

VOIR DES FANTÔMES

**ÉTUDES RÉUNIES PAR
FRANCESCO D'ANTONIO, CATHERINE SCHNEIDER
ET EMMANUELLE SEMPÈRE**

Ouvrage publié avec le soutien de l'Université de Strasbourg
et des équipes d'accueil du CARRA (EA 3094), du CHER
(EA 4376) et de Configurations littéraires (EA 1337)

ÉDITIONS KIMÉ
2, IMPASSE DES PEINTRES
PARIS II^e

au juste son projet de « nécrophone »? Que parvint-il à entendre? Les recherches d'Edison dans les domaines de la reproduction sonore et des sciences psychiques sont symptomatiques, dans l'histoire de ces deux disciplines, d'un intérêt commun pour le phénomène de la voix et de ses doubles électriques. À travers les différentes pratiques spiritiques développées à la suite des travaux d'Edison et leurs représentations populaires dans le cinéma de genre, nous tenterons de retracer brièvement une « archéologie » des machines parlantes et de leurs implications dans le champ des phénomènes occultes, parcourant ainsi parallèlement l'histoire de ces inventions techniques et celle de leurs avatars fantomatiques.

BERTON MIREILLE (université de Lausanne): Projeter des fantômes, le médium spiritique au cinéma.

Dans bien des films de fiction contemporains, les fantômes peinent à être vus et entendus par les vivants, ce qui entraîne malentendus et déconvenues. Les problèmes liés à l'invisibilité et à l'inaudibilité du fantôme peuvent toutefois être résolus grâce à l'intervention d'un médium capable d'avoir accès au monde de l'au-delà. Aussi celui-ci apparaît-il comme un médium au deux sens du terme, humain et technologique, c'est-à-dire comme un corps médiateur qui se transforme en machine apte à capter des énergies (des sons et des images) imperceptibles. Sur la base d'une prémisse théorique qui conçoit le médium comme une machine-cinéma de captation-projection du fantôme, nous proposons donc d'analyser leurs relations, de sorte à mettre en évidence la dimension proprement réflexive de leur représentation au cinéma. Sous cet angle, le fantôme peut être vu comme un artefact (le film, la projection) qui soulève une série de questions relatives à la perception, la subjectivité et l'identité.

BESSE NATHALIE (université de Strasbourg): Fantômes de la guerre au Nicaragua dans *Tu fantasma, Julián* (1992) de Mónica Zalaquett et *En carne viva* (1994) de Conny Palacios.

Dans deux romans nicaraguayens sont convoqués les spectres de la guerre civile des années 80: *Tu fantasma, Julián* de Mónica Zalaquett, et *En carne viva* de Conny Palacios, celui-ci décrivant les transes nocturnes d'une femme hantée par des images traumatisantes du passé, celui-là met-

tant en scène deux frères combattant dans des camps adverses, dont l'un, sandiniste, est assassiné par les contre-révolutionnaires, mais revient sous une forme spectrale exhorter son frère à raconter la vérité à leurs parents. Le fantôme apparaît comme cette mémoire qui fait retour, faute d'avoir intégré l'horreur, et trahit la culpabilité lancinante des vivants après le meurtre du « frère », mais le roman de Conny Palacios ressasse une dualité irrémédiable et stagne dans le trauma, entretenant par là le fantôme, tandis que celui de Mónica Zalaquett franchit le pas de la réconciliation et permet la libération du fantôme au moyen de la parole dite et vraie.

BURY LAURENT (université Lumière-Lyon 2): À quel spectre se vouer? Vivants et revenants dans l'art victorien.

Après une entrée en force dans l'art anglais dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les spectres occupent en revanche une position bien plus ambiguë au siècle suivant, marquée par l'essoufflement de l'inspiration fantastique shakespearienne, qui se tarit après 1840. Les artistes victoriens partent à la recherche d'autres sources littéraires: romantisme allemand, ballades populaires britanniques, ou poésie anglophone contemporaine. De manière assez paradoxale, c'est la photographie, procédé « mécanique » et apparemment voué à la reproduction de la réalité, qui offre un renouvellement de la représentation des fantômes. Et c'est dans le contexte des premières enquêtes plus ou moins scientifiques sur le psychisme humain que les dernières années du XIX^e siècle verront s'épanouir un nouveau type de revenants en peinture, achevant un processus de démocratisation du spectre qui aura permis de passer des esprits de personnages célèbres aux fantômes d'individus ordinaires, mais sans forcément renouveler les codes de représentation hérités du passé.

CORREARD NICOLAS (université de Nantes): Les pseudo-spectres dans la fiction comique humaniste: du faire-croire au faire-douter (XVI^e-XVII^e siècles).

Alors que la vague des croyances démonologiques atteignait son point le plus haut partout en Europe, les humanistes érasmien redécouvrent l'intérêt d'un texte comme le *Philopseudes* de Lucien, modèle dans la satire des pseudo-spectres. Mais il ne s'agira pas seulement, chez les émules

PROJETER DES FANTÔMES :
LE MÉDIUM SPIRITE AU CINÉMA

MIREILLE BERTON
(UNIVERSITÉ DE LAUSANNE)

Dans bien des films de fiction, les fantômes peinent 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 dans les comédies romantiques où des couples sont séparés par la mort, le mari ou conjoint tentant désespérément de rétablir le contact avec la femme aimée¹. Les problèmes liés à l'invisibilité et l'inaudibilité du fantôme peuvent toutefois être résolus grâce à l'intervention d'un médium capable d'avoir accès au monde de l'au-delà. En mesure de contourner l'obstacle posé par l'immatérialité du fantôme, le médium devient un double instrument de médiation : il est à la fois un intermédiaire humain qui transmet un message et établit un lien entre les vivants et les morts, et un « outil » qui dote le fantôme d'une nouvelle phénoménologie, lui octroyant une certaine efficience au plan matériel. Aussi apparaît-il comme un médium au deux sens du terme, *humain* et *technologique*, à savoir comme un corps médiateur qui se transforme en machine recueillant des énergies (des sons et des images) imperceptibles. Il devient alors une entité qui révèle la présence du fantôme (à soi-même ou aux autres), reproduisant ainsi le fonctionnement d'outils d'enregistrement tels la photographie ou, mieux encore, le cinéma.

1 *Kiss Me Goodbye* (Robert Mulligan, 1982), *Always* (Steven Spielberg, 1989), *Ghost* (Jerry Zucker, 1990), *Truly Madly Deeply* (Anthony Minghella, 1990), *The Frighteners* (Peter Jackson, 1996). Voir K. A. Fowkes, *Giving Up the Ghost: Spirits, Ghosts and Angels in Mainstream Comedy Films*, Detroit, Wayne State University Press, 1998.

Sur la base d'une prémisse théorique qui conçoit le médium spirite comme un outil de captation-projection du fantôme, je propose dans un premier temps de revenir sur l'histoire du spiritisme qui atteste de ses fonctions « technologiques », l'analyse de sources du début du xx^e siècle permettant de montrer que l'appareil cinématographique et le film servent de modèles épistémologiques à la re-conceptualisation, respectivement, du voyant et du fantôme. Dans un second temps, nous observerons deux films contemporains afin de mettre en évidence la dimension proprement réflexive de la représentation du fantôme et du médium spirite : alors que dans *The Asphyx* (Peter Newbrook, 1973), le dispositif cinématographique s'impose comme la condition de possibilité de l'apparition du fantôme (de la mort ou de l'âme, dans ce cas précis), dans *El Orfenato* (Juan Antonio Bayona, 2007) le médium spirite se substitue à la technologie pour révéler les spectres qui hantent un ancien orphelinat – témoignant de l'interchangeabilité entre les concepts « média » et « médium ». La projection filmique vient illustrer le fonctionnement du travail médiumnique, en particulier lorsqu'il s'agit de donner naissance à un esprit par le corps ou la voix, le fantôme mimant la structure d'une image évanescence, présente par son absence.

La proximité fonctionnelle entre ces deux « outils » de médiation que sont le cinématographe et le médium spirite invite à faire l'hypothèse d'un relais pris par les projections lumineuses du spiritisme, au moment où l'occultisme tombe progressivement en défaveur dans les cercles scientifiques officiels, jusque-là très curieux d'investiguer les faits paranormaux. En effet, au cours des premières décennies du xx^e siècle, le « merveilleux psychique¹ » dont les savants avaient lesté le spiritisme perd de sa force attractionnelle², reléguant les pratiques occultes au rang de pseudo-science³.

1 J'emprunte ce terme au titre de l'ouvrage de Régine Plas qui s'inspire à son tour de Durand du Gros : *Naissance d'une science humaine : la psychologie, les psychologues et le « merveilleux psychique »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

2 Ce terme est dérivé des travaux d'André Gaudreault sur le cinéma des attractions. Voir A. Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

3 Toutefois les pratiques spirites sont loin de disparaître, voire se multiplient et se diversifient, occupant des champs aux confins des sciences homologuées, telle la « métapsychique » de Charles Richet. Voir N. Edelman, *Histoire de la voyance et du paranormal du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2006, p. 123-137 ; B. Bensaude-

L'apparition du cinéma comme « machine à fantômes¹ » témoigne de la persistance d'une forme de spiritisme sécularisé qui se développe en marge de la science, aux côtés d'autres dispositifs ludiques et scientifiques (le phonographe, la radio, et plus tard la télévision). Dès leur émergence à la fin du xix^e siècle, les projections lumineuses sont associées par les observateurs à des images fantomatiques destinées à sauver de la disparition des êtres et des choses qui ainsi passeront à la postérité, donnant forme à une réalité évanescence située au croisement du visible et de l'invisible. Ces affinités sémantiques et structurelles entre le monde de l'au-delà et le cinéma vont ainsi nourrir des discours, des pratiques et des représentations dont certains enjeux culturels seront examinés dans cette contribution.

LE SPIRITISME : DU MÉDIUM AU MÉDIA

Les discours et les pratiques du spiritisme autour de 1900 permettent de mettre au jour la manière dont la figure du médium est « technologisée », c'est-à-dire est conceptualisée à l'image d'une machine dotée du pouvoir de représenter ou de matérialiser un esprit, ou plus simplement de visualiser des messages en provenance d'un autre espace-temps. Le médium est souvent théorisé comme un puissant outil de captation et de communication de données². Certains observateurs parlent par exemple de « médium-photographe » pour qualifier le fonctionnement d'un organisme exceptionnellement sensible, tel celui du médium Erto qui parviendrait à impressionner par la pensée et sans contact des plaques photographiques et de la pellicule

Vincent et Chr. Blondel, *Des savants face à l'occulte, 1870-1940*, Paris, Éditions de la Découverte, 2002.

1 Ph. Baudouin, « Machines nécrophoniques », dans Th. A. Edison, *Le Royaume de l'au-delà*, Grenoble, Jérôme Millon, 2015, p. 7-81. Voir également, Ph. Baudouin et M. Berton, « Les Spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes », 1895. *Revue d'Histoire du cinéma*, 76, 2015, p. 66-93.

2 Voir M. Berton, « Projeter des fantômes », dans *Le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015, chap. 11, p. 429-503 ; R. Luckhurst, *The Invention of Telepathy, 1870-1901*, Oxford, Oxford University Press, 2002 ; J. Sconce, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham & London, Duke University Press, 2000.

film enfermés dans des châssis (fig. 1)¹. Comme d'autres médiums dotés de propriétés « radioactives », il impressionnerait des supports physiques de ses effluves spirituels.

Bien des sources spirites appréhendent en effet le médium comme un dispositif hypersensible qui transforme l'invisible en visible : surchargés d'électricité, les médiums capteraient et projetteraient « la matière radiante² » de l'âme ; ils polariseraient les énergies psychiques qui circulent autour d'eux ; ils réceptionneraient et diffuseraient des ondes électriques servant de courroies de transmission aux missives de l'au-delà. Doués pour les interactions extra-sensorielles, les médiums spirites sont régulièrement décrits comme des appareils enregistreurs, des résidus conceptuels de l'ancien fluide magnétique mis en échec par la psychologie expérimentale et la neurologie persistant à travers ce type d'énoncés qui articulent occultisme et matérialisme. Ainsi, à l'instar de la technologie moderne, les médiums s'avèrent spécialement réceptifs aux flux invisibles.

Or, il arrive que le médium soit comparé à un cinématographe, notamment dans l'exercice de la voyance où il devient à la fois le producteur et le récepteur d'une perception intérieure qui défile à la manière d'images mobiles. Fernand Girod, dans son ouvrage *Tout le monde magnétiseur. Petit manuel d'expérimentation magnétique et hypnotique* (1912), explique la fonction de visualisation du médium clairvoyant comme relevant d'une fabrication de « tableaux qui ne manqueront pas de se présenter à sa vue intérieure », qu'ils soient « fixes comme une projection simple sur l'écran ou mobiles comme dans un cinématographe³ ». Un exemple fort abouti de « médium-cinématographique » est livré par le médecin et métapsychiste Eugène Osty qui, en 1913, publie ses observations scientifiques sur Mme M., une voyante-medium. La mise en condition de Mme M. exige d'elle qu'elle fasse le vide dans son esprit de sorte à pouvoir recevoir les images de sa voyance, « telle la lumière blanche qui, pendant un instant, précède, sur l'écran des scènes cinématographiques⁴ ! ». Une

1 G. Geley, « Le Cas du médium Erto (II). Impressions et empreintes sur des films et plaques sensibles », *Revue Métapsychique*, 1924, 4, p. 274-301.

2 C. Lombroso, *Hypnotisme et spiritisme*, Paris, Flammarion, 1926 [1909], p. 174.

3 F. Girod, *Tout le monde magnétiseur. Petit manuel d'expérimentation magnétique et hypnotique*, Paris, Édition de la « Vie Mystérieuse », 1912, p. 48-49.

4 E. Osty, *Lucidité et intuition. Étude expérimentale*, Paris, Félix Alcan, 1913, p. 21.

fois ces conditions « techniques » réalisées, elle assiste mentalement à un défilé d'éléments principalement visuels, corrélés les uns aux autres par une tramé narrative qu'elle peut transmettre ensuite à la personne qui a sollicité ses dons. C'est alors « par la cinématographie d'une physionomie humaine, mimant ses divers sentiments, que le sujet prend connaissance des caractéristiques psychiques d'un être, indépendamment de toute influence extérieure déterminée¹ », commente Osty qui choisit de pousser encore plus loin « la comparaison du psychisme subconscient de Mme M. avec un appareil cinématographique » :

Supposons, par exemple, que M^{me} M... révèle un accident tragique et les conséquences diverses : organiques, psychiques et sociales, qu'il aura dans l'avenir pour la personne présente. Tout d'abord se présentera le tableau animé de l'accident, avec la foule des images qu'il nécessite pour qu'il soit mouvant. Puis aux divers aspects de ce tableau succédera la vision de la personne seule, laquelle, par son attitude générale et par sa mimique, exprimera l'ensemble des conséquences. Et aussitôt d'autres tableaux viendront, successivement, montrer la vision des organes atteints ; et la physionomie de la personne occupant ensuite tout le champ d'attention, considérablement grossie, mimera ses impressions en de multiples tableaux qui la présenteront à des époques différentes de sa vie... Ne dirait-on pas qu'il s'agit du déroulement d'un film établi suivant les procédés ordinaires et avec la connaissance des trucs de substitution ? L'analogie n'est-elle pas frappante avec, surtout, ce procédé qui consiste à suspendre la marche du tableau principal, pour lui substituer la seule image d'un des personnages, dont la mimique n'aurait pas été assez expressive dans ses dimensions relatives à l'ensemble, mais qui, projetée isolément sur l'écran, en raison de son ampleur gigantesque, ne laisse rien perdre de son expression ? M^{me} M..., en hypnose lucide, est donc comme dans une réelle salle cinématographique. Son imaginaire confectionne, à mesure, les images mentales qui, étant toujours hallucinantes, lui apparaissent comme de véritables projections. Et c'est ainsi, par le déroulement, devant ses yeux de rêve, d'une suite d'images animées et colorées, choisies et combinées pour être très expressives, qu'elle prend connaissance des fragments de notre évolution future².

1 *Ibid.*, p. 96.

2 *Ibid.*, p. 74-75.

Mobilité de la représentation, jeu physionomique des personnages, succession narrative logique, gros plans significatifs, truc par substitution, tous ces aspects concourent à faire de la voyance de Mme M. un film dont elle est la spectatrice unique et privilégiée. Transformé en appareil de filmage, le médium est placé dans une double posture de producteur et de récepteur des images mentales : non seulement Mme M. produit le spectacle cinématographique en assumant mise en scène, filmage et montage comme le confirment d'autres passages de l'ouvrage, mais elle est seule à bénéficier de ces visions.

Dans les sources mises à disposition par Girod et Osty, le rapprochement entre la vision médiumnique et le film est indicial de la manière dont le corps des médiums spirites est appréhendé sur le modèle du cinématographe : il est à même de canaliser un ressenti pour le restituer sous la forme d'images et de sons reconnus comme réels – ou du moins produisant un effet de réel. Il existe un autre type de médium spirite qui donne lieu à une mise en scène très cinématographique : les médiums dits « à matérialisation » prêtent leur corps à l'apparition d'ectoplasmes (substances filandreuses qui représentent un esprit) lors de séances qui rappellent le fonctionnement de la *camera obscura*. Le médium se retire dans un « cabinet » formé de tentures noires pour donner naissance, dans une quasi-obscureté, aux esprits sollicités durant la séance, lesquels prennent des formes ectoplasmiques ambulantes qui viennent amuser et frôler les assistants avant de revenir à leur point d'origine (les orifices du corps médiateur). Au fur et à mesure de ces expériences, on constate, nous disent les témoins, que le « caractère sculptural des projections idéoplastiques » se développe de plus en plus jusqu'à la formation de véritables « œuvres d'art »¹ (fig. 2). C'est comme si l'organisme du médium avait gardé l'empreinte d'une image « latente » réactualisée sous les traits d'un esprit. Les ectoplasmes adoptent en effet souvent l'allure d'images bidimensionnelles qui s'apparentent à des dessins, des gravures ou des esquisses picturales, ces productions trahissant chez le médium « une forte volonté artistique » ou « le tempérament d'un

1 J. Peter, « L'Ouvrage du docteur von Schrenck-Notzing sur les deux médiums à matérialisation, Mesdemoiselles Eva C. et Stanislaw P. », *Annales des Sciences Psychiques*, 24, 1, 1914, p. 21.

grand artiste » attestés par des professionnels du monde de l'art¹. Fervent parapsychologue, le médecin psychothérapeute allemand Albert Freiherr von Schrenck-Notzing fait appel aux compétences du professeur Albert von Keller de Munich pour juger des formations téléplastiques de têtes et de fantômes entiers produits par Eva C. Analogue à une *camera obscura*, ce « cabinet » dans lequel se tapit le médium afin de favoriser la formation d'ectoplasmes, suggère cependant l'hypothèse d'une contiguïté entre la notion de médium spirite comme intermédiaire entre les vivants et les morts, et le média cinématographique comme machine à capter et à produire des images animées.

Car bien plus que l'appareil photographique, le cinématographe offre au spiritisme la possibilité de comprendre l'action du médium en termes de confection d'images en mouvement. Sur ce point, ma lecture s'écarte de celle de Tom Gunning qui qualifie le médium à matérialisation d'« étrange photomaton », « uncanny photomat »², et rejoint celle de Karen Beckman qui rappelle que les ectoplasmes sont avant tout des images mouvantes³. De fait, l'ectoplasme se définit sur la base, non pas d'une image photographique, mais d'une image filmique puisqu'il est en perpétuelle métamorphose, déambulant ici et là entre le corps du médium et l'espace sur lequel il se « projette ». De plus, à l'instar du film, l'ectoplasme engage un régime de croyance particulier qui repose sur une impression de réalité – indépendamment de l'authenticité de ces manifestations et de la crédulité des assistants à la séance. Alors que les photographies de spectres suscitent régulièrement scepticisme et défiance, rares sont les témoignages qui mettent en doute la réalité des phénomènes paranormaux observés *in vivo*, tant le degré de « réalisme » des ectoplasmes semble s'imposer grâce à leurs propriétés visuelles et tactiles.

1 *Ibid.*, p. 26. Voir aussi A. de Schrenck-Notzing, *Les Phénomènes physiques de la médiumnité*, trad. E. Longaud, Paris, Payot, 1925 [1920].

2 T. Gunning, « Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic, Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny », dans P. Petro (éd.), *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 58.

3 K. Beckman, *Vanishing Women. Magic, Film and Feminism*, Durham - London, Duke University Press, 2003, p. 86.

L'ectoplasme produit dès lors une image paradoxale qui induit une forte adhésion au perçu malgré le caractère évanescent et éphémère du spectacle, à l'instar de la projection cinématographique. Car, comme l'image filmique, l'ectoplasme est doté d'une dimension immatérielle, entraînant le spectateur dans un jeu entre absence et présence et ouvrant une large place à l'imaginaire¹. Sous cet angle, l'ectoplasme apparaît bien comme une image animée obéissant à une logique de va et vient entre apparition et disparition, matérialité et immatérialité. En outre, 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 qu'il est doté dans certains dictionnaires d'un troisième sens en tant qu'image projetée sur un écran de cinéma, comme dans la première édition de l'*American Heritage Dictionary*². Aussi, malgré l'éviction matérielle du film considéré par les partisans des sciences psychiques comme un « médium anti-

1 Cf. Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1993 [1977]. Sur les questions relatives aux croyances et fantasmes générés par les médias et les spectacles vivants comme ceux que le spiritisme offre autour de 1900, je renvoie aux travaux de Simone Natale: *The Spectacular Supernatural: Spiritualism and the Rise of the Media Entertainment Industry*, Pennsylvanie, Pennsylvania State University Press, 2016; « Specters of the Mind: Ghosts, Illusion, and Exposure in Paul Leni's *The Cat and the Canary* », dans M. Leeder (éd.), *Cinematic Ghosts: Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, New York-London-New Delhi-Sidney, Bloomsbury Academic, 2015, p. 59-75; « Fantasia mediali: Storia dei media e la sfida dell'immaginario », *Studi Culturali*, 9, 2, 2012, p. 269-284; « The Spectacular Supernatural: Spiritualism, Entertainment, and the Invention of Cinema », *Cinema & Cie*, 1-2, 2010, p. 175-177; « Spettacoli spettrali: Spiritismo, cinema e fantasmi », dans P. Ortoleva et G. Carluccio (éds), *Diversamente Vivi: Zombie, fantasmi, mummie, vampiri*, Milano, Il Castoro, 2010, p. 157-162; « Spiritualism exposed: Scepticism, Credulity and Spectatorship in End-of-the-Century America », *European Journal of American Culture*, 29, 2, 2010, p. 133-144.

2 Le troisième sens du terme ectoplasme en usage dans la langue anglaise correspond à « une image projetée sur un écran de cinéma » (« Informal: an image projected onto a movie screen »). *The American Heritage Dictionary of the English Language*, Boston-New York-London, Houghton Mifflin Company, 1992 (3^e), p. 584. Cf. K. Beckman, *Vanishing Women...*, ouvr. cité, p. 77-78.

pirite»¹, le cinéma ne cesse de hanter les séances d'occultisme à travers simultanément les errances ectoplasmiques et le travail visuel du médium².

LE CINÉMA, MACHINE À CAPTER LES FANTÔMES

L'histoire des films confirme cette affinité élective entre spiritisme et images animées, notamment dans des œuvres qui thématisent le cinéma comme machine à fantômes. C'est le cas de *The Asphyx* (Peter Newbrook, 1973) qui raconte l'histoire d'un savant passionné de parapsychologie, Sir Hugo Cunningham découvrant, dans les années 1870-1880, le secret de l'immortalité de l'âme *via* une machine électrique susceptible d'emprisonner l'esprit de la mort – ce dispositif étant dérivé d'un appareil cinématographique qu'il vient précisément d'inventer (fig. 3). C'est grâce à son dispositif cinématographique que non seulement il découvre l'existence de l'*asphyx*, une étrange figure fantomatique qui représente l'esprit de la mort tel que décrit dans la mythologie grecque, mais encore qu'il parvient à construire un outil en mesure de capturer l'*asphyx* d'un corps mourant dans le but de lui assurer l'immortalité. Lors de la projection d'images reproduisant la mort accidentelle de sa fiancée et de son fils, puis d'un condamné à mort, Sir Cunningham s'aperçoit de la présence de l'*asphyx* sur l'écran, à savoir une figure grimaçante et agonisante qui se dessine dans un médaillon situé aux côtés du corps mourant (fig. 4).

Or, contrairement à l'image photographique qui ne semble conserver aucune trace de l'*asphyx*, l'image en mouvement permet d'enregistrer/visualiser l'esprit de la mort tant au moment du tournage qu'au moment de la projection de la scène filmée. Car le *mouvement* de l'image est essentiel au dévoilement de l'*asphyx* – tout comme il est indispensable à celle de l'ectoplasme et aux phénomènes de croyance qu'il entraîne. L'enregistrement et le visionnement d'images de mourants sont donc révélateurs du pouvoir singulier du dispositif cinématographique à intercepter l'invisible puisque seul le regard de l'opérateur à travers le viseur de la caméra, ainsi

1 M. Solomon, « Anti-Spiritualist Medium. Stage Magic and the Beginnings of Cinema », *Disappearing Tricks. Silent Film, Houdini and the New Magic of the Twentieth Century*, Urbana-Chicago-Springfield, University of Illinois Press, 2010, p. 11-27.

2 Sur ce point, cf. K. Beckman, *Vanishing Women...*, ouvr. cité, p. 85-91.

que la projection de ces séquences, permettent de donner corps au monde de l'au-delà. Bien plus qu'un simple vérificateur de faits paranormaux tel l'appareil photographique, le cinématographe est ici construit comme un instrument intrinsèquement lié à l'imperceptible, dont il devient même la condition de possibilité.

Aussi, le dispositif du docteur Cunningham suggère par le biais de la fiction que loin de faire fuir les fantômes comme on le pense dans les cercles spirites mais aussi dans l'historiographie¹, les projections lumineuses s'inscrivent dans la tradition de machines à fantômes qui fascinent pour leurs effets d'inquiétante étrangeté grâce à des spectacles où se combinent archaïsme et modernité, à l'instar de la fantasmagorie (le laboratoire du docteur Cunningham est d'ailleurs rempli de lanternes magiques et de dispositifs optiques en tout genre). Plus largement, *The Asphyx* met au jour le double trope de la « machine à fantôme » et du « fantôme dans la machine » qui sous-tend maints films contemporains, et dont les origines remontent à l'invention même du cinématographe qui réalise les fantasmes humains les plus fous en matière d'objectivation des spectres (un rêve dont est fortement animé le docteur Cunningham).

De fait, le cinématographe est perçu dès son avènement, non seulement comme une technique de documentation du visible et du réel, mais également comme un outil permettant de saisir tout ce qui se dérobe à la perception humaine. Devenue très tôt un lieu commun du discours sur le cinéma, la spectralité s'impose comme définitoire du média, comme le confirme l'article de Benjamin Thomas dans le présent volume : les corps qui apparaissent à l'écran sont appréhendés par les premiers théoriciens du cinéma à l'aune du paradigme de la spectralité, suscitant un trouble perceptif à cause de leur corporéité évanescence. En ce sens, l'invention du docteur Cunningham dans *The Asphyx* concrétise la rencontre entre deux dispositifs voués à la captation du fantôme : le cinématographe d'une part et le médiumnisme d'autre part, lesquels fusionnent au sein de l'expérience du film projeté.

¹ Certains auteurs considèrent que le cinéma est un média « anti-spirite », incompatible avec la doctrine et les pratiques occultes. Voir, par exemple, M. Solomon, *Disappearing Tricks...*, ouvr. cité, chap. 1 : « An Anti-Spiritualist Medium. Stage Magic and the Beginnings of Cinema », p. 11-27.

MÉDIUM SPIRITE VS TECHNOLOGIE ?

Mais qu'en est-il lorsqu'un film de fiction met en co-présence des appareils d'enregistrement et un médium spirite ? Sont-ils placés sur un pied d'égalité dans cette entreprise qui consiste à canaliser les esprits et à leur conférer une forme audiovisuelle ? Sont-ils complémentaires ou sont-ils rivaux ? On l'a vu, le médium du spiritisme moderne est souvent pensé sur le modèle d'un corps extraordinaire capable d'appréhender des énergies intangibles. Or, dans certains films, le médium n'apporte rien de plus que ce que les outils technologiques interceptent déjà (*Emergo*, Carlos Torrens, 2011) ; et dans d'autres, le médium perçoit même moins que ceux-ci, comme dans *The Changeling* (Peter Medak, 1980) où la bande son de la séance spirite révèle des informations précieuses au héros concernant le fantôme qui hante sa maison. Dans une troisième catégorie de films, le médium vient rivaliser avec la technique, ayant la possibilité de communiquer avec les fantômes (car situé sur la même fréquence qu'eux) ; il saisit alors bien plus que ce que les autres personnages de la diégèse et les spectateurs sont en mesure de voir et d'entendre – cette faculté singulière étant parfois traduite par le biais du motif de la cécité ou du regard intérieur (comme dans *Don't Look Now*, Nicolas Roeg, 1973).

Dans le film *L'Orphelinat* (*El Orfenato*, Juan Antonio Bayona, 2007), le médium spirite Aurora joué par Géraldine Chaplin perçoit la détresse d'enfants dont les esprits habitent un ancien orphelinat où ils ont trouvé la mort des décennies auparavant (fig. 5). Si les habitants de la demeure et leurs invités peuvent assister à la séance grâce à un dispositif qui juxtapose des moniteurs restituant ce qui se déroule au même moment dans différentes pièces, ils ne perçoivent au final de cette expérience paranormale que des bribes de sons enregistrées sur des bandes magnétiques et visualisées par des courbes de fréquences audio (figs. 6 et 7)¹. Aurora par contre, bien que totalement dans le noir (les pièces sont éclairées par la lumière infra-rouge), parvient à distinguer la présence de cinq fantômes

¹ Le scepticisme de certains personnages concernant l'existence des fantômes et la possibilité de communiquer avec eux vient confirmer l'échec de cette expérience puisqu'ils n'ont pas réussi à être convaincus par des preuves visuelles et auditives concrètes.

d'enfants, et à échanger quelques mots avec eux. Les spectateurs de ces scènes relayées sur différents écrans peinent donc à saisir le déroulement exact de la séance, jusqu'à ce que les fantômes brouillent totalement la retransmission. Alors que le médium spirite – à l'instar de Mme M. observée par Eugène Osty – a un accès privilégié à la sphère de l'au-delà, les témoins de la séance sont fortement entravés dans leur *voir* et leur *savoir*, lesquels dépendent d'une double médiation (humaine et technologique).

C'est que, conformément aux doctrines spirites, le médium *est lui-même un dispositif technique* doté d'une sensibilité avec laquelle aucun appareil existant ne peut rivaliser. Ce postulat de la supériorité de l'humain sur la machine s'enracine dans une tradition de pensée philosophique et psychologique qui mène d'Hippolyte Taine aux spirites technophobes, en passant par Jean-Marie Guyau et Théodule Ribot. Pour les savants du XIX^e siècle, le corps humain se caractérise par une complexité fonctionnelle et structurelle dont la technologie ne peut rendre compte de manière totalement satisfaisante, y compris au titre de métaphore¹. En ce sens, le corps du médium spirite est conceptualisé tel un corps extraordinaire et tout-puissant qui joint les possibilités offertes par diverses technologies modernes. Pourvu d'une réceptivité ultra-perfectionnée qui le rend apte à la communication « sans fil », immédiate et simultanée de sons, d'images, de mots, le médium devient un média polyvalent et totalisant, à savoir un "hypermédia". En accordant aux personnages de la diégèse (et par extension aux spectateurs) une appréhension limitée des fantômes puisque les perceptions du médium ne sont pas intégralement traduites en termes audiovisuels, ce type de représentation insiste sur la puissance scopique et épistémologique du voyant. Dans *El Orfenato*, comme dans bien d'autres films, le médium semble donc avoir intégré toutes les ressources propres au cinéma, rendant dispensable le recours à un instrument qui puisse avérer la présence des esprits comme dans *The Asphyx*.

1 Voir, par exemple, J.-M. Guyau, « La Mémoire et le Phonographe », *Revue philosophique*, 9, 1880, p. 319-322. Sur les représentations et métaphores du psychisme dans les champs scientifiques et culturels, voir S. Janssen, *Phantasmen: Imagination in Psychologie und Literatur 1840-1930 (Flaubert, Cechov, Musil)*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2013, coll. « Histoire des sciences », ainsi que M. Warner, *Phantasmagoria. Spirit Visions, Metaphors, And Media into the Twenty-First Century*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

CONCLUSION

Quels enseignements peut-on tirer de ce parcours pour une meilleure compréhension des liens entre spiritisme et cinéma, mais également de l'histoire des fantômes cinématographiques ? Si l'on reste au plan strict de l'histoire des films, on peut remarquer que les relations entre fantômes et médium spirite mettent régulièrement en abyme le fonctionnement même du cinéma ou de l'image animée. Dans l'introduction à *Ghost Images. Cinema of the Afterlife* (2004), Tom Ruffles souligne à juste titre le parallèle existant entre la séance de cinéma et la séance spirite, toutes deux permettant de matérialiser le monde des morts, de visualiser l'invisible¹. Le médium jouit précisément de cette aptitude à communiquer avec l'intangible et à transformer les données perçues en images ou en mots, à l'instar du dispositif cinématographique. À son tour, le cinéma semble illustrer le fonctionnement du travail médiumnique, qu'il s'agisse de donner lieu à une voyance ou à un esprit matérialisé².

En mettant en jeu une série d'oppositions entre visibilité/invisibilité, matérialité/immatérialité, efficacité/inefficacité, réalisme/fantastique, le fantôme permet d'interroger le statut de la représentation filmique. Les spectres induisent un régime particulier de croyance que l'on retrouve à la fois dans la séance spirite et la projection filmique, les deux invitant à mettre en suspens le principe de réalité au profit d'une évasion dans l'imaginaire et l'occulte. De manière significative, le spiritisme et le cinéma se rencontrent autour de 1900 au moment où la croyance aux forces surnaturelles cherche à renverser le crédo positiviste de l'observation scientifique – voir et revoir pour établir une vérité scientifique – en une formule qui se résume à « croire pour voir », c'est-à-dire croire en l'invisible et à ses manifestations afin de les voir apparaître devant soi. Sous l'angle d'une réflexivité réciproque entre cinéma et spiritisme, le spectre au cinéma permet d'examiner nos croyances à travers l'incertitude épistémologique et

1 T. Ruffles, *Ghost Images. Cinema of the Afterlife*, Jefferson, NC-London, McFarland & Cie, 2004, p. 6-7. Voir aussi S. Natale, « Un dispositivo fantasmatico: Cinema e spiritismo », *Bianco e Nero*, 573, 2012, p. 82-91.

2 Voir K. A. Fowkes, *Giving Up the Ghost...*, ouvr. cité, p. 83 ; M. Leeder (éd.), *Cinematic Ghosts...*, ouvr. cité, p. 39-57.

ontologique qu'il déclenche, problématisant plus largement les notions de vision, de perception, de connaissance et d'identité¹. Le fantôme au cinéma s'avère donc un instrument de réflexion particulièrement précieux à une époque où les simulacres de soi ne cessent de proliférer *via* les réseaux sociaux et les cultures numériques².

1 K. A. Fowkes, *Giving up the Ghost...*, Ouvr. cité, p. 97.

2 Sur ce point, je renvoie à l'article de Lambert Barthélémy qui pointe les enjeux de la prépondérance du simulacre dans nos sociétés contemporaines, soulignant les fonctions sociales et politiques du spectre.

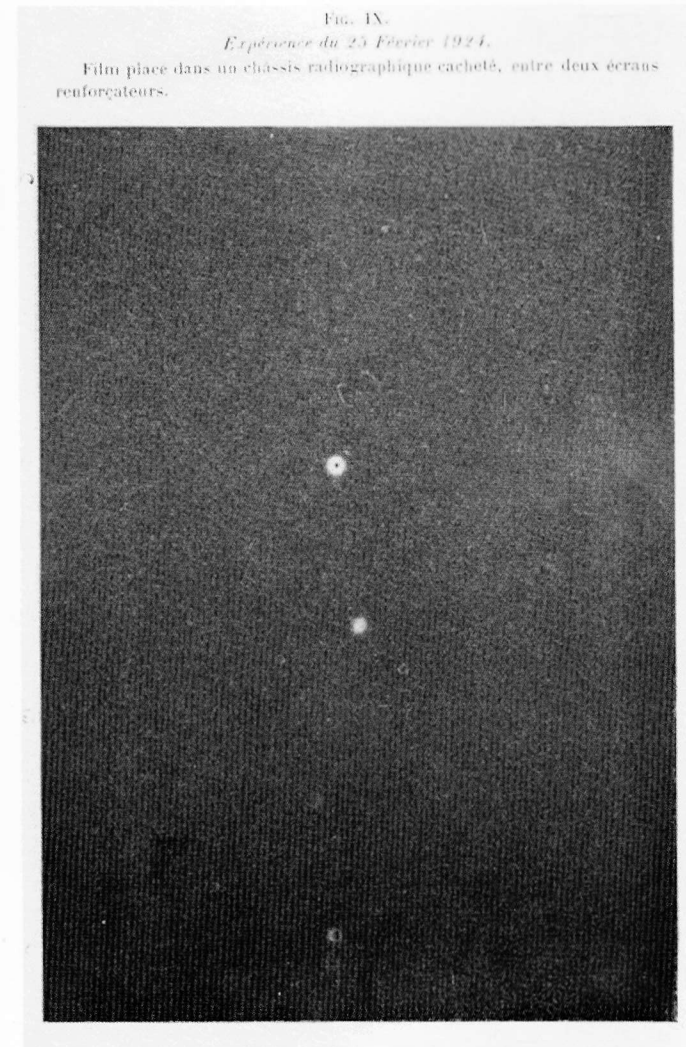


Fig. 1. Photographie de la pensée par le médium Erto
(dans la *Revue Métapsychique*, n° 4, juillet-août 1924)



Fig. 2. Production d'ectoplasme par Mlle Eva C.
(dans Juliette Alexandre Bisson, *Les Phénomènes dits de matérialisation*.
Étude expérimentale, Paris, Félix Alcan, 1921)

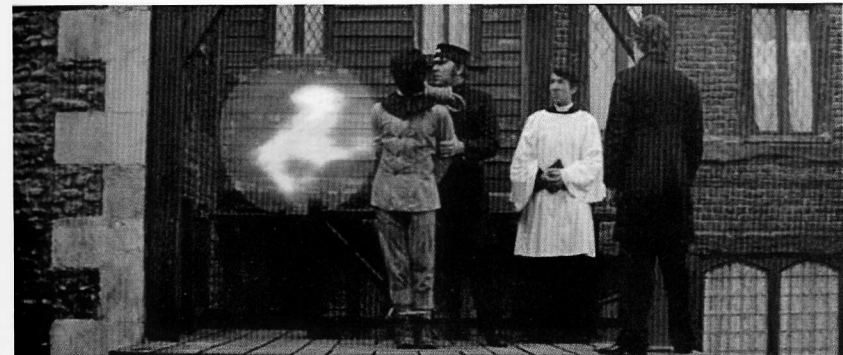
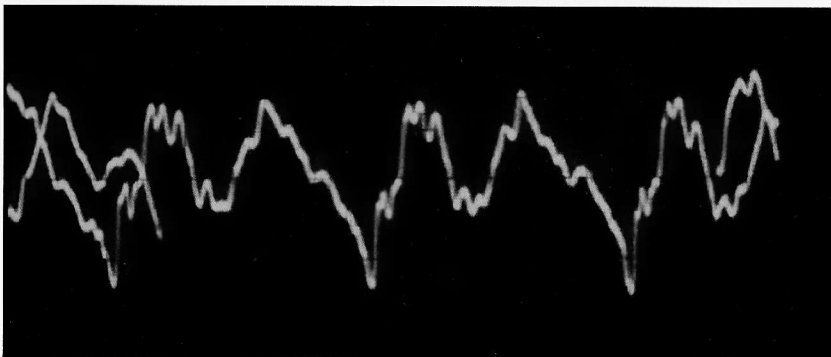


Fig. 3. et 4. *The Asphyx*, captures d'écran



Figs. 5. 6. et 7. *El Orfenato*, captures d'écran

UNE PRÉSENCE (CINÉMATOGRAPHIQUE).
SUR QUELQUES LIEUX VIDES, ET POURTANT HABITÉS

BENJAMIN THOMAS
(UNIVERSITÉ DE STRASBOURG, EA 3402 ACCRA)

CORPS AMBIGUS

À la fin de l'année 1895, les spectateurs découvrent les images en mouvement du cinématographe lors des premières projections publiques. Or, dès ce moment, et tout au long de l'histoire du cinéma, des écrits (de journalistes comme de théoriciens), mais aussi et surtout des films, témoignent de la fondamentale ambiguïté des corps qui apparaissent à l'écran.

Pour certains des spectateurs qui, à la fin du XIX^e siècle, consigneront les impressions suscitées par ces photographies animées, il est évident que les silhouettes silencieuses se découpant en noir et blanc à l'écran ont l'épaisseur et l'éclat de la vie. C'est ce qu'on peut lire par exemple dans *Le Radical* du 30 décembre 1895 : « On reproduisait la parole, désormais on reproduit la vie¹ ». C'est ce que l'on peut également lire sous la plume d'Henri Béraud, qui raconta comment, face à l'image d'un passant, il lui semblait « impossible que ce vivant simulacre fût privé de vie intérieure, de sens et de volonté² ». Pour Maxime Gorki, en revanche, la vision des

1 Voir D. Banda et J. Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2008.

2 Cité par Ph. Roger dans « Le Cinéma est-il né de la ville? », dans *L'Aventure du cinématographe*, Lyon, Aléas, 2000, p. 335-342.