportionnels aux clairvoyants et autres sujets psi – songeons à *Ghost in the Shell*¹⁰. La domination du média sur le médium n'a cependant rien de surprenant puisqu'elle est préparée de longue date par les discours, les représentations et les pratiques relatives au spiritisme. Apparu en pleine révolution industrielle, le médium spirite incarne une subjectivité éminemment moderne, à la fois sensible et irréfléchie, réceptive et automatique¹¹. Fort d'une agentivité venue d'ailleurs, le médium est une « machine-cinéma » en situation d'effacer les distances, de superposer les temporalités, de contourner la déchéance des corps et des choses. Le devenir-média du médium est donc inscrit au cœur même de son rôle d'intermédiaire entre deux plans de l'existence.

Poltergeist (1982) représente probablement un point de bascule : il convoque simultanément des médiums spirites (une professionnelle, Tangina Barrons interprétée par Zelda Rubinstein ; une enfant, Carol Anne Freeling, jouée par Heather O'Rourke) et un média, le poste de télévision, l'une des voies de passage choisies par les esprits pour marquer leur présence. Bien que l'image traditionnelle du médium spirite se maintienne dans les films actuels (à l'instar de la franchise « *Insidious* » où Élise Rainier cumule les rôles de clairvoyante et d'exorciste), force est de constater que les techniques de télécommunication surclassent les humains au moment de véhiculer les fantômes. Le média fonctionne alors comme un médium au sens d'instance de médiation entre les vivants et les morts¹².

Une anecdote éloquent rapportée par Ehler Voss, un anthropologue explorant les pratiques médiumniques curatives, rend compte du glissement sémantique du médium vers le média : lorsqu'il évoque ses recherches à des non-spécialistes, ceux-ci pensent naturellement aux programmes télévisés où des voyants vendent leurs services¹³. Or cette réaction n'est pas seulement symptomatique de la connivence entre médiumnisme et média. Elle trahit également la perte du sens spirite attaché au terme « médium » qui tend aujourd'hui à être saisi essentiellement sous l'angle séculaire du média technologique. Penser « médium », de nos jours, correspond en effet à imaginer des ordinateurs, des tablettes, des smartphones, etc. Cependant, on continue de prêter à ces écrans numériques des qualités magiques ou spirituelles, à l'instar des énoncés qui soulignent les effets de suggestion, de contagion ou d'hypnose provoqués par les médias dits de « masse¹⁴ ». Malgré, donc, ce glissement sémantique qui éclipse le médium humain en faveur du média technologique, les outils numériques sont facilement annexés à la transcendance et à l'invisible.

Au cinéma, ce phénomène d'assimilation du médium par le média prend couramment une forme terrifiante. Dans la franchise « *Le Cercle* », Sadako, une petite fille aux pouvoirs psychiques évidents, revient, une fois assassinée, hanter le monde des vivants via une cassette VHS déclenchant la mort de ceux et celles qui la visionnent, à moins de copier la bande pour transmettre plus loin la malédiction¹⁵. Clairement technophobe, cette intrigue se prête à différentes lectures, comme l'illustre un ouvrage collectif consacré à l'angoisse des médias dans « *Le Cercle* »¹⁶ : elle renverrait à la crainte d'une dissolution de la subjectivité dans les médias qui perturbent notre rapport au monde actuel et au temps présent¹⁷ ; elle serait, dans le contexte du Japon, le signe d'une résistance à la transition numérique (la VHS réservant, pendant longtemps, un accès privilégié aux films¹⁸) ; ou, encore, elle refléterait le fonctionnement d'une industrie cinématographique basée sur le système de la propagation d'une même matrice narrative grâce à des adaptations, *remakes*, séquels et préquels, etc. – auxquelles répondent en parallèle les copies pirates court-circuitant les réseaux habituels de distribution.

Au début du xx^e siècle, on l'a vu au chapitre 2, les spirites s'intéressent déjà à l'élaboration d'appareils susceptibles d'enregistrer la pensée ou de communiquer avec les esprits. Inspirés par les « nouvelles » technologies du télégraphe sans fil ou de la radio, des ingénieurs et des savants imaginent des instruments qui parviendraient à réaliser les fantasmes de télépsychie, sans médiation humaine. Ils espèrent fabriquer des dispositifs qui ouvriraient « aux organes des lucarnes de l'infini »¹⁹, c'est-à-dire qui apporteraient la preuve que les fantômes existent et qu'il est possible de vivre avec eux en parfaite harmonie. Dans les pages de *La Revue spirite*, un certain Félix Rémo rêve d'un « télégraphe psychique » qui autoriserait les esprits à « se manifester sans la participation du médium, supprimant ainsi les dangers d'animisme et d'autosuggestion ». Reposant « sur la substitution d'un médium métallique au médium humain », un autre appareil conjecturé dans la foulée du précédent « rendrait encore plus saisissante la présence de l'esprit », tout en suppléant « à l'insuffisance de la vue »²⁰. La technologie offre alors un double avantage : voir comme le médium, mais surtout voir *mieux* que lui, car le corps et le psychisme humains sont des obstacles à l'idéal de neutralité et de transparence prêtée à la machine.

Jamais réalisé, le « télégraphe spirite » perdure cependant à l'état de fantasme, pour ne pas dire de lieu commun, bien après l'essoufflement du mouvement. Les médias contemporains héritent en effet des propriétés assignées aux machines occultes du xix^e-xx^e siècle, façonnant un imaginaire où les anciens thèmes – les fluides psychiques transportés par voie électrique, la détection de messages envoyés par des esprits ou la circulation



FIG. 1

d'images et de sons dans l'océan éthérique – sont retravaillés au contact avec les « dernières » technologies²¹.

Comment s'exprime, dans le cinéma contemporain, cet idéal de contact immédiat avec le monde de l'invisible, libéré de la contingence corporelle et spirituelle du médium ? De toute évidence, la technologie (analogique ou numérique) semble cristalliser davantage des craintes de voir surgir des fantômes sanguinaires, que des espoirs de retrouvailles avec les êtres aimés. C'est du moins ce qu'enseigne la *J-Horror* où l'éviction du médium au profit du seul média déchaîne des forces surnaturelles malfaisantes²². En s'extrayant d'un poste de télévision, le spectre de Sadako (*Le Cercle*) traduirait non seulement la peur de la domination de la machine sur l'humain, mais aussi de la prolifération incontrôlable des fantômes via des dispositifs techniques – la confusion, au fil d'une série de champs/contrechamps, entre l'écran de télévision diégétique et le support de visionnement signalant que nul n'est à l'abri (FIG. 1).

Le thème de la malédiction attachée à une cassette vidéo dont le visionnement s'avère fatal fournit, dès la fin des années 1990, une source d'inspiration à plusieurs films, à l'instar de *La Mort en ligne* (Takashi Miike, 2003) qui raconte les malheurs frappant des usagers de téléphones portables condamnés à mort par un appel mystérieux. À l'instar de « *Le Cercle* », *La Mort en ligne* reprend des éléments du récit canonique de fantôme vengeur et les projette dans un contexte contemporain *high-tech*, avec l'idée que le malheur est en mesure de se propager par le truchement d'un dispositif tout à fait familier. Sous ce rapport, le téléphone portable devient le vecteur privilégié de l'horreur, cette trame narrative exploitant pleinement le potentiel terrifiant de l'un des objets phares de la peur filmique²³.

Au regard de Benjamin Thomas, *La Mort en ligne* inviterait à « se méfier du flux du présent autotélique, et surtout de ses instruments²⁴ », tels que la



FIG. 2



FIG. 3

télévision, le téléphone portable, l'appareil photographique, la caméra vidéo, etc. Manifestement, « la terreur surgit des instances mêmes de la surabondance événementielle surmoderne symbolisée par cette caméra, ou par le téléphone portable qui sert au spectre de Mimiko à prévenir ses victimes d'une mort inéluctable²⁵ ». Alors que Natsumi Konishi (Kazue Fukiishi), la meilleure amie de l'héroïne Yumi Nakamura (Kou Shibasaki), vient de recevoir un MMS qui la montre, dans un futur proche, sous la menace d'un spectre, un journaliste lui propose de se faire exorciser par un chaman sur un plateau de télévision (FIG. 2-3). Mais au lieu de déjouer la fatalité, l'émission ne fait qu'aggraver le sort de Natsumi puisque le MMS annonciateur de mort s'actualise dans la diégèse, puis est relayé par différents moniteurs qui diffusent en direct les images de la jeune fille persécutée²⁶. La télévision s'ajoute donc au téléphone pour semer la terreur et renforcer l'horreur véhiculée par les médias.

Il est courant d'envisager ces représentations comme des métaphores de l'aliénation induite par des technologies qui nous forcent à être en contact

permanent avec le temps présent. La franchise « *Le Cercle* » est à ce niveau caractéristique des rapports ambigus qui nous lient aux médias de communication et notamment à la télévision qui, d'objet anodin, devient une source d'angoisse profonde. Les défaillances d'un poste de TV dans *Kaïro* ou le traitement de la télé-réalité dans *Audition* (1999) sont autant d'indices, selon Benjamin Thomas, d'une crainte de voir « s'entrouvrir une faille vers ce que dissimule habituellement le ronronnement hypnotique du flux événementiel quotidien²⁷ ». De sorte que le cinéma d'horreur japonais se définit essentiellement comme « un cinéma de l'inquiétude » une inquiétude touchant les personnages (angoissés par le surgissement d'images énigmatiques du passé ou du futur) et les spectateurs (qui redoutent à tout moment l'irruption de spectres effroyables). Tel serait le prix à payer pour la modernisation accélérée du pays, laquelle aurait participé à refouler coutumes et traditions séculaires. Les figures de fantômes viendraient rappeler à ce Japon occidentalisé l'existence d'un autre temps qu'il vaut mieux ne pas oublier, son éviction ayant des conséquences mortifères²⁸. Loin d'être exclusif au cinéma japonais, ce sentiment de malaise suscité par la spectralité technologique ne manque pas de contraster avec l'euphorie des partisans du spiritisme qui se réjouissaient, en leur temps, d'avoir à disposition des outils permettant d'entendre ou de voir leurs chers disparus²⁹.

Or s'agit-il seulement de la même spectralité ? Peut-on comparer le nécrophone de Thomas Alva Edison et les téléphones employés par Mimiko pour propager ses menaces dans *La Mort en ligne* ? Peut-on considérer sur le même plan les fantômes du film analogique dont parle Derrida et les spectres qui hantent les écrans d'ordinateur dans *Kaïro* ou *Pulse* ? Pas tout à fait. Selon Trond Lundemo, si Internet réactualise bien l'ancienne idée d'éther, en ce que les deux promettent de stocker l'entièreté du perçu et du vécu, les vidéos qui y circulent révèlent un monde doublement spectralisé³⁰. Les bases de données et les plateformes d'archivages contiennent en effet des fichiers numérisés de documents analogiques dont la qualité a été réduite afin d'être disponibles sur le Net. YouTube, par exemple, rend accessibles des films anciens, mais ceux-ci ne sont, en raison des standards de compression, que l'ombre d'eux-mêmes. C'est pourquoi, si les films du cinéma premier (dont certains n'ont jamais été vus projetés en raison de la disparition du dispositif d'origine pour lequel ils ont été réalisés) réinvestissent bien nos écrans domestiques, c'est en tant que fantômes de fantômes³¹. Cet effet de double spectralisation, tel semble être le destin de toute image analogique remédiatisée numériquement, pour le dire dans les termes de Jay David Bolter et Richard Grusin³². Il en est de même pour les sons, comme l'indique l'analyse de Simone Dotto sur les pratiques d'échantillonnages sonores : le numérique

n'hypothèque en aucun cas la possibilité de faire surgir les spectres du passé, car tout dépend, non pas tant du support technique, que des usages et des croyances qui les sous-tendent³³.

Les médias d'aujourd'hui ont ainsi remplacé les médiums d'hier, sans pour autant perdre leur dimension occulte. En dépit du processus de sécularisation du « médium » devenu essentiellement synonyme de médiation instrumentale³⁴, les médias continuent, plus que jamais, de transporter des spectres. Nos séances de travail en ligne en contexte de pandémie mondiale (qui exigent de s'assurer continuellement de la « présence » de nos interlocuteurs de l'autre côté de l'écran) ne sont-elles pas des variantes postmodernes des séances spirites du XIX^e siècle ? Nos avatars sur les médias socionumériques ne contribuent-ils pas à façonner des identités virtuelles qui viennent hanter la Toile³⁵ ? Internet et ses Gafam ne jouent-ils pas le rôle de médiums hyperpuissants qui anticipent nos désirs ? À coup sûr, avec des algorithmes qui prédisent nos politiques individuelles d'achat³⁶, des réfrigérateurs intelligents qui planifient nos repas, des applications qui permettent de communiquer par télépathie³⁷ ou de détecter les activités paranormales autour de soi, le surnaturel est absolument partout³⁸.

Nos cultures numériques restent tributaires d'une vision spirituelle des médias que l'on doit essentiellement au spiritisme moderne, lequel a légué à notre époque plusieurs fantasmes à l'œuvre, par exemple, dans les théories informatiques, les recherches sur l'intelligence artificielle ou les neurosciences. Pensons à la possibilité d'un contact appareillé avec l'invisible, au trope du corps-machine extralucide, ainsi qu'à la transformation de l'identité en information pure. Anthony Enns le confirme : plusieurs concepts spirites (comme l'immortalité promise par la technologie) innervent le langage et la pensée des scientifiques et des ingénieurs développant des interfaces cerveau-machine³⁹. L'imaginaire spirite imprègne également les productions cinématographiques et en particulier les films mettant en scène une « vision cybernétique⁴⁰ » du cerveau humain couplé à un ordinateur, comme *RoboCop* (1987), *eXistenZ* (1999) ou le bien nommé *Transcendance* (2014)⁴¹. Quant aux pratiques spirites et médiumniques, le cinéma actuel les réfère communément aux époques du passé (*Planetarium*, 2016), comme si elles n'avaient plus leur pertinence vis-à-vis de machines à même de transcender le corps et la matière, le temps et l'espace.

Alors que les instruments techniques servaient principalement au XIX^e siècle à tester l'authenticité des capacités médiumniques et à documenter les phénomènes supranormaux, au fil des décennies, ces médias ont fini

par accaparer les fonctions qui étaient autrefois l'apanage des médiums. Ce faisant, ce n'est pas seulement les fantômes qui migrent vers les machines, mais les médiums eux-mêmes qui deviennent prisonniers des médias, dont ils tentent, à l'occasion, de s'en libérer – comme on le voit dans « *Le Cercle* » où Sadako s'échappe de l'écran de télévision dont elle se sert en vue d'accomplir son œuvre. S'il serait tentant d'interpréter ce geste d'affranchissement du fantôme-médium comme une réponse adressée aux savants qui soumettent les médiums au contrôle des appareils, il paraît plus prudent d'y voir l'indice d'une critique des effets possiblement aliénants de la technologie. Anthony Enns⁴² rappelle à juste titre que le vocabulaire du spiritisme est mobilisé dans les fictions tantôt pour exalter les pouvoirs des machines, tantôt pour les condamner – cette dernière occurrence étant relativement courante dans les films contemporains.

On s'en souvient, à l'origine le terme « médium » n'a pas grand rapport avec la technologie, désignant d'abord le milieu (l'atmosphère) dans lequel advient la perception (chapitre 2). Son adoption par le spiritisme dans le contexte de la modernité industrielle leste alors la notion d'une valence technologique qui fait du médium un organisme mi-humain mi-machinique⁴³. Cette conception mécaniciste est volontiers corroborée par les adversaires du mouvement qui comparent le corps du médium à celui des somnambules et des hystériques, entièrement soumis à leur inconscient cérébral. Selon Ehler Voss⁴⁴, les efforts pour pathologiser cette pratique ne représentent qu'une stratégie discursive, parmi d'autres, visant à instrumentaliser et à naturaliser le médium, et ainsi dissiper son ambiguïté constitutive. Or, quand bien même on tente de le désacraliser, le médium reste fondamentalement une figure de l'entre-deux⁴⁵, suspendue entre deux états, espaces ou qualités. Car, comme l'écrit Alain Boillat, « il n'y a qu'un pas de la *médialité* à la *médiumnité*, de l'ici matériel du mécanisme à... l'au-delà⁴⁶ ».

À l'orée du xx^e siècle, le spiritisme a perdu passablement d'adeptes, même s'il connaîtra encore quelques belles heures dans les années 1920 et 1930. Après la Seconde Guerre mondiale, les techniques de transcommunication instrumentale rivalisent avec les médiums humains qui peuvent aisément être remplacés par des ondes radio – accomplissant ainsi le rêve de médiation objective évoqué plus haut. Des inventeurs créent des dispositifs afin de capter les voix électroniques (chapitre 6), tandis que la télévision devient le média par excellence de la hantise domestique⁴⁷. Malgré que les années 1970 voient se multiplier les médiums espions des deux côtés du rideau de fer (chapitre 5), les médias gagnent du terrain sur les clairvoyants qui se replient derrière les combinés téléphoniques et les écrans d'ordinateur⁴⁸.

Avec le tournant numérique, l'assimilation des médiums humains par les médias technologiques semble achevée : leur corps a cessé d'être « le médium de tous les médias⁴⁹ » pour s'éclipser face aux machines.

Préparée de longue date par un chevauchement sémantique entre les concepts « médium » et « média », la fusion du médium et de la machine est aussi en grande partie l'œuvre du spiritisme. De fait, bien que proclamant de manière répétée la supériorité du médium sur le média, le mouvement spirite n'a fait qu'entériner un modèle de subjectivité posthumaine qui trouvera à s'épanouir dans les fictions du ^{xxi}^e siècle – à l'instar du film *Transcendance* où la conscience du Dr Will Caster (Johnny Depp), une fois téléchargée sur un ordinateur, poursuit son développement grâce à une connexion internet⁵⁰. En attribuant aux machines la mission de conserver l'âme des morts (ou leur conscience), le spiritisme a laissé en héritage un imaginaire de la transmission à distance déclinable à l'infini. La disparition du médium au profit du média apparaît, pour lors, emblématique d'un postulat qui attribue aux intelligences artificielles le privilège de prolonger notre existence, de prédire notre avenir ou de communiquer avec l'ineffable. Les fantômes d'aujourd'hui surgissent non plus de l'au-delà, de l'enfer ou de l'inconscient, mais des médias technologiques.

Afin d'éclairer les chemins empruntés par les spectres pour déambuler jusqu'à nous sous forme numérique, nul doute que la perspective historique présente de multiples avantages, à commencer par celui de s'affranchir des discours purement métaphoriques ou des spéculations théoriques. La mise en réseau de l'imaginaire cinématographique et des discours spirites (ou paraspirites) permet également d'historiciser les enjeux relatifs aux fantasmes de transcommunication par médias interposés (et aux peurs concomitantes de désintégration identitaire dans la machine). Elle dévoile en outre la complexité des liens entre médiation spirite et médiation technologique, lesquels ne peuvent être simplement compris en termes d'opposition entre religion et sécularité, foi et rationalité. Surtout, elle autorise à envisager les rapports entre l'histoire des médias et l'histoire du spiritisme sous l'angle d'interactions réciproques débouchant sur des représentations en constante évolution. Car si les spectres n'en finissent pas de hanter nos écrans numériques, c'est parce que, comme l'affirme Franc Schuerewegen, « il y a toujours un inconscient dans la machine », aujourd'hui comme hier et certainement comme demain.

Notes de la conclusion

- 1 SCHUEREWEGEN 1994 : 20.
- 2 J'emploie l'expression « média numérique » pour définir l'ensemble des éléments (données, logiciels, matériel) dérivés de l'informatique et destinés à la communication, au stockage et à la diffusion de contenus. Dans un sens plus étroit, le syntagme renvoie à l'idée du support médiatique soutenant ces opérations.
- 3 Sur les cultures numériques, voir BARONI & GUNTI 2020.
- 4 BARTHÉLEMY 2018 : 331-332.
- 5 *Ibid.* : 332.
- 6 GEORGES 2013 : 211. Voir aussi GEORGES 2018.
- 7 *Ibid.*
- 8 Voir ELFEREN 2009.
- 9 Voir NATALE & PASULKA 2020 : 1-15.
- 10 Sur les technologies dans le cinéma japonais, voir DENIS 2019, ainsi que la thèse de doctorat de David Javet qui sera publiée dans la présente collection « Emprise de vue » (*La Science-fiction dans les productions médiatiques japonaises à l'ère de la technoutopie : imaginaires du désastre et réappropriations politiques*). Sur le cinéma japonais à l'ère digitale, voir WADA-MARCIANO 2012.
- 11 Selon Christine Bergé, le médium est un « être transversal, traversé », un « convertisseur d'énergies sociales » (BERGÉ 1990 : 172).
- 12 Dans ce cas, on peut dire que « les media peuvent fonctionner comme des médiums, en rendant disponible la pensée des morts » (BARDINI 2015 : 160).
- 13 VOSS 2014 : 205.
- 14 SCHÜTTPELZ 2015 : 74-76.
- 15 Il faudrait, idéalement, prendre soin de comparer les versions (« domestiques » et « globalisées ») de cette franchise. Mais, faute de mieux, relevons un élément intéressant de continuité entre *Ringu* (1998) et *Le Cercle* (2002) : l'usage de la cassette VHS comme instrument de propagation de la malédiction, un média qui renvoie aux modalités mêmes de diffusion de la *J-Horror* (juste avant le DVD, qui en prendra le relais). Cette volonté de maintenir des aspects propres à la culture japonaise s'expliquerait par la prégnance de toute une mythologie (esprits, démons, etc.) perçue, dans les pays occidentaux, comme fortement enracinée dans un contexte précis, moins arbitraire que les figures à l'œuvre dans les films d'horreur américain. C'est ce qu'explique le distributeur Rob Straight à propos du succès des films d'horreur japonais à l'étranger (WADA-MARCIANO 2012 : 34).
- 16 LACEFIELD 2010.
- 17 Selon Anthony Enns, il convient de distinguer le *remake* américain de Verbinski du film original de 1998 : alors que dans le premier la figure du média hanté symbolise le risque d'anéantissement du Moi par la technologie (une peur typique de la tradition intellectuelle occidentale fondée sur l'idée de sujet autonome), dans le second, elle représente davantage la résistance d'anciennes croyances et notions spiritualistes propres à la culture japonaise face à l'emprise de la modernité. Toutefois, il rappelle également que les films japonais du cycle puisent tout autant dans le folklore national que dans l'imaginaire du film d'horreur américain (ENNS 2010). Voir également WADA-MARCIANO 2012.
- 18 LACEFIELD 2010 : 12-14.
- 19 RÉMO 1925 : 455.
- 20 *Ibid.* : 454. Voici la citation complète : « Il y a quelques années, parut simultanément dans *La Revue spirite* et dans *Le Pèlerinage des existences* la description d'un appareil spécial : "Le télégraphe psychique" qui avait fait grand bruit en Angleterre et qui permettait aux esprits de se manifester sans la participation du médium, supprimant ainsi les dangers d'animisme et d'autosuggestion. La description de cet appareil était trop détaillée pour pouvoir être rapportée ici, et tout ce qu'on peut dire est qu'il reposait sur la substitution d'un médium métallique au médium humain, ainsi que l'avait formulé déjà Gabriel Delanne au Congrès de Genève. Cette question était d'un trop haut intérêt pour être abandonnée, et nous avons profité de la réunion du Congrès pour suggérer la création d'un prix international à décerner à l'inventeur qui réussirait à le réaliser. Nous en avons également profité, élargissant la question, pour proposer qu'un prix soit aussi décerné à l'inventeur d'un autre appareil qui rendrait encore plus saisissante la présence de l'esprit. Il aurait pour but de suppléer à l'insuffisance de la vue en permettant de les apercevoir comme les voient les clairvoyants, soit qu'ils soient évoqués ou s'empresment d'eux-mêmes autour de nous. [...] Si ces deux instruments étaient réalisés, nous pourrions vivre avec nos morts. Quel guide et quelle consolation ils seraient pour nous ! Ils deviendraient le gouvernail de notre vie et pourraient, à leur tour, nous ouvrir les yeux sur un autre invisible qui est le sommeil de notre visualité morale, sur nos propres erreurs » (454-455).
- 21 Erkki Huhtamo, dans une approche d'archéologie des médias, propose par exemple de revoir l'imaginaire du Cloud et du Big Data à l'aune d'anciennes théories relatives à l'éther (HUHTAMO 2015).

- 22 Les chercheurs déchiffrent cette inquiétude comme l'expression d'un malaise suscité par les événements historiques ayant marqué l'histoire nationale (Hiroshima, Nagasaki, etc.). Voir THOMAS 2009; PETROVIC 2013. Pour une analyse de la *J-Horror* (à l'origine un genre de série B destiné au marché vidéo) et de ses transformations récentes sous l'influence du multimédia (ou du transmédia) numérique, voir WADA-MARCIANO 2012 : 28-50. L'autrice explique, entre autres, comment, d'un genre alternatif marqué par une culture vernaculaire liée à des lieux, des temps et des médias spécifiques, la *J-Horror* est devenue une franchise transnationale – les modes de production, de distribution et de réception de ces films jouant un rôle déterminant dans cette transformation.
- 23 BOILLAT 2019.
- 24 THOMAS 2009 : 117.
- 25 *Ibid.* : 117-118.
- 26 C'est du moins ce qu'on peut en déduire, car la majeure partie des méfaits attribués au fantôme se déroulent hors-champ, avec comme référent principal le regard épouvanté de Yumi qui assiste à la scène.
- 27 THOMAS 2009 : 118.
- 28 *Ibid.* : 103-125.
- 29 Voir *infra*, chapitres 1 et 2.
- 30 LUNDEMO 2009.
- 31 *Ibid.* : 317.
- 32 BOLTER & GRUSIN 1999.
- 33 Simone Dotto remet ainsi en question l'argument qui réfute aux technologies actuelles la possibilité de faire revivre l'« esprit » des sons analogiques au prétexte qu'elles n'ont aucun lien physique avec leur référent (DOTTO 2020 : 56).
- 34 VOSS 2020 : 8.
- 35 Sur nos « téléprésences » sous forme d'avatars, voir GEORGES 2012a et 2012b.
- 36 Sur les « clairvoyants de l'ère digitale » que sont Google, Amazon, Facebook et autres, voir NATALE 2020.
- 37 Voir PASULKA & METCALFE 2020.
- 38 Sur ces questions, voir NATALE & PASULKA 2020.
- 39 ENNS 2020b : 37-38.
- 40 CAÏRA 2019 : 105-110. Pour une réflexion sur le cyberspace comme « monde-simulacre », voir BOILLAT 2014 : 255-311.
- 41 Jeffrey Sconce met en évidence la continuité existante entre l'usage des médias par les spirites du XIX^e siècle et le fantasme de téléchargement de la conscience sur un disque dur (SCONCE 2000 : 44).
- 42 Anthony Enns explique, à propos des romans de science-fiction contemporains, que le vocabulaire spirite permet de décrire et de critiquer l'impact des technologies numériques sur l'intégrité du Moi, lequel se voit constamment menacé de dilution dans le cyberspace (ENNS 2020b : 39). Voir aussi LACEFIELD 2010.
- 43 Pour Jeremy Stolow, les médiums spirites ne sont pas sans affinité avec les ouvriers qui travaillent à la chaîne, dans une société qui exige de chaque individu de renoncer à une part de sa subjectivité pour contribuer au développement de l'économie capitaliste (STOLOW 2008). Sur les origines de cette représentation du corps-machine, voir LE BRETON 2008 : 81-105.
- 44 VOSS 2020 : 9-10, 25.
- 45 *Ibid.* : 9.
- 46 BOILLAT 2006 : 26.
- 47 SCONCE 2009.
- 48 Encore faut-il préciser que le recours aux médiums n'est pas forcément indispensable à une époque où les « pratiques techno-spirituelles » offrent la possibilité de prolonger nos liens avec les morts qui semblent encore « vivants » de par leur présence sur les réseaux sociaux. Selon Fanny Georges, les profils mémoriaux sur Facebook répondent en effet aux mêmes besoins que les séances spirites d'autrefois : conserver le contact avec des êtres chers disparus (GEORGES 2013 : 216).
- 49 YERBY 2020 : 434.
- 50 Sur la figure de la subjectivité posthumaine façonnée par le spiritisme, voir GALVAN 2012.

Bibliographie

Anon., « Documents sur Eusapia Palladino », *Bulletin de l'Institut général psychologique*, n° 1, 1901-1902, p. 2-3.

Anon., « Eusapia aux États-Unis. Les accusations de fraude lancées contre elle par le Professeur Muensterberg. La réponse du Professeur J. H. Hyslop », *Annales des sciences psychiques*, 1^{er} et 16 avril 1910, p. 109-117.

Anon., « Un homme qui voit par le téléphone », *Annales des sciences psychiques*, rubrique Échos et nouvelles, n° 17-18, 16 septembre 1911, p. 316.

Anon., « Le cinéma va-t-il révéler l'au-delà », *Comœdia*, rubrique Ciné Comœdia, n° 3063, 6 mai 1921, p. 4.

Anon., « Instruments de mesure pour les phénomènes psychiques », *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 2, juillet-août 1922, p. 263-264.

Anon., « Le son et le phénomène supranormal », *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 3, mai-juin 1926, p. 230-232.

Anon. (J. D.), « La transmission de la pensée. Faits étranges et révélations », *La France moderne*, juin 1929, p. 4-5.

Anon., « Le gramophone et les recherches psychiques », *La Revue spirite. Journal d'études psychologiques et de spiritualisme expérimental*, février 1930, p. 81.

Anon., « Spirit Detector », *The Oxnard Daily Courier*, 25 juillet 1933, p. 2.

Anon., « Man Television Machine, Italian Scientist Says: Subject Reports Objects Through Wall », *Chicago Daily Tribune*, 27 novembre 1934, p. 11.

AKSAKOF Alexandre, *Animisme et spiritisme. Essai d'un examen critique des phénomènes médiumniques*, Paris, Librairie des sciences psychiques, 1906 [4^e édition].

ALBERA François & TORTAJADA Maria, « Prolégomènes à une critique des "télé-dispositifs" », in M. BERTON & A.-K. WEBER (dir.), *La Télévision du Téléphonoscope à YouTube. Pour une archéologie de l'audiovision*, Lausanne, Antipodes, 2009, p. 35-56.

ALDANA Reyes Xavier, « Gothic Horror Film, 1960-Present », in G. BYRON & D. TOWNSEND (dir.), *The Gothic World*, Abingdon-New York, Routledge, 2013, p. 389-398.

ALEXANDRE-BISSON Juliette, *Les Phénomènes dits de matérialisation. Étude expérimentale*, Paris, Félix Alcan, 1921.

ALLOA Emmanuel, « Metaxu : Figures de la médialité chez Aristote », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 62, février 2009, p. 247-262.

ANDEREGG Michael, « Home Front America and the Denial of Death in MGM's *The Human Comedy* », *Cinema Journal*, vol. 34, n° 1, automne 1994, p. 3-17.

ANDRIOPOULOS Stefan, *Ghostly Apparitions. German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 2013.

ANDRIOPOULOS Stefan, « La télévision psychique » [2005], trad. de l'américain par F. Gregorio, in M. BERTON & A.-K. WEBER (dir.), *La Télévision du Téléphonoscope à YouTube. Pour une archéologie de l'audiovision*, Lausanne, Antipodes, 2009, p. 57-75.

ANDRIOPOULOS Stefan, *Possessed: Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2008 [2000].

ANDRIOPOULOS Stefan, « The Terror of Reproduction: Early Cinema's Ghostly Doubles and the Right to One's Own Image », *New German Critique*, n° 99, automne 2006, p. 501-520.

ANQUETIL Georges, « Il y a médium et médium », *La Revue spirite. Journal d'études psychologiques et de spiritualisme expérimental*, octobre 1920, p. 311-313.

ARNAUD Diane, « L'Attraction fantôme dans le cinéma d'horreur japonais contemporain », *CINÉMAS*, vol. 20, n° 2-3, printemps 2010, p. 119-141.

AZAM Henri, « Télégraphie sans fil et médiumnité. De la pratique de la médiumnité à l'évolution de l'âme dans l'univers », *La Revue spirite. Journal d'études psychologiques et de spiritualisme expérimental*, février 1925 (p. 66-71); mars 1926a (p. 122-128); mai 1926b (p. 207-213); juin 1926c (p. 261-266).

BAILLY J. S. et al., *Rapport secret présenté au ministre et signé par la Commission précé-*

dente, non publié, 1784, in C. BURDIN JEUNE & F. DUBOIS (d'Amiens), *Histoire académique du magnétisme animal*, Paris, J.-B. Baillière, 1841, p. 92-101.

BARBER X. Theodore, « Phantasmagorical Wonders: The Magic Lantern Ghost Show in Nineteenth-Century America », *Film History*, vol. 3, n° 2, 1989, p. 73-86.

BARDINI Thierry, « Entre archéologie et écologie. Une perspective sur la théorie médiatique », *Multitudes*, n° 62, 2016/1, p. 159-168.

BARKLAY Berthe, « Les phénomènes dits de matérialisation ou les joyusetés du psychisme », *Psychic Magazine*, n° 1, 1^{er} janvier 1914, p. 2-5.

BARONI Raphaël & GUNTI Claus (dir.), *Introduction à l'étude des cultures numériques. La transition numérique des médias*, Paris, Armand Colin, 2020.

BASCHIERA Stefano & CAODURO Elena, « The New Old: Archaisms and Anachronisms Across Media. Editorial », *Alphaville. Journal of Film and Screen Media*, n° 12, hiver 2016, p. 1-7.

BAUDOUIN Philippe, « (Dés)habiller les médiums. Une histoire de spectres, d'étoffes, de fluides et de cordes (1870-1945) », *Modes pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode*, n° 4, automne 2020, p. 20-38.

BAUDOUIN Philippe, « *Spectra ex machina*. Technique phonographique et "sciences des fantômes" autour de 1900 », in F. D'ANTONIO, C. SCHNEIDER & E. SEMPÈRE (dir.), *Voir des fantômes*, Paris, Éditions Kimé, 2018, p. 287-297.

BAUDOUIN Philippe, *Les Forces de l'ordre invisible. Émile Tizané (1901-1982), un gendarme sur les territoires de la hantise*, Neuilly-Crimolois, Le Murmure, 2016.

BAUDOUIN Philippe, « Machines nécrophoniques », in T. A. EDISON, *Le Royaume de l'au-delà*, trad. de l'américain par Max Roth, Paris, Allia, 2015, p. 9-86.

BAUDOUIN Philippe, *Thomas Edison et la fabrique des machines à fantômes*, Paris, Média Médiums, 2013.

BAUDOUIN Philippe & BERTON Mireille, « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 76, été 2015, p. 66-93.

BEAR Jordan, *Disillusioned. Victorian Photography and the Discerning Subject*, Pennsylvanie, Pennsylvania State University Press, 2015.

BEARD George M., « The Psychology of Spiritism », *The North American Review*, vol. 129, n° 272, juillet 1879, p. 65-80.

BECKMAN Karen, *Vanishing Women. Magic, Film and Feminism*, Durham-Londres, Duke University Press, 2003.

BELLOUR Raymond, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL/Trafic, 2009.

BELLOUR Raymond, « Believing in the Cinema » [1986], in E. A. KAPLAN (dir.), *Psychoanalysis and Cinema*, New York-Londres, Routledge, 1990.

BELLOUR Raymond & KERMABON Jacques, « La "machine à hypnose", entretien avec Raymond Bellour », n° 47, avril 1988, p. 67-72.

BENSAUDE-VINCENT Bernadette & BLONDEL Christine (dir.), *Des savants face à l'occulte, 1870-1940*, Paris, Éditions La Découverte, 2002.

BERENSTEIN Rhona J., « Adaptation, Censorship, and Audiences of Questionable Type: Lesbian Sightings in "Rebecca" (1940) and "The Uninvited" (1944) », *Cinema Journal*, vol. 37, n° 3, printemps 1998, p. 16-37.

BERENSTEIN Rhona J., *Attack of the Leading Ladies. Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, New York, Columbia University Press, 1996a.

BERENSTEIN Rhona J., « "It Will Thrill You, It May Shock You, It Might Even Horrify You": Gender, Reception and Classic Horror Cinema », in B. K. GRANT (dir.), *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, Austin, University of Texas Press, 1996b, p. 117-142.

BERGÉ Christine, *La Voix des esprits. Ethnologie du spiritisme*, Paris, Éditions Métailié, 1990.

BERGER Gluck Sherna, *Rosie the Riveter Revisited. Women, the War, and Social Change*, Boston, Twayne Publishers, 1987.

BERGSON Henri, « Discours prononcé le 28 mai 1913 par M. le professeur Henri Bergson en prenant possession du siège présidentiel de la Society for Psychical Research de Londres », *Annales des sciences psychiques*, n° 11-12, novembre-décembre 1913, p. 321-329.

BERL Silvan, *Les Psychoses spirites*, Paris, Jouve & Cie Éditeurs, 1932.

BERTON Mireille, « Le fantasmagorie cinematografiche dei medium spiritici », in B. GRESPI & A. VIOLI (dir.), *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria*, Rome, Aracne Editrice, 2019, p. 99-125.

BERTON Mireille, « Le médium spirite: un corps hypermédiate à l'ère de la modernité », in G. PISANO, J.-M. LARRUE & F. KESSLER (dir.), *Machine. Magie. Médias*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018a, p. 139-150.

BERTON Mireille, « Projeter des fantômes: le médium spirite au cinéma », in F. D'ANTONIO, C. SCHNEIDER & E. SEMPÈRE (dir.), *Voir des fantômes*, Paris, Éditions Kimé, 2018b, p. 299-316.

BERTON Mireille, *Le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015a.

BERTON Mireille, « The "Magism" of Cinema and Imaginary Spiritism in France at the Beginning of the Twentieth Century », *Early*

Popular Visual Culture, vol. 13, n° 2, 2015b, p. 113-133.

BERTON Mireille, « Georges Méliès, la magie et les fantômes : le spectateur sidéré », in S. SAUGET (dir.), *Les Âmes errantes. Fantômes et revenants dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 2012, p. 131-142.

BERTON Mireille & WEBER Anne-Katrin (dir.), *La Télévision du Téléphonoscope à YouTube. Pour une archéologie de l'audiovision*, Lausanne, Antipodes, 2009.

BERTUCCI Paola & PANCALDI Giuliano (dir.), *Electric Bodies. Episodes in the History of Medical Electricity*, Bologne, Dipartimento di Filosofia/CIS, 2001.

BLANCO Maria del Pilar & PEEREN Esther (dir.), *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, New York-Londres, Bloomsbury, 2013.

BLANCO Maria del Pilar & PEEREN Esther (dir.), *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*, New York, Continuum, 2010.

BLOCHE P., « Les rayons cathodiques et la lumière astrale », *La Revue spirite. Journal d'études psychologiques et de spiritualisme expérimental*, 1897, p. 669-670.

BLONDEL Christine, « Eusapia Palladino : la méthode expérimentale et la "diva des savants" », in B. BENSUADE-VINCENT & C. BLONDEL (dir.), *Des savants face à l'occulte, 1870-1940*, Paris, Éditions de la Découverte, 2002, p. 154-155.

BODDY William, *New Media and Popular Imagination: Launching Radio, Television, and Digital Media in the United States*, Oxford, Oxford Television Studies, 2004.

BOILLAT Alain, « Cinéma et paradigme téléphonique : l'ambivalence de la représentation des télécommunications à l'ère (des imaginaires) du numérique », in A. BOILLAT & L. GUIDO (dir.), *Loin des yeux... le cinéma. De la téléphonie à Internet : imaginaires médiatiques des télécommunications et de la surveil-*

lance, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2019, p. 25-97.

BOILLAT Alain, *Cinéma, machine à mondes. Essai sur les films à univers multiples*, Genève, Georg, coll. « Emprise de vue », 2014.

BOILLAT Alain, « L'inquiétante familiarité du found footage horrifique : une approche théorique du programme "P.O.V." de l'édition 2012 du NIFF », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n° 21-22, 2012, p. 146-165.

BOILLAT Alain, « Des personnages érigés en narrateurs : la voix over chez Joseph L. Mankiewicz (*A Letter to Three Wives*, *All about Eve* et *The Barefoot Contessa*). Pour une approche énonciative du récit filmique », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n° 20, 2011. Adresse : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6295>.

BOILLAT Alain, *Du bonimenteur à la voix-over : voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, coll. « Médias et Histoire », 2007.

BOILLAT Alain, « L'Ève future et la série culturelle des "machines parlantes". Le statut singulier de la voix humaine au sein d'un dispositif audiovisuel », *CINÉMAS*, vol. 17, n° 1, automne 2006, p. 10-34.

BOILLAT Alain, *La Fiction au cinéma*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 2001.

BOIRAC Émile, *La Psychologie anormale. Introduction et contribution à l'étude expérimentale des sciences psychiques*, Paris, Félix Alcan, 1908.

BOIRAC Émile, « Un essai de classification des phénomènes parapsychiques », *Annales des sciences psychiques*, 1893, p. 341-354.

BOIS Jules, « Un problème de haute psychologie. Hantés ou hanteurs ? », *L'Écho du merveilleux*, n° 332, 1^{er} novembre 1910, p. 401-403.

BOLTER Jay David & GRUSIN Richard, *Remediation*, Cambridge-Londres, MIT University Press, 1999.

BONNAYMÉ Docteur, *La Force psychique. L'agent magnétique et les instruments servant à la mesurer*, Paris, Librairie du magnétisme, 1908 [2^e édition].

BORCK Cornelius, «Communicating the Modern Body: Fritz Kahn's Popular Images of Human Physiology as an Industrial World», *Canadian Journal of Communication*, vol. 32, 2007, p. 495-520.

BORDEN Amy E., «Corporeal Permeability and Shadow Pictures: Reconsidering Uncle Josh at the Moving Picture Show (1902)», in M. BRAUN, C. KEIL, R. KING, P. MOORE & L. PELLETIER (dir.), *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics in Early Cinema*, New Barnett, John Libbey, 2012, p. 168-175.

BORDWELL David, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge Massachusetts-Londres, Harvard University Press, 1989.

BOWN Nicola, Burdett Carolyn & Thurschwell Pamela (dir.), *The Victorian Supernatural*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

BOZZANO Ernest, «Des communications médiumniformes entre vivants», *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 5, septembre-octobre 1925, p. 308-325.

BOZZANO Ernest, «Les matérialisations et l'idéoplastie», *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 8, novembre-décembre 1921, p. 432-435.

BOZZANO Ernesto, *Les Phénomènes de hantise*, Paris, Félix Alcan, 1920.

BRAIN Robert Michael, «Materialising the Medium: Ectoplasm and the Quest for Supra-Normal Biology in Fin-de-siècle Science and Art», in A. ENNS & S. TROWER (dir.), *Vibratory Modernism*, Houndmills-Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, p. 115-144.

BRAUDE Ann, *Radical Spirits. Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth-Century America*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2001 [1989].

BRAUN Marta, «Fantasmes des vivants et des morts. Anton Giulio Bragaglia et la figuration de l'invisible», *Études photographiques* [en ligne], n° 1, novembre 1996. Adresse: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/100>.

BREWSTER Scott, «Access Denied: Memory and Resistance in the Contemporary Ghost Film», in J. COLLINS & J. JERVIS (dir.), *Uncanny Modernity. Cultural Theories, Modern Anxieties*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 112-127.

BRIEFEL Aviva, «What Some Ghosts Don't Know: Spectral Incognizance and the Horror Film», *Narrative*, vol. 17, n° 1, 2009, p. 95-108.

BRIGGS Julia, *Night Visitors. The Rise and Fall of the English Ghost Story*, Londres, Faber, 1977.

BROOKER Jeremy, «The Polytechnic Ghost. Pepper's Ghost, Metempsychosis and the Magic Lantern at the Royal Polytechnic Institution», *Early Popular Visual Culture*, vol. 5, n° 2, juillet 2007, p. 189-206.

BROPHY Philip, «Horrority – The Textuality of Contemporary Horror Films», *Screen*, vol. 27, n° 1, janvier-février 1986, p. 2-13.

BRUNO Giuliana, *Altas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso, 2002.

BUHRAN Filiz Eda, *Visions and Visionaries. Nineteenth Century Psychological Theory, the Occult Sciences and the Formation of Symbolist Aesthetic in France*, Princeton University, Ann Arbor, 1979.

BURDIN Jeune C. & DUBOIS (D'AMIENS) Frédéric, *Histoire académique du magnétisme animal, accompagnée de notes et de remarques critiques sur toutes les observations et expériences faites jusqu'à ce jour*, Paris, J.-B. Baillière, 1841.

- BURGER Alissa, « Ghost Hunters: Simulated Participation in Televisual Hauntings », in M. DEL PILAR & E. PEEREN (dir.), *Popular Ghosts. The Haunted Spaces of Everyday Culture*, New York, Continuum, 2010, p. 162-174.
- BUSE Peter & STOTT Andrew (dir.), *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History*, New York, St. Martin's Press, 1999.
- BUTLER David, *Fantasy Cinema. Impossible Worlds on Screen*, Londres-New York, Wallflower, 2009.
- BUTLER Lisa & BUTLER Tom, *There Is No Death and There Is No Dead. Evidence of Survival and Spirit Communication through the Voices and Images from Those on the Other Side*, Reno, AA-EVP Publishing, 2003.
- CAÏRA Olivier, *Le Cerveau comme machine. Génies et surdoués à l'écran*, Genève, Georg, coll. « Emprise de vue », 2019.
- CALLARD Caroline, *Le Temps des fantômes. Spectralités à l'âge moderne (xvi^e-xvii^e siècle)*, Paris, Fayard, 2019.
- CAMPBELL D'Ann, *Women at War With America. Private Lives in a Patriotic Era*, Cambridge Massachusetts-Londres, Harvard University Press, 1984.
- CARRINGTON Hereward, *Laboratory Investigations Into Psychic Phenomena*, Philadelphia, The David McKay Company, s.d. [ca. 1940].
- CARRINGTON Hereward, *The Problems of Psychical Research. Experiments and Theories in the Realm of the Supernormal*, New York, Dodd, Mead and Company, 1921.
- CARRINGTON Hereward, *Psychical Phenomena and the War*, New York, Dodd, Mead and Company, 1918.
- CARRINGTON Hereward, *The Physical Phenomena of Spiritualism, Fraudulent and Genuine*, Boston, Herbert B. Turner & Co., 1907.
- CARROLL Noël, *La Philosophie des films*, avant-propos et trad. par É. Dufour, L. Jullier & A.C. Zielinska, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2015 [2008].
- CASTLE Terry, *The Female Thermometer. Eighteenth-Century and the Invention of the Uncanny*, New York, Oxford University Press, 1995.
- CASTLE Terry, « Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie », *Critical Inquiry*, vol. 15, n° 1, automne 1988, p. 26-61.
- CASTLE William, *Comment j'ai terrifié l'Amérique. 40 ans de séries B à Hollywood*, de l'anglais (États-Unis) par P. Soulat, Bordeaux, Capricci, 2015 [1976].
- CERISUELO Marc, « Drôles de genres: la descendance cinématographique d'Erwin Panofsky », *Archives de Philosophie*, n° 81, 2018, p. 287-304.
- CHAFE William Henry, *The Paradox of Change. American Women in the 20th Century*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1991.
- CHÉROUX Clément et al., *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004a [The Perfect Medium. Photography and the Occult, catalogue d'exposition, New Haven, Yale University Press, 2005].
- CHÉROUX Clément, « La photographie des fluides. Un alphabet de rayons invisibles », in C. CHÉROUX et al., *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004b, p. 114-125.
- CHERRY Brigid, *Horror*, Londres-New York, Routledge, 2009.
- CHEVREUIL Léon, « Plus nuisible que la fraude », *La Revue spirite. Journal d'études psychologiques et de spiritualisme expérimental*, mars 1927, p. 107-110.
- CHRISTIE Ian, « Ghosts and Their Nationality in the Fin de Siècle Machinery », in M. DAHLQUIST, D. GALILI, J. OLSSON & V. ROBERT (dir.), *Corporeality in Early Cinema. Viscera, Skin, and Physical Form*, Bloomington, Indiana University Press, 2018, p. 46-58.

CITTON Yves, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017.

CLEPPER Catherine, « "Death by Fright": Risk, Consent, and Evidentiary Objects in William Castle's Rigged Houses », *Film History*, vol. 28, n° 3, 2016, p. 54-84.

CLERY E. J., *The Rise of the Supernatural Fiction, 1752-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

CLOVER Carol J., « The Eye of Horror », in L. WILLIAMS (dir.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, New Brunswick-New Jersey, Rutgers University Press, 1994, p. 184-230.

CLOVER Carol J., *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

CONNOR Steven, « The Machine in the Ghost: Spiritualism, Technology and the "Direct Voice" », in P. BUSE & A. STOTT (dir.), *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 203-225.

COURTIER Jules, « Rapport sur les séances d'Eusapia Palladino à l'Institut général psychologique en 1905, 1906, 1907 et 1908 », *Bulletin de l'Institut général psychologique*, 1908, p. 407-546.

COX Robert S., *Body and Soul. A Sympathetic History of American Spiritualism*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2003.

CRARY Jonathan, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1999.

CRARY Jonathan, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, trad. de l'anglais par Frédéric Maurin, Paris, Éd. Jacqueline Chambon, 1994 [1990].

CRAWFORD W. J., *La Mécanique psychique, traduit et adapté des études expérimentales de l'auteur : The Reality of Psychic Phenomena; Experiments in Psychical Sciences; The Structure at the Coligher Circle*, par René Sudre, Paris, Payot, 1923.

CROOKES William, « Le spiritualisme envisagé à la lumière de la science moderne », *Revue de psychologie expérimentale*, n° 1, 1874a, p. 28-37.

CROOKES William, *Ses notes sur des recherches dans le domaine des phénomènes appelés spirites pendant les années 1870-1873*, publiées par le *Quarterly (Journal of Science)*, Paris, Librairie Spirite, 1874b.

CUCHET Guillaume, *Les Voix d'outre-tombe*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2012.

CUCHET Guillaume, « Le retour des esprits ou la naissance du spiritisme sous le Second Empire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 54, 2007/2, p. 74-90.

CUCHET Guillaume, *Le Crépuscule du purgatoire*, Paris, Armand Colin, 2005.

CURTIS Barry, *Dark Places. The Haunted House in Film*, Londres, Reaktion, 2008.

D'ANTONIO Francesco, SCHNEIDER Catherine & SEMPÈRE Emmanuelle (dir.), *Voir des fantômes*, Paris, Éditions Kimé, 2018.

D'ARMIR M., « Les ondes fluidiques », *La Vie mystérieuse*, n° 29, 10 mars 1910, p. 68.

DAVIES Owen, *The Haunted. A Social History of Ghosts*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

DAWES Edwin A., « The Magic Scene in Britain in 1905. An Illustrated Overview », *Early Popular Visual Culture*, vol. 5, n° 2, 2007, p. 109-126.

DELANNE Gabriel, *Les Apparitions matérialisées*, Paris, Leymarie, 1909.

DELANNE Gabriel, *Phénomènes spirites. Témoignages des savants*, Paris, Chamuel Éditeur, 1897 [5^e édition].

DELEUZE Gilles, *Cinéma. I. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

DELGADO Maria, «The Young and the Damned», *Sight & Sound*, vol. 18, n° 4, avril 2008, p. 44-45.

DENIS Léon, *Dans l'invisible. Spiritisme et médiumnité. Traité de spiritualisme expérimental*, Paris, 1911 [1904]. Disponible sur le site Centre spirite lyonnais Alan Kardec. Adresse : www.cslak.fr/bibliotheque-edition/78-livres/1198-leon-denis-dans-l-invisible-spiritisme-et-mediumnite.

DENIS Sébastien, «Espace réticulaire et océan numérique. Les technologies de communication dans l'anime japonaise», in A. BOILLAT & L. GUIDO (dir.), *Loin des yeux... le cinéma. De la téléphonie à Internet: imaginaires médiatiques des télécommunications et de la surveillance*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2019, p. 431-454.

DERRIDA Jacques, «Le cinéma et ses fantômes», entretien avec A. DE BAECQUE & T. JOUSSE, *Cahiers du cinéma*, avril 2001, vol. 556, p. 74-85.

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 2006 [1993].

DESBEAUX Émile, «À travers les champs», *Le Monde illustré*, n° 1817, 23 janvier 1892, p. 54-55.

DÉSIRIEUX Pierre, «Le merveilleux au cinématographe», *L'Écho du merveilleux*, 15 juin 1914, n° 419, p. 185-187.

DICKSON le Professeur [pseud. de A. de Saint-Genois], *La Vérité sur le spiritisme et l'exploitation de la crédulité publique*, Arnouville-Les-Gonesse, Villa du Sphinx, 1917.

DOHERTY Thomas, *Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II*, New York, Columbia University Press, 1993.

DOTTO Simone, «The Mediumship of the Digital. Sound Recording, Supernatural Inquiry, and the Digital Afterlife of Phonography», in S. NATALE & D. W. PASULKA (dir.), *Believing in Bits. Digital Media and the Supernatural*, New York, Oxford University Press, 2020, p. 55-70.

DOYLE Arthur Conan, *Histoire du spiritisme*, Paris, Dunod, 2013 [1926-1927].

DUCHATTEL Edmond, «Quelques nouvelles expériences de photographie de la pensée», *Annales des sciences psychiques*, n° 4, avril 1914, p. 108-124.

DURING Simon, *Modern Enchantments. The Cultural Power of Secular Magic*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 2002.

EDELMAN Nicole, «De vrais fantômes?», in S. SAUGET (dir.), *Les Âmes errantes. Fantômes et revenants dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 2012, p. 85-99.

EDELMAN Nicole, *Voyances*, Paris, Seuil, 2008.

EDELMAN Nicole, *Histoire de la voyance et du paranormal. Du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2006.

EDISON Thomas Alva, *Mémoires et observations*, trad. de l'américain par Max Roth, Paris, Flammarion, 1949 [1948].

EDWARDS Emily D., *Metaphysical Media. The Occult Experience in Popular Culture*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005.

EDWARDS Emily D., «A House that Tries to be Haunted: Ghostly Narratives in Popular Film and Television», in J. Houran & R. Lange (dir.), *Hauntings and Poltergeists. Multidisciplinary Perspectives*, Jefferson N.C., McFarland & Co, 2001, p. 82-119.

EFLEREN Isabella van, «Dances with Spectres: Theorizing the Cybergothic», *Gothic Studies*, vol. 11, n° 1, mai 2009, p. 99-112.

EISNER Lotte Henriette, *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Berkeley, University of California, Press, 2018 [1955].

ELLIS David J., *The Mediumship of the Tape Recorder. A Detailed Examination of the (Jürgenson, Raudive) Phenomenon of Voice*

Extras on Tape Recordings, Harlow Essex, Dorstel Press Limited, 1978.

ENNS Anthony, « Psychic Spies. Cold War Science and the Military-Occult Complex », in E. VOSS (dir.), *Mediality on Trial. Testing and Contesting Trance and other Media Techniques*, Oldenbourg, De Gruyter, 2020a, p. 370-393.

ENNS Anthony, « Information Theory of the Soul. Spiritualism, Technology, and Science Fiction », in S. NATALE & D. W. PASULKA (dir.), *Believing in Bits. Digital Media and the Supernatural*, New York, Oxford University Press, 2020b, p. 37-54.

ENNS Anthony, *Physics and Psychics. The Occult and the Sciences in Modern Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

ENNS Anthony, « Spiritualist Writing Machines: Telegraphy, Typtology, Typewriting », *communication+1* [en ligne], vol. 4, n° 1, 2015. Adresse : <https://scholarworks.umass.edu/cpo/vol4/iss1/11/>.

ENNS Anthony, « Vibratory Photography », in A. ENNS & S. TROWER (dir.), *Vibratory Modernism*, Houndmills-Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, p. 177-197.

ENNS Anthony, « The Undead Author: Spiritualism, Technology and Authorship », in T. KONTOU & S. WILLBURN (dir.), *The Ashgate Research Companion to Nineteenth-Century Spiritualism and the Occult*, Surrey UK, Ashgate, 2012, p. 55-78.

ENNS Anthony, « The Horror of Media: Technology and Spirituality in the Ringu Films », K. Lacefield (dir.), *The Scary Screen: Media Anxiety in The Ring*, Farnham, Ashgate, 2010, p. 32-38.

ENNS Anthony, « Psychic Radio: Sound Technologies. Ether Bodies and Spiritual Vibrations », *The Senses and Society*, vol. 3, n° 2, 2008, p. 137-152.

ENNS Anthony, « Voice of the Dead: Transmission/Translation/Transgression », *Culture, Theory and Critique*, vol. 46, n° 1, 2005, p. 11-27.

EUGENI Ruggero, *La Relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Milan, Vita e Pensiero, 2002.

EVARD Renaud, *La Légende de l'esprit. Enquête sur 150 ans de parapsychologie*, Escaquens, Éditions Trajectoire, 2016.

EVARD Renaud, *Pierre Curie et les sciences psychiques*, Paris, Média Médiums, 2014.

FAGET A. Laurent de, « À ceux qui doutent », *Le Progrès spirite*, n° 9, 15 août 1896, p. 121-122.

FIGUIER Louis, *Les Merveilles de la science. 2. Électricité*, nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour par Max de Nansouty, Paris, Ancienne librairie Furne-Boivin & Cie Éditeurs, 1909.

FIGUIER Louis, *Histoire du merveilleux dans les temps modernes. Les tables tournantes, les médiums et les esprits*, t. IV, Paris, Libraire de L. Hachette et Cie, 1861.

FISCHER Andreas, « "L'adaptation réciproque de l'optique et des phénomènes". L'enregistrement photographique des matérialisations », in C. Chéroux et al., *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004, p. 171-189.

FLAMMARION Camille, *Fantômes et sciences d'observation*, édition établie par Patrick Fuentès, Agnières, JMG éditions, coll. « Science Conscience », 2005 [1925].

FLAMMARION Camille, *Les Maisons hantées*, Paris, J'ai lu, 1989 [1923].

FLAMMARION Camille, « Les prétendues hallucinations collectives », *La Revue spirite. Journal d'études psychologiques et de spiritualisme expérimental*, avril 1925, p. 145-150.

FLAMMARION Camille, « Études sur les apparitions. La pensée productive d'images cinématographiques », *La Revue spirite. Journal d'études psychologiques et de spiritualisme expérimental*, décembre 1920, p. 353-359.

FLAMMARION Camille, *Les Forces naturelles inconnues*, Paris, Ernest Flammarion, 1907.

FLAMMARION Camille, « Les apparitions et leur constatation scientifique » [1891], *Annales des sciences psychiques*, 1892, p. 79-85.

FLOURNOY Théodore, *Esprits et médiums. Mélanges de métapsychique et de psychologie*, Genève : Librairie Kündig ; Paris : Librairie Fischbacher, 1911.

FOÀ Pio, « L'opinion publique et les phénomènes dits spirites », *Annales des sciences psychiques*, n° 5, mai 1907, p. 305-325.

FONTENAY Guillaume de, « Le rôle de la plaque sensible en psychisme », *Annales des sciences psychiques*, n° 1-2, 16 janvier 1911, p. 13-20.

FOVEAU de Courmelles François-Victor, « Une femme électrique », *Annales des sciences psychiques*, n° 4, avril 1907, p. 297-298.

FOWKES Katherine A., *Giving Up the Ghost. Spirits, Ghosts, and Angels in Mainstream Comedy Films*, Detroit, Wayne State University Press, 1998.

FRANKLIN Benjamin *et al.*, *Rapport des commissaires chargés par le roi de l'examen du magnétisme animal*, Paris, Imprimerie royale, 1784.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante familiarité et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985 [1919].

FREUD Sigmund, « Deuil et mélancolie » [1917], *Œuvres complètes*, vol. XIII : 1914-1915, Paris, PUF, 2015 [1988], p. 263-280.

FRY Carrol L., *Cinema of the Occult. New Age, Satanism, Wicca, and Spiritualism in Film*, Bethlehem, Lehigh University Press, 2008.

FUENTÈS Patrick, « Camille Flammarion et les forces naturelles inconnues », in B. BENSUADE-VINCENT & C. BLONDEL (dir.), *Des savants face à l'occulte, 1870-1940*, Paris, Éditions La Découverte, 2002, p. 105-123.

GABBARD Krin, *Black Magic: White Hollywood and African American Culture*, New

Brunswick N.J.-Londres, Rutgers University Press, 2004.

GALVAN Jill, « The Victorian Post-human: Transmission, Information and the Séance », in T. KONTOU & S. WILLBURN (dir.), *The Ashgate Research Companion to Nineteenth-Century Spiritualism and the Occult*, Surrey UK, Ashgate, 2012, p. 79-95.

GALVAN Jill, *The Sympathetic Medium. Feminine Channeling, The Occult, and Communication Technologies*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2010.

GAUDREAUULT André & LE FORESTIER Laurent (dir.), *Méliès, carrefour des attractions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

GELEY Gustave, « Le cas du médium Erto (II). Impressions et empreintes sur des films et plaques sensibles », *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 4, juillet-août 1924, p. 274-301.

GELEY Gustave, « Ectoplasmie », *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 7, octobre 1921a, p. 355-361.

GELEY Gustave, *De l'inconscient au conscient*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1921b.

GEOGHEGAN Bernard Dionysius, « Mind the Gap: Spiritualism and the Infrastructural Uncanny », *Critical Inquiry*, vol. 42, été 2016, p. 899-922.

GEORGES Fanny, « Produire le mort. Pratiques d'écriture et travail émotionnel des deuilés et des deuilées sur Facebook », *Réseaux*, n° 210, 2018/4, p. 89-116.

GEORGES Fanny, « Le spiritisme en ligne. La communication numérique avec l'au-delà », *Les Cahiers du numérique*, vol. 9, 2013/3, p. 211-240.

GEORGES Fanny, « Avatars et identité », *Hermès, La Revue*, n° 62, 2012/1a, p. 33-40.

GEORGES Fanny, « "À l'image de l'homme" : cyborgs, avatars, identités numériques », *Le Temps des médias*, n° 18, 2012/1b, p. 136-147.

GIBIER Paul, *Les Matérialisations de fantômes. La pénétration de la matière et autres phénomènes psychiques*, Paris, Henri Durville, 1900.

GIBIER Paul, *Le Spiritisme (Fakirisme occidental). Étude historique, critique et expérimentale*, Paris, Octave Doin, 1896.

GINZBURG Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, édition augmentée, trad. de l'italien par M. Rueff, Paris, Verdier, 2010 [1989], p. 218-294.

GIROD Fernand, *Pour photographier les rayons humains. Exposé historique et pratique de toutes les méthodes concourant à la mise en valeur du rayonnement fluïdique humain*, Paris, Bibliothèque générale d'Éditions, 1912.

GITELMAN Lisa, *Scripts, Grooves, and Writing Machines. Representing Technology in the Edison Era*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

GOLIOT-LÉTÉ Anne, « Périls en la demeure. Le "female gothic" hollywoodien », in J.-L. BOURGET & J. NACACHE, *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009, p. 139-153.

GORDON Avery F., *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Londres-Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

GORDON Rae Beth, « Le rêve stéréoscopique de Sir David Brewster : spectres, images spectrales, spectateurs », in M. ALMIRON, E. & G. PISANO (dir.), *Stéréoscopie et illusion. Archéologie et pratiques contemporaines : photographie, cinéma, arts numériques*, Ville-neuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 127-140.

GORDON Rae Beth, « Voir double. Le fondu enchaîné et le regard sidéré du spectateur », in A. GAUDREAU & L. LE FORESTIER (dir.),

Méliès, carrefour des attractions, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 265-277.

GORDON Rae Beth, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, trad. de l'américain par l'autrice, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 [2001].

GOURAULT Nicolas, *Remote Viewing Examples and Manuals*, Paris, Média Médiums, 2014.

GRASSET Joseph, *Le Spiritisme devant la science*, Paris : Masson & Cie Éditeurs ; Montpellier : Coulet & Fils Éditeurs, 1904.

GRASSET Joseph, *L'Occultisme hier et aujourd'hui. Le merveilleux préscientifique*, Montpellier, Coulet et fils, 1907.

GREGORY Stephan, « Media in Action: From Exorcism to Mesmerism », *communication+1* [en ligne], vol. 4, n° 1, 2015. Adresse : <https://scholarworks.umass.edu/cpo/vol4/iss1/3>.

GUESS Jeff & WAGON Gwenola, « Média médiums : hantés par les algorithmes », in Y. CITTON & E. DOUDET (dir.), *Écologies de l'attention et archéologie des media*, Grenoble, UGA Éditions, 2019, p. 39-53.

GUIDO Laurent, « Un nouveau "règne de la terreur" ? La voix de *L'Homme invisible* et les mythes de la dictature radiophonique », in L. GUIDO (dir.), *Les Peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 59-81.

GUNNING Tom, « The Impossible Body of Early Film », in M. DAHLQUIST, D. GALILI, J. OLSSON & V. ROBERT (dir.), *Corporeality in Early Cinema. Viscera, Skin, and Physical Form*, Bloomington, Indiana University Press, 2018, p. 13-24.

GUNNING Tom, « Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic, Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny », in M. LEEDER (dir.), *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, Londres-New York, Bloomsbury Academic, 2015, p. 17-38.

GUNNING Tom, «To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision», in M. DEL PILAR & E. PEEREN (dir.), *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Londres-New York, Bloomsbury, 2013, p. 207-244.

GUNNING Tom, «Uncanny Reflections, Modern Illusions: Sighting the Modern Optical Uncanny», in J. COLLINS & J. JERVIS (dir.), *Uncanny Modernity. Cultural Theories, Modern Anxieties*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 68-90.

GUNNING Tom, «Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde» [1986], 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 50, décembre 2006, p. 55-65.

GUNNING Tom, «Phantasmagoria and the Manufacturing of Illusions and Wonder: Towards a Cultural Optics of the Cinematic Apparatus», in A. GAUDREAU, C. RUSSELL & P. VÉRONNEAU (dir.), *The Cinema, a New Technology for the 20th Century*, Lausanne, Éditions Payot, 2004a, p. 31-44.

GUNNING Tom, «Flickers: On Cinema's Power for Evil», in M. POMERANCE (dir.), *Bad: Infamy, Darkness, Evil and Slime on Screen*, Albany, State University Press, 2004b, p. 21-38.

GUNNING Tom, «Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique», *CINÉMAS*, vol. 14, n° 1, automne 2003a, p. 67-89.

GUNNING Tom, «Ghosts, Photography and the Modern Body», in A. FERRIS (dir.), *The Disembodied Spirit*, Brunswick, Bowdoin College Museum of Art, 2003b, p. 8-19.

GUNNING Tom, «Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from Previous Turn-of-the-Century», in D. THORNBURG & H. JENKINS (dir.), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, Cambridge, MIT Press, 2003c, p. 39-59.

GUNNING Tom, «Doing for the Eye What the Phonograph Does for the Ear», in R. Altman

& R. Abel (dir.), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, University of Indiana Press, 2001a, p. 13-31.

GUNNING Tom, «The Ghost in the Machine: Animated Pictures and the Haunted House of Early Cinema», *Living Pictures. The Journal of the Popular and Projected Images before 1914*, n° 1, été 2001b, p. 1-17.

GUNNING Tom, «From the Kaleidoscope to the X-Ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin and *Traffic in Souls* (1913)», *Wide Angle*, vol. 19, n° 4, octobre 1997, p. 25-61.

GUNNING Tom, «Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic, Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny», in P. PETRO (dir.), *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 42-71.

GUNNING Tom, «The Horror of Opacity: The Melodrama of Sensation in the Plays of André de Lorde», in J. BRATTON, J. COOK & C. GLEDHILL (dir.), *Melodrama: Stage Picture Screen*, Londres, British Film Institute, 1994, p. 50-61.

GUNNING Tom, «Le style non-continu du cinéma des premiers temps (1900-1906)», *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n° 29, hiver 1979 [actes du colloque de Brighton, 1978], p. 24-34.

GURNEY Edmund, MYERS Frederic W.H. & PODMORE Frank, *Les Hallucinations télépathiques*, trad. de l'anglais par L. Marillet, Paris, Félix Alcan, 1899 [1886].

HÄFKER Hermann, *Kino und Kunst*, M. Gladbach, Volksvereinsverlag, 1913.

HAGEN Wolfgang, «Metaxy. Eine historisemantische Fussnote zum Medienbegriff», in S. MÜNKER & A. ROESLER (dir.), *Was ist ein Medium?*, Francfort-sur-le Main, Suhrkamp Verlag, 2008, p. 13-29.

HAGEN Wolfgang, *Radio Schreiber. Der moderne Spiritismus und die Sprache der Medien*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2001.

- HAHN Marcus & SCHÜTTPELZ Erhard (dir.), *Trancemedien und Neuen Medien im 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne*, Bielefeld, Transcript, 2009.
- HANDEL Leo A., *Hollywood Looks at Its Audience: A Report of Film Audience Research*, New York, Arno Press, 1976 [1950].
- HANKINS Thomas L. & SILVERMAN Robert J., *Instruments and the Imagination*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1995.
- HANSON Helen, *Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2007.
- HANTKE Steffe, « "I See Dead People": Visualizing Ghosts in the American Horror Film before the Arrival of CGI », in M. LEEDER (dir.), *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, Londres-New York, Bloomsbury Academic, 2015, p. 179-198.
- HARDY René, « L'expérimentation et les méthodes de contrôles en métapsychique », *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 10 (nouvelle série), avril-mai-juin 1950, p. 87-96.
- HARTMANN Eduard von, *Spiritism*, translated by C.C. Massey, Cambridge, Cambridge University Press, 2012 [1885].
- HARVEY John, « The Photographic Medium: Representation, Reconstitution, Consciousness, and Collaboration in Early-Twenty-Century Spiritualism », *Technoetic Arts. A Journal of Speculative Research*, vol. 2, n° 2, 2004, p. 109-123.
- HEARD Mervyn, *Phantasmagoria: The Secret Life of the Magic*, Hastings, The Projection Box, 2006.
- HEFFERNAN Kevin, *Ghouls, Gimmicks, and Gold. Horror Films and the American Movie Business, 1953-1968*, Durham-Londres, Duke University Press, 2004.
- HENRY Franck, *Le Cinéma fantastique*, Paris, Cahiers du cinéma, Les petits Cahiers, SCÉRÉN-CNDF, 2009.
- HILL Annette, *Paranormal Media. Audiences, Spirits and Magic in Popular Culture*, New York, Routledge, 2011.
- HILL Reuben, *Families Under Stress. Adjustment to the Crises of War Separation and Reunion*, New York, Harper & Brothers, 1949.
- HOFFMANN Stefan, « Medienbegriff », in J. Schröter (dir.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2014, p. 13-20.
- HOFFMANN Stefan, *Geschichte des Medienbegriffs*, Hambourg, Felix Meiner Verlag, 2002.
- HOGLE Jerrold E. (dir.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 [2002].
- HOHNSBEIN Axel, « La fantasmagorie et son héritage dans la presse de vulgarisation scientifique: le cas de *La Nature* », in A. BRAITO & Y. CITTON (dir.), *Technologies de l'enchantement. Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, Grenoble, ELLUG-Université de Grenoble, 2014, p. 211-230.
- HONEY Maureen, *Creating Rosie the Riveter. Class, Gender, and Propaganda During World War II*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984.
- HOPKINS Albert A., *Magic. Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography*, Londres, Sampson Low, Marston and Company, 1897.
- HOPKINS Lisa, *Screening the Gothic*, Austin, University of Texas Press, 2005.
- HOURLAN James & LANGE Rense (dir.), *Hauntings and Poltergeists. Multidisciplinary Perspectives*, Jefferson N.C.-Londres, MacFarland & Company, 2001.
- HUBER Sandra, « Spirit, Writer: Nineteenth-Century Mediumship and the Feminist Practice of (De)inscription », *Feminist Media Histories* [en ligne], vol. 6, n° 3, juillet 2020, p. 137-171. Adresse: <https://doi.org/10.1525/fmh.2020.6.3.137>.

HUET Hélène, *Manuel du spiritisme. Qu'est-ce qu'un médium ? Comment on devient médium ? Conseils aux croyants*, Paris, Rue Lhomond 5, 1869.

HUHTAMO Erkki, « Obscured by the Cloud. Media Archeology, Topos Study, and the Internet », in T. LOMKER (dir.), *ISEA 2014 Dubai. Location. Proceedings of the 20th International Symposium of Electronic Art*, Dubai, Zayed University Books, 2015, p. 22-35.

JAGOT Paul-Clément, *L'Hypnotisme à distance. La transmission de pensée et la suggestion mentale. Méthode pratique d'influence télépsychique*, Paris, M. Drouin Éditeur, 1925.

JAMESON Fredric, *La Totalité comme complot. Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, trad. de l'anglais (américain) par N. Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007 [1992].

JANCOVICH Mark, « "Antique Chiller": Quality, Pretention, and History in the Critical Reception of *The Innocents* and *The Haunting* », in M. LEEDER (dir.), *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, Londres-New York, Bloomsbury Academic, 2015, p. 115-128.

JANCOVICH Mark, « Psychological Thriller: British Cinema, Horror and the Cultural Contexts of *Dead of Night* », in C. JOAN S. PICART & J. E. BROWNING (dir.), *Speaking of Monsters. A Teratological Anthology*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012, p. 39-53.

JAY Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1993.

JENTSCH Ernst, « Zur Psychologie der Unheimlichen », *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, vol. 8, n° 22, 25 août 1906, p. 195-198 et vol. 8 n° 23, 1^{er} septembre 1906, p. 203-205.

JOIRE Paul, « De l'emmagasinement de la force nerveuse extériorisée dans différents corps », *Annales des sciences psychiques*, juillet 1906, p. 429-436.

JOIRE Paul, « De l'extériorisation de la sensibilité », *Annales des sciences psychiques*, 1897, p. 341-352.

JORDAN Joe, *Showmanship: The Cinema of William Castle*, Albany, BearManor Media, 2014.

JÜRGENSON Friedrich, *Sprechfunk mit Verstorbenen. Praktische Kontaktherstellung mit dem Jenseits*, Munich, Goldman Verlag, 1987 [1981].

KAES Anton, *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2009.

KARDEC Allan, *Qu'est-ce que le spiritisme ? Introduction à la connaissance du monde invisible par la manifestation des esprits*, Paris, Vermet, 1982 [1859].

KARDEC Allan, *Le Livre des médiums ou guide des médiums et des évocations*, Paris, Didier et Cie, Libraires-Éditeurs, 1863 [6^e édition, 1861].

KARDEC Allan, *Le Spiritisme à sa plus simple expression : exposé sommaire de l'enseignement des esprits et de leurs manifestations*, Paris, Ledoyen Librairie & Bureau de la Revue Spirite, 1862.

KARDEC Allan, *Le Livre des esprits*, Paris, Union spirite française et francophone, 1860 [2^e édition, 1857]. Disponible sur le site Centre spirite lyonnais Allean Kardec : www.cslak.fr/bibliotheque-edition/78-livres/1160-allean-kardec-le-livre-des-esprits.

KARDEC Allan, *Qu'est-ce que le spiritisme ? Introduction à la connaissance du monde invisible par la manifestation des esprits*, Paris, Librairie des sciences psychiques, [s.d., 1859 pour la 1^{re} édition].

KAVKA Misha, « The Gothic on Screen », in J. E. HOGLE (dir.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 [2002], p. 209-228.

KAYE Heidi, « Gothic Film », in D. PUNTER (dir.), *A Companion to the Gothic*, Malden Massachusetts, Blackwell, 2000, p. 180-192.

- KENDRICK James, « A Return to the Grave. Notes on the Spiritual Horror Film », in S. HANTKE (dir.), *American Horror Film. The Genre at the Turn of the Millennium*, Jackson, University of Mississippi Press, 2010, p. 142-158.
- KILNER Walter J., *The Human Atmosphere (The Aura)*, Londres : Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. ; New York : E. P. Dutton & Co., 1920.
- KINDER Marsha & HOUSTON Bervele, « Seeing Is Believing: The Exorcist and Don't Look Now », in G. A. WALLER (dir.), *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1987, p. 44-61.
- KINDINGER Evangelia, « The Ghost is Just a Metaphor: Guillermo del Toro's *Crimson Peak*, Nineteenth-Century Female Gothic, and the Slasher », *NECSUS. European Journal of Media Studies* [en ligne], 6 décembre 2017. Adresse : <https://necsus-ejms.org/the-ghost-is-just-a-metaphor-guillermo-del-toros-crimson-peak-nineteenth-century-female-gothic-and-the-slasher/>.
- KITTLER Friedrich, *Discourse Networks 1800/1900*, trad. de l'allemand par M. Metteer, avec C. Cullens, Stanford, Stanford University Press, 1990 [1985].
- KNOEFEL Thomas, *Okkultes Brevier. Ein Versuch über das Medium Mensch*, Berlin, Matthes & Seitz, 2019.
- KOOYMAN Ben, « How the Masters of Horror Master Their Personae: Self-Fashioning at Play in the Masters of Horror DVD Extras », in S. Hantke (dir.), *American Horror Film. The Genre at the Turn of the Millennium*, Jackson, University Press of Mississippi, 2010, p. 193-220.
- KONTOU Tatiana & WILLBURN Sarah (dir.), *The Ashgate Research Companion to Nineteenth-Century Spiritualism and the Occult*, Surrey UK, Ashgate, 2012.
- KOVACS Lee, *The Haunted Screen. Ghosts in Literature and Film*, Jefferson North Carolina-Londres, McFarland & Company, 2005 [1999].
- KRAJEWSKI Pascal (dir.), *Art, médium, média*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2018.
- KRÄMER Sybille, *Medium, Messenger, Transmission*, trad. de l'allemand par A. Enns, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015.
- KRAUSS Rolf H., *Beyond Light and Shadow. The Role of Photography in Certain Paranormal Phenomena. An Historical Survey*, Portland, Nazraeli Press, 1995.
- KRÖGER Lisa & ANDERSON Melanie R. (dir.), *The Ghostly and the Ghosted in Literature and Film. Spectral Identities*, Newark, University of Delaware Press, 2003.
- LACHAPELLE Sofie, *Investigating the Supernatural. From Spiritism and Occultism to Psychological Research and Metapsychics in France, 1853-1931*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2011.
- LACEFIELD Kristen (dir.), *The Scary Screen. Media Anxiety in The Ring*, Farnham, Ashgate, 2010.
- LAMBERT Barthélémy, « En si étrange compagnie. (De quelques spectres actuels) », in F. D'ANTONIO, C. SCHNEIDER & E. SEMPÈRE (dir.), *Voir des fantômes*, Paris, Éditions Kimé, 2018, p. 327-343.
- LAMONT Peter, *Extraordinary Beliefs. A Historical Approach to a Psychological Problem*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- LARCHER Hubert, « Éditorial », *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, vol. 17, n° 1, 1983, p. 5-8.
- LEBIEDZINSKI P., « Expériences de matérialisations avec Mme Stanislaw P. Essai d'analyse de la "substance" », *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 6, juillet-août 1921, p. 317-327.
- LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2008 [1990].
- LE CLÉMENT DE ST-MARCQ Chevalier, « La révision du kardécisme », *Le Sincériste*,

février 1928, n° 2, p. 1 [archives de l'Institut métapsychique international].

LE COUR Paul, «De l'influence de la lumière dans l'étude des phénomènes physiques de la médiumnité», *Annales des sciences psychiques*, n° 6-7, 1919, p. 194-106.

LECOUTEUX Claude, *La Maison hantée. Histoire des poltergeists*, Paris, Imago, 2007.

LECOUTEUX Claude, *Fantômes et revenants au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1986.

LEEDER Murray, *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017.

LEEDER Murray (dir.), *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, Londres-New York, Bloomsbury Academic, 2015a.

LEEDER Murray, «"Visualizing the Phantoms of the Imagination": Projecting the Haunted Minds of Modernity», in M. LEEDER (dir.), *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, Londres-New York, Bloomsbury Academic, 2015b, p. 39-57.

LEEDER Murray, «Victorian Science and Spiritualism in *The Legend of Hell House*», *Horror Studies*, vol. 5, n° 1, 2014, p. 31-46.

LEEDER Murray, «Ghostwatch and the Haunting of Media», *Horror Studies*, vol. 4, n° 2, 2013, p. 173-186.

LEEDER Murray, «Ghost-seeing and Detection in *Stir of Echoes*», *Clues: A Journal of Detection*, vol. 30, n° 2, automne 2012, p. 78-88.

LEEDER Murray, «Collective Screams: William Castle and the Gimmick Film», *The Journal of Popular Culture*, vol. 44, n° 4, 2011, p. 773-795.

LEEDER Murray, «Skeletons Sail an Etheric Ocean: Approaching the Ghost in John Carpenter's *The Fog*», *Journal of Popular Film and Television*, vol. 37, n° 2, 2009, p. 70-79.

LEFEBVRE Thierry, «Occultisme et méthode graphique», *Bulletin de la Société d'études sur Marey et l'image animée (SEMIA)*, n° 1, mars 2002, p. 6.

LE LOUP DE SAINVILLE H., «Quelques perceptions paranormales. (Leurs conditions et leurs aspects)», *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 4, juillet-août 1928, p. 319-339.

LE MALÉFAN Pascal, «Une image qui peut surprendre tous et chacun dans le deuil: le fantôme», in F. D'ANTONIO, C. SCHNEIDER & E. SEMPÈRE (dir.), *Voir des fantômes*, Paris, Éditions Kimé, 2018, p. 417-432.

LE MALÉFAN Pascal, «Richet chasseur de fantômes: l'épisode de la villa Carmen», in B. Bensaude-Vincent & C. Blondel (dir.), *Des savants face à l'occulte, 1870-1940*, Paris, Éditions la Découverte, 2002, p. 173-200.

LE MALÉFAN Pascal, *Folie et spiritisme. Histoire du discours psychopathologique sur la pratique du spiritisme, ses abords et ses avatars (1850-1950)*, Paris, L'Harmattan, coll. «Psycho-logiques», 1999.

LEONARD Kendra Preston, *Music for the Kingdom of Shadows. Cinema Accompaniment in the Age of Spiritualism*, Humanities Commons, 2019.

LEONARD Kendra Preston, «Performing Spiritualism in the Silent Cinema», *Performance, Religion and Spirituality*, vol. 1, n° 2, octobre 2018, p. 153-188.

LERNER Paul, *Hysterical Men. War, Psychiatry, and the Politics of Trauma in Germany, 1890-1930*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2003.

LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. «Essais», 1995.

LÖFFLER Petra, «Ghost of the City: A Spectrology of Cinematic Spaces», *communication+1* [en ligne], vol. 4, n° 1, 2015. Adresse : <https://scholarworks.umass.edu/cpo/vol4/iss1/9>.

LOHMAN Roger Ivar, «Introduction: Naming the Ineffable», *Anthropological Forum*, vol. 13, n° 2, 2003, p. 117-124.

LOMBROSO Cesare, *Hypnotisme et Spiritisme*, trad. de l'italien de C. Rossigneux, Paris, Ernest Flammarion Éditeur, 1910.

LOMBROSO Cesare, «Le spiritisme et la psychiatrie. Explication psychiatrique de certains faits spirites», *Annales de sciences psychiques*, 1892, p. 143-151.

LUCE Gaston, Léon Denis. *L'apôtre du spiritisme. Sa vie – son œuvre*, Paris, Éditions Jean Meyer, 1928.

LUCKHURST Roger, «The Contemporary London Gothic and the Limits of the "Spectral Turn"» [2002], in M. DEL PILAR & E. PEEREN (dir.), *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, New York-Londres, Bloomsbury, 2013, p. 75-88.

LUCKHURST Roger, *The Invention of Telepathy, 1870-1901*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

LUNDEMO Trond, «In the Kingdom of Shadows: Cinematic Movement and Its Digital Ghost», in P. SNICKARS & P. VONDERAU (dir.), *The YouTube Reader*, Stockholm, National Library of Sweden, 2009, p. 314-329.

MANNONI Laurent, *Trois Siècles de cinéma. De la lanterne magique au cinéma*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

MANNONI Laurent, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, Paris, Nathan-Université, coll. «Réf.», 1994.

MANNONI Laurent, «Christian Huygens et la lanterne de la peur», 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 11, décembre 1991, p. 49-78.

MARMIN Nicolas, «Métopsyche et psychologie en France (1880-1940)», *Revue d'histoire des sciences humaines*, 2001/1, n° 4, p. 145-171.

MARVIN Carolyn, *When Old Technologies Were New. Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1988.

MAXWELL Joseph, *Les Phénomènes psychiques. Recherches, observations, méthodes*, préface de Charles Richet, Paris, Félix Alcan, 1903.

MAYERSBERG Paul, *Hollywood. The Haunted House*, Middlesex-Baltimore-Victoria, Penguin Books, 1969 [1967].

MAZZEI Luca & VALENTINI Paola (dir.), «Giallo italiano. Crime movie, Occulto, Conspiracy Theory, Gothic», *Bianco e Nero. Rivista quadrimestrale del Centro sperimentale di cinematografia*, n° 587, janvier-avril 2017.

MCGARRY Molly, *Ghosts of Futures Past. Spiritualism and the Cultural Politics of Nineteenth-Century America*, Berkeley, University of California Press, 2008.

McROY Jay, «Spectral Reminders and Transcultural Hauntings: (Re)iterations of the Onryô in Japanese Horror Cinema», in M. LEEDER (dir.), *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, Londres-New York Bloomsbury Academic, 2015, p. 199-217.

MEEHAN Paul, *Cinema of the Psychic Realm. A Critical Survey*, Jefferson North Carolina-Londres, McFarland & Company, 2009.

MEIDEROS Margarida, «Facts and Photographs: Visualizing the Invisible with Spirits and Thought Photography», *communication+1* [en ligne], vol. 4, n° 1, 2015. Adresse : <https://scholarworks.umass.edu/cpo/vol4/iss1/6/>.

MÉHEUST Bertrand, *Somnambulisme et Médiurnité (1784-1930)*, t. II : *Le choc des sciences psychiques*, Le Plessis-Robinson/Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. «Les Empêcheurs de penser en rond», 1999.

MENEGALDO Gilles, «La Ghost story au miroir du cinéma : "Casting the Runes" de

M. R. James et *Night of the Demon* de Jacques Tourneur », in J.-P. ENGÉLIBERT (dir.), *La Littérature dépliée. Reprises, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 461-471.

MESNILDOT Stéphane du, *Fantômes du cinéma japonais. Les métamorphoses de Sadako*, Pertuis, Rouge Profond, 2011.

MILBANK Alison, « The Victorian Gothic in English Novels and Stories, 1830-1880 », in J. E. HOGLE (dir.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 145-165.

MILUTIS Joe, *Ether. The Nothing that Connects Everything*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2006.

MOCK Thomas, « Was ist ein Medium? Eine Unterscheidung kommunikations- und medienwissenschaftlicher Grundverständnisse eines zentralen Begriffs », *Publizistik*, cahier n° 2, juin 2006, année 51, p. 183-200.

MODLESKI Tania, « La femme et le labyrinthe. Rebecca », *Hitchcock et la théorie féministe. Les femmes qui en savaient trop*, Paris, L'Harmattan, 2002 [1988], p. 71-89.

MONROE John Warne, *Laboratories of Faith. Mesmerism, Spiritism, and Occultism in Modern France*, Ithaca, Cornell University Press, 2008.

MONTANDON Raoul, *Les Radiations humaines. Introduction à la démonstration expérimentale de l'existence des corps spirités de l'homme*, Paris, Félix Alcan, 1927.

MOORE R. Laurence, « Spiritualism and Science: Reflections on the First Decade of the Spirit Rapping », *American Quarterly*, vol. 24, n° 4, octobre 1972, p. 474-500.

MOORE Rachel, « Love Machines », in J. Potts & E. Scheer (dir.), *Technologies of Magic. A Cultural Study of Ghosts, Machines, and the Uncanny*, Sidney, Power Publications, 2006, p. 14-29.

MORGART James, « Gothic Horror Film from *The Haunted Castle* (1896) to *Psycho* (1960) »,

in G. BYRON & D. TOWNSHEND (dir.), *The Gothic World*, Londres-New York, Routledge, 2014, p. 376-387.

MORRIS Rosalind C., « On the Subject of Spirit Mediumship in the Age of New Media », in H. BEHREND, A. DRESCHKE & M. ZILLINGER (dir.), *Trance Mediums and New Media. Spirit Possession in the Age of Technical Reproduction*, New York, Fordham University Press, 2015, p. 25-55.

MORSELLI Henri [Enrico], « Eusapia Palladino et la réalité des phénomènes médiumniques », *Annales des sciences psychiques*, n° 4, avril 1907a, p. 225-264 et n° 5, mai 1907b, p. 326-347.

MORUS Iwan Rhys, « Worlds of Wonder: Sensation and the Victorian Scientific Performance », *Isis*, vol. 101, n° 4, 2010, p. 806-816.

MORUS Iwan Rhys, « The Measure of Man: Technologizing the Victorian Body », *History of Science*, vol. 37, n° 3, 1999, p. 249-282.

MOTTE Dr., « Le grand doute », *Paris-Soir*, 18 octobre 1923 [archives de l'Institut métapsychique international].

MOUTIER François, « Fantômes, anges gardiens et métapsychisme... Faut-il croire aux fantômes? », *Je sais tout*, novembre 1936, p. 356-360.

MÜNKER Stefan & ROESLER Alexander (dir.), *Was ist ein Medium?*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 2008.

MÜNSTERBERG Hugo, « Psychology and Mysticism », *The Atlantic Monthly*, vol. 83, n° 495, janvier 1899, p. 67-86.

MURPHY Bernice M., « "It's Not the House That's Haunted": Demons, Debt, and the Family in Peril Formula in Recent Horror Cinema », in M. LEEDER (dir.), *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, Londres-New York, Bloomsbury Academic, 2015, p. 235-251.

MYERS Frederic William Henry, *La Personnalité humaine. Sa survivance, ses manifestations*

supranormales, trad. et adapt. de S. Jankélévitch, Paris, Félix Alcan, 1905 [1903].

NADAR [dit Félix Tournachon], « Balzac et le daguerréotype », *Quand j'étais photographe*, Charliou, La Bartavelle, 1993 [1899], p. 5-10.

NATALE Simone & PASULKA D. W. (dir.), *Believing in Bits. Digital Media and the Supernatural*, New York, Oxford University Press, 2020.

NATALE Simone, « Amazon Can Read Your Mind. A Media Archeology of the Algorithmic Imaginary », in S. NATALE & D. W. PASULKA (dir.), *Believing in Bits. Digital Media and the Supernatural*, New York, Oxford University Press, 2020, p. 19-35.

NATALE Simone, *The Spectacular Supernatural: Spiritualism and the Rise of the Media Entertainment Industry*, Pennsylvanie, Pennsylvania State University Press, 2016.

NATALE Simone, « Specters of the Mind: Ghosts, Illusion, and Exposure in Paul Leni's *The Cat and the Canary* », in M. LEEDER (dir.), *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, Londres-New York Bloomsbury Academic, 2015a, p. 59-75.

NATALE Simone, « Spreading the Spirit Word: Print Media, Storytelling, and Popular Culture in Nineteenth-Century Spiritualism », *communication+1* [en ligne], vol. 4, n° 1, 2015b. Adresse : <https://scholarworks.umass.edu/cpo/vol4/iss1/12/>.

NATALE Simone, « Un dispositivo fantasmatico: cinema e spiritismo », *Bianco e nero. Rivista quadrimestrale del Centro sperimentale di cinematografia*, n° 573, 2012a, p. 82-91.

NATALE Simone, « A Short History of Superimposition: From Spirit Photography to Early Cinema », *Early Popular Visual Culture*, vol. 10, n° 2, 2012b, p. 125-145.

NATALE Simone, « The Spectacular Supernatural: Spiritualism, Entertainment, and the Invention of Cinema », *Cinéma & Cie*, vol. 10, n° 14-15, 2011a, p. 175-177.

NATALE Simone, « The Medium on the Stage: Trance and Performance in Nineteenth-Century Spiritualism », *Early Popular Visual Culture*, vol. 9, n° 3, août 2011b, p. 239-255.

NATALE Simone, « A Cosmology of Invisible Fluids: Wireless, X-Rays, and Psychological Research around 1900 », *Canadian Journal of Communication*, vol. 36, 2011c, p. 234-275.

NATALE Simone, « Spettacoli spettrali: Spiritismo, cinema e fantasmi », in P. ORTOLEVA & G. CARLUCCIO (dir.), *Diversamente Vivi. Zombie, fantasmi, mummie, vampiri*, Milan, Il Castoro, 2010a, p. 157-162.

NATALE Simone, « Spiritualism Exposed: Scepticism, Credulity and Spectatorship in End-of-the-Century America », *European Journal of American Culture*, vol. 29, n° 2, 2010b, p. 133-144.

NEAD Lynda, *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film c.1900*, New Haven, Yale University Press, 2007.

NIEMEYER Katharina (dir.), *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, Basingstoke, Palgrave Macmillan Memory Studies, 2014.

NOAKES Richard J., *Physics and Psychics. The Occult and the Sciences in Modern Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

NOAKES Richard J., « Thoughts and Spirits by Wireless: Imagining and Building Psychic Telegraphs in America and Britain, circa 1900-1930 », *History and Technology*, vol. 32, n° 2, 2016, p. 137-158.

NOAKES Richard J., « Haunted Thoughts of the Careful Experimentalist: Psychical Research and the Troubles of Experimental Physics », *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, n° 48, 2014, p. 46-56.

NOAKES Richard J., « The Sciences of Spiritualism in Victorian Britain: Possibilities and Problems », in T. KONTOU & S. WILLBURN

(dir.), *The Ashgate Research Companion to Nineteenth Century Spiritualism and the Occult*, Farnham, Ashgate, 2012, p. 25-54.

NOAKES Richard J., « "The World of the Infinitely Little": Connecting Physical and Psychological Realities circa 1900 », *Studies in History and Philosophy of Science*, n° 39, 2008, p. 323-334.

NOAKES Richard J., « Spiritualism, Science and the Supernatural in mid-Victorian Britain », in N. BOWN, C. BURDETT & P. THURSCHELL (dir.), *The Victorian Supernatural*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 23-43.

NOAKES Richard J., « Instruments to Lay Hold of Spirits Technologizing the Bodies of Victorian Spiritualism », in I. R. MORUS (dir.), *Bodies/Machines*, Oxford, Berg, 2002, p. 125-163.

NOAKES Richard J., « Telegraphy is an Occult Art: Cromwell Fleetwood Varley and the Diffusion of Electricity to the Other World », *British Journal for the History of Science*, vol. 32, 1999, p. 421-459.

OCHOROWICZ Julian, « Les rayons rigides et les rayons X. Études expérimentales », *Annales des sciences psychiques*, n° 20, 1910, p. 97-105, 129-136, 172-178, 204-209, 225-231, 257-263, 295-302, 336-344, 357-370.

OPPENHEIM Janet, *The Other World. Spiritualism and Psychological Research in England, 1850-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

OSTRANDER Sheila & SCHROEDER Lynn, *Psychic Discoveries Behind the Iron Curtain*, New York, Bantam, 1971 [1970].

OSTY Eugène, « Maisons hantées », *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 2, mars-avril 1936, p. 77-86.

OSTY Eugène, « Notre sixième sens. (À propos du livre du Prof. C. Richet) », *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 3, mai-juin 1928, p. 179-196.

OSTY Eugène, « Une utilisation pratique de la connaissance supranormale », *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 4, juillet-août 1927, p. 238-274.

OSTY Eugène & OSTY Marcel, *Les Pouvoirs inconnus de l'esprit sur la matière*, Paris, Félix Alcan, 1932.

OTIS Laura, « The Metaphoric Circuit: Organic and Technological Communication in the Nineteenth Century », *Journal of the History of Ideas*, vol. 63, n° 1, janvier 2002, p. 105-128.

OTIS Laura Christine, *Networking. Communicating with Bodies and Machines in the Nineteenth Century*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.

OWEN Alex, *The Place of Enchantment. British Occultism and the Culture of the Modern*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

OWEN Alex, *The Darkened Room. Women, Power and Spiritualism in Late Victorian England*, Londres, Virago Press, 1989.

PANESE Francesco, « Rationalisation scientifique et images du merveilleux: brève enquête sur la photographie expérimentale des "esprits" au tournant du siècle », *Traverse. Zeitschrift für Geschichte/Revue d'histoire*, vol. 3, 1999, p. 100-113.

PASULKA D. W. & METCALFE David, « Where Soul Meets Technology. Catholic Visionaries and The Stanford Research Institute as Precedents for Human-Machine Interfaces and Social Telepathy Apps », in S. NATALE & D. W. PASULKA (dir.), *Believing in Bits. Digital Media and the Supernatural*, New York, Oxford University Press, 2020, p. 149-162.

PEEBLES J.-M., « L'origine, l'étude et le but du spiritualisme moderne », *Deuxième Congrès Spirite Universel*, Genève 1913, Genève, Jent Éditeur, 1913, p. 55-61.

PEEREN Esther, *The Spectral Metaphor. Living Ghosts and the Agency of Invisibility*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.

PEIRSE Alison, «The Feminine Appeal of British Horror Cinema», *New Review of Film and Television Studies*, vol. 13, n° 4, 2015, p. 385-402.

PETERS John Durham, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.

PETERS John Durham, *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

PETROVIC Paul, «“Help Me”. Interrogating Capitalism, the Specter of Hiroshima and the Architectural Uncanny in Kiyoshi Kurosawa’s *Pulse*», in L. Kröger & M. R. Anderson (dir.), *The Ghostly and the Ghosted in Literature and Film: Spectral Identities*, Lanham, University of Delaware Press, 2013, p. 137-153.

PETTIT Michael, *The Science of Deception. Psychology and Commerce in America*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2013.

PILLAULT M., «Pratique de la médiumnité. Deuxième séance du dimanche 11 mai», *Deuxième Congrès Spirite Universel*, Genève 1913, Genève, Jent Éditeur, 1913, p. 107-111.

PINETTI Herman [pseud.], *Second Sight Secrets and Mechanical Magic*, Bridgeport Connecticut, The Dunham Press, 1905.

PINOTTI Andrea & SOMAINI Antonio, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Turin, Einaudi, 2016.

PIRIE David, «The Asphyx», *Monthly Film Bulletin*, 1^{er} janvier 1973, p. 72.

PLAS Régine, «Frederic W. H. Myers entre fantômes des vivants et fantômes des morts», in S. SAUGET (dir.), *Les Âmes errantes. Fantômes et revenants dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 2012, p. 101-115.

PLAS Régine, *Naissance d’une science humaine: la psychologie, les psychologues et le «merveilleux psychique»*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.

PODMORE Frank, *Apparitions and Thought-Transference: An Examination of the Evidence for Telepathy*, Londres, Walter Scott, 1894.

POTTS John, «The Idea of Ghost», in J. Potts & E. Scheer (dir.), *Technologies of Magic. A Cultural Study of Ghosts, Machines, and the Uncanny*, Sidney, Power Publications, 2006, p. 78-91.

POTTS John & SCHEER Edward (dir.), *Technologies of Magic. A Cultural Study of Ghosts, Machines and the Uncanny*, Sydney, Power Publications, 2006.

PRICE Harry, «Quelques trucs favoris de médiums fameux», *Revue métapsychique. Publication de l’Institut métapsychique international*, n° 4, juillet-août 1928, p. 362-376.

PUNTER David, *The Literature of Terror. The Gothic Tradition*, vol. 1, Londres-New York, Longman, 1996a.

PUNTER David, «Gothic in the Horror Film, 1930-1960», *The Literature of Terror. The Modern Gothic*, vol. 2, Londres-New York, Longman, 1996b, p. 96-118.

PUTHOFF Harold & TARG Russell, *Aux confins de l’esprit. Une étude expérimentale des phénomènes paranormaux*, trad. de l’américain par R. Génin, Paris, Albin Michel, 1978 [1977].

RABINBACH Anson, *Le Moteur humain. L’énergie, la fatigue et les origines de la modernité*, trad. de l’anglais par M. Luxembourg, Paris, La Fabrique, 2004 [1990].

RAUDIVE Konstantin, *Voci dall’aldilà. (L’inaudibile si fa udibile). Uno straordinario esperimento di comunicazioni elettroniche coi defunti*, Florence, Corrado Tedeschi Editore, 1973 [1969].

REICHENBACH baron de, *Les Effluves odiques. Conférences faites en 1866. Précédées d’une notice historique sur les effets mécaniques de l’od* par Albert de Rochas, Paris, Ernest Flammarion Éditeur, 1897.

REIN Katharina, *Techniken der Täuschung. Ein Kultur- und Mediengeschichte der Bühnensza-*

berkunst im späten neunzehnten Jahrhundert, Marburg, Büchner, 2020.

REIN Katharina, « Les médias et les tours de clairvoyance », in G. PISANO, J.-M. LARRUE & F. KESSLER (dir.), *Machine. Magie. Médias*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 61-73.

RÉMO Félix, « Le télégraphe spirite », *La Revue spirite. Journal d'études psychologiques et de spiritualisme expérimental*, octobre 1925, p. 454-455.

REYNOLDS Simon, *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Londres, Faber & Faber, 2012.

RICHARD André, *Le Spiritualisme expérimental à la portée de tous. Tome 2 : Les phénomènes médiumniques et le spiritisme*, Marchiennes, Imprimerie J. Denne, 1949.

RICHT Charles, « Le sixième sens », *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 4, juillet-août 1928, p. 263-272.

RICHT Charles, *Traité de métapsychique*, Paris, Félix Alcan, 1922.

RIO Armand, « Postes d'émissions et de réceptions télépathiques », *Lecture pour tous*, février 1928, p. 73-77.

ROBERT Valentine, *L'Origine picturale du cinéma. Le tableau vivant, une esthétique du film des premiers temps*, thèse de doctorat, Université de Lausanne, Faculté des lettres, 2016.

ROBERT Valentine, « La Sainte-Face interdite de toile. Apparitions et disparitions du visage du Christ au cinéma », in P.-L. RINUY & I. SAINT-MARTIN (dir.), *Sainte Face. Visage de Dieu, visage de l'homme dans l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 211-228.

ROCHAS Albert de, *L'Extériorisation de la motricité. Recueil d'expériences et d'observations*, Paris, Bibliothèque Chacornac, 1906 [4^e édition].

ROCHAS Albert de, *L'Extériorisation de la sensibilité. Étude expérimentale et historique*, Paris, Chamuel, 1895 [2^e édition].

ROCHAS Albert de, « Objectivité des effluves perçus sous forme de lumière à l'état hypnotique », *Annales des sciences psychiques*, 1894, p. 129-162.

ROURE Lucien, *Le Merveilleux spirite*, Paris, Gabriel Beauchesne, 1917.

ROWBOTTOM Margaret, *Electricity and Medicine. History of their Interaction*, San Francisco, San Francisco Press, 1984.

RUFFLES Tom, *Ghost Images. Cinema of the Afterlife*, Jefferson N. C.-Londres, McFarland & Company, 2004.

RUSS Joanna, « Somebody's Trying to Kill Me and I Think It's My Husband: the Modern Gothic », *Journal of Popular Culture*, vol. 6, n° 4, printemps 1973, p. 666-690.

SANGUINETI Luigi Romolo, « Phénomènes lumineux inédits obtenus avec le médium Erto », *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 6, novembre-décembre 1922, p. 354-359.

SANTOLIVIDO Rocco, « Un cas de médiumnité intellectuelle, conférence du Prof. Santolivido », *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 7, septembre-octobre 1921, p. 341-354.

SAUGET Stéphanie, « Voir des fantômes dans les maisons : un problème troublant au XIX^e siècle », in F. D'ANTONIO, C. SCHNEIDER & E. SEMPÈRE (dir.), *Voir des fantômes*, Paris, Éditions Kimé, 2018, p. 375-389.

SAUGET Stéphanie (dir.), *Les Âmes errantes. Fantômes et revenants dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 2012.

SAUGET Stéphanie, *Histoire des maisons hantées : France, Grande-Bretagne. États-Unis : 1780-1940*, Paris, Tallandier, 2011.

SCHEFFER Olivier, *Figures de l'errance et de l'exil. Cinéma, art et anthropologie*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2013.

SCHMITT Jean-Claude, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*,

Paris, Bibliothèque des Histoires, Gallimard, 1994.

SCHNEIDER Catherine, *Paranormale Antiquité. La mort et ses démons en Grèce et à Rome. Précédé d'un entretien avec Antonio Stramaglia*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Signets », 2011.

SCHRENCK-NOTZING Albert von, *Gesammelte Aufsätze zur Parapsychologie*, Herausgegeben von Gabriele Freiherrn von Schrenck-Notzing, Stuttgart-Berlin-Leipzig, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1929.

SCHRENCK-NOTZING Albert von, *Les Phénomènes de la médiumnité*, trad. de l'allemand par E. Longaud, préface de C. Richet, Paris, Payot, 1925 [1920].

SCHRENCK-NOTZING Albert von, *Der Betrug des Mediums Ladislau Laszlo*, Leipzig, Oswald Mutze, 1924.

SCHRENCK-NOTZING Albert von, *Phenomena of Materialisation. A Contribution to the Investigation of Mediumnistic Teleplastics*, trad. de l'allemand par E. E. Fournier d'Albe, Londres, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1923 [1920].

SCHÜTTPELZ Erhard, « Trance Mediums and New Media: The Heritage of a European Term », in H. BEHREND, A. DRESCHKE & M. ZILLINGER (dir.), *Trance Mediums and New Media. Spirit Possession in the Age of Technical Reproduction*, New York, Fordham University Press, 2015, p. 56-76.

SCHÜTTPELZ Erhard, « Mediumnismus und Moderne Medien. Die Prüfung des Europäischen Medienbegriffs », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 86, n° 1, 2012, p. 121-144.

SCHÜTTPELZ Erhard, « Medientechniken der Trance. Eine spiritistische Konstellation im Jahr 1872 », in M. HAHN & E. SCHÜTTPELZ (dir.), *Trancemedien und Neuen Medien im 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne*, Bielefeld, Transcript, 2009, p. 275-309.

SCHÜTTPELZ Erhard & VOSS Ehler, « Quiet as Powerful. The Mediumnistic Controversy in

the 19th Century », in E. VOSS (dir.), *Mediality on Trial. Testing and Contesting Trance and other Media Techniques*, Oldenbourg, De Gruyter, 2020, p. 67-77.

SCHÜTTPELZ Erhard & VOSS Ehler, « Fragile Balance: Human Mediums and Technical Media in Oliver Lodge's Presidential Address of 1891 », *communication +1* [en ligne], vol. 4, n° 1, 2015. Adresse: <http://scholarworks.umass.edu/cpo/vol4/iss1/4>.

SCHÜTTPELZ Erhard & VOSS Ehler, « In Jeder Beziehung ebenso wirksam. Die mediumistische Kontroverse im 19. Jahrhundert », in K. Busch & H. Draxler (dir.), *Theorien der Passivität*, München, Fink, 2013, p. 97-108.

SCHWAB Friedrich, *Teleplasma und Telekinese. Ergebnisse meiner zweijährigen Experimentalsitzungen mit dem Berliner Medium Maria Volhart*, Berlin, Pyramidenverlag Dr. Schwarz & Co, 1923.

SCONCE Jeffrey, *The Technical Delusion. Electronics, Power, Insanity*, Durham-Londres, Duke University Press, 2019.

SCONCE Jeffrey, *Ultraghasts*, Paris, Média Médiums, 2014.

SCONCE Jeffrey, « Parasites et paralysies », in M. Berton & A.-K. Weber (dir.), *La Télévision du Téléphonoscope à Youtube. Pour une archéologie de l'audiovision*, Lausanne, Antipodes, 2009, p. 303-323.

SCONCE Jeffrey, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham-Londres, Duke University Press, 2000.

SHARP Lynn L., *Secular Spirituality: Reincarnation and Spiritism in Nineteenth-Century France*, Lexington, Lexington Books, 2006.

SIMON Linda, *Dark Light. Electricity and Anxiety from the Telegraph to the X-Ray*, Orlando, Harvest, 2005.

SINCLAIR Upton, *Mental Radio. Studies in Consciousness*, Charlottesville, Hampton Roads, coll. « Classics in Consciousness », 2001 [1930].

SMAJIC Srdjan, *Ghost-Seers, Detectives and Spiritualists: Theories of Vision in Victorian Literature and Science*, New York, Cambridge University Press, 2010.

SMITH Paul H., *Reading the Enemy's Mind: Inside Star Gate. America's Psychic Espionage Program*, New York, Forge Books, 2005.

SNELSON Tim, *Phantom Ladies. Hollywood Horror and the Home Front*, New Brunswick-New Jersey-Londres, Rutgers University Press, 2015.

SNELSON Tim, « The Ghost in the Machine. World War II, Popular Occultism and Hollywood's "Serious" Ghost Film », *Media History*, vol. 17, n° 1, 2011, p. 17-32.

SOLOMON Matthew, *Disappearing Tricks. Silent Film, Houdini and the New Magic of the Twentieth Century*, Urbana-Chicago-Springfield, University of Illinois Press, 2010.

SOMAINI Antonio, *Medium Archeology*, Minnesota University Press (à paraître).

SOMAINI Antonio, « Walter Benjamin's Media Theory: The Medium and the Apparat », *Grey Room*, n° 62, hiver 2016, p. 6-41.

SPADONI Robert, « The Machine in the Ghost: Writing Women in Supernatural », *Quarterly Review of Film and Video* [en ligne], 2020. Adresse: <https://doi.org/10.1080/10509208.2019.1698229>.

SPOONER Catherine & McEVOY Emma (dir.), *The Routledge Companion to Gothic*, Londres-New York, Routledge, 2007.

STAROBINSKI Jean, « Freud, Breton, Myers », *La Relation critique. L'œil vivant II*, Paris, Gallimard, 2001 [1970], p. 291-316.

STEAD William Thomas, « Suggestions from Science for Psychic Students: Useful Analogies from Recent Discoveries and Inventions », *Borderland*, vol. 4, n° 3, 1896, p. 400-411.

STEPHAN Matthias, « Do You Believe in Magic? The Potency of the Fantasy Genre », *Coolabah*, n° 18, 2016, p. 3-15.

STOLOW Jeremy, « The Spiritual Nervous System. Reflections on a Magnetic Cord Designed for Spirit Communication », in J. Stolor (dir.), *Deus in Machina. Religion, Technology, and the Things in Between*, New York, Fordham University Press, 2013, p. 83-113.

STOLOW Jeremy, « Salvation by Electricity », in H. DE VRIES (dir.), *Religion: Beyond a Concept*, New York, Fordham University Press, 2008, p. 668-686.

STURKEN Marita, THOMAS Douglas & BALL-ROKEACH Sandra (dir.), *Technological Visions. The Hopes and Fears that Shape New Technologies*, Philadelphie, Temple University Press, 2004.

SUDRE, René, *Introduction à la métapsychique humaine*, Paris, Payot, 1926.

SVEHLA Gary J. & SVEHLA Susan, *Cinematic Hauntings*, Baltimore, Midnight Marquee Press, 2011.

TABET Frédéric, « Le mentaliste et ses projections médiatiques à la fin du XIX^e siècle », in P. Alexandre-Bergues & M. Laliberté (dir.), *Les Archives de la mise en scène. Spectacles populaires et culture médiatique 1870-1950*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016, p. 221-234.

TABET Frédéric, « Méliès et les artistes magiciens, éléments d'une écriture magique », in A. GAUDREAU & L. LE FORESTIER (dir.), *Méliès, Carrefour des attractions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 87-95.

TABET Frédéric, « Entre art magique et cinématographe : un cas de circulation technique, le Théâtre noir », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 69, 2013, p. 27-43.

THOMAS Benjamin, « Une présence (cinématographique). Sur quelques lieux vides, et pourtant habités », in F. D'ANTONIO, C. SCHNEIDER & E. SEMPÈRE (dir.), *Voir des fantômes*, Paris, Éditions Kimé, 2018, p. 317-326.

THOMAS Benjamin, *Le Cinéma japonais aujourd'hui. Cadres incertains*, Rennes, Presses

universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009.

THURSCHELL Pamela, « Refusing to Give up the Ghost: Some Thoughts on the Afterlife from Spirit Photography to Phantom Films », in A. FERRIS (dir.), *The Disembodied Spirit*, Brunswick, Bowdoin Museum of Art, 2003, p. 20-30.

THURSCHELL Pamela, *Literature, Technology and Magical Thinking, 1880-1920*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

TISSANDIER Jean-Baptiste, *Des sciences occultes et du spiritisme* [1866], Read Book, 2011 [reprint de l'ouvrage original].

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Points Essais, 2015 [1970].

TOULMIN Vanessa, *Randall Williams: King of Showmen. From Ghost Show to Bioscope*, Londres, The Projection Box, 1998.

TUDOR Andrew, *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.

VALENTI Peter L., « The Film Blanc: Suggestions for a Variety of Fantasy, 1940-1945 », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 6, n° 4, 1978, p. 294-304.

VERA Adolfo, « Le cinéma ou l'art de laisser revenir les fantômes : une approche à partir de J. Derrida », *Appareil* [en ligne], 2014, n° 14. Adresse : <http://appareil.revues.org/2115>.

VERNET Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1988.

VESME César de [Cesare Baudi di Vesme], « Les "maisons hantées" devant la jurisprudence », *Revue métapsychique. Publication de l'Institut métapsychique international*, n° 2, mars-avril 1936, p. 94-113.

VESME César de [Cesare Baudi di Vesme], « L'explication spirite et spiritualiste des phénomènes psychiques », *Annales des sciences psychiques*, n° 6, juin 1907, p. 391-417.

Voss Ehler (dir.), *Mediality on Trial. Testing and Contesting Trance and other Media Techniques*, Oldenbourg, De Gruyter, 2020.

Voss Ehler, « A Sprout of Doubt. The Debate on Medium's Agency in Mediumism. Media Studies, and Anthropology », in J. SCHLEHE & E. MÜLLER (dir.), *Religion, Tradition and the Popular in Asia and Europe*, Bielefeld, Transcript, 2014, p. 205-224.

Voss Ehler, « The Struggle for Sovereignty. The Interpretation of Bodily Experiences in Anthropology and among Mediumistic Healers in Germany », in A. FEDELE & R. LLERA BLANES (dir.), *Encounters of Body and Soul in Contemporary Religious Practices. Anthropological Reflections*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2011, p. 168-178.

WALDMAN Diane, « "At Last I Can Tell It to Someone!": Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s », *Cinema Journal*, vol. 23, n° 2, hiver 1983, p. 29-40.

WALKER Michael, *Modern Ghost Melodramas. 'What Lies Beneath'*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017.

WALKOWITZ Judith R., « Science and the Seance: Transgressions of Gender and Genre in Late Victorian London », *Representations*, n° 22, printemps 1988, p. 3-29.

WALSH Andrea S., *Women's Film and Female Experience 1940-1950*, New York, Praeger, 1984.

WALTERS Sarah, « Ghosting the Interface: Cyberspace and Spiritualism », *Science and Culture*, vol. 6, n° 3, 1997, p. 414-443.

WARCOLLIER René, « Un détecteur télépsychique automatique : le "oui-jà" électrique », *Revue métapsychique*, n° 4, juillet-août 1925, p. 234-241.

WARNER Marina, *Phantasmagoria. Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

WEINSTOCK Jeffrey Andrew, « The Spectral Turn » [2004], in M. DEL PILAR & E. PEEREN (dir.), *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, New York-Londres, Bloomsbury, 2013, p. 61-68.

WEISBERG Barbara, *Talking to the Dead. Kate and Maggie Fox and the Rise of Spiritualism*, New York, Harper Collins, 2004.

WHITE Patricia, « Female Spectator, Lesbian Specter: *The Haunting* », in D. FUSS (dir.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, New York, Routledge, 1991, p. 38-47.

WIBIN M., « Étude sur la médiumnité. Présentée par la Fédération spirite belge. Deuxième séance du dimanche 11 mai », *Deuxième Congrès Spirite Universel, Genève 1913*, Genève, Jent Éditeur, 1913, p. 100-106.

WILLIAMS Karen, « The Liveness of Ghosts: Haunting and Reality TV », in M. DEL PILAR & E. PEEREN (dir.), *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*, New York, Continuum, 2010, p. 149-161.

WILLIAMS Linda, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, vol. 44, n° 4, été 1991, p. 2-13.

WILLIS Chris, « Making the Dead Speak: Spiritualism and Detective Fiction », in W. CHERNAIK, M. SWALES & R. VILAIN (dir.), *The Art of Detective Fiction*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2000, p. 60-74.

WINTER Alison, *Mesmerized. Powers of Mind in Victorian Britain*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1998.

YERBY Erin, « Mediating Spirits. Sensation, Form and the Body in American Spiritualism », in E. VOSS (dir.), *Mediality on Trial. Testing and Contesting Trance and other Media Techniques*, Oldenbourg, De Gruyter, 2020, p. 432-474.

YERBY Erin, *Spectral Bodies of Evidence: The Body as Medium in American Spiritualism*, thèse de doctorat, Columbia University, Graduate School of Arts and Sciences, 2017.

ZERNIK Clélia & ZERNIK Éric, *L'Attrait des fantômes*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté Cinéma/Motifs », 2019.

Index des films cités

Les films et séries télévisées mentionnés dans l'ouvrage sont indexés dans l'ordre alphabétique des titres français. Les franchises sont indiquées entre guillemets.

- 13 *Fantômes* (13 *Ghosts*), William Castle, 1960 : 33, 34, 182, 185-191, 232 (n. 26), 233 (n. 30, 31, 33 et 38)
- 13 *Fantômes* (Thir13en *Ghosts*), Steve Beck, 2001 : 232 (n. 24), 303 (n. 29)
- À tombeau ouvert (*Bringing Out the Dead*), Martin Scorsese, 1999 : 29
- American Haunting* (An *American Haunting*), Courtney Solomon, 2005 : 253
- Amityville : La Maison du diable* (The *Amityville Horror*), Stuart Rosenberg, 1979 : 200, 242, 281
- L'Antre des esprits*, Georges Méliès, 1901 : 141
- Apparences* (What *Lies Beneath*), Robert Zemeckis, 2000 : 237 (n. 127), 237 (n. 128), 271, 272, 308 (n. 156), 317
- Apparitions* (*Dragonfly*), Tom Shadyac, 2002 : 197, 264, 271
- Au cœur de la nuit* (*Dead of Night*), Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer, 1945 : 233 (n. 39)
- L'Au-delà* (...E tu vivrai nel terrore! *L'aldilà*), Lucio Fulci, 1981 : 200, 229, 303 (n. 29)
- Au-delà* (*Hereafter*), Clint Eastwood, 2010 : 200, 222
- Au-delà de l'illusion* (*Death Defying Acts*), Gillian Armstrong, 2007 : 126
- L'Auberge ensorcelée*, Georges Méliès, 1897 : 141
- Audition* (*Ôdishon*), Takashi Miike, 1999 : 322
- L'Autre* (*The Other*), Robert Mulligan, 1972 : 309 (n. 208)
- Les Autres* (*The Others*), Alejandro Amenábar, 2001 : 30, 32, 34, 47, 229, 245, 246, 248, 270, 271, 272, 274-278, 279 (fig. 15), 291, 299, 300, 308 (n. 172, 173, 178 et 180), 309 (n. 180 et 181)
- L'Aventure de Mme Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*), Joseph L. Mankiewicz, 1947 : 173, 271
- Baccalauréat* (*Bacalaureat*), Cristian Mungiu, 2016 : 35 (n. 4)
- Backtrack : Les Revenants* (*Backtrack*), Michael Petroni, 2015 : 222
- La Baie sanglante* (*Ecologia del delitto*), Mario Bava, 1971 : 200
- Le Baquet de Mesmer*, Georges Méliès, 1904 : 108-109, 130 (n. 44)
- Le Bateau de la mort* (*Death Ship*), Alvin Rakoff, 1980 : 176 (n. 65)
- Beetlejuice*, Tim Burton, 1988 : 253
- La Bête aux cinq doigts* (*The Beast with Five Fingers*), Robert Florey, 1946 : 311 (n. 269)
- Between Two Worlds*, Edward A. Blatt, 1944 : 176 (n. 65), 177 (n. 92)
- Beyond Tomorrow*, A. Edward Sutherland, 1940 : 177 (n. 92)
- Black Mirror : Bandersnatch*, David Slade, 2018 : 185
- Ça (It), Andy Muschietti, 2017 : 233 (n. 39)
- Le Cabinet du docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), Robert Wiene, 1920 : 147
- The Canterville Ghost*, Jules Dassin, Norman Z. McLeod, 1944 : 304 (n. 67)

- Le Carnaval des âmes* (*Carnival of Souls*), Herk Harvey, 1962 : 30, 174, 272
- Carrie au bal du diable* (*Carrie*), Brian De Palma, 1976 : 199
- The Cat and the Canary*, Paul Leni, 1927 : 149
- « *Le Cercle* » : 28, 37 (n. 66), 237 (n. 127), 286-287, 319, 320, 322, 324, 326 (n. 15)
- Le Cercle* (*The Ring*), Gore Verbinski, 2002 : 286, 298, 317, 320, 326 (n. 15 et 17)
- Le Charlatan* (*Nightmare Alley*), Edmund Goulding, 1947 : 200
- Charlie* (*Firestarter*), Mark L. Lester, 1984 : 199, 207
- Le Chat noir* (*Gatto nero*), Lucio Fulci, 1981 : 200
- Le Château du dragon* (*Dragonwyck*), Joseph L. Mankiewicz, 1946 : 172-173, 233 (n. 39), 249, 311 (n. 269)
- Le Château hanté*, Georges Méliès, 1897 : 141
- Christine*, John Carpenter, 1983 : 176 (n. 65)
- Le Ciel peut attendre* (*Heaven Can Wait*), Ernst Lubitsch, 1943 : 177 (n. 92)
- Cinq tombes pour un médium* (*5 tombe per un medium*), Massimo Pupillo, 1965 : 41, 42 (fig. 1), 200
- Le Cobaye* (*The Lawnmower Man*), Brett Leonard, 1992 : 207, 209, 236 (n. 101)
- Code 8*, Jeff Chan, 2019 : 78, 79 (fig. 7), 208
- Complot de famille* (*Family Plot*), Alfred Hitchcock, 1976 : 200
- « *The Conjuring* » : 32, 43, 253, 269, 296
- Conjuring : Les Dossiers Warren* (*The Conjuring*), James Wan, 2013 : 43, 200, 246, 281, 283, 285, 286
- Conjuring 2 : Le Cas Enfield* (*The Conjuring 2*), James Wan, 2016 : 253, 281, 291
- Le Couple invisible* (*Topper*), Norman Z. McLeod, 1937 : 177, 215, 308 (n. 144)
- Crimson Peak*, Guillermo del Toro, 2015 : 67, 237 (n. 128 et 157), 248-252, 254, 304 (n. 53 et 62)
- Cure*, Kiyoshi Kurosawa, 1997 : 61, 291, 300
- D'ailleurs Derrida*, Safaa Fathy, 1999 : 53 (n. 33)
- La Dame au manteau d'hermine* (*That Lady in Ermine*), Ernst Lubitsch, 1946 : 233 (n. 39)
- La Dame en noir* (*The Woman in Black*), Herbert Wise, 1989 : 237 (n. 157), 248, 254, 303 (n. 29), 304 (n. 55)
- La Dame en noir* (*The Woman in Black*), James Watkins, 2012 : 237 (n. 157), 248, 249 (fig. 2), 254, 300, 303 (n. 29), 304 (n. 55)
- Dark Water* (*Honogurai mizu no soko kara*), Hideo Nakata, 2002 : 226, 237 (n. 127), 245, 253
- Dark Water*, Walter Salles, 2005 : 226, 237 (n. 127), 253
- Dead On Sight*, Ruben Preuss, 1994 : 218
- Dead Zone*, David Cronenberg, 1983 : 199, 205, 206, 215, 216, 222
- Le Défunt récalcitrant* (*Here Comes Mr. Jordan*), Alexander Hall, 1941 : 177 (n. 92)
- Le Dernier exorcisme* (*The Last Exorcism*), Daniel Stamm, 2010 : 264, 304 (n. 64)
- Le Dernier rite* (*The Haunting in Connecticut*), Peter Cornwell, 2009 : 32, 124, 222, 224-226, 227, 237 (n. 150, 151 et 152), 253, 300
- La Dernière enquête de Mr. Topper* (*Topper Returns*), Roy Del Ruth, 1941 : 177, 215 (n. 88), 308 (n. 144)
- Le Désosseur de cadavres* (*The Tinger*), William Castle, 1959 : 185
- Deux nigauds contre Frankenstein* (*Bud Abbott Lou Costello Meet Frankenstein*), Charles Barton, 1948 : 139, 215
- Deux sœurs* (*Janghwa, Hongryeon*), Jee-woon Kim, 2003 : 21
- The Devil Commands*, Edward Dmytryk, 1941 : 12, 13, 32, 34, 79-89, 95 (n. 155), 149, 196
- Docteur Mabuse, le joueur* (*Dr. Mabuse, der Spieler*), Fritz Lang, 1922 : 147-149
- Dreamscape*, Joseph Ruben, 1984 : 199, 207, 209-210, 236 (n. 100)
- L'Échine du diable* (*El espinazo del diablo*), Guillermo del Toro, 2001 : 238 (n. 159), 303 (n. 29), 307 (n. 137)
- Embrasse-moi, je te quitte* (*Kiss Me Goodbye*), Robert Mulligan, 1982 : 211
- Emergo*, Carles Torrens, 2011 : 200, 268, 285, 301, 307 (n. 140)
- L'Emmurée vivante* (*Sette note i nero*), Lucio Fulci, 1977 : 200-201
- L'Emprise* (*The Entity*), Sidney J. Furie, 1982 : 200, 253, 269, 281
- L'Enfant du diable* (*The Changeling*), Peter Medak, 1980 : 237 (n. 142), 242, 243 (fig. 1), 252-253, 254-255, 269, 277, 293-294, 295 (fig. 19), 296, 303 (n. 29), 307 (n. 137), 308-309 (n. 180), 311 (n. 265, 266 et 270)
- Enfer mécanique* (*The Car*), Elliot Silverstein, 1977 : 176 (n. 65)
- Espions sur la Tamise* (*Ministry of Fear*), Fritz Lang, 1944 : 70, 178 (n. 101)

- L'Esprit de la mort* (*The Asphyx*), Peter Newbrook, 1972 : 23, 32, 182, 192-197, 233-234 (n. 43, 44, 45 et 48)
- L'Esprit s'amuse* (*Blithe Spirit*), David Lean, 1945 : 164-167
- L'Étoile des étoiles* (*Down to Earth*), Alexander Hall, 1947 : 177 (n. 92)
- L'Étrange histoire du juge Cordier* (*Diary of a Madman*), Reginald Le Borg, 1963 : 233 (n. 39)
- Event Horizon, le vaisseau de l'au-delà* (*Event Horizon*), Paul W. S. Anderson, 1997 : 176 (n. 65)
- The Evil Mind* (*The Clairvoyant*), Maurice Elvey, 1935 : 152-154
- L'Évocation spirite*, Georges Méliès, 1899 : 141-142
- eXistenZ*, David Cronenberg, 1999 : 323
- L'Exorciste* (*The Exorcist*), William Friedkin, 1973 : 200, 281, 291, 308 (n. 153)
- L'Exorciste II : L'hérétique* (*Exorcist II: The Heretic*), John Boorman, 1977 : 36, 207, 209, 210
- Fais-moi peur* (*Scared Stiff*), George Marshall, 1953 : 139
- La Falaise mystérieuse* (*The Uninvited*), Lewis Allen, 1944 : 167, 168-172, 173, 178 (n. 102 et 103), 237 (n. 128), 252
- Fantôme à vendre* (*The Ghost Goes West*), René Clair, 1935 : 156
- Le Fantôme de Milburn* (*Ghost Story*), John Irvin, 1981 : 254
- Fantômes contre fantômes* (*The Frighteners*), Peter Jackson, 1996 : 29, 211, 214-215, 222, 233 (n. 28), 307 (n. 136)
- Fantômes en croisière* (*Topper Takes a Trip*), Norman Z. McLeod, 1938 : 177 (n. 88), 308 (n. 144)
- La Féline* (*Cat People*), Jacques Tourneur, 1942 : 162
- La Fiancée de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*), James Whale, 1935 : 87
- Les Filles du docteur March* (*Little Women*), Greta Gerwig, 2019 : 252
- Firefly*, Joss Whedon, 2002-2003 : 37 (n. 72)
- Fog* (*The Fog*), John Carpenter, 1980 : 176 (n. 65)
- Frankenstein*, James Whale, 1931 : 81, 87
- « *Freddy* » : 271
- Fringe*, J. J. Abrams, Alex Kurtzman, Roberto Orci, 2008-2013 : 37 (n. 72), 236 (n. 100)
- Les Frissons de l'angoisse* (*Profondo rosso*), Dario Argento, 1975 : 31, 200, 207
- La Frontière de l'aube*, Philippe Garrel, 2008 : 233 (n. 39)
- Furie* (*The Fury*), Brian De Palma, 1978 : 33, 101, 197, 199, 201-206, 207, 210, 235 (n. 83)
- Ghost*, Jerry Zucker, 1990 : 29, 211-214, 215, 221, 222, 236 (n. 114), 237 (n. 146)
- Ghost Dance*, Ken McMullen, 1983 : 45, 53 (n. 33)
- Ghost in the Shell* (*Kôkaku Kidôtai*), Mamoru Oshii, 1995 : 318
- Ghost Rider*, Mark Steven Johnson, 2007 : 176 (n. 65)
- Ghost Ship*, Vernon Sewell, 1952 : 155-156
- A Ghost Story*, David Lowery, 2017 : 144
- The Ghost Train*, Walter Forde, 1941 : 176 (n. 65)
- La Grande menace* (*The Medusa Touch*), Jack Gold, 1978 : 199, 207
- « *Halloween* » : 271
- Hantise* (*Gaslight*), George Cukor, 1944 : 249
- Hantise* (*The Haunting*), Jan de Bont, 1999 : 29, 253, 304 (n. 63)
- Haunted*, Lewis Gilbert, 1995 : 22, 254, 264-265, 268, 307 (n. 133 et 134), 311 (n. 269)
- The Haunted Curiosity Shop*, Robert W. Paul et Walter R. Booth, 1901 : 143
- The Haunted Hotel*, J. Stuart Blackton, 1907 : 143
- Haunter*, Vincenzo Natali, 2013 : 272, 303 (n. 29)
- The Haunting in Connecticut 2 : Ghosts of Georgia*, Tom Elkins, 2013 : 226, 230
- The Haunting of Bly Manor*, Mike Flanagan, 2020 : 304 (n. 63)
- The Haunting of Hill House*, Mike Flanagan, 2018 : 304 (n. 63)
- The Headless Ghost*, Peter Graham Scott, 1959 : 156-157, 160
- The Hearse*, George Bowers, 1980 : 176 (n. 65)
- Heaven Only Knows*, Albert S. Rogell, 1947 : 177 (n. 92)
- Heroes*, Tim Kring, 2006-2010 : 37 (n. 72)
- High Spirits*, Neil Jordan, 1988 : 156, 253
- Homicide* (*Homicidal*), William Castle, 1961 : 185
- L'Homme aux lunettes d'écaille* (*Sleep, My Love*), Douglas Sirk, 1948 : 249
- L'Homme invisible* (*The Invisible Man*), James Whale, 1933 : 291
- Les Hommes du Président* (*All the President's Men*), Alan J. Pakula, 1976 : 235 (n. 72)
- Honni soit qui mal y pense* (*The Bishop's Wife*), Henry Kostner, 1947 : 177 (n. 92)

- The Horn Blows at Midnight*, Raoul Walsh, 1945 : 177 (n. 92)
- L'Hôtel hanté*, Segundo de Chomón, 1909 : 175 (n. 28)
- Houdini le grand magicien* (Houdini), George Marshall, 1953 : 127, 149
- House of Darkness*, Oswald Mitchell, 1948 : 311 (n. 269)
- Hypnose* (*Stir of Echoes*), David Koepp, 1999 : 29, 31, 215, 217, 218-222, 226, 229, 231, 237 (n. 147), 264, 291, 303 (n. 29)
- L'Île de la brume* (*Fog Island*), Terry O. Morse, 1945 : 149, 164-165, 177 (n. 81)
- L'Incroyable Monsieur X* (*The Amazing Mr. X*), Bernard Vorhaus, 1948 : 157-158, 200
- The Innkeepers*, Ti West, 2011 : 301, 303 (n. 29), 311 (n. 269)
- Les Innocents* (*The Innocents*), Jack Clayton, 1961 : 30, 173-174
- « *Insidious* » : 32, 33, 207, 253, 269, 281, 286, 300-301, 318
- Insidious*, James Wan, 2010 : 246, 269, 278, 281, 282, 283, 285-286, 287 (fig. 17), 301, 302 (fig. 23 et 24), 309 (n. 208)
- Insidious : Chapitre 2* (*Insidious : Chapter 2*), James Wan, 2013 : 286-287, 289 (fig. 18)
- Insidious : La dernière clé* (*Insidious : The Last Key*), Adam Robitel, 2018 : 44, 45 (fig. 3)
- Into the Mirror* (*Geoul sokeuro*), Sung-ho Kim, 2003 : 233 (n. 39)
- Les Intrus* (*The Uninvited*), Charles et Thomas Guard, 2009 : 21
- Intuitions* (*The Gift*), Sam Raimi, 2000 : 185, 207, 215, 216-218, 220, 235 (n. 84), 237 (n. 128), 271, 304 (n. 64)
- L'Invasion des profanateurs de sépultures* (*Invasion of the Body Snatchers*), Don Siegel, 1956 : 87
- Is Spiritualism a Fraud?*, J.H. Martin, Robert W. Paul, 1906 : 33, 142-143
- J'accuse*, Abel Gance, 1919 : 146, 147 (fig. 4)
- J'accuse!*, Abel Gance, 1938 : 176 (n. 45)
- Jane Eyre*, Robert Stevenson, 1943 : 249
- Jeepers Creepers*, Victor Salva, 2001 : 176 (n. 65)
- Ju-on : The Grudge* (*Ju-on*), Takashi Shimizu, 2002 : 237 (n. 127), 245
- Jusqu'en enfer* (*Drag Me to Hell*), Sam Raimi, 2009 : 79, 80 (fig. 8), 223-224, 291
- Justice* (*The Greatest Question*), D. W. Griffith, 1919 : 147
- Kairo* (*Kairo*), Kiyoshi Kurosawa, 2001 : 30, 308 (n. 152), 316, 317, 322
- La Légende du fantôme*, Segundo de Chomón, 1908 : 175 (n. 28)
- La Ligne verte* (*The Green Mile*), Frank Darabont, 1999 : 29, 222
- Long Time Dead*, Marcus Adams, 2002 : 218, 283-284, 310 (n. 217)
- La Maison aux fenêtres qui rient* (*La casa dalle finestre che ridono*), Pupi Avati, 1976 : 233 (n. 39)
- La Maison des damnés* (*The Legend of Hell House*), John Hough, 1973 : 102, 242, 246, 248, 255, 256-263, 265, 268, 269, 291, 304 (n. 55), 305 (n. 95 et 96)
- La Maison des ombres* (*The Awakening*), Nick Murphy, 2011 : 24, 246, 248, 263-269, 271, 272, 300, 307 (n. 126, 132, 133, 135 et 137-139)
- La Maison du diable* (*The Haunting*), Robert Wise, 1963 : 30, 173, 174, 178 (n. 115), 248, 304 (n. 55 et 63)
- La Maison ensorcelée*, Segundo de Chomón, 1908 : 143
- La Maison hantée* (*La Maison de la peur*), Louis Feuillade, 1911 : 176 (n. 43)
- La Malédiction d'Arkham* (*The Haunted Palace*), Roger Corman, 1963 : 233 (n. 39)
- La Malédiction Winchester* (*Winchester*), Michael Spierig et Peter Spierig, 2018 : 226, 232 (n. 28), 248, 264
- Le Manoir du diable*, Georges Méliès, 1896 : 141
- Marathon Man*, John Schlesinger, 1976 : 235 (n. 72)
- Médium* (*Medium*), Glenn Gordon Caron, 2005-2011 : 215
- The Mesmerist* (*Body and Soul*), George Albert Smith, 1898 : 144
- Minority Report*, Steven Spielberg, 2002 : 208
- The Mirror* (*Oculus*), Mike Flanagan, 2013 : 233 (n. 39), 281
- Mirrors*, Alexandre Aja, 2008 : 51
- Misfits*, Howard Overman, 2009-2013 : 37 (n. 72)
- La Mort en ligne* (*Chakushin ari*), Takashi Miike, 2004 : 34, 317, 320-321, 322, 327 (n. 26)
- Mr. Sardonicus*, William Castle, 1961 : 185
- The Mummy*, Karl Freund, 1932 : 81
- Le Mystère de la maison Norman* (*The Cat and the Canary*), Elliott Nugent, 1939 : 139, 149
- Le Mystère du château maudit* (*The Ghost Breakers*), George Marshall, 1940 : 139

- Les Mystères d'outre-tombe* (From Beyond the Grave), Kevin Connor, 1974 : 233 (n. 39)
- Ne vous retournez pas* (Don't Look Now), Nicolas Roeg, 1973 : 229-230, 238 (n. 161)
- Next*, Lee Tamahori, 2007 : 208-209
- Nightmare Detective* (Akumu tantei), Shin'ya Tsukamoto, 2006 : 317
- Nosferatu, le vampire* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens), F. W. Murnau, 1922 : 147
- La Nuit de tous les mystères* (House On Haunted Hill), William Castle, 1959 : 185
- One Missed Call*, Eric Valette, 2008 : 317
- Orange mécanique* (A Clockwork Orange), Stanley Kubrick, 1971 : 209
- L'Orphelinat* (El Orfanato), Juan Antonio Bayona, 2007 : 26, 30, 197, 222, 224, 226, 227-229, 238 (n. 158 et 159), 267, 269, 300, 303 (n. 29), 307 (n. 137)
- « *Ouija* » : 281
- Ouija*, Stiles White, 2014 : 218, 281
- Ouija : Les Origines* (Ouija : Origin of Evil), Mike Flanagan, 2016 : 218
- Pandora* (Pandora and the Flying Dutchman), Albert Lewin, 1951 : 176 (n. 65), 271
- Papa est un fantôme* (Ghost Dad), Sidney Poitier, 1990 : 317
- « *Paranormal Activity* » : 32, 253, 269, 281, 282, 284
- Paranormal Activity*, Oren Peli, 2007 : 32, 246, 278, 281, 282, 283, 309 (n. 207)
- Paranormal Activity 2*, Tod Williams, 2010 : 284, 285 (fig. 16)
- Paranormal Activity 3*, Henry Joost et Ariel Schulman, 2011 : 309 (n. 207)
- Personal Shopper*, Olivier Assayas, 2016 : 20, 24, 35 (n. 4), 317
- Phone* (Pon), Byeong-ki Ahn, 2002 : 317
- Photographing a Ghost*, George Albert Smith, 1898 : 144
- Planetarium*, Rebecca Zlotowski, 2016 : 323
- Poltergeist*, Tobe Hooper, 1982 : 33, 34, 43, 200, 226, 253, 269, 281, 318
- La Porte des secrets* (The Skeleton Key), Iain Softley, 2005 : 207, 223, 236 (n. 119), 242, 304 (n. 64)
- Le Portrait de Dorian Gray* (The Picture of Dorian Gray), Albert Lewin, 1945 : 233 (n. 39)
- Le Portrait de Jennie* (Portrait of Jennie), William Dieterle, 1948 : 233 (n. 39), 271
- Le Portrait spirite*, Georges Méliès, 1903 : 141
- Pour toujours* (Always), Steven Spielberg, 1989 : 29, 167, 211, 215
- Prémonitions* (In Dreams), Neil Jordan, 1999 : 207, 217, 218, 236 (n. 93), 237 (n. 127)
- Le Prestige* (The Prestige), Christopher Nolan, 2006 : 68, 69 (fig. 3)
- Pulse*, Jim Sonzero, 2006 : 27, 33, 317, 322
- Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940 : 170
- Red Lights*, Rodrigo Cortés, 2012 : 32, 106, 199, 207, 210-211, 238 (n. 160)
- Religious Racketeers*, Frank O'Connor, 1938 : 152
- Rendez-vous avec la peur* (Night of the Demon), Jacques Tourneur, 1957 : 33, 160-164, 176 (n. 74), 177 (n. 77), 223
- Rétribution* (Sakebi), Kiyoshi Kurosawa, 2006 : 308 (n. 152)
- The Return*, Asif Kapadia, 2006 : 217
- Le Revenant*, Georges Méliès, 1903 : 141
- Le Rideau de brume* (Seance on a Wet Afternoon), Bryan Forbes, 1964 : 177 (n. 97), 200
- Ring* (Ringu), Hideo Nakata, 1998 : 30, 237 (n. 127), 282, 298, 310 (n. 223), 326 (n. 15 et 17)
- RoboCop*, Paul Verhoeven, 1987 : 323
- La Rumeur des anges* (A Rumor of Angels), Peter O'Fallon, 2000 : 312 (n. 283)
- « *S.O.S. fantômes* » : 29, 233 (n. 28), 307 (n. 136)
- S.O.S. fantômes II* (Ghostbusters II), Ivan Reitman, 1989 : 176 (n. 65)
- Scanners*, David Cronenberg, 1981 : 199, 206, 207, 234 (n. 65)
- Séance* (Kôrei), Kiyoshi Kurosawa, 2000 : 26, 215
- Session 9*, Brad Anderson, 2001 : 253, 303 (n. 29)
- Seven*, David Fincher, 1995 : 207
- Shining* (The Shining), Stanley Kubrick, 1980 : 43, 199, 222, 226, 273, 304 (n. 55)
- Shutter*, Banjong Pisanthanakum et Parkpoom Wongpoom, 2004 : 34, 317
- Le Silence des agneaux* (The Silence of the Lambs), Jonathan Demme, 1991 : 207
- « *Sinister* » : 32, 253
- Sinister*, Scott Derrickson, 2012 : 246, 253, 281, 282-283, 300
- Sixième sens* (The Sixth Sense), M. Night Shyamalan, 1999 : 29, 30, 34, 222, 226, 245, 246, 264, 270, 271, 272-274, 278, 296, 299, 300, 308 (n. 153, 158, 161 et 164)
- Sleepy Hollow. La légende du cavalier sans tête*, Tim Burton, 1999 : 29
- Spectre* (The Boogey Man), Ulli Lommel, 1980 : 233 (n. 39)

- Spiritisme abracadabrant, Georges Méliès, 1900 : 141
- Spirits (Shutter), Masayuki Ochiai, 2008 : 317
- The Stone Tape, Peter Sasdy, 1972 : 246-247, 248, 269
- Sucker Money, Melville Shyer, 1933 : 152
- Supernatural, Victor Halperin, 1933 : 139, 149-152, 154, 158-159, 200
- Supernatural, Eric Kripke, 2005-2020 : 37 (n. 72)
- Suspect Zero, E. Elias Merhige, 2004 : 197, 207-208, 209 (fig. 19)
- Svengali, Archie Mayo, 1931 : 291
- Sylvie et le fantôme, Claude Autant-Lara, 1946 : 233 (n. 39)
- Le Syndrome de Stendhal (La sindrome di Stendhal), Dario Argento, 1996 : 233 (n. 39)
- Le Testament du docteur Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse), Fritz Lang, 1933 : 291
- « Topper » : 165, 177 (n. 88)
- Tormented, Bert I. Gordon, 1960 : 311 (n. 269)
- La Tour maudite, Georges Méliès, 1901 : 141
- Train of the Dead (Chum thaang rot fai phii), Sukhum Mathawanit, 2007 : 176 (n. 65)
- Transcendance, Wally Pfister, 2014 : 323, 325
- Trauma, Dario Argento, 1993 : 200, 207
- Les Trois jours du Condor (Three Days of the Condor), Sydney Pollack, 1975 : 235 (n. 72)
- Truly Madly Deeply, Anthony Minghella, 1990 : 211, 215
- Truth Seekers, Nick Frost, Simon Pegg, Nat Saunders, James Serafinowicz, 2020- : 238 (n. 162)
- Le Tueur du futur (Ghost in the Machine), Rachel Talalay, 1993 : 317
- Un crime dans la tête (The Manchurian Candidate), John Frankenheimer, 1962 : 235 (n. 72)
- Un crime dans la tête (The Manchurian Candidate), Jonathan Demme, 2004 : 235 (n. 72)
- Un nommé Joe (A Guy Named Joe), Victor Fleming, 1943 : 167
- Uncle Josh in a Spooky Hotel, Edwin S. Porter, 1900 : 143
- Une question de vie ou de mort (A Matter of Life and Death), Michael Powell et Emeric Pressburger, 1946 : 177 (n. 92)
- Le Vampire de Ferat (Upír z Feratu), Juraj Herz, 1982 : 176 (n. 65)
- Le Vaisseau de l'angoisse (Ghost Ship), Steve Beck, 2002 : 176 (n. 65)
- « Vendredi 13 » : 271
- Vers l'autre rive (Kishibe no tabi), Kiyoshi Kurosawa, 2015 : 271, 308 (n. 152)
- La Vie est belle (It's a Wonderful Life), Frank Capra, 1946 : 172, 177 (n. 92)
- Visions en direct (Fear), Rockne S. O'Bannon, 1990 : 207, 215, 218, 231
- A Visit to a Spiritualist, J. Stuart Blackton, Albert E. Smith, 1899 : 143
- La Voix des morts (White Noise), Geoffrey Sax, 2005 : 27, 34, 246, 271, 296-298, 299 (fig. 21 et 22), 300, 308 (n. 168), 312 (n. 284, 286 et 288), 317
- La Voix des morts : la lumière (White Noise 2 : The Light), Patrick Lussier, 2007 : 312 (n. 284)
- Voyage sentimental (Sentimental Journey), Walter Lang, 1946 : 290
- Won Through a Medium, Mack Sennett, 1911 : 176 (n. 43)
- X-Files : Aux frontières du réel (The X-Files), Chris Carter, 1993-2002, 2016-2018 : 216
- X-Files : Régénération (The X-Files: I Want to Believe), Chris Carter, 2008 : 207, 215-216, 222, 229
- Les Yeux de Laura Mars (Eyes of Laura Mars), Irvin Kershner, 1978 : 201, 202 (fig. 10 et 11), 217, 218, 235 (n. 78)

Le médium (au) cinéma

Le spiritisme à l'écran

Comment expliquer les affinités électives entre le cinéma et le monde de l'au-delà ? Pourquoi insister sur le caractère spectral des images filmiques ? En vertu de quels critères le cinéma devient-il un vecteur de fantasmes liés à la communication avec les esprits ?

Le médium (au) cinéma entend répondre à ces questions en prenant comme point de départ non pas tant la figure du fantôme que celle du médium spirite, vu comme un média. L'étymologie du terme « médium » permet en effet d'envisager cette figure à la fois comme un intermédiaire ultrasensible entre le monde des vivants et des morts, et comme un appareil d'inscription et de transmission de données. Au cinéma, cette idée est transposée dans des films où le médium spirite opère tel un dispositif audiovisuel, une « machine-cinéma » capable d'intercepter des ondes invisibles, d'effacer les distances, de superposer les temporalités, de contourner la déchéance des corps et des choses. À l'occasion, le médium spirite devient le point d'origine d'un spectacle « multimédia » autour duquel gravitent quelques personnages récurrents (croyants et sceptiques, fantômes justiciers ou vengeurs, esprits maléfiques, parapsychologues exégètes). C'est pourquoi du médium (spirite) au média (technologique), il n'y a qu'un pas que les films contemporains franchissent volontiers, quitte à faire disparaître le médium au profit du média. Car bien que les technologies de (télé)communication aient toujours été investies de propriétés spectrales, le développement des cultures numériques contribue sans aucun doute à amplifier l'imaginaire du fantôme dans la machine, comme en attestent *La Mort en ligne* (2004), *Pulse* (2006) ou la franchise « *Le Cercle* ».

À partir d'une réflexion sur la polysémie du terme « médium », ainsi que d'une histoire croisée du cinéma et du spiritisme, cet ouvrage propose d'analyser la manière dont l'imaginaire spirite fait l'objet de représentations filmiques nourries par des discours (implicites ou explicites) sur les technologies d'enregistrement et de reproduction, et en particulier sur le cinéma qui devient, sous cet angle, une machine à fantômes particulièrement efficace.

Les études de cas sont tirées de films populaires qui se situent le plus souvent à l'intersection du merveilleux, de l'horreur et du mélodrame, et s'inscrivent sur un axe historique qui conduit du cinéma premier à l'époque contemporaine – *Supernatural* (1933), *The Devil Commands* (1941), *Rendez-vous avec la peur* (1957), *13 Fantômes* (1960), *Furie* (1978), *Ghost* (1990), *Sixième Sens* (1999), *Hypnose* (1999), *Intuitions* (2000), *Les Autres* (2001), *La Voix des morts* (2005), *L'Orphelinat* (2006), *Paranormal Activity* (2007) ou *Insidious* (2010).



Emprise de vue

Cinéma contemporain et technologie

Collection d'études cinématographiques dirigée par Alain Boillat

*Université de Lausanne, Faculté des lettres,
Section d'histoire et esthétique du cinéma*

Depuis une vingtaine d'années, le cinéma connaît des mutations technologiques dont les implications sont décisives, tant sur le plan de la fabrication des films qu'au niveau des représentations qu'ils véhiculent. La collection « Emprise de vue » des éditions Georg se donne pour objectif d'examiner les imaginaires technologiques dont témoignent les productions cinématographiques d'aujourd'hui, les traditions dans lesquelles ils s'inscrivent et les enjeux formels qu'ils soulèvent. En quoi les machines figurées à l'écran, miroirs déformants soumis aux spécificités d'un dispositif donné, contribuent-elles à « réfléchir » (sur) la machine-cinéma ? Les ouvrages de la collection entendent aborder cette problématique dans une perspective double : il s'agit aussi bien d'exploiter les acquis de recherches actuelles issues de divers champs des sciences humaines que d'éprouver la théorie à travers des analyses rigoureuses et originales, qui invitent le lecteur à relire différemment certains films récents, à les situer à la fois dans l'histoire du cinéma et par rapport à certaines interrogations contemporaines d'ordre esthétique et culturel.