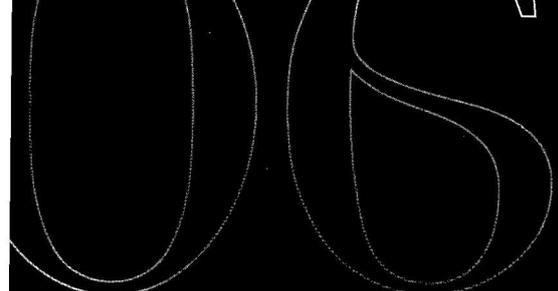


MAISON DE LA MAGIE  
ROBERT-HOUDIN



# ESPRITS FANTÔMES

*Illusionnisme et spiritisme*



## SPIRITISME, FANTÔMES ET MÉDIUMS AU CINÉMA

Les dispositifs d'images animées et le monde des esprits dialoguent au moins depuis les spectacles d'ombres chinoises et de lanterne magique dont les spectres en tout genre sont voués aussi bien à effrayer qu'à divertir leurs spectateurs. Dans la lignée de la fantasmagorie, les vues animées sont d'emblée envisagées sous l'angle de la spectralité en raison des caractéristiques propres à la projection lumineuse de figures évanescences qui semblent surgir de nulle part. C'est pourquoi, les premiers textes (critiques, théoriques, littéraires ou autres) aiment à souligner la dimension surnaturelle de l'image filmique (et plus généralement du dispositif cinématographique).<sup>1</sup> Aussi, le cinéma s'impose-t-il à ses contemporains comme un espace favorable à la communication avec le monde des morts, la projection filmique et la séance spirite ayant comme objectif commun de donner vie à l'invisible.<sup>2</sup> Cinéma et spiritisme échangent également au niveau des récits filmiques, le surnaturel et le paranormal 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 des sciences psychiques depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les faits paranormaux au cinéma ne cessent de faire débat, comme l'illustrent des films du cinéma muet et classique qui se demandent, avec une ironie non dissimulée, dans quelle mesure le spiritisme est-il ou non une fraude.

Si les rapports entre cinéma et spectralité semblent, au premier abord, aller de soi, c'est parce que l'expression filmique autorise une grande liberté dans la mise en scène du monde de l'au-delà, et ce sur le plan tant formel que narratif. Particulièrement photogéniques et dotés d'une force dramaturgique certaine, les fantômes présentent cette particularité de pouvoir problématiser, au sein même de la fiction, les notions de vision, de perception, de connaissance et de croyance – lesquelles sont au cœur du fonctionnement du dispositif cinématographique. La rencontre d'un personnage avec un fantôme entraîne de fait une série de questions qui résonnent avec celles que se pose le spectateur au cours de la projection, lequel adopte le rôle d'un détective cherchant à percer le mystère des phénomènes surnaturels qui se déploient sous son regard.<sup>3</sup>

Au-delà des variations autorisées par les différents genres (le film d'horreur, la comédie, le thriller surnaturel, le mélodrame, etc.), la plupart des films représentent le spiritisme en puisant dans un vocabulaire formel et un répertoire narratif plus ou moins stables : la maison hantée d'inspiration gothique abritant un lourd secret, le fantôme vengeur ou justicier, le médium spirite (ou tout autre personnage) doté d'une sensibilité lui permettant d'avoir accès à la sphère de l'au-delà, le savant ou le parapsychologue délivrant une forme de connaissance sur le surnaturel, parfois aussi les chasseurs de fantômes munis d'appareils « *low tech* » et, tout autour d'eux, des sceptiques et des croyants qui discutent la viabilité des doctrines occultes.

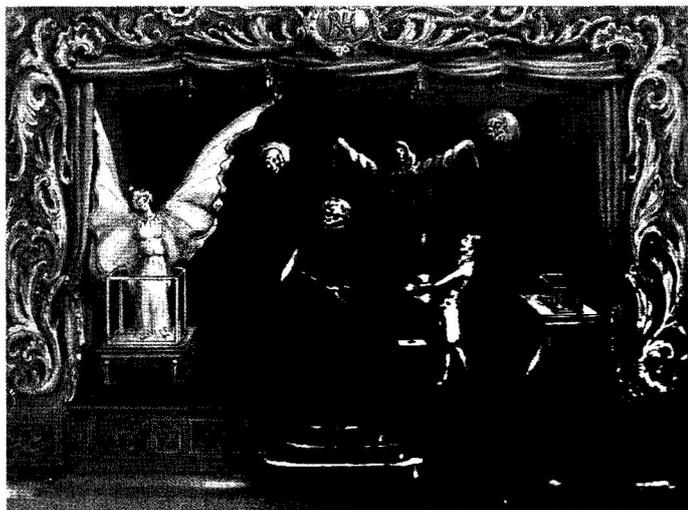
Fonctionnant comme une sorte d'archétype à valeur universelle, le fantôme peut accueillir une multiplicité de significations, offrant une matière première qui s'adapte facilement à différents contextes de production. Utilisé pour évoquer la possibilité d'une vie après la mort, il est souvent traité comme une figure de l'entre-deux, située à cheval entre deux espaces, physiques et spirituels, mais aussi entre deux temporalités, le présent et le passé. Apparaissant au seuil des perceptions, de l'entendement, de la conscience et des sensations, le spectre se définit essentiellement par des traits liminaux, d'où son association fréquente aux espaces-seuils tels portes, fenêtres, escaliers, ponts, etc.<sup>4</sup> symbolisant son rôle en tant qu'indicateur d'une transition entre deux mondes. Régulièrement porteur d'incertitude, le fantôme révèle ainsi une tension entre le connu et l'inconnu, le familier et l'étrange, laquelle est propice à remettre en question nos convictions et nos catégories traditionnelles de pensée, ouvrant notre regard à l'existence d'une autre réalité.<sup>5</sup>

Malgré son caractère universel et transhistorique, le fantôme, et plus généralement le surnaturel, s'actualisent au cinéma sous des formes très diverses, puisant leurs sources dans le folklore et les légendes, les croyances *New Age*, le satanisme, les néopaganismes, ainsi que le spiritisme.<sup>6</sup> Les références sont en effet souvent syncrétiques et les liens à l'histoire et aux théories du spiritisme parfois assez lâches. Certains films de fantôme, par exemple, mettent en scène des personnages clairvoyants, sans pour autant renvoyer au paradigme spirite. Autre cas de figure : le fantôme peut parfaitement exister indépendamment du médium spirite, tel que dans de nombreux thrillers fantastiques où les personnages sont confrontés aux manifestations de l'au-delà, en l'absence de toute référence explicite au spiritisme. Si donc le cinéma contient beaucoup de fantômes sans médiums, il montre rarement de médiums sans fantômes ou signes de la présence du surnaturel. C'est pourquoi, dans l'histoire du cinéma occidental et populaire, on ne peut que constater une forte inégalité numérique entre fantômes et médiums spirites.

Parcourons donc l'histoire du cinéma en quête de ces fantômes et de ces médiums qui hantent tous les genres, de la comédie au « *supernatural horror* », en passant par le mélodrame.

## FANTÔMES ET MÉDIUMS DANS LE CINÉMA CLASSIQUE

Dans le cinéma des premiers temps, le surnaturel est souvent exploité à des fins techniques puisqu'il prête son concours à la démonstration des possibilités créatives de l'image photographique animée qui permet les transformations, les substitutions et les métamorphoses les plus folles. Chez Méliès, les féeries sont constellées de créatures fantastiques dérivées du monde de l'au-delà, tels que dans *Le Manoir du diable* (1896), *Le Château hanté* (1897), *L'Antre des esprits* (1901), *Le Revenant* (1903). La mise en scène des spectres ne fait toutefois pas l'objet d'un traitement spécifique puisqu'ils sont mobilisés au même titre que d'autres figures fantastiques, à l'instar de squelettes, diabolotins ou autres démons.<sup>7</sup> Le surnaturel constitue donc davantage un prétexte pour tirer avantage des effets du film à trucs qu'un motif à part entière, comme l'exemplifie le *poltergeist* qui met en œuvre, sur un mode ludique, le déplacement inopiné de meubles et d'objets perturbant les habitants d'une maison (*L'Auberge ensorcelée*, 1897). D'autres films de Méliès thématisent cependant explicitement le spiritisme pour mieux s'en moquer, tels *Spiritisme abracadabrant* (1900), *L'évocation spirite* (1899) ou *Le Portrait spirite* (1903), dans la continuité des pratiques de démythification des croyances étayées sur l'emploi de dispositifs optiques.



Ca. 42 : Georges Méliès, Illusion sur le spiritisme, dessin, 1930  
(Paris, La Cinémathèque française)

Au cours des années 1910, à la veine comique et démythificatrice très fréquentée, s'ajoute une veine réaliste qui emploie le fantôme à des fins dramatiques, en misant sur l'impact des effets de réel générés par les apparitions spectrales. Le traitement réaliste du spiritisme imprègne notamment des films réalisés après la Première Guerre mondiale, celle-ci réactivant des fantasmes de communication avec les morts. C'est le cas de *J'Accuse* d'Abel Gance (1919) qui, tout en dénonçant les horreurs de la guerre, témoigne d'une préoccupation pour le sort des soldats disparus au combat sans avoir reçu de sépulture – l'idée qu'ils puissent revenir hanter les vivants (pour éventuellement se venger) étant alors fortement ancrée dans l'imaginaire populaire.<sup>8</sup> La vague de spiritisme qui s'abat sur l'Europe serait ainsi symptomatique de ce besoin d'entrer en contact avec les êtres aimés disparus, le recours à l'occultisme dans un contexte de modernité industrialisée entraînant des tensions inédites.<sup>9</sup>

Or, sauf exceptions, à l'époque muette 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 *The Cat and the Canary* (1927) poursuivent par exemple la tradition démythificatrice mise en place par le cinéma premier en attribuant la perception des fantômes à l'esprit effrayé ou suggestionné des personnages.<sup>10</sup> Bien qu'ils présentent le spiritisme comme une fraude, ils développent un discours ambigu quant à l'existence du surnaturel, tirant volontiers profit des effets sensationnalistes des apparitions spectrales, notamment en ayant recours à la surimpression ou à la double exposition – des procédés qui opèrent à mi-chemin entre fiction (on les utilise comme trucage, à l'instar des magiciens qui dénoncent les supercheries des spirites) et religion (on les mobilise comme rituel de croyance, comme dans la pratique de la photographie spirite)<sup>11</sup>. Cette approche nuancée du monde de l'au-delà se prolonge dans les films des décennies suivantes, à l'instar de *Supernatural* (1933), *The Devil Commands* (1941), *Fog Island* (1945) ou *Houdini* (1953), dans lesquels oeuvrent des médiums charlatans qui galvaudent le spiritisme, sans pour autant remettre totalement en question la doctrine d'une survivance de l'âme. Aussi, si les tenants du spiritisme ne sont pas toujours dignes de confiance, le paranormal demeure souvent une question ouverte qui finit par se résoudre à travers l'adhésion des plus sceptiques à l'hypothèse surnaturelle, comme *The Night of the Demon* (1957).

Durant la période classique (1930-1960 environ), le spiritisme se prête en effet volontiers à des représentations qui interrogent les croyances dans l'au-delà, les films renvoyant de manière plus ou moins étroite aux débats historiques ayant divisé les élites sociales et scientifiques dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les années 1940, plusieurs tendances rendent compte d'un regain d'intérêt pour le spiritisme, notamment dans les pays anglo-saxons : les films de « fantôme sérieux »<sup>12</sup> où les pratiques occultes sont censées apporter au public des réponses aux angoisses suscitées par la guerre (tels *The Uninvited* ou *The Curse of the Cat People*) ; les « films blancs »<sup>13</sup> qui donnent une image édulcorée de la mort afin de garantir aux vivants la certitude d'une vie meilleure dans l'au-delà (*Beyond Tomorrow*, *Here Comes Mr. Jordan*, *Heaven Can Wait*) ; ou les films à message patriotique qui consistent à minimiser la gravité de la mort des soldats disparus héroïquement (*A Guy Named Joe*)<sup>14</sup>. Les « films de fantômes sérieux », par exemple, s'emploient à véhiculer une image plausible et non ironique du spiritisme, de ses partisans et de leurs hypothèses concernant la possibilité de communiquer avec les morts.<sup>15</sup> Aussi, comme environ vingt-cinq ans auparavant, le spiritisme rencontre à nouveau les faveurs d'un public (en particulier féminin) qui, en ces temps troublés, s'interroge sur le destin de proches partis au combat – un engouement confirmé par l'augmentation des ventes de planches oui/oui.

## FANTÔMES ET MÉDIUMS DANS LE CINÉMA MODERNE ET CONTEMPORAIN

Bien que la fascination pour le monde des esprits se prolonge au-delà de la guerre, comme en attestent *It's a Wonderful Life* (1946), *The Ghost and Mrs Muir* (1947) ou *The Dragonwyck* (1946), on note toutefois une nette diminution du film à fantômes sérieux dans les années 1950. Il revient cependant sur les écrans au début des années 1960 avec *The Haunting* (1963) et *The Innocents* (1961), à une époque marquée par des conflits internationaux exacerbant les inquiétudes. *The Uninvited*, *The Innocents* et *The Haunting* forment alors ce que l'historiographie a appelé « *The Big Three* », ces films misant davantage sur la dimension psychologique de la hantise que sur sa facette proprement horrifique – le fantôme étant le miroir des préoccupations, des peurs et des désirs des vivants. Présentés dans le paratexte comme des films d'horreur (« *quality horror films* »<sup>16</sup>), *The Innocents* et *The Haunting* – auxquels il faudrait ajouter le très beau *Carnival of Souls* – choisissent en effet d'éviter la figure du monstre explicite caractéristique des films d'horreur de séries B. Ce registre de l'horreur psychologique fondée sur la suggestion de présences spectrales à travers l'éclairage, les sons, les cadrages, le jeu de l'acteur, etc. fait alors référence aux films d'horreur des années 1940 produits par Val Lewton, lesquels reconduisent une esthétique tout en retenue pour insinuer un fantastique maintenu presque toujours hors champ. Le fantôme acquiert alors dans ces productions 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 tourmentés psychologiquement.

Dans les années 1970 et 1980, les fantômes et les médiums se font les symptômes d'une société occidentale en crise, fragilisée par des mouvements politiques et sociaux qui remettent en cause les institutions et les valeurs traditionnelles (*Don't Look Now*, *The Changeling*). En parallèle à cette veine dramatique, se développe une série de comédies produites par de grandes maisons de production qui se servent des personnages d'esprits, d'anges gardiens et autres créatures de l'au-delà pour traiter, sur un mode léger, de questions sociales plus aigües, notamment celles touchant à l'égalité des genres dans le monde du travail et au sein de la famille américaine. C'est le cas en particulier des comédies romantiques où des couples sont séparés par la mort, le mari ou fiancé tentant désespérément de rétablir un contact avec sa femme (*Kiss Me Goodbye*, *Always*, *Ghost*, *Truly Madly Deeply*, *The Frighteners*)<sup>17</sup>. Victime de malentendus, de déconvenues et de frustrations, le fantôme masculin va traverser une crise, l'enjeu du récit consistant à lui redonner une virilité perdue suite à sa régression à l'état fantomatique. Les problèmes liés à l'invisibilité et l'inaudibilité du fantôme sont alors souvent résolus par un médium capable d'avoir accès au monde de l'au-delà, comme dans *Ghost* (1990). Défini habituellement comme un intermédiaire entre l'ici et l'ailleurs, le médium spirite fonctionne dans un tel contexte à l'image d'un dispositif relayant des informations *via* un corps-machine complexe traversé par des forces antagonistes : la vie et la mort, la science et la religion, la technologie et la spiritualité.<sup>18</sup> Il devient ainsi un double instrument de médiation : en tant qu'intermédiaire humain, il confère au fantôme une efficacité au plan matériel, et, en tant qu'« outil », il transmet un message et établit un lien entre les vivants et les morts.

Au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, l'horreur accueille un grand nombre de films de fantômes aussi bien en Occident qu'en Asie où le J-horror – avec *Ringu* (Hideo Nakata, 1998) en tête – va être à l'origine d'une prolifération de fictions mettant en scène des spectres effrayants. Toutefois, à l'horreur graphique typique des

« *body genres* »<sup>19</sup> se combine une horreur suggestive étayée sur des traits empruntés au mélodrame.<sup>20</sup> Indicateur d'une « horreur surmoderne »<sup>21</sup> entraînée par la transformation accélérée du pays sur le modèle des grandes puissances occidentales, le fantôme du cinéma japonais vient notamment 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 dans le cinéma classique, mais à des objets les plus quotidiens – l'appareil photographique, la caméra vidéo, le téléphone, la télévision, l'ordinateur –, comme pour mieux rappeler les pièges tendus par les technologies d'enregistrement et de communication qui séparent plus qu'elles ne rassemblent. Sous cet angle, le fantôme fait ressurgir, au cœur de ce Japon occidentalisé, un passé et une identité trop vite oubliés par la modernisation.

En Occident, la technologie est aussi abordée sous l'angle de la hantise puisqu'elle est souvent révélatrice de forces spectrales, les médias ayant progressivement remplacé la figure humaine du médium dans les processus de communication avec le monde de l'invisible. De *Poltergeist* (1982) à *Paranormal Activity* (2007), on peut en effet constater une forme de disparition de l'intermédiaire humain au profit du seul média, lequel 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, conformément aux théories spirites qui postulent, dès le milieu XIX<sup>e</sup> siècle, la réversibilité des rôles entre le médium spirite et les instruments de communication, tel le télégraphe.<sup>22</sup> Aussi, les représentations du spiritisme permettent non seulement d'interroger l'histoire du mouvement et de ses dispositifs de croyance, mais également l'histoire du cinéma en tant que lieu saturé de machines à fantômes qui en disent long sur notre rapport à la technologie et aux fantasmes qu'elle génère.

Parallèlement à l'horreur du cinéma asiatique, de nombreux « *ghost melodramas* »<sup>23</sup> représentent des phénomènes de hantise pour souligner le caractère tragique de conflits familiaux et plus largement de traumas socioculturels. Des films tels que *The Sixth Sense*, *The Others*, *El Orfenato* ou *Crimson Peak* puisent en effet davantage dans le registre du mélodrame que dans celui de l'horreur, le « monstre », toujours bienveillant quoiqu'inquiétant, dévoilant des conflits affectifs refoulés (souvent familiaux) ou des épisodes douloureux de l'histoire politique et sociale. Mais au-delà du message politique qui les sous-tend, ces productions avèrent également la popularité de motifs – le fantôme qui s'ignore et le médium malgré lui – propices à la tension narrative et au jeu avec les attentes façonnées par un récit tout en ambiguïtés.

De manière générale, qu'ils soient peuplés de vrais ou de faux spectres, qu'ils moquent ou prennent au sérieux le spiritisme, les films de fantôme revêtent une dimension réflexive relayée par le fonctionnement du dispositif cinématographique lui-même. En transformant l'écran en un espace propice à la manifestation de l'irrationnel et de l'impossible, ils invitent les spectateurs non seulement à remettre en question leurs propres convictions, mais aussi à appréhender la projection comme un lieu où la suspension d'incroyance devient une condition nécessaire pour rallier la fiction. Ces films interrogent donc doublement l'existence du surnaturel qui se déploie tant à l'échelle de la représentation filmique qu'à l'échelle de l'expérience spectatorielle, laquelle devient une opportunité d'entrer en contact avec le monde des esprits, qu'il s'agisse de les accepter ou de le rejeter.

Mireille Berton



Cat 39 :  
Eugène Thiebault, *Henri Robin et le fantôme*, Paris, 1863  
(Coll. Georges Naudet)

<sup>1</sup> Murray Leeder (dir.), *Cinematic Ghosts : Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, Bloomsbury Academic, 2015.

<sup>2</sup> Mireille Berton et Philippe Baudouin, « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes », 1895. *Revue d'Histoire du cinéma*, n°76, été 2015, pp. 66-93.

<sup>3</sup> Srdjan Smajic, *Ghost-Seers, Detectives and Spiritualists : Theories of Vision in Victorian Literature and Science*, New York, Cambridge University Press, 2010

<sup>4</sup> Clélia et Éric Zernik, *L'attrait des fantômes*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté Cinéma/Motifs, 2019.

<sup>5</sup> Julia Briggs, *Night Visitors : The Rise and Fall of the English Ghost Story*, Londres, Faber, 1977.

<sup>6</sup> Carrol L. Fry, *Cinema of the Occult : New Age, Satanism, Wicca, and Spiritualism in Film*, Bethlehem, Lehigh University Press, 2008, p. 200.

<sup>7</sup> Murray Leeder, *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 135-172.

<sup>8</sup> Anton Kaes, *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2009, pp. 102, 117-118.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 121-123.

<sup>10</sup> Simone Natale, « Specters of the Mind : Ghosts, Illusion, and Exposure in Paul Leni's *The Cat and the Canary* », dans Murray Leeder, *Cinematic Ghosts*, op. cit., pp. 59-75.

<sup>11</sup> Simone Natale, *The Spectacular Supernatural : Spiritualism and the Rise of the Media Entertainment Industry*, Pennsylvanie, Pennsylvania State University Press, 2016, pp. 135-169.

<sup>12</sup> Tim Snelson, « The Ghost in the Machine. World War II, Popular Occultism and Hollywood's "Serious" Ghost Film », *Media History*, vol. 17, n°1, 2011, pp. 17-32.

<sup>13</sup> Peter L. Valenti, « The Film Blanc : Suggestions for a Variety of Fantasy, 1940-1945 », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 6, n°4, 1978, pp. 294-304.

<sup>14</sup> Michael Anderegg, « Home Front America and the Denial of Death in MGM's *The Human Comedy* », *Cinema Journal*, vol. 34, n°1, automne 1994, pp. 3-17.

<sup>15</sup> Tim Snelson, « The Ghost in the Machine », op. cit. ; Tim Snelson, *Phantom Ladies. Hollywood Horror and the Home Front*, New Brunswick/New Jersey/Londres, Rutgers University Press, 2015, pp. 91-105.

<sup>16</sup> Murray Leeder, *Cinematic Ghosts*, op. cit., p. 11.

<sup>17</sup> Katherine Fowkes, *Giving Up the Ghost : Spirits, Ghosts and Angels in Mainstream Comedy Films*, Detroit, Wayne State University Press, 1998.

<sup>18</sup> Jeffrey Sconce, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham & Londres, Duke University Press, 2000, p. 54.

<sup>19</sup> Linda Williams, « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, vol. 44, n°4, été 1991, pp. 2-13.

<sup>20</sup> Michael Walker, *Modern Ghost Melodramas. 'What Lies Beneath'*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017.

<sup>21</sup> Benjamin Thomas, *Le cinéma japonais aujourd'hui. Cadres incertains*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

<sup>22</sup> Richard J. Noakes, *Physics and Psychics : the Occult and the Sciences in Modern Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

<sup>23</sup> Michael Walker, *Modern Ghost Melodramas*, op. cit.