ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES MÉTIERS DE L'IMAGE ET DU SON

La femis

Filmer les fantômes

De l'incarnation à la sensation de présence

Mémoire de fin d'études

Pauline Doméjean
Département Image – Promotion 2020

Tutrice : Claire Mathon
Sous la direction de Sabine Lancelin, Mathieu Giombini et Bruno Delbonnel
Novembre 2020

Table des matières

Introduction *4*

I. Les apparitions fantomatiques explicitement surnaturelles – la représentation formelle fantastique du fantôme *9*

1- L'eau 13

2- Les miroirs 25

3- Le passage du jour à la nuit, le sommeil 31

II. Les fantômes aux corps ordinaires, comment les distinguer ? *36*

1- Comment la composition du plan peut créer une frontière entre ces deux mondes 37

2- La frontière du visible, qui voit le fantôme ? (Distribution de l'information visuelle) 45

3- La frontière entre réalité et imaginaire, du point de vue d'un personnage 52

III. Le fantôme sans corps : dépasser l'incarnation *61*

1- Le regard subjectif : La caméra comme point de vue du fantôme 63

2- Les objets comme rappels d'une présence passée, les lieux porteurs de mémoire 69

3- Les images revenantes : la photographie, le portrait, comme fantômes qui viendraient hanter le présent 74

Conclusion *82*

Œuvres citées *86*

Bibliographie *87*

Entretiens réalisés *87*

Remerciements *88*

Do you believe in ghosts?

« Il y a un autre monde mais il est dans celui-ci. »
Paul Éluard

Introduction

« - Je voudrais vous demander une chose. Est-ce que vous croyez aux fantômes ?
-Je ne sais pas, c'est une question difficile. Est-ce qu'on demande d'abord à un fantôme s'il croit aux fantômes ? Ici le fantôme c'est moi. Dès lors qu'on me demande de jouer mon propre rôle dans un scénario filmique plus ou moins improvisé. J'ai l'impression de laisser parler un fantôme à ma place. Paradoxalement, au lieu de jouer mon propre rôle je laisse à mon insu un fantôme me ventriloquer, c'est-à-dire, parler à ma place. Et c'est ça qui est peut-être le plus amusant. Le cinéma est un art de la fantômachie. Et je crois que le cinéma, quand on ne s'y ennuie pas, c'est un art de laisser revenir les fantômes. »
Pascale Ogier et Jacques Derrida dans *Ghost Dance* de Ken McMullen

Peut-être que le cinéma de fantôme est la métaphore la plus évidente de cette recherche de représentation de l'invisible, de cette idée que le cinéma est l'art de faire revenir les fantômes ?

« *J'ai parcouru tous les phénomènes de la fantasmagorie, je vous ai dévoilé les secrets des prêtres de Memphis et des illuminés ; j'ai tâché de vous démontrer ce que la physique a de plus occulte, les effets qui paraissent surnaturels dans les siècles de la crédulité ; mais il me reste à vous en offrir un qui n'est que trop réel. Vous, qui avez éprouvé quelques moments de terreur, voici les seuls spectacles vraiment terribles, vraiment à craindre : hommes forts, faibles, puissants et sujets crédules ou athées, belles ou laides, voilà le sort qui vous est réservé, voilà ce que vous serez un jour. Souvenez-vous de la fantasmagorie.* »[1]
Voilà comment le scientifique, créateur de la fantasmagorie, Robertson, terminait ses représentations, avant que la lumière ne se rallume et que l'on puisse voir au milieu de la salle un squelette de jeune femme debout sur un piédestal.

Robertson crée ces spectacles dès 1798, il projette des spectres sous les yeux ébahis de ses spectateurs. Via des jeux d'optiques et une mise en scène sophistiquée, il faisait revivre des grandes figures de la Révolution française (l'ombre de Robespierre ou de Danton apparaissait fièrement devant les spectateurs, on pouvait voir le fantôme de Marat grimaçant armé d'un poignard), ou même des êtres chers aux spectateurs du public, sur leur demande.

[1] Robertson cité dans « Fantasmagorie de Robertson » de Sébastien Bazou sur le site artefake.fr (https://artefake.fr/fantasmagorie-de-robertson/)

Figure 1: Fantasmographie Robertson

Un siècle avant la naissance du cinéma, les spectres se donnaient déjà en spectacle et terrifiaient le public qui en redemandait. Pendant près de sept ans on se ruait à la porte du théâtre pour aller voir le spectacle de Robertson.
La mort était au centre de ces représentations, et l'homme avait trouvé le moyen d'avoir une emprise sur l'image de la mort.

Dès les premières projections lumineuses les spectateurs soulèvent la question du cinéma comme « machine à fantômes », à l'exemple de Jules Claretie qui se demandait en 1896 :
« *Et ce merveilleux Cinématographe, qui nous rend le spectre des vivants, nous donnera-t-il, en nous permettant de conserver le fantôme, et les gestes, et le son de voix même, la douceur et les caresses des chers être disparus ?* »[2]
Dès sa naissance, le cinématographe est associé au surnaturel. On voit dans cette invention un moyen de communiquer ou de représenter les spectres. Les créateurs de cette nouvelle technique étaient influencés par le spiritisme et vouaient une fascination à la représentation des morts. Comme le démontrent Philippe Baudoin et Mireille Berton dans leur article « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes » :

« *Le phonographe et le cinématographe s'enracinent également dans une longue tradition de « machines occultes » qui cristallisent l'obsession de l'humain pour la spectralité. Loin d'être incompatibles, cinéma et spiritisme nouent des liens épistémiques qui remontent à leurs archéologies respectives*. »[3]

Georges Méliès reprend les idées de trucages optiques du spiritisme pour créer des histoires d'apparitions et de disparitions dans ses films.
Par son essence même le cinéma nous emmène dans une autre dimension et nous permet de nous émanciper du monde matériel grâce à des procédés techniques particuliers comme le gros plan, la surimpression, le fondu enchaîné, les ellipses, etc.

---

[2] Jules Claretie, « La Vie à Paris », le Temps, 13 février 1896, p. 2 [cité dans Daniel Banda et José Moure, dir., le Cinéma : la naissance d'un art 1895-1920, Paris, Champs Flammarion, 2008, p. 43].
[3] Philippe Baudouin et Mireille Berton, « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 76 | 2015, mis en ligne le 01 juin 2018, consulté le 26 mars 2020. URL : http://journals.openedition.org/1895/5011 ; DOI : *https://doi.org/10.4000/1895.5011*

« *La vision cinématographique nous fait apercevoir d'insoupçonnées profondeurs de féérie dans une nature qu'à force de regarder toujours du même œil, nous avions fini par épuiser, par nous expliquer entièrement, par assez même de voir. En nous tirant de la routine de notre vision, le cinéma nous réapprend à nous étonner devant une réalité dont peut-être rien encore n'a été compris, dont peut-être rien n'est compréhensible.* »[4]

Ce qui m'intéresse dans ce que dit Jean Epstein est justement ce pouvoir du cinéma de nous faire percevoir la vision d'une réalité que nous n'avons encore jamais vue, alors même que nous y sommes plongés la vie durant, au point que le réel apparaisse presque comme fantastique.

André Bazin rappelle que la religion égyptienne était dirigée toute entière contre la mort. Avec la momification, les Égyptiens garantissaient la pérennité du corps, il fallait « sauver l'être par l'apparence », lutter contre la mort physique, la première mort. Puis arrive la seconde mort, la mort spirituelle, l'oubli, sauvée elle, par le portrait.
C'est donc contre cette seconde mort spirituelle que nous essayons dans l'art de trouver une image, un « corps », un support de représentation pour nos morts. L'image photographique est ainsi substantiellement liée aux fantômes car elle immortalise un être, un instant, sur une surface sensible. Elle laisse une trace qui perdurera, qui survivra à l'objet dont elle est l'image.

Le fantôme permet de penser quelque chose qui à la fois est et n'est pas, à la fois vivant et mort, présent et absent, ici et ailleurs.
Nous parlerons de revenants, d'êtres morts qui reviennent, dans les rêves, dans l'imagination d'une enfant, dans la réalité de la fiction du film, et qui hantent le présent.

Nous verrons qu'il y a toujours une raison dramatique à la résurgence de ces morts, comme le dit Caroline Callard dans son livre *Le temps des fantômes* « *le fantôme est porteur d'un message, il a toujours quelque chose à demander aux vivants*. » [5]
Ou bien serait-ce plutôt le vivant qui aurait quelque chose à demander aux morts ?
Les fantômes, les revenants, viennent raviver notre mémoire, ils sont porteurs d'histoires, d'évènements historiques ou intimes. Ils permettent la coexistence des vivants et des morts. Le cinéma fait ressurgir ces puissances fantomatiques afin de créer un dialogue, voire même une réconciliation entre les vivants et les morts.

Nous allons donc nous intéresser à ces fantômes, ces revenants, et à leurs représentations au cinéma.
Mais qu'entendons-nous par fantôme ?
Retenons deux différentes définitions du fantôme :
1- Apparition surnaturelle d'une personne morte (soit dans son ancienne apparence, soit dans la tenue caractéristique attribuée aux fantômes : suaire, chaînes etc)[6]
ou Personne décédée se manifestant de façon surnaturelle sous une apparence désincarnée[7]
2- Personnage ou chose du passé, souvenir qui hante la mémoire
Ou Souvenir persistant, sentiment obsessionnel

---

[4] J. Epstein, « La Féerie réelle », *le Spectateur*, 21 janvier 1947 dans *Écrits sur le cinéma II*, Paris, Seghers, 1975, p. 45.
[5] Caroline Callard, Le temps des fantômes (référence insuffisante : édition / date publication / page)
[6]Définition du Petit Robert
[7]Définition du CNRTL - https://www.cnrtl.fr/definition/fant%C3%B4me

Clélia et Eric Zernik, auteurs de *L'attrait des fantômes,* distinguent les fantômes des créatures d'outre-tombe comme le vampire ou le zombie. Pour eux ce qui fait la différence c'est le « défaut de substance ». C'est exactement cette propriété qui nous intéresse ici et qui rend la représentation du fantôme ardue, mais qui par la même occasion ouvre un champ de créativité pour l'image.

Comment filmer ces fantômes ? **Comment restituer quelque chose qui à la fois est et n'est pas ?**
Le fantôme n'a pas de substance, pas de corps, alors comment donner corps au fantôme ? Comment le cinéma vient traduire en images ces apparitions, ces spectres, ces revenants ?

Il faut aller chercher au-delà du visible, représenter l'irreprésentable par essence, et donner une consistance à des corps qui, dans le récit, ne sont pas censés en avoir.

Je vais distinguer trois registres de représentation de ces fantômes qui viennent chacun poser une question propre à la mise en scène et à la mise en image au cinéma :

D'abord les apparitions matérialisées avec des signes visuels surnaturels (attributs manifestes, altération du corps ou de sa représentation, présence animale ou non humaine). Dans cette partie je me poserai la question du renouvellement des codes de représentation plastique du fantôme.

Figure 2: Atlantique *de Mati Diop*

Figure 3: L'Étrange affaire Angelica *de Manöel de Oliveira*

Puis les fantômes aux corps humains ordinaires. Comment les distinguer des autres humains ? Cette distinction passe par un travail de la lumière ou du cadre spécifique, qui peut emprunter diverses voies : le travail du hors champ dans le cadre, Hors champ du cadre / Filtre frontière surface intermédiaire / Différents plans en profondeur

Enfin, les présences sans apparition matérielle. Comment faire exister le fantôme sans le représenter ? Il s'agirait ici de l'abolition de la représentation. En utilisant le point de vue subjectif du fantôme (corps fictif), en donnant une âme aux objets des défunt.e.s, ou aux portraits photographiques ou images d'archives. Je pourrais revenir à la deuxième définition du fantôme, la présence d'un passé disparu, enjeux d'ambiances, d'atmosphère.

Dans la première partie j'évoquerai *Atlantique* de Mati Diop (2019), *L'étrange affaire Angelica* de Manöel de Oliveira (2010), *Oncle Boonmee* de Apichatpong Weerasethakul (2010), *Jessica Forever* de Caroline Poggi et Jonathan Vinel (2018), *Orphée* de Jean Cocteau (1950), *Rétribution* de Kiyoshi Kurosawa (2006), *La frontière de l'aube* de Philippe Garrel (2008), et certaines vidéos de Bill Viola, et photographies de Duane Michals.

Dans la deuxième partie je m'appuierai sur le film de Stéphane Batut *Vif Argent* (2019), *L'aventure de Madame Muir* de Joseph L. Mankiewicz (1947), *Cria cuervos* de Carlos Saura (1976), *Répertoire des villes disparues* de Denis Coté (2019), *Tant qu'il nous reste des fusils à pompes* de Jonathan Vinel et Caroline Poggi (2014), *Vers l'autre rive* de Kiyoshi Kurosawa (2015) *et* Los *silencios* de Béatriz Seigner (2018).

Enfin dans la dernière partie j'utilise mon TFE *Dernier automne*, *Les Innocents* de Jack Clayton (1961), *Rebecca* d'Alfred Hitchcock (1940), *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais (1959), *L'étrange affaire Angelica* de Manöel de Oliveira (2010), et *The Shinning* de Stanley Kubrick (1980).

Pour moi, tous ces films parlent de fantômes et les font surgir dans des environnements quotidiens, qui ne sont pas forcément directement empreints de magie et de fantastique. C'est cela qui m'intéresse, le rapport que nous pouvons avoir avec les morts, dans le quotidien, et pourquoi nous les convoquons. De plus, la manière qui est la nôtre de les représenter vient questionner le rapport que nous avons avec eux. Tous ces films appartiennent à différentes cultures, différentes époques, et chacun est porté par des imaginaires, des croyances et des mythes singuliers, qui entourent la mort.

Je me suis toujours demandée pourquoi j'étais tant attirée par les fantômes dans les films. Je me souviens du premier film que j'ai réalisé, à l'âge de 13 ans, avec une petite caméra DV. J'y filme une de mes amies, qui arrive dans une ville qu'elle ne connaît pas, et qui a du mal à se faire des amies. Elle va se balader dans un cimetière et voit la tombe d'une jeune fille. Plus tard dans le film, le fantôme de la jeune fille apparaît, on sait que c'est elle car elle porte le même nom que celui de la tombe, et aussi, via un jeu de surimpression, je la faisais apparaître progressivement dans le plan. Les deux filles deviennent amies. J'avoue ne pas savoir encore pour quelle raison j'ai raconté cette histoire. Je n'ai personnellement jamais eu d'amis fantômes, ni même vu ou entendu un fantôme. Je n'y ai jamais cru, mais j'ai toujours voulu y croire. C'est ainsi que j'aime regarder les films qui y croient, les films qui me montrent que c'est possible, que ce n'est pas effrayant. Peut-être est-ce pour avoir moins peur, pour rendre tout cet imaginaire autour de la mort plus doux et moins angoissant, que ces films sont réalisés ? Ou est-ce une manière de nous réconcilier avec l'idée même de la mort et de la disparition ?

L'idée ici n'est pas de retracer de manière exhaustive les différentes mises en image du fantôme dans l'histoire du cinéma, ni de lister toutes les techniques possibles. Nous allons parcourir des films en essayant de répondre aux questions sur la représentation que soulève l'idée du fantôme au cinéma, posées précédemment. Films qui m'ont paru particulièrement intéressants à analyser au regard des questions que je me pose, et qui se complètent dans leurs choix de représentation du fantôme.

I. Les apparitions fantomatiques explicitement surnaturelles – la représentation formelle fantastique du fantôme

Quelle image du fantôme avons-nous l'habitude de voir ? Quelle est sa représentation classique dans les arts, et au cinéma ? Un drap blanc qui flotte, un être humain à moitié transparent, aux contours flous, des chaînes aux chevilles ? Imagine-t-on un fantôme blanc qui flotte, un peu informe comme Casper ou bien un fantôme aux chaînes toujours accrochées à lui comme dans *Le fantôme de Canterville* de Oscar Wilde ?
Comment renouveler les codes d'apparition du fantôme, quelles formes inventer pour échapper aux archétypes visuels ? Ce qui m'intéresse ce sont justement ces fantômes dont l'image ne nous est pas forcément familière.
Dans cette première partie j'aimerais donc étudier plusieurs cas de représentation du fantôme dans des films qui inventent des formes, des motifs, des supports pour le personnage du fantôme.

Avant cela, faisons un petit détour par la photographie avec Duane Michals : *« Je ne suis qu'un reflet photographiant d'autres reflets »*

Tout au long de sa carrière, Duane Michals s'interroge dans ses séries narratives de photos, sur l'idée même de représentation de la réalité via le médium photographique. Il assume ne pouvoir photographier la réalité et se limiter aux apparences. Ce qui l'intéresse, c'est donc d'essayer de représenter ce que nous percevons, ce que nous sentons, ce qui est au-delà de l'ordre du visible, ce qui est perceptible autrement que par l'image. Il a ainsi réalisé plusieurs séries photographiques qui ont un réel lien avec la représentation des fantômes. Deux de ses séries m'ont particulièrement marquée, la série « The bogeyman » et « Death comes to the old lady », pour moi elles illustrent bien sa recherche de représentation de l'impalpable.

Dans la première, il représente une petite fille assise à côté d'un porte-manteau sur lequel sont posés un chapeau et un manteau, suggérant une silhouette d'homme. La petite fille, curieuse, vérifie qu'il s'agit bien d'un simple porte-manteau, puis, rassurée, elle retourne s'asseoir et s'endort. Une fois endormie, le porte-manteau prend la forme inquiétante d'un homme (cette forme que craint la petite fille), et vient la prendre dans ses bras, pour l'emmener hors champ, la série s'arrête ici.
Avec cette série, il dit représenter les fantômes de l'enfance, les émotions archaïques, l'angoisse de la mort que l'on peut ressentir étant enfant. Cette série met bien en scène la matérialisation du fantasme de la petite fille, il donne un corps à son angoisse, via le motif du porte-manteau qui ressemble à un homme debout. Duane Michals reproduit un motif familier de l'inconscient collectif et via le truchement de la photographie, des minuscules ellipses que permet la série photographique, passe, d'une photo à l'autre, du porte manteau à l'homme. Il utilise également le flou pour figurer l'immatérialité de l'homme. Le flou de mouvement (créé par la pose longue) différencie les éléments matériels réels de l'image et le corps imaginaire et surréel de l'homme, qui prend ainsi une apparence quasi fantomatique.

Figure 4 : Bogeyman – *Duane Michals – 1973*

La deuxième série présente une vieille femme assise sur un fauteuil semblant attendre quelque chose. Une silhouette d'homme arrive dans le fond, se rapproche progressivement d'elle, jusqu'à venir lui mettre la main sur l'épaule. Dans la photographie suivante, la femme disparaît laissant une trace floue à la place qu'elle occupait jusque-là. L'homme n'est plus là. Duane Michals utilise la même technique de flou pour matérialiser le passage du monde des vivants à celui des morts. L'homme est de plus en plus flou lorsqu'il se rapproche de la femme. Et elle devient floue lorsqu'il la touche, elle semble laisser une trace en se levant. L'utilisation d'un temps d'exposition long permet de créer un flou de mouvements (seuls les éléments en mouvement sont flous, le reste de l'image est nette). Les traces que laisse la dame vont vers le haut, cela suggère bien une disparition, presque une évaporation et non un déplacement du personnage. Duane Michals explique que l'homme symbolise la mort qui vient chercher la vieille dame, sa grand-mère de 85 ans. L'homme est interprété par le père du photographe. Dès que l'ombre, c'est à dire la mort, touche la dame, elle se désintègre en poussière. Il représente le moment de la mort, lorsque l'on tombe en poussière avant de disparaître au sein de l'espace temporel.

Figure 5 : Death comes to the old lady – *Duane Michals – 1969*

Dans ces deux exemples, le photographe utilise le long temps de pause pour créer du flou de mouvement. Pour moi c'est un procédé qui évoque directement l'idée du fantôme, de la trace laissée par le mort qui revient (l'idée du flou de sa forme). Évident en photographie, ce procédé n'est pas vraiment utilisé au cinéma dans les films que je vais étudier, alors qu'on pourrait imaginer filmer avec un shutter très ouvert. C'est une idée de technique parmi d'autres pour matérialiser le fantôme.

Dans cette première partie j'aimerais donc étudier plusieurs cas de représentation du fantôme dans des films qui inventent des formes, des motifs, des supports pour le personnage du fantôme. Je me pose trois questions : Où ? (Le lieu de l'apparition) Comment ? (La forme et la manière de voir) Quand ? (La temporalité, l'évènement) Où apparaissent-ils ? Comment sont-ils représentés ou comment sont-ils visibles ? Et à quel moment ? Bien sûr il y a beaucoup de réponses à ces questions, et chaque film répond à sa manière. Je préfère me concentrer sur trois réponses uniques, comme autant d'études de cas. Où ? Dans l'eau. Comment ? À travers un miroir. Quand ? La nuit, pendant que l'on dort.
Ces motifs associés au fantôme sont chargés d'un imaginaire surnaturel : l'eau, le miroir, le sommeil.
Analysons comment ces films les intègrent à une esthétique du naturel pour faire émerger du fantastique et être porteurs de la figure du fantôme. Et comment les films donnent une matière au passage vers l'autre monde grâce à ces trois « surfaces ». Voyons comment ces éléments narratifs sont mis en image. Au-delà d'être porteurs de symboles, ils appellent chacun à une réflexion sur le traitement de l'image, sur sa matérialité, sa plasticité mais également sur la représentation.

1- L'eau

Dans nombre des films étudiés, le motif de l'eau est très présent. Nous allons analyser sa symbolique, comment l'eau est utilisée à l'image, et pourquoi elle est associée à la figure du fantôme. Partant du principe que l'eau est une forme sans forme, alors le fantôme est en quelque sorte un corps qui tente de se défaire de son corps, qui se liquéfie, d'où l'eau.

Je trouve que le film *Atlantique* de Mati Diop est un merveilleux exemple pour souligner l'attrait de l'eau comme symbole du fantôme, du revenant.
Dans *Atlantique*, elle fait surgir du fantastique dans un récit, l'histoire de Dakar, et l'histoire de ses hommes qui veulent partir pour rejoindre l'Europe. Elle cherche à rendre compte de l'esprit fantomatique de la ville, et les esprits des hommes morts en mer reviennent s'exprimer à travers le corps des femmes restées à Dakar.
Ici, les fantômes, sans corps, viennent se réfugier dans le corps des autres, par nécessité de faire passer un message aux vivants. Toute la ville prend alors un aspect fantomatique, inhabituellement associé aux métropoles africaines.
Claire Mathon la cheffe opératrice évoque la recherche esthétique de cet aspect fantastique dans un entretien pour l'AFC : « *Nous parlions souvent de nuits extralucides. Atlantique est un film de fantômes, et la VariCam 35, dont nous aimions aussi la texture, nous permettait une acuité particulière, la possibilité de rendre visible un territoire et des visages peu filmés.* »
« *On cherche, en faisant des plans qui seront montés dans le film, la manière de filmer Dakar la nuit, on commence à capter les éléments fantastiques déjà présents dans la ville, tels que l'humidité venant de l'océan qui donne la sensation que les voitures transpirent elles aussi la nuit.* »
« *Nous cherchions à rendre palpable cette histoire de fantôme, de possession et d'envoûtement. Dans le film, les hommes péris en mer reviennent à travers le corps (transpirant) des jeunes filles.*
Cette texture un peu mate, l'importance des « flares », la qualité des noirs et les brillances, notamment sur les peaux de nuit, participent de la dimension fantastique du film tout en gardant présente l'âme de la capitale sénégalaise. Nous aimions sentir la matière de la poussière, de l'humidité, et des embruns.
L'océan, c'est le fantastique. Nous avons cherché à le filmer comme une planète à part entière, comme une planète inhumaine (y aller, c'est mourir). Il fallait sentir l'importance des astres et les personnages pris dans quelque chose de plus large, dans le cosmos. »[8]

Dans un article des Cahiers du cinéma, Ariel Schweitzer évoque également les fantômes et le fantastique du film tout en le reliant à son ancrage réaliste et son discours social :
« *Le film intrigue par son appétence pour le mélange entre le fantastique – les esprits des hommes disparus en mer prennent possession des corps des femmes-, le polar (incarné par l'inspecteur de police, lui aussi possédé par un esprit) et un ancrage dans la ville, un contexte social et politique concret, celui de la société sénégalaise contemporaine, en proie à l'invasion du pays par le capitalisme sauvage, l'exploitation et la corruption. L'énergie du cinéma fantastique empoigne la réalité la plus prosaïque : ce sont des femmes aux yeux révulsés, zombifiées, possédées par les esprits des morts en mer, qui attaquent le promoteur en exigeant que le salaire de leurs compagnons disparus soit enfin payé. Les fantômes hantent le film et les vivants, c'est toute une génération africaine sacrifiée, condamnée à l'errance, à l'exil ou à la mort.* »[9]

---

[8] entretien réalisé par François Reumont le 17 mai 2019 disponible au https://www.afcinema.com/Ou-Claire-Mathon-AFC-parle-de-son-travail-sur-Atlantique-de-Mati-Diop.html
[9] Cahiers du cinéma n°759 Octobre 2019, Article d'Ariel Schweitzer

Mati Diop a commencé par réaliser des documentaires, et bien qu'elle ait montré à Claire Mathon des films de Carpenter, et que ses envies de fantastiques soient basées sur des films très ancrés dans le genre, la cheffe opératrice s'est vite rendue compte que le fantastique était plus subtil dans son film. Qu'il allait falloir inventer son fantastique, et qu'il était lié au regard que la réalisatrice portait sur le Sénégal, sur Dakar, sur cette ville qu'elle avait fantasmée, ces gens, ces lumières sublimes, et que c'était à travers ce regard qu'allait jaillir le fantastique. Mati Diop avait ce désir de regarder l'Afrique comme on la voit peu. Pour correspondre à ce regard, il fallait faire quelque chose de subtil. C'est donc en allant filmer l'océan, les voitures, les rues, les couchers de soleil, via ce regard qui rend tout étrange et sublime que le fantastique a jailli. Ce fantastique issu de l'étrangeté d'un urbain étranger me rappelle le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul. Il y a une certaine manière d'intégrer le fantastique de manière si intime, si naturelle, qui rapproche les deux films. Une manière de voir, de croire au surnaturel, car baigné de naturel. Comme dans *Uncle Boonmee,* les fantômes d'*Atlantique* hantent les lieux par leur Histoire et leurs récits intimes.

C'est en cherchant à retranscrire la réalité qu'on rend visible, lisible, les signes qu'elle contient. La mer prend une dimension quasi magique, spirituelle, elle contribue à cette plongée dans un univers surnaturel. La caméra surligne et accentue des éléments sensibles seulement perceptibles par le regard humain.

Analysons deux séquences de ce film qui illustrent parfaitement cet aspect surnaturel de l'eau.

Commençons par la séquence où tous les jeunes hommes revenus à travers les corps des femmes de la ville se retrouvent au café et où, pour la première fois, le personnage principal, Ada, découvre ces revenants. Cette séquence nous informe sur la tragédie, racontée par un des revenants.
On rentre dans la séquence via un plan large de la ville. Un train passe et fait clignoter la lumière d'un réverbère dans le cadre, puis un plan large de nuit sur la mer, l'eau, l'écume, les vagues. Les éléments nous embarquent dans un univers fantastique, ce sont eux qui prennent d'abord en charge le fantastique du récit, comme l'a bien décrit Claire Mathon dans son interview.
Un plan large dans le miroir regroupe ces hommes assis, et derrière eux, la mer est toujours là. Sa présence est constante, par le son mais aussi par les cadres. Le cadre nous fait sans cesse sentir ce lien entre ces hommes et la mer, ils ne peuvent pas s'en détacher.
Le son également nous rappelle cet inévitable présence de la mer. À un moment, on entend des cris d'hommes au loin, en plus de la musique entêtante et répétitive, qui nous berce par vagues, comme la mer.
Un des revenants raconte leur histoire à l'héroïne. La parole remplit l'espace. Un long plan sur la mer nous laisse imaginer ce que les mots nous racontent. La mer sert de support à cette parole surnaturelle et ce récit impossible. C'est elle qui nous ramène les morts et leur histoire.

Penchons-nous maintenant sur la séquence d'amour, quand les amants se sont donnés rendez-vous. Ada attend Souleiman, mort en mer lui aussi, mais qui est revenu à travers le corps du personnage du policier. Elle sait que c'est lui qui arrive.

*Figure 6 : Séquence d'amour d'*Atlantique *1/2*

La séquence s'ouvre avec la mer. Le soleil est couché, la mer a l'air paisible. Ils dansent, ils font l'amour, on voit leur étreinte. Puis, plus tard, nous retrouvons le lien avec la mer. Un plan large dans le miroir nous montre la mer, derrière l'architecture de la terrasse du bar. On la voit au loin, elle est toujours là, elle les accompagne.
« Je savais que tu reviendrais » dit Ada. Les vivants attendent toujours, sont convaincus du retour de l'être aimé. Et ils les convoquent d'une certaine manière.
Dans un des gros plans qui filment leur étreinte, la lumière derrière eux, que nous voyons dans le champ, crée des petites variations. Elle frémit et illustre les mouvements des vagues, ceux de la mer, mais aussi ceux de leurs corps et de leurs retrouvailles. Les lumières du café, ces rayons verts en pointillés qui balayent la pièce et ricochent sur les murs et le miroir, nous bercent doucement, caressent le décor et les peaux, pour accompagner cette ambiance mystérieuse. Claire Mathon me parle de cette lumière verte qui lui évoque les reflets que l'on peut voir quand on est au fond de l'eau, quelque chose d'abyssal, de fond marin. Quant à Mati, elle avait apparemment rêvé de ces petits pointillés, de ces petits traits. Cela me rappelle certaines images de Bill Viola, peut-être les avait-elle vues dans une de ses photographies ou vidéos ?
Puis nous avons un nouveau plan sur la mer, cette fois-ci le soleil va bientôt se lever, la mer est rose, c'est l'aube. On reste longtemps sur ce plan large de la mer et on entend la voix du garçon qui parle à la fille.
Encore une fois le film nous donne à voir cette mer, immense, et nous laisse la contempler, dans tout son mystère, pour imaginer ce que les voix nous disent. Le son nous emporte dans l'histoire, dont les images manquent, on reste alors face à cette immensité impénétrable.

« Le sel de ta peau,
je le goûterai toujours dans la sueur de la mienne.
Que tu es belle.
Je t'ai vue dans la vague immense qui nous a engloutis.
Je n'ai vu que tes yeux et tes larmes.
J'ai senti tes pleurs me ramener au rivage.
Ton regard ne m'a jamais quitté.
Il était là, en moi.
Du soleil au fond de la mer. »

Voilà ce que dit Souleiman à Ada, avant que le soleil apparaisse et laisse leurs étreintes à la nuit.

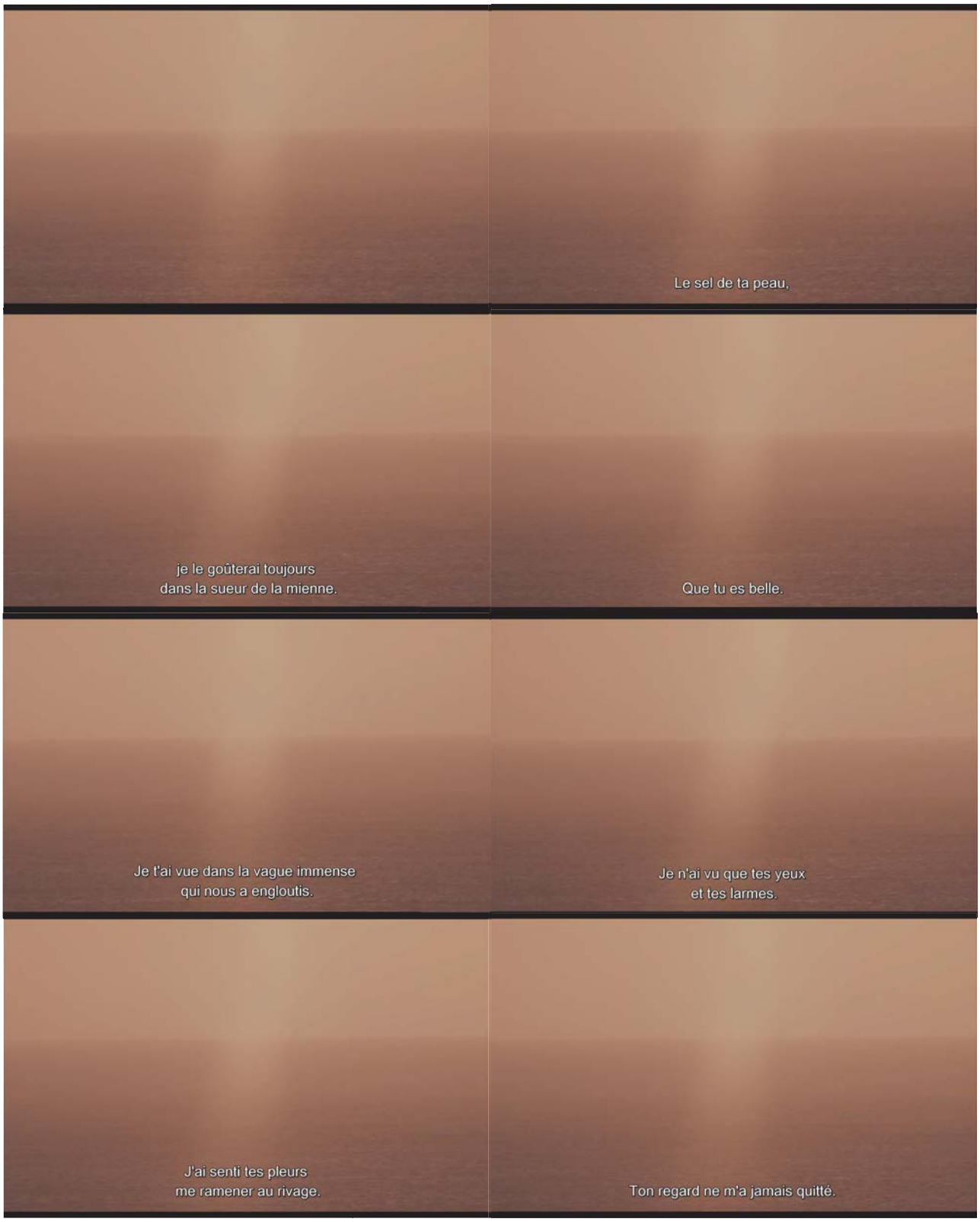

*Figure 7 : Séquence d'amour d'*Atlantique *2/2*

Souleiman parle à Ada mais aussi à la mer. Cette mer viendrait-elle représenter le danger, la violence de la réalité, de ce qui l'a tué ? Finalement ce n'est pas tant la mer que la situation sociale et politique de son pays qui les a tous tués. Cette mer, filmée toujours de manière douce, toujours avec des couleurs un peu irréelles, prend en charge, en partie, comme nous l'avons vu plus haut, la dimension surnaturelle du film. L'omniprésence de la mer dans le film documente la ville de Dakar, et l'importance qu'elle a sur la vie quotidienne de ses habitants. Elle est un marqueur quasi documentaire. Claire Mathon me parle de ces jeunes Sénégalais qui veulent partir par l'océan, mais qui savent déjà que c'est impossible. « *Quand on décide de partir on est déjà morts* », lui dit Mati Diop. L'océan devient une créature maléfique qui aspire toute la jeunesse sénégalaise. La mer est là tout autour, elle est très présente géographiquement, elle leur permet de vivre de la pêche. Il y a des pêcheurs partout. C'est pourquoi elles ont voulu filmer la brume, les maisons attaquées par le sel et les embruns, les reflets des gouttes d'humidité la nuit, les voitures qui transpirent. Que d'indices pour raconter l'omniprésence de cette mer.
Elle me raconte aussi l'ambivalence de cet océan, qu'il est à la fois terrifiant, hanté, et à la fois quelque chose d'extrêmement beau, majestueux. Elles ont essayé de montrer cette beauté, cette majesté, en racontant des couchers de soleils fantastiques, avec des couleurs surnaturelles. En filmant la mer du bon endroit, en laissant le plan durer, et en projetant dessus toutes ces histoires d'hommes morts, elle devient le support de leur histoire, la matière même du récit de leur mort, leur tombeau.

Souleiman parle de sueur, effectivement très présente dans le film, surtout chez les possédé.es. L'état de leurs corps morts se répercuterait-il sur le corps de ceux qui viennent accueillir leurs âmes ? La sueur évoque également la peur, l'urgence, l'effort. La sueur nous parle de l'état dans lequel ils étaient avant de mourir, elle est un indice sur la raison de leur mort (le travail laborieux, les corps maltraités, exploités), et les conditions de celle-ci (dans la peur, dans la grande vague). Pour Claire Mathon la sueur c'est le rapport à la fièvre, liée au fait que les femmes sont habitées par quelqu'un d'autre, possédées. C'est le témoin de leur état. Il fallait que cette sueur devienne surnaturelle, qu'il y ait une réelle transformation. Elles sont somnambules, elles ne se souviennent pas : il y a vraiment quelque chose de surnaturel dans ces possessions. Alors la sueur matérialise cette idée d'être dans un état physique qui les dépasse (qu'on peut justifier de manière rationnelle par une fièvre, une maladie, qu'on essaie de soigner). Au départ, le côté fantastique de l'état des filles est réfuté par certains personnages. Cela ressemble à une fièvre. On croit aux djinns, aux esprits : on fait appel à cette culture baignée de religion et de croyances. Il y a des scènes dans le film qui supposent qu'elles ont juste de la fièvre, que ça va passer : on nous présente un point de vue qui ne peut pas imaginer que ce sont des fantômes. Et progressivement les personnages se rendent compte, et acceptent, que ce sont des morts qui viennent habiter les vivants.

Puis, pour conclure la séquence, il fait jour, un nouveau plan large dans le miroir sur la mer. Un plan montre le policier, réveillé qui regarde Ada encore endormie. Le plan suivant est sur elle, mais dans le miroir, comme si elle était encore de l'autre côté. Du côté des morts, des revenants, du côté de la mer.

« *Tu projettes que les hommes sont au fond de l'eau. Là ça devient terrifiant. Tu comprends son immensité. C'est de la projection. C'est compliqué de filmer l'océan, comme une nature morte ou un paysage, mais c'est passionnant à la fois. D'où tu filmes, avec quelle focale ? Ça ramène à tes envies de fantômes, filmer comme si on y projetait ces fantômes, comme si on faisait vivre les fantômes de l'océan. Mati parlait de planète. Filmer l'océan c'était une manière de sentir le cosmos. De l'autre côté c'est l'Europe, quelque chose qui n'existe pas, ils projettent d'y*

arriver, ils savent déjà qu'ils n'y arriveront pas. On croit voir, à force de regarder longtemps, une pirogue passer un peu au loin. Sur le coup on se dit que c'est super, mais en fait ça faisait retomber le truc, tout d'un coup ça vient surreprésenter. Même une bouée c'est déjà trop. Il fallait filmer du vide, l'immensité, qu'on ne puisse pas voir ni dessus ni dessous. »[10]

Cela me fait penser à l'histoire de Bill Viola : « *There is more than just the surface of life and the real things are under the surface* »

L'artiste vidéaste contemporain Bill Viola raconte qu'à l'âge de six ans, il est tombé dans un lac. Il est allé tout au fond, et là il a vu ce qu'il juge comme probablement le plus beau monde qu'il n'ait jamais vu. C'était coloré et bien éclairé, il y avait des plantes qui bougeaient. Il décrit ce monde comme une sorte de paradis, où il a eu la sensation que c'était le monde réel. Il a eu beaucoup de chance de ne pas mourir, grâce à son oncle. Il revoit très régulièrement, voire presque constamment, ce monde dans son esprit. Il l'accompagne partout, tout le temps. Cette expérience lui a appris qu'il y avait plus que la seule surface de la vie, et que la réalité pouvait se trouver sous la surface.
C'est ainsi qu'il a voué une fascination pour l'eau et la représentation du temps, qu'il a voulu figurer à travers son œuvre. Il est même allé jusqu'à assimiler l'outil même de la caméra, la vidéo, à un élément liquide. Il compare la vidéo à de l'eau électronique, munie d'un courant circulaire.
À l'aide de la vidéo, il recrée, encore et encore, ces images du paradis aquatique. Il met en image ce souvenir d'enfant qui le hante, il matérialise cette sensation de chute dans l'eau qu'il a pu ressentir à l'âge de six ans, ou du moins le souvenir, la trace laissée en lui. L'eau symbolise aussi l'accès à un autre monde, un monde existant mais qui ne serait pas le nôtre. Un monde proche de la mort, qui serait peut-être la mort elle-même, l'au-delà.

« *These machines, they capture souls, they hold souls, and you're gonna play this video 5-12-20-100 times, years from now. Cause the medium will continue to evolve and we'll be gone. The essential thing to understand is that this medium has a life, it holds lifes, it's not the real, it's not the actual person, but it holds it well enought to understand that, like in photography, that we have some feelings, so the feellings don't die, they don't go away, they're here, right now.* »[11]
Traduction : « *Ces machines, elles capturent les âmes, elles retiennent les âmes, et vous allez visionner cette vidéo 5-12-20-100 fois, dans des années. Parce que le médium va continuer à évoluer et nous seront partis. L'essentiel à comprendre est que ce médium a une vie, il garde les vies, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la personne réelle, mais ça le garde assez bien pour comprendre, comme en photographie, que nous avons des sentiments, alors les émotions ne meurent pas, elles ne disparaissent pas, elles sont ici et maintenant.* »

Bill Viola évoque l'invisible que réussit à représenter la vidéo, « les sentiments », « les émotions ». C'est ce que ce médium rend immortel.

Au regard de ce qu'il dit, je trouve particulièrement intéressantes quelques-unes de ces œuvres qui, pour moi, traduisent cette idée d'accès à un autre moment par l'eau, et d'immortalité du médium. Par exemple, sa vidéo *Three Women* représente trois femmes, de trois âges différents, symbolisant trois générations. Elles sont dans un premier temps derrière un rideau d'eau, en noir et blanc. Puis la première, la plus vieille, traverse ce rideau et devient colorée. Elle tend la

[10] Entretien avec Claire Mathon
[11] Interview de Bill Viola : Cameras are keepers of the souls, de Christian Lund, Louisiana Museum of Modern Art, in London, 2011 https://www.youtube.com/watch?v=w3VfWLlkuRI

main à la deuxième pour l'aider à le franchir à son tour. Puis la cadette est tirée par les deux femmes. Enfin, la plus âgée retourne derrière l'eau, comme happée en arrière, perd donc ses couleurs, et tend la main à la deuxième pour l'entraîner de l'autre côté. La plus jeune reste un instant seule, puis, tirée par la deuxième, elle les rejoint. Avant de passer derrière le rideau, elle fait un regard caméra. Tout se passe au ralenti.[12] L'eau symbolise la frontière entre la vie et la mort, l'avant, la vie, puis la mort. L'état avant la vie est le même que celui après la mort, sans couleur, flou, derrière un rideau d'eau. Une autre de ses vidéos m'a beaucoup marquée : *Five Angels for the Millennium.* Il s'agit de cinq séquences différentes projetées en boucle d'un homme qui rentre dans l'eau la tête la première, au ralenti. Il coule jusqu'à sortir du champ, puis il remonte à la surface, à l'endroit, puis à l'envers, en rentrant et en sortant de l'eau, tout ça au ralenti. La caméra se situe sous l'eau, et nous voyons l'action à l'endroit puis à l'envers, ainsi lorsqu'il remonte, toutes les gouttes, tous les mouvements de l'eau et y compris le corps de l'homme, semblent léviter. Le mouvement prend d'un coup une tournure magique par le trucage technique qui consiste à le mettre à l'envers, accentué par le ralenti. Il s'agit simplement de détourner le regard. Nous sommes face à un acte tout à fait naturel, mais via le ralenti et l'inversement du temps, tout nous paraît magique. Et ce corps, inerte, répondant à la pesanteur dans l'eau, semble sans vie, mort, mais remonte toutefois à la surface, et ressuscite, en quelque sorte.

Cette image m'a tout de suite fait penser au film de Jonathan Vinel et Caroline Poggi *Jessica Forever*, à la manière avec laquelle le fantôme apparaît et disparaît, à son rapport à l'eau. En discutant avec eux et la cheffe opératrice Marine Atlan, je me suis rendue compte qu'il s'agissait d'une de leur référence. Et l'idée de l'ange, comme l'indique le titre de la vidéo de Bill Viola est une idée que Marine attribue aux fantômes de Caroline et Jonathan.

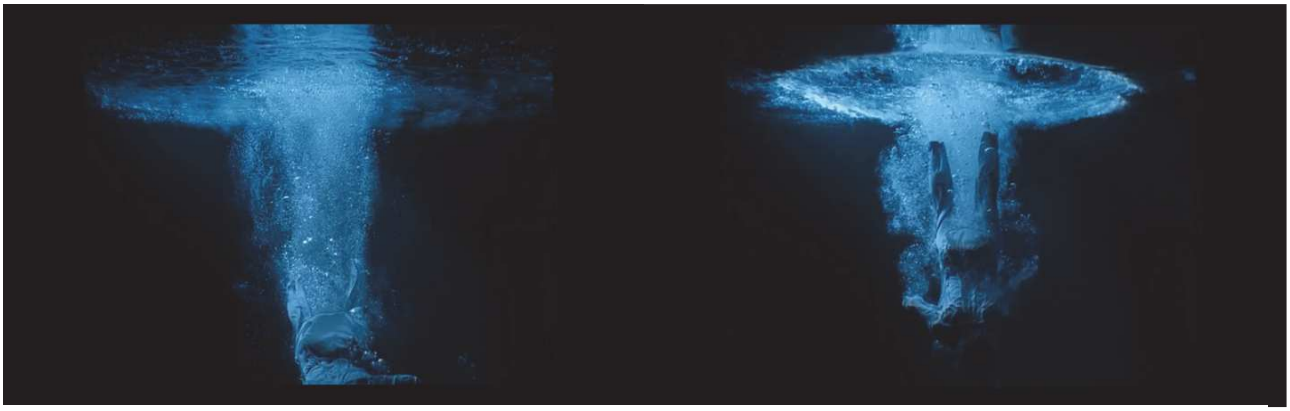

Figure 8 : Five Angels for the Millenium *de Bill Viola*

Jessica forever raconte l'histoire de Jessica qui s'est donnée pour mission de recueillir de jeunes hommes exclus de la société, vus comme des monstres qui n'ont plus le droit à la vie, des êtres solitaires à qui elle offre une famille. Mais c'est comme si ces garçons étaient déjà morts, tous voués à mourir. Le film nous montre comment ils vivent, survivent, traqués par des drones armés qui veulent leur mort. Ils vivent cachés, réfugiés. Tout le film est traversé d'événements surnaturels : des lettres sur un gâteau d'anniversaire qui s'envolent, le fantôme de la petite sœur de l'un d'eux qui revient, une bulle d'eau qui parle, un arbre qui s'illumine. Toutes ces manifestations soulignent l'idée de la mort, elles subliment le quotidien et le rendent magique.

[12] https://www.youtube.com/watch?v=YFc_7rZmWEM

Marine Atlan me parle de la vision des fantômes qu'ont Jonathan Vinel et Caroline Poggi. Pour elle, leur rapport aux fantômes est romantique. Elle associe leur fantôme à la figure de l'ange. Ce sont des saints, des personnages empreints de pureté. Leur présence est toujours positive, bienveillante, il n'y a pas d'inquiétude liée à leur apparition. Et les réalisateur.trice.s viennent intégrer ces figures quasi religieuses dans un univers quotidien. D'une certaine manière, ils font des images sacrées avec du profane. Cela rejoint ce qu'ils me disent, quand ils m'expliquent vouloir faire rentrer du magique, du divin dans le quotidien.
Analysons la séquence où l'on voit pour la première fois l'apparition fantomatique de la sœur du personnage de Lucas.

Il va se baigner, nous avons un plan de lui sous l'eau, puis un contre champ vers ce qu'il voit. Dans ce plan on voit apparaître une jeune femme qui se matérialise progressivement en fondu et en petits points lumineux bleus qui créent une forme, sa forme humaine. Puis, on a un nouveau plan sur elle dans l'eau, elle est bleue et entourée d'un halo lumineux. Un contre champ sur Lucas qui la regarde. Il est éclairé différemment, il n'est pas si bleu et n'a pas ce halo autour de lui. Puis arrivent deux plans sur fond noir, un plan sur elle avec une écriture qui apparaît dans l'image et qui indique qu'elle s'appelle Andréa et qu'elle a été retrouvée morte à l'âge de 16 ans, dans son lit, une balle dans la tête, un autre plan sur lui, nous dit que c'est sa petite sœur. Ces deux plans sont sur fond noir. Elle est toujours éclairée avec ce halo bleu, lui est éclairé comme s'il recevait la lumière qui émane d'elle.

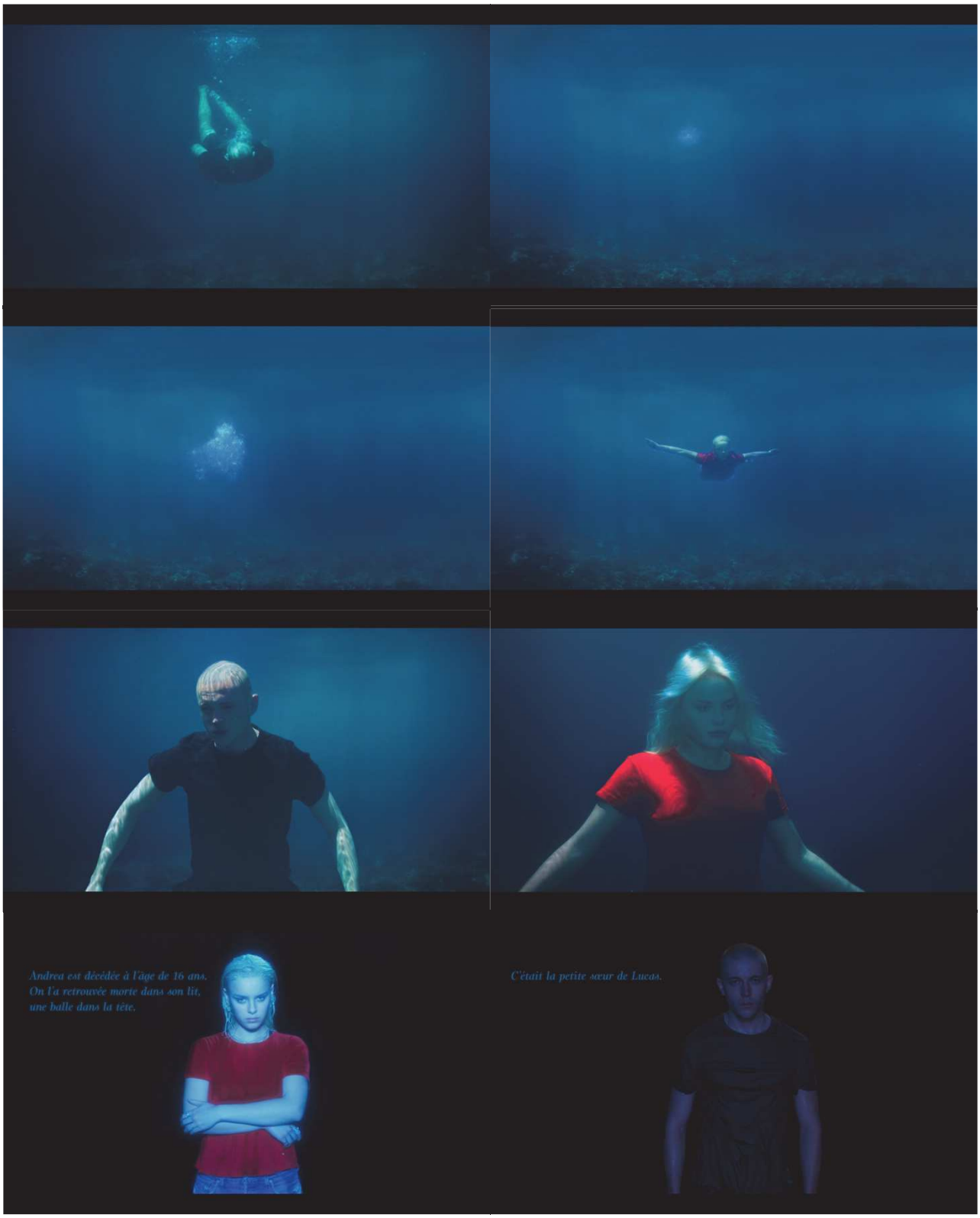

Figure 9 : Apparition du fantôme dans Jessica Forever

Marine Atlan me dit qu'elle a utilisé un filtre de diffusion white promist ½ pour créer ce halo autour d'elle. Ils ont tourné dans une piscine sur un fond noir (borgniol), le fond marin a été rajouté en effets spéciaux. Elle prend le soleil à contre-jour. C'est le vrai soleil, cela recrée un halo autour d'elle quand elle apparaît.

Pour les portraits sur fond noir, elle est éclairée de face, un peu fort, avec le filtre de diffusion et la couleur bleue directement sur le projecteur. L'idée était d'avoir l'impression que la lumière émane d'elle, qu'ils sont des anges, des figures pures, qu'ils émettent de la lumière. Donc, comme Marine Atlan a fait dans la séquence du film où un arbre s'illumine (la lumière devait émaner de l'arbre, elle a multiplié les sources et les directions pour qu'on n'ait plus aucune conscience d'où venait la lumière), elle a éclairé de face pour qu'il n'y ait aucune ombre. Le fantôme est comme une luciole, il brille. Ils sont comme des martyrs qui émanent de la lumière, et les armes amènent une lumière tranchante, avec la lame de l'épée par exemple.
Pendant le film, ils parlent de comète, Marine Atlan a donc pensé la lumière comme des éclats transperçant.
Lui est éclairé comme si c'était le retour de sa lumière à elle. Il est plus faiblement éclairé avec un petit contre blanc pour le détacher du fond, et il est de fait un peu moins bleu qu'elle, un peu plus violet.
J'ai parlé à Jonathan et Caroline de la séquence dans l'eau de *Uncle Boonmee*, quand la déesse fait l'amour à un poisson chat. Cette apparition de la sœur dans l'eau, m'a fait penser à cette séquence, où la femme du film d'Apichatpong Weerasethakul convoque l'esprit du poisson chat en lui donnant tous ses bijoux. Ils confirment avoir pensé à cette séquence. À la base dans le scénario, et même au tournage, la sœur devait apparaître de manière plus progressive. Elle restait longtemps à l'état de luciole, de simple forme bleue, l'idée d'une présence quasi animale était très forte. Mais finalement, ils avaient besoin que cette forme fantastique devienne plus vite concrète. C'est juste sa sœur, un corps humain. Ils ont même tourné des plans qui n'étaient pas prévus pour ramener encore plus du concret dans sa présence (quand elle regarde au loin la maison). Elle pourrait directement apparaître dans la chambre de son frère, mais non, elle fait comme une personne normale, vivante, avant elle regarde, puis elle apparaît dans la cuisine, toujours avec des petites paillettes bleues qui viennent remplir le cadre pour finalement la matérialiser (et elle mange ce qu'elle trouve dans la cuisine). Elle vient dans la chambre de son frère et ils jouent à la Playstation. Elle fait des choses normales, aussi bien seule qu'avec lui. Finalement, ils ont la même relation qu'ils avaient lorsqu'elle était vivante, ils ne vont pas faire quelque chose d'extraordinaire ensemble. Ils renouent avec leurs souvenirs ensemble. Dans son univers, c'est normal de voir sa sœur arriver. On se demande même si ce n'est pas sa projection mentale à lui. En effet, il n'y a que lui qui peut la voir. La mort est tellement intégrée à eux, cette apparition est une sorte de projection de son trauma. On apprend plus tard que c'est lui qui l'a tuée, et elle lui dit qu'elle ne lui en veut pas. Il la convoque pour être en paix avec ce meurtre. La mort, l'apparition et le fantôme sont traités de manière tout à fait normale. La magie est autour, dans la manière qu'elle a d'apparaître en petites particules bleues (la référence vient de la série *Charmed,* et des blockbusters). Finalement, on est plus étonné par un fantôme « normal » (selon les codes préétablis par le fantastique) que par un fantôme qui soulève un verre par exemple. La surprise, c'est de les voir agir normalement ensemble, faire des choses complètement anodines. Le surgissement des fantômes dans un univers quotidien nous étonne, plus que s'ils arrivaient dans un univers déjà fantastique, imprégné de genre. Ils jouent avec les codes, ils les déplacent, ils mettent du fantastique dans ce qui est très banal. Pas besoin de rajouter des artifices de la magie aux figures fantastiques, car ce sont déjà des figures étranges, alors, au contraire, ils cherchent à ancrer ces figures dans le monde pour qu'elles existent. Cela me rappelle ce qu'a pu me dire Claire Mathon sur l'équilibre à trouver entre étrangeté et réalité. Dans le film de Jonathan et Caroline, tout est un peu étrange (la manière de jouer). Il y a même d'autres éléments fantastiques qui interviennent dans le récit, pour sublimer les choses, amener de la magie, de la respiration dans ce monde froid, glaçant, déjà mort.
Cette idée qu'évoque Jonathan Vinel et Caroline Poggi et qu'explicite Marine Atlan en parlant d'anges, me rappelle le concept d'évhémérisme. Selon cette théorie philosophique, imaginée par Évhémère, les dieux sont des personnages réels, des êtres païens à l'origine. Ils auraient été

divinisés, sacralisés, après leur mort, afin d'embellir et de conserver leur mémoire. Pour moi, c'est un peu cela que font Caroline Poggi et Jonathan Vinel. Leurs personnages deviennent des quasis dieux, des anges, à l'approche de la mort, et c'est un moyen pour eux de leur rendre hommage et de créer de la magie dans un quotidien morne et triste, d'élever leur existence spirituelle. C'est une façon de créer du divin avec du profane, et poser le postulat que le divin n'est possible qu'avec la mort. Il s'agit ainsi d'une sublimation de l'être mort, comme si la mort était une étape pour passer du côté du sacré, comme si la magie elle-même n'était rendue possible que par la mort.
Comme dans *Atlantique*, les couchers de soleil sont très présents, comme si on montrait ces éléments de transition, de passage, pour souligner l'aspect fantastique de ces films, pour accompagner les transitions. Je pense qu'il n'est pas anodin que ces motifs de seuil, de passages d'un endroit à un autre, d'une temporalité à une autre, reviennent régulièrement dans ce genre de films. Marine Atlan m'a parlé du mythe d'Icare, mort en voulant atteindre le soleil (il est précipité dans la mer car le soleil a fait fondre la cire qui tenait les plumes de ses ailes confectionnées par son père Dédale). Elle me dit que dans ce *Jessica forever*, le soleil est de l'ordre du sacré, intouchable, inatteignable. Les couchers de soleils sont très importants dans le film, pour ramener à l'idée de feu, d'éclat, de soleil qui transperce. Car ici les couchers de soleil ne sont pas doux, ils sont agressifs, très oranges, et nous rappellent la violence. Ils viennent souligner le chemin des personnages du film, qui sont tous voués à mourir, comme cette lumière du jour, vouée à disparaître.

L'eau peut aussi devenir miroir. Sa surface peut se transformer en surface réfléchissante, frontière vers un monde inconnu, un monde plus obscur et trouble. L'eau se transforme en miroir chez Bill Viola dans sa vidéo *Réflecting Pool* où il joue sur la différence de temporalité entre ce qu'il se passe sur le reflet de l'eau de la piscine et ce qu'il se passe au-dessus. Il sépare ces deux mondes en ne les faisant pas coïncider, en séparant le reflet, de la réalité matérielle. Il accorde ainsi des libertés au reflet. On peut aussi penser au film de Kiyoshi Kurosawa *Rétribution* dans lequel il fait apparaître un fantôme dans le reflet de la surface de l'eau d'un seau. Le personnage voit le fantôme dans le reflet, le fantôme plonge dans le seau, et emporte avec lui l'homme. Ils disparaissent tous deux dans le seau. Ici, la surface de l'eau constitue également un passage vers un monde plus vaste, plus grand. Ce qui nous amène à poser la question du miroir, et à réfléchir à son utilisation dans les films pour voir le fantôme, ou accéder à son monde.

Figure 10 : Rétribution *de Kiyoshi Kurosawa*

2- Les miroirs

« *Les miroirs feraient bien de réfléchir davantage.* »
Jean Cocteau[13]

Dans leurs reproductions incomplètes ou altérées du réel, les miroirs et le cinéma sont assimilables. Le miroir reproduit illusoirement. Il est, comme le cinéma, un leurre d'un espace dédoublé, et il porte en lui sa négation rationnelle. Nous savons qu'il ne s'agit pas du réel, seulement son reflet. Comme le cinéma, le miroir obsède par ce qu'il ne permet pas, il s'agit d'un reflet sans profondeur, et le cinéma tente d'aller au-delà du visible, de représenter l'invisible. Le cinéma de fantôme est l'illustration même de cette recherche de représentation de l'invisible.
Les miroirs représentent aussi un accès vers l'autre monde, vers l'au-delà, comme s'ils cachaient derrière eux une autre version de la réalité. Jean Cocteau illustre superbement cette idée dans son film *Orphée* en utilisant les miroirs comme seuils vers le monde des morts. D'ailleurs, les miroirs changent de propriété physique au sein du film : se brisent, deviennent liquides, disparaissent. Cocteau fait appel à ce motif tout au long de sa carrière.
« *À croire que ce cinéaste orphique a tellement douté des vertus reproductives du cinéma qu'il en a dédoublé avec angoisse l'illusion en tapissant ses décors de surfaces réfléchissantes, qui déploient plus encore les puissances du faux de la mise en scène cinématographique.* »[14]

Analysons la première scène où Orphée rentre dans le royaume des morts (00 :55 :00). Dans cette séquence, le miroir est triple, constitué de trois miroirs rectangulaires. Celui du milieu est la porte vers l'au-delà. Ils ont dû créer l'effet du miroir du milieu sans utiliser de miroir. En effet, la caméra est une caméra subjective du personnage d'Orphée, qui se voit dans le miroir et qui avance vers lui. Ses mains sont au premier plan et nous voyons en face son propre reflet, avançant. Il s'agit donc d'une triche pour nous permettre d'avoir l'impression d'être à la place de son regard, sans voir la caméra. Le plan est coupé au moment où il entre dans le miroir. Un plan en *top shot* vient illustrer cette entrée dans le monde des morts. On ne voit pas l'arrière du miroir, qui constitue le bas du cadre du *top shot*. Dans un autre plan, ses mains rentrent dans de l'eau. Ainsi, la matière du miroir prend forme, devient liquide. Une fois qu'il est entré, qu'il est passé à travers avec son ami, on les voit seulement dans le miroir, mais à l'aide d'une projection, surimpression. On voit dans le miroir à la fois le décor de la chambre mais aussi celui de l'autre monde, qui commence à se dessiner. Cette séquence renferme à elle seule plusieurs procédés techniques d'effets visuels faits sur le plateau, sans effets spéciaux. Sauf le dernier plan, qui est une surimpression[15].

[13] Phrase répétée trois fois sortant d'une radio dans le film *Orphée* de Jean Cocteau
[14] *L'attrait des miroirs* de Dominique Païni éditions Yellow Now p.50
[15] La surimpression peut aussi être vue comme un effet pratique, et non un effet spécial numérique

Figure 11 : L'entrée dans l'autre monde dans Orphée *de Jean Cocteau*

Cette idée d'un accès à l'autre monde par le miroir me rappelle ma peur de voir mon reflet dans un miroir, ou même une vitre, la nuit. Depuis que je suis petite, j'ai peur des miroirs et autres surfaces réfléchissantes dès que la nuit est tombée et que la maison dort.
Mais de quoi ai-je peur ? Peur de voir quelqu'un derrière moi, de voir ce que je ne peux pas voir en face de moi ? Que le miroir révèle le hors champ de ma vision ? Ma peur est moins rationnelle, j'ai davantage peur de découvrir autre chose que mon reflet, qu'il soit altéré, déformé, que ce ne soit plus moi de l'autre côté, ou bien que je ne sois pas seule. Mes peurs n'ont jamais été des peurs rationnelles (comme la peur d'un voleur par exemple). J'ai davantage eu peur d'un esprit, de la mort, du monstre, peur d'un monde inaccessible et invisible qui, soudain, pourrait avoir trouvé le moyen de surgir devant mes yeux.
Cette phobie porte un nom : l'Eisoptrophobie. C'est la crainte d'être mis en contact avec le monde spirituel au travers d'un miroir.

Atlantique vient également utiliser le miroir pour faire coexister la réalité ordinaire et le monde parallèle des morts, l'au-delà.

Dans la première séquence analysée ci-dessus, la première fois qu'Ada comprend que les revenants prennent le corps des femmes, nous voyons les hommes à travers le miroir, leur vrai visage, et non celui des femmes, substituts de leurs corps.
Au début de la séquence, un plan moyen sur le personnage de Fanta, une amie d'Ada, montrait ses yeux révulsés. Plus tard, on retrouve ce plan, mais plus large cette fois-ci : le miroir à côté duquel elle est assise est dévoilé, et nous voyons, dans son reflet, l'homme, dans la même position que Fanta. (1h23min) Ce montage qui commence par un plan serré puis plus tard revient sur ce plan plus large fait découvrir le corps de l'homme au spectateur en même temps qu'un personnage (voire même en retard). Ainsi nous voyons à travers le regard des personnages réels, vivants, cet aspect narratif permet de jouer sur le point de vue. Voyons-nous à travers le regard de ces femmes ? Serait-ce une illusion ?

*Figure 12 : Le miroir d'*Atlantique

Il s'agit d'une double passe, un plan tourné avec la comédienne qui joue Fanta, et le même plan avec l'homme, qui est ensuite découpé en deux. Les yeux blancs sont faits avec des lentilles, dont la blancheur est plus ou moins accentuées à l'étalonnage.

Dans la deuxième séquence analysée, la séquence d'amour entre Ada et Souleiman, leurs premières étreintes sont filmées à travers le miroir, afin de voir le vrai visage du revenant, du garçon dont elle est amoureuse. Puis la caméra lie les deux univers à l'aide d'un panoramique latéral : on commence sur leurs vrais corps enlacés, celui d'Ada et celui du policier, puis on panote vers le miroir dans lequel on voit à la place du policier, le jeune garçon (l'amoureux d'Ada) dans ses bras.
Il s'agit d'un grand miroir avec des motifs triangulaires qui se dessinent sur sa surface, on peut ainsi voir la matière du miroir dans chaque plan. Ici, le vrai corps du revenant (son ancien corps de vivant) est matérialisé par le miroir. Ce support matérialise donc l'au-delà, la mort. Prolongeons notre réflexion sur les propriétés du miroir et son usage dans les films. Atlantique fonctionne très différemment des films de vampires, le vampire ne peut avoir de reflet dans un miroir. C'est donc l'inverse que nous retrouvons ici, où le reflet dévoile le vrai visage, l'âme du fantôme. Je pense également au film *L'étrange affaire Angelica* de Manöel de Oliveira où c'est dans le viseur de son appareil photo, donc à travers le dépoli, le miroir, que le personnage principal voit Angelica ouvrir les yeux et sourire. Ici aussi, le miroir révèle l'âme de la morte et permet une entrée dans l'au-delà.
Je parle avec Claire Mathon de l'idée du miroir, de ce que cela peut symboliser et nous rentrons plus en profondeur dans la technique de ces plans. Elle me lit la séquence dans une des premières versions du scénario qu'elle a reçu. Le mur de miroir est déjà là, l'envie de filmer à travers le miroir et de faire des aller-retours aussi. Il y a ce désir de rentrer progressivement dans le miroir pour finalement passer à travers et terminer la séquence dans le miroir complètement avec Souleiman et Ada. Claire Mathon et Mati Diop avaient envie de créer des allers-retours, qu'elles ont mis en place dans le découpage. Elles partaient du principe qu'il fallait toujours voir le miroir, sentir le miroir. Les losanges ont beaucoup aidé à faire ressentir cette matière. L'idée de passer de l'autre côté était plus complexe, elles ont regardé des séquences de *Black Swan* de Daren Aronofsky. Mais finalement elles ont davantage joué sur l'impression trouble de danser avec Souleiman alors que c'est le corps du policier. Cette idée de traversée du miroir subsiste tout de même dans la séquence lorsqu'à la fin, quand ils font l'amour : on se rapproche du miroir, et dans le contrechamp sur elle avec lui au-dessus, on ne voit plus le miroir du tout, on est pleinement avec eux deux dans le miroir, on est passé de l'autre côté du miroir. Pour Claire Mathon, elles ont abandonné l'idée de passer au travers du miroir car c'était plus fort de ne jamais perdre l'idée qu'Ada vit par procuration. L'idée que les vivants portent les morts. Cela nous permet de rester au contact de la réalité de la mort de Souleiman.
Elles n'avaient pas envie de prouesses techniques comme dans *Black Swan*. Et préféraient rester simple. Mais il fallait quand même montrer l'effet. Elles ont donc eu recours à cette idée de relier le reflet du vrai corps par un panoramique pendant leur danse. Il s'agit d'un effet spécial qui consiste à faire deux fois le même plan, une fois avec le comédien qui joue Issa, et une deuxième fois avec celui qui joue Souleiman, que l'on vient ensuite mêler. La grande complexité, m'explique Claire Mathon, fut la chorégraphie, il fallait qu'ils dansent exactement pareil, avec exactement le même rythme, les mêmes positions, et répéter la même danse. Il fallait donc intégrer cette chorégraphie de manière très précise que ce soit chez les comédiens ou dans le cadre afin qu'on puisse croire que c'est effectivement le reflet.

Prenons également l'exemple du film de Philippe Garrel *La frontière de l'aube*, où le fantôme du personnage de Carole, jouée par Laura Smet, revient seulement à travers le miroir de François, son ancien amant. Il ne prend aucune autre forme que celle du reflet. Ainsi la question

se pose de sa « réelle » apparition, ou bien cette image est peut-être simplement dans l'imaginaire du personnage que joue Louis Garrel. Le retour de son ancienne amante défunte sous forme de reflet convoque l'idée d'un face à face avec sa propre image, évoque la culpabilité du personnage, et vient le questionner sur ce qu'il est et ce qu'il veut. Ici encore, la femme morte lui demande de la rejoindre de l'autre côté, dans ce monde obscur : le miroir crée une perméabilité entre les deux mondes.

Un face à face également illustré dans le film *Vif argent* de Stéphane Batut mais cette fois-ci rendu impossible : le personnage principal (qui est en fait mort) ne peut se voir dans un miroir. C'est une autre déclinaison de l'imaginaire du miroir, des possibilités qu'il offre aux vivants et pas aux morts. C'est donc presque le contrepied des autres exemples : le miroir empêche au mort de se voir.

J'ai moi aussi utilisé le miroir pour figurer la première apparition du regard subjectif du fantôme dans mon film. En effet, comme nous le verrons dans la troisième partie, je mets en scène un fantôme sans représenter son corps, mais seulement son regard. Ce regard est amené progressivement dans le récit. La première apparition de ce regard, que nous ne percevons pas comme un regard d'une tierce personne, que nous interprétons seulement comme un plan comme un autre, mais d'un angle un peu étrange, est un plan à travers un miroir. Il s'agit d'un grand miroir avec une bordure créant deux angles dans le miroir. Ainsi, en filmant à travers, j'obtiens un double, voire triple reflet. Mais nous ne percevons pas qu'il s'agit d'un miroir. Nous le devinons, et percevons sa matière, car il s'agit d'un vieux miroir un peu altéré. Nous regardons la grande sœur Anna, qui elle-même se regarde dans un miroir, dans la salle de bain. Après ce plan un peu large à travers le miroir, vient un plan plus neutre. Dos à Anna, nous voyons son visage dans le miroir qui est en face d'elle et son corps en amorce. Puis nous suivons son geste, la brosse, et nous nous retrouvons plus proche d'elle. Nous ne voyons son visage à travers aucune surface, son vrai visage et non son reflet. Il y a une gradation : un plan à travers un miroir, un plan où on la voit de dos directement, le reflet de son visage dans un miroir, puis enfin son visage. C'est une avancée pudique vers elle, vers son intimité. Elle est en train de se brosser les cheveux avec la brosse de sa grand-mère, invoquant sa présence. Elle a d'ailleurs ouvert le petit meuble de la salle de bain, couvert de miroirs, derrière lesquels se cache l'intimité de son aïeule. Le regard émerge donc du miroir, et vient progressivement rentrer dans le monde des vivants, dans cette maison. Ce plan à travers le grand miroir est surtout le symbole de cette entrée, de cette prise de contact. Comme je l'ai dit plus haut, ce miroir n'est jamais filmé dans son entièreté et n'a aucune place dramatique dans le film. Ce plan n'est pas directement perçu par les spectateurs comme le regard de quelqu'un d'extérieur, il constitue simplement un point de vue étrange, indéterminé.

Figure 13 : Séquence de la salle de bain dans mon TFE

3- Le passage du jour à la nuit, le sommeil

C'est la nuit que nous appréhendons le surgissement des fantômes. C'est la nuit que nous avons peur de voir subitement ce que le jour nous cachait. Cette idée paradoxale que finalement la nuit nous montrerait, nous dévoilerait plus que le jour, mettrait en lumière ce qui se cache le jour, me rappelle les nuits extralucides dont parle Claire Mathon pour *Atlantique.*
Dans ce film, les esprits reviennent de nuit, jusqu'à ce que leur vengeance soit accomplie. Pourquoi la nuit ? Serait-ce pour répondre à l'inconscient collectif associant les phénomènes fantastiques et l'apparition de fantôme à la nuit ? Est-ce pour des raison esthétiques (et techniques) et pour ce que permet la lumière de la nuit : des zones d'ombres, ne pas tout voir, ne pas bien voir ? À moins que ce ne soit pour évoquer l'aspect obscur, caché, de leurs revendications, des raisons de leur départ ? Il peut également s'agir de la possibilité d'évocation des rêves, des phobies, des traumatismes : des raisons plutôt psychologiques ?
Nous discutons avec Claire Mathon de comment sont traitées les nuits et les jours, et cela nous amène à poser la question de l'émergence du fantastique dans le film.
Elle me dit que là-bas, les jours sont éblouissants, sablonneux, avec un soleil très blanc et très fort. Comme la ville est très polluée, et l'air très sec, il y a une ambiance très fatigante. Le jour, on ne se sent pas bien. Tandis que dès que le soleil se couche, tout s'adoucit, la lumière devient plus agréable. La ville est plus agréable la nuit. La nuit là-bas c'est le moment de la jeunesse, de la vie, c'est leur heure à eux, et c'est aussi la nuit que les fantômes apparaissent. Elle me parle de ce qu'elle appelle « nuits extralucides » : « Les nuits sont noires dans Dakar, il y a de grandes zones noires, sans lumière, dans la ville. On voulait conserver cette obscurité, mais en même temps, rendre les choses visibles, y voir, c'était aussi une manière de rendre ça normal, de représenter les fantômes sous une lumière normale, tandis que le jour la lumière est trop agressive, invivable. »
Elle a donc utilisé pour tourner de nuit la caméra Varicam, qui est très sensible (5000iso), pour pouvoir y voir, presque un peu plus qu'à l'œil nu. La texture de l'image, la matière, ramenait quelque chose de plus organique, plus vivant, que Claire Mathon trouve aussi « plus documentaire ». La nuit était déjà empreinte de l'étrangeté qu'il y avait à Dakar (des néons, des réverbères). Claire Mathon s'est donc inspirée de ces éléments de lumière pour venir créer la sienne, l'ambiance nocturne du film. Elle accompagne les éléments dramatiques étranges et surnaturels du film, les séquences de nuit étant les plus fictionnalisées du film.
De jour, cette caméra donnait une image trop « documentaire », un peu trop réelle, trop brute. Tourner à la Red amenait d'un coup quelque chose de « cinéma », de fiction, grâce aux brillances, à la richesse de couleurs. Elles filmaient beaucoup en longue focale, dans des conditions quasi documentaires. Dans le chantier et dans la rue, la lumière était prise presque telle quelle. Il y avait donc une envie de se décaler, de ramener de la fiction, du récit, car Mati ne voulait pas faire un film si documentaire. La question du dosage était donc très importante.

Cette discussion sur la matière de l'image et l'émotion qu'elle peut transmettre n'est pas sans lien avec les propos de Marine Atlan sur *Jessica Forever*. Pour ce film, ils n'ont pas voulu créer une image nostalgique pour ancrer le fantôme dans une certaine contemporanéité. Elle a donc décidé de créer une image très contrastée à l'aide d'une lumière acérée, car dans leur univers les fantômes étaient liés à la mort et à la mélancolie. J'ai l'impression que dans *Atlantique* la texture de la nuit et les lumières néons appartiennent à cette temporalité contemporaine. Les brillances sont reliées à la présence de l'eau, à la sueur, à l'organique, et l'air plutôt chargé rend les textures mates. Tandis que dans *Jessica Forever* les brillances sont métalliques et renvoient aux armes, à la technologie, et l'eau est claire, on voit à travers tandis que dans *Atlantique* on ne voit pas sous la surface, car l'océan cache ses morts. Cela me rappelle les essais de caméra que j'ai fait pour mon TFE. Je cherchais une caméra suffisamment sensible dans les très basses lumières car beaucoup de séquences allaient être tournées de nuit, mais

également avec de la dynamique dans les hautes, pour les extérieurs jours, et les intérieurs jour avec des entrées de jour très puissantes. Comme la majeure partie de mon film est tournée à l'épaule je voulais une caméra suffisamment légère. J'ai choisi l'Alexa Mini, appréciant sa dynamique et son ergonomie. Mais j'ai eu envie de tester la texture d'image avec le capteur en mode super 16. Je souhaitais l'expérimenter sur les décors, avec les couleurs des costumes, celles de la nature et de la maison, avec la comédienne, et comparer le mode super 16 au mode 35. J'ai également fait des tests d'iso, avec les deux modes. Finalement, après projection, j'ai préféré rester en capteur full frame, à 800iso en intérieur jour et nuit, et à 1600iso en extérieur jour (mais pas dans la forêt, étant donné la prédominance des basses lumières, même de jour). Cette recherche m'a interrogée sur la texture d'image, et finalement je ne voulais pas une texture trop présente, trop datée, ou trop connotée. Je voulais que l'image soit assez douce, à l'instar de mes deux jeunes comédiennes (l'une a 10 ans et l'autre 22).

Revenons à la nuit. La nuit est propice à la visite des morts. Souvent au cœur de la chambre à coucher. Le sommeil symbolise une petite mort, un retrait provisoire de la vie qu'évoque l'immobilité du corps endormi. La chambre est le théâtre quotidien d'une répétition funéraire. Dans *Atlantique* cette idée du sommeil est très présente, les filles possédées s'endorment, ou plutôt perdent conscience pour laisser la place aux morts. On retrouve cette idée fantôme dans le film de Manoël de Oliveira *L'étrange affaire Angelica*. Dans ce film, le fantôme d'Angelica surgit pendant le sommeil du personnage principal. Il y a d'ailleurs deux formes de fantômes, le fantôme « rêvé », et le fantôme « réel ». Le film distingue l'image rêvée de la jeune femme et son image fantomatique, l'une est en noir est blanc, l'autre en couleur. La cheffe opératrice Sabine Lancelin m'explique ces choix esthétiques. Pour Oliveira, nous rêvons en noir et blanc, et les contours des êtres et des choses sont un peu flous, entourés d'une sorte de halo lumineux, ainsi lorsque le personnage principal rêve d'Angelica elle est entourée de ce halo lumineux. À la prise de vue, elle a été filmée et éclairée sans effet, le halo a été rajouté ensuite en effets spéciaux. Quant au traitement de la jeune femme morte, dans la « réalité », elle n'est pas éclairée différemment. Seuls ses déplacements sont magiques, elle vole, lévite, elle apparaît et disparaît en transparence. Lorsqu'elle vole ou lévite aucun effet n'a été utilisé au tournage, la comédienne était accrochée avec des fils. Lorsqu'elle apparaît et disparaît elle est filmée sur fond vert afin de permettre l'effet de transparence. Tous ces effets sont relativement simples. Tous, à l'exception du halo, réalisés à la prise de vue. Cette idée procède de l'amour des effets visuels manuels, que Sabine a pu assouvir sur les films de Raoul Ruiz. Ils permettent de garder une certaine poésie, et évitent de lisser l'image. Pour Manöel de Oliveira il était très important de garder la poésie de cette femme morte qui vient hanter le personnage la nuit. Malgré le réalisme de la lumière et la sobriété des effets, il reste quelque chose d'étrange, car le film est tourné en studio mais aussi car ces effets se voient. Ils ne sont pas dissimulés, ils ne sont pas parfaits, lisses, ils restent artisanaux.

Dans le film d'Oliveira je trouve très intéressantes la force et la présence que prend la photographie de la défunte. L'image dont le personnage tombe amoureux fait revenir le fantôme d'Angelica. Cette photographie m'a rappelé celle de Victor Hugo sur son lit de mort réalisée par Félix Nadar en 1885. Il émane de ces deux photos la même énergie de vie si particulière.

Figure 15 : Portrait de Victor Hugo réalisé par félix Nadar

Figure 14 : Portrait d'Angélica dans L'Étrange affaire Angélica

« *Le sujet est allongé, vu de profil depuis la taille, en contre-plongée ; la lumière très intense arrive d'une source cachée dans l'axe et au-dessus du corps. En même temps qu'on contemple la tête du poète-patriarche, masque mortuaire et chair ayant à peine cessé de vivre, on aperçoit son corps réduit au linceul blanc, symbole conservant les contours d'une réalité charnelle, et enfin les matières inanimées de l'oreiller et du matelas, dont les textures et les formes apparaissent avec une précision remarquable. Mais ce qu'il y a de plus frappant dans cette image, et qui résiste à toute analyse, c'est la présence, dans la lumière, de quelque chose d'aussi vivant qu'un souffle humain, et qui donne un mouvement vital au corps mort et aux éléments du monde qui l'entourent*. »[16]

Ici, même mort, le corps semble dormir. Le corps mort est donc assimilé à un corps endormi, comme le fait le film d'Oliveira, avec le portrait d'Angelica.

Le fantôme d'Angelica revient la nuit, dans les rêves du personnage principal. Parfois, il se réveille et la voit toujours. Il la fantasme. Tout le film, par son traitement esthétique d'Angelica, relègue le personnage de cette jeune femme fantôme au plan du fantasme. Je n'y sens pas réellement une présence « réelle », « matérielle ». Au-delà du fait qu'elle n'apparaisse que la nuit, donc qu'elle soit associée au rêve, elle a un aspect très féérique. Elle est tout en blanc, entourée d'un halo lumineux, elle sourit, elle est douce, et elle vole. C'est immédiatement un ange revenu de la mort. Elle est une idéalisation d'Angelica, par le personnage du photographe. L'état de fatigue du personnage, son état de sommeil, facilite, voire entraîne, le surgissement du fantôme d'Angelica. Il fait nuit la première fois que le photographe rend visite à Angelica, déjà morte, pour la photographier. Il est dérangé dans ses lectures nocturnes par la famille d'Angelica. Tout est sombre dehors, et lorsqu'il entre dans la pièce où la jeune femme est installée, elle est encore un peu sombre. Pour les besoins de la photographie, il demande une ampoule plus puissante. Un plan large fixe présente Angélica au premier plan, le photographe, quelques autres personnages debout face à nous et Angélica, et dans le fond d'autres personnes assises. Le photographe Isaac dévisse la première ampoule et plonge la pièce dans le noir. Une fois l'ampoule changée, l'image devient tout à coup très claire, mais pas toute l'image, seulement Angelica et les quelques personnes debout autour d'elle. En effet, l'ampoule, située au milieu de la pièce, vient enrober le corps d'Angelica. Cette lumière, relativement vive en comparaison avec les plans de nuit qui précèdent, nous réveille. Mais sa lueur diffuse, douce, et blanche, prédit la suite et l'apparence du fantôme d'Angelica. Ici la lumière indique la

[16]Eugène Green *Présences Essai sur la Nature du cinéma* p.49

perméabilité entre la réalité et le songe, l'apparence des apparitions d'Angelica est directement liée à l'atmosphère lumineuse qui a accompagné la rencontre entre elle et le photographe. Sabine Lancelin, la cheffe opératrice m'explique que Manoël de Oliveira avait une idée très précise de la lumière pour cette séquence. Le changement d'ampoule était indiqué dès le scénario, car l'ampoule de départ de cette grande pièce où est installée Angelica est trop faible pour la photographie. Il demande donc à la gouvernante une ampoule plus puissante, celle-ci arrive avec une nouvelle ampoule qu'il vient visser sur l'abat-jour. Sabine Lancelin m'explique qu'ils ont installé un projecteur dans l'abat-jour et donné aux comédiens une ampoule de projecteur de 2kW afin d'avoir à la fois la lumière du film et un accessoire de jeu pour les comédiens. Toutes les femmes autour sont plongées dans le noir, il faut donc que l'abat-jour soit placé au-dessus de la méridienne (qui fait office de jupe) pour couper la lumière alentour et permettre la focalisation sur Angelica. Dans ce cas très précis le décor est aménagé à partir de l'idée de cadre et de lumière de départ : Angelica au centre, éclairée, le reste plongé dans le noir.
Un des personnages assis dans le fond dit à Isaac : « Elle ne paraît pas morte. » Et cette impression vient se préciser lorsqu'Isaac regarde à travers son appareil photo, que la jeune femme ouvre les yeux et lui sourit. La mise en scène nous indique une forme d'éveil, par la mort, ou plutôt un réveil de la morte grâce au procédé photographique, et à la lumière. Mettre en lumière la mort, de manière si théâtrale, au-delà de souligner le coup de foudre amoureux du photographe, formalise la mort comme n'en n'étant pas tout à fait une. La mort constitue plutôt un seuil, un passage vers une autre vie, vers un ailleurs. Dans cette hypothèse, le sommeil serait ce passage, cette porte qui permettrait aux vivants d'accéder à cet autre monde.

« *Dansez ! Ô étoiles, qui suivez constantes d'immobiles vertiges mathématiques ! Délirez et fuyez pour quelques instants la trajectoire à laquelle vous êtes enchaînées !*
Ô temps ! Arrête-toi, et vous, créations du passé, qui errez par de célestes et irréels chemins…
Anges ! Ouvrez-moi les portes des Cieux, car dans ma nuit brille le jour et Dieu est en moi. »
Au début du film le photographe, Isaac, lit ce passage à voix haute.
J'y vois une sorte d'incantation. Il charge l'ange de le sauver de sa vie morne, et cet ange, c'est Angélica. Cela me rappelle le passage de la Bible où Isaac est sauvé du bûcher par un ange, venu dissuader son père Abraham de le sacrifier.
Dans *L'étrange affaire Angelica*, l'ange le sauve en l'amenant de l'autre côté, vers la mort.
Ce film est d'autant plus intriguant au regard de l'origine de sa création que me narre la cheffe opératrice Sabine Lancelin. Cette histoire est inspirée de la propre vie de Manoël de Oliveira, d'un événement vécu pendant sa jeunesse au Portugal. La cousine de sa femme est morte et sa famille voulait la photographier sur son lit de mort, il était le seul du village à avoir un appareil photo, un Leica. Il a donc été appelé pour la photographier. En la photographiant il a vu son âme s'envoler. Il resta amoureux de cette femme et hanté par sa photographie toute sa vie. Il en écrivit donc un scénario dans les années 1950. À cause de l'ambition du film (des effets spéciaux notamment) il ne put le réaliser à l'époque et dû y renoncer. Mais le film était toujours là, le hantait. Pendant leurs dix années de collaboration Manoël de Oliveira n'a cessé de parler de ce film à Sabine. Ils finirent par le faire ensemble, alors que le réalisateur avait 102 ans. Dans ce film, le photographe finit par partir rejoindre la femme morte, et devenir lui-même un spectre. Il s'agit du dernier film du réalisateur portugais, avec lequel il rejoignit enfin cette femme qui l'avait hanté pendant plus de 50 ans. Pour Sabine Lancelin, ce film a permis au réalisateur de s'inventer une forme cinématographique où la vie continue dans l'au-delà, où on peut continuer à vivre et à aimer.
C'est peut-être cette recherche qui incite tous ces cinéastes à faire des films de fantômes. Peut-être est-ce une clé de lecture ? Représenter l'au-delà permet de le concrétiser, de le faire exister.

Et pour Manoël de Oliveira, ce film est resté longtemps un film fantôme. Il est devenu un film de fantôme, la matérialisation d'un souvenir, du souvenir d'un fantôme, et il lui survivra.

D'ailleurs, le film s'ouvre sur cette phrase de l'écrivain portugais Antero de Quental :
« *Là-bas, où prend fin le lys des vallées célestes, nos amours trouveront leur commencement, pour ne plus jamais finir*. »

Dans le film *Uncle Boonmee*, d'Apichatpong Weerasethakul, les fantômes rendent visite aux vivants la nuit, pour accompagner le personnage principal vers la mort. Il s'agit dans ce film d'une transition, douce, vers l'au-delà. Les fantômes de sa femme (qui apparaît en transparence) et de son fils (un singe noir aux yeux rouges) reviennent vers lui après des années de silence, pour le reconnecter progressivement à l'idée de la mort et ainsi l'aider à accepter sa propre mort.

*Figure 16 : Les fantômes d'*Uncle Boonmee

Nous avons donc vu dans cette première partie les motifs qui reviennent dans plusieurs films de fantômes, rendant propice leur apparition, et les différentes techniques utilisées à l'image afin de donner un corps au fantôme. Evidemment il s'agit là d'exemples parmi tant d'autres et l'étude plastique du fantôme pourrait s'étendre au-delà des aspects analysés ci-dessus. Mais laissons place maintenant aux fantômes qui sont dotés d'un corps lambda, d'un corps d'humain.

II. Les fantômes aux corps ordinaires, comment les distinguer ?

Dans cette deuxième partie, j'aimerais parler des films qui viennent donner un corps ordinaire au fantôme.

On peut aussi penser le fantôme sans l'ancrer dans une représentation formelle fantastique. Le fantôme peut se doter d'un corps ordinaire, obéissant ainsi à un régime de visibilité réaliste du cinéma. Une autre problématique arrive alors, ce n'est plus comment rendre visible l'invisible, comment donner corps à un être sans-corps, mais plutôt comment savoir qu'il s'agit d'un fantôme, **comment le reconnaître**, alors même qu'il prend la forme d'un être humain ?
On peut citer en exemple le film de Kiyoshi Kurosawa *Vers l'autre rive* et plus récemment le film *Vif Argent* de Stéphane Batut, *L'aventure de Madame Muir* de Joseph L Mankiewicz, *Cria cuervos* de Carlos Saura, *Los silencios* de Béatriz Seigner, *Tant qu'il nous reste des fusils à pompe* de Jonathan Vinel et Caroline Poggi, ou encore *Répertoire des villes disparues* de Denis Coté. Tous ces films convoquent les fantômes pour parler des vivants (le deuil, la société malade, une histoire d'amour irrésolue) et ont chacun leur manière de traiter esthétiquement ces fantômes, afin justement de les reconnaître parmi les vivants, par des choix de couleurs, de cadre, de lumière.

J'analyserai dans un premier temps comment ces films peuvent distinguer le fantôme en créant des frontières, des frontières au sein du cadre ou bien la frontière du hors champ. Puis dans un deuxième temps, j'analyserai comment les films multiplient les régimes de visibilité du fantôme pour le mettre à l'écart (tout le monde ne le voit pas, parfois le spectateur seul peut le voir, parfois le personnage aussi). Enfin, j'étudierai comment le fantôme peut être perçu grâce à une multiplication des points de vue au sein du récit, ce qui peut nous mener à douter de son existence.

Ces trois parties tournent autour de l'idée que ces films font rentrer deux mondes dans le récit, le monde des vivants, et celui des morts. Comment ces deux mondes sont réunis, comment coexistent-ils ? Comment passer d'un monde à l'autre ? Comment finalement se met-on à douter de deux mondes différents ? Comment la frontière peut se briser, et disparaître ?

1- Comment la composition du plan peut créer une frontière entre ces deux mondes

Dans cette première partie les deux mondes sont réunis dans le récit mais une frontière existe entre eux, matérialisée par le cadre, ou le hors champ.
Plusieurs procédés techniques peuvent être mis en place pour distinguer les fantômes des vivants. Nous allons commencer par analyser comment le cadre isole les personnages des fantômes, les sépare des autres.
Prenons l'exemple de deux films : *Répertoire des villes disparues* de Denis Coté et *Tant qu'il nous reste des fusils à pompe* de Jonathan Vinel et Caroline Poggi.

Répertoire des villes disparues de Denis Coté attend plus d'une heure avant de faire apparaître ces revenants (ou du moins de nous les faire voir comme étant des revenants). Ce sont des hommes, des femmes et des enfants, morts dans ce village, et qui sont toujours là. Les habitants vont devoir apprendre à accepter leur présence, cohabiter avec eux.
Avant leur apparition, la mise en scène use d'astuces pour ne pas les montrer, ou bien les montrer sans que nous sachions qu'ils sont en fait des revenants.
La première séquence est un accident de voiture. Est-ce un accident ou un suicide ? On doute, même en ayant été témoin du drame. Deux enfants, avec un masque sur la tête, sont les premiers témoins de l'accident. Ces masques les rendent intrigants, presque inhumains. Nous ne voyons pas leur visage, cela les dépersonnalise, ou bien leur donne un aspect collectif, de groupe. Ce sont les premiers personnages que nous voyons dans le film. Comme ce sont des enfants, qu'ils soient déguisés nous semble logique, mais il y a tout de même un aspect un peu inquiétant dans ces masques. Le film nous entraîne sur une fausse piste. Mais rien ne nous pousse à questionner leur réalité. D'autant plus que le film est traité de manière très naturaliste.

Figure 17 : Séquence d'ouverture de Répertoire des villes disparues

Un autre personnage apparaît, il semble avoir appris la nouvelle et, de rage, se déchaîne contre un vieux bâtiment. Cette fois-ci nous voyons son visage. Ces personnages masqués, que nous devinons être des enfants, reviennent à plusieurs reprises dans le film : ils font exploser des pétards, ils jouent à des jeux en extérieur, ils sont trois, puis quatre, et n'ont aucun contact avec le reste des habitants du village. Nous n'entendons jamais parler d'enfants. Alors, ces personnages qui sont présentés au début du film comme « normaux », car étant les premiers à être mis en image par le film, deviennent de plus en plus exclus du récit, exclus du reste des personnages. Progressivement, jusqu'à la séquence où la jeune femme étrange voit enfin ces personnages, comme nous spectateurs. Nous nous rendons compte qu'ils ne sont pas comme les autres, qu'ils sont différents.

La première séquence où intervient un de ces revenants est une séquence chez la jeune femme orpheline. Elle est dans sa baignoire en train se de raser les jambes et entend dans la pièce à côté un bruit étrange. Progressivement, elle se rend compte que ce bruit ressemble à celui de quelqu'un qui déambule chez elle. Elle finit par voir une silhouette passer devant sa porte, elle se couvre la bouche pour étouffer son cri. Elle se lève, sort de la pièce et appelle, pour voir s'il y a quelqu'un. Personne. L'alarme incendie retentit, elle sursaute, on sursaute, et elle vient l'éteindre avec un balai. La séquence se termine là.
Nous sommes témoins qu'effectivement quelqu'un était chez elle. C'est le personnage par lequel on va découvrir ces présences, et par qui vient la peur.

À contrario, dans deux séquences successives ces apparitions ne sont pas sources de peur ou d'angoisse. La première est l'apparition du défunt à sa mère : elle revient sur son lieu de travail, ouvre son casier et récupère un de ses gants, qu'elle enfile en pleurant. Nous entendons hors champ un bruit de pas, quelqu'un s'approche puis s'arrête. On est en plan serré sur elle, le hors champ occupe toute notre attention. Elle regarde en direction du son. Elle semble étonnée et à la fois rassurée. Il s'agit de son fils, elle lui parle. Nous restons en plan serré sur elle, donc nous ne le voyons pas. Nous doutons même de sa présence. On a bien entendu des bruits de pas, mais étant en plan serré sur elle, nous aurions pu tout aussi bien être dans son point de vue, dans son regard et donc entendre son interprétation à elle. La séquence se termine là, sur ce même plan. Elle parle à son fils mort, qui ne répond pas.
S'ensuit une autre séquence, cette fois-ci avec le père. Il est en voiture, on est en plan profil sur lui qui conduit, assez serré, depuis la place du passager. Il s'arrête, regarde en arrière. On entend quelqu'un monter. Il lui parle, ne semble pas le reconnaître de prime abord, il dit qu'il ne sait pas où il va. On reste sur lui, en plan serré toujours, personne ne parle. Il n'arrête pas de jeter des coups d'œil derrière. Il parle mais personne ne répond. On retrouve ici le même dispositif qu'avec la mère. Forts d'une première expérience avec la mère, nous pouvons tirer deux conclusions : premièrement, la mère a vraiment vu son fils. Étant donné que le phénomène se reproduit, il n'est peut-être pas simplement le fruit de son imagination. Deuxièmement, nous imaginons que la personne qui est montée dans la voiture est le fils décédé.
Cut. La voiture est arrêtée, le père sorti. Il fume une cigarette et regarde par la fenêtre la personne assise à l'arrière (qu'on on ne voit toujours pas). Un plan du point de vue du père vient enfin cadrer le fils mort. Nous le voyons pour la première fois, mais savons déjà que c'est lui. Il est là, ne dit rien, n'exprime aucune émotion. Le père remonte dans la voiture et le regarde par le rétroviseur. Ils sont enfin réunis dans le même plan : le père au premier plan et le fils via le rétroviseur. Le père s'arrête et demande au fils de s'asseoir à côté de lui. On entend le fils ouvrir la portière et sortir. Il part en courant, le père ne peut le rattraper. Un plan large les réunit encore une fois mais l'obstacle entre eux n'est plus le miroir. C'est le plan large, le fils court vers la profondeur du cadre tandis que le père reste immobile au premier plan.

Par la suite, le film s'autorise à nous montrer les revenants (très calmes, muets, sans mauvaises intentions). Toutefois, ils sont toujours traités de la même manière. Mis à part les enfants qui courent et ont un rythme normal, tous sont représentés debout, immobiles, ou en léger mouvement de marche. Ils sont souvent séparés des autres personnages vivants, soit par le découpage (ils sont traités dans un autre plan, en champ contre-champ) soit vus à travers une fenêtre (séparés par la matière de la vitre) soit sont dans un plan bien différent, dans le flou au fond.

Ici les revenants revendiquent leur droit de territoire. Ils habitent ces lieux laissés à l'abandon, et les vivants se retrouvent obligés de cohabiter avec eux. Les fantômes symbolisent l'abandon des villages reculés du Canada, et matérialisent leur statut de villes fantômes : des villes qui disparaissent de la carte, auxquelles certaines personnes s'attachent, et persistent à y rester. La mairesse dit aux revenants que cette ville est à eux, aux vivants, qu'ils sont encore là. Mais ces revenants annoncent aux vivants la destinée future de leur ville. Ce sont à la fois des revenants et des messies. À la fin du film, la mère et le frère du défunt décident de déménager en ville. Nous restons avec le père, mort entre temps, et le fils, mort au début du film, immobiles, qui regardent le reste de la famille partir loin.

Le surgissement des fantômes dans cet espace nous indique qu'il est déjà mort, qu'il n'appartient plus au monde des vivants. Jonathan Vinel et Caroline Poggi parlent aussi d'espaces déjà morts, vidés de toute chaleur vivante, cette fois-ci il ne s'agit pas de la campagne désertée, mais de la banlieue pavillonnaire.

Figure 18 : Tant qu'il nous reste des fusils à pompe *de Caroline Poggi et Jonathan Vinel*

C'est l'été, dans une banlieue résidentielle du sud de la France. Joshua vient de perdre son meilleur ami Sylvain, qui s'est suicidé avec le fusil à pompe de son père. Il veut le rejoindre, mais pas avant d'avoir trouvé une nouvelle famille pour son grand-frère Maël.

Les premiers plans de ce court-métrage de 30 minutes sont des plans d'une banlieue vide. On entend en off l'histoire du suicide de Sylvain, le meilleur ami de Joshua. On projette l'histoire sur des images des lieux où elle s'est déroulée. Comme on a pu le voir dans *Atlantique,* le film fait appel à l'imaginaire du spectateur pour représenter l'irreprésentable : la violence, la mort. Ces images de décor désolé sont : des maisons vides avec les volets fermés, piscine vide, une maison pas encore terminée, jamais construite, dont la construction a été avortée et la végétation a repris ses droits, les rues de cette banlieue vide, personne, le silence, l'ennui. Lorsque j'interroge le réalisateur et la réalisatrice sur l'utilisation de ces images, ils me répondent que ces paysages traduisent l'état émotionnel du personnage. Le film est vu à travers son regard, qui est presque déjà mort. Le personnage n'est plus tout à fait là. Peut-être qu'il y a d'autres gens, mais comme le personnage ne les voit pas, le film ne les montre pas. Il n'y a aucune issue possible, aucun espoir. Nous sommes complètement enfermés dans son point de vue, qui est celui de quelqu'un qui veut mourir pour rejoindre son meilleur ami.

Après cette séquence d'introduction, un plan dévoile Joshua, le personnage principal, en contre plongée, avec un fond de ciel derrière lui. Succède un plan sur Sylvain, depuis le point de vue de Joshua, de trois quarts dos. On ne distingue pas bien son visage mais on aperçoit du sang dans ses cheveux. C'est un indice sur son état, il est mort. Toutefois il s'agit d'une image fantasmée, de l'état dans lequel son corps a réellement été retrouvé. C'est une projection, une image douce, moins violente, de sa blessure. Dès le départ, ces deux personnages ne sont pas traités de la même manière. Ce découpage souligne la distinction entre l'un et l'autre. La représentation du personnage vivant, Joshua, devant le ciel, montre bien son état de transition et son envie de rejoindre son ami. Il y a un symbolisme du ciel, de l'au-delà, dès le premier plan sur ce personnage.
Puis un plan large réunit les deux. Ils sont assis sur le rebord d'une piscine vide. Ce plan les présente côte à côte, séparés par le coin de la piscine, qui crée une géométrie en miroir, d'autant plus qu'ils se regardent. Nous avons l'impression que Sylvain est le miroir de Joshua. Puis Sylvain disparaît du cadre en sautant dans la piscine, Joshua se retrouve seul dans l'image. Dès les trois premiers plans de cette séquence, tout est dit, tout est montré, rien que par le découpage. La suite de la séquence suit Sylvain en steadycam. On tourne un peu autour de lui pour voir son visage. Joshua rentre dans le cadre dans l'arrière-plan flou, sur le côté gauche de l'image. La netteté et la composition du cadre les séparent alors. Puis ils sont filmés en champ contre-champ, avec des regards (presque) caméra de Joshua, Sylvain regarde très peu son ami, il parle en regardant ses pieds. Ce regard très proche de l'axe de la caméra nous associe encore davantage à son point de vue. La séquence se clôture avec un plan large qui réunit encore une fois les deux amis, mais une ligne au sol dans la piscine les sépare : Joshua est droite cadre, Sylvain, gauche. Sylvain s'en va, il disparaît dans les herbes au fond du cadre. Joshua le regarde partir en se déplaçant légèrement sur cette ligne, qu'il ne franchit pas. Il reste dans l'entre-deux mondes, il sera bientôt du côté de son ami. Le film nous indique tout encore une fois, via son vocabulaire, via le découpage, les déplacements des comédiens, les regards, le décor.

Figure 19 : Joshua et Sylvain dans Tant qu'il nous reste des fusils à pompe

Dans la deuxième séquence avec Sylvain, à nouveau seul Joshua le voit. Ils sont séparés par des champs contre champ, et le premier plan sur Sylvain est clairement du point de vue de Joshua, en plongée. Puis au fur et à mesure du film Joshua devient lui-même progressivement un fantôme, une fois qu'il a trouvé une famille pour son frère Maël. Il l'accompagne vers cette famille mais s'efface progressivement. Des plans réunissent les deux frères avec Joshua immobile, face caméra, fixant l'objectif, tandis que son frère s'entraîne physiquement. Ou encore lors d'une fête d'anniversaire (ou Noël), Sylvain et Joshua sont là, Maël ne semble remarquer aucun des deux, et Joshua continue de fixer la caméra. Cette disparition progressive du monde des vivants se matérialise par un fondu enchaîné qui fait complètement disparaître Joshua. Il mange des céréales dans une cuisine et progressivement son corps disparaît laissant la pièce vide de sa présence, bien qu'on la sente encore. L'utilisation de la surimpression d'une image sans lui et d'une image avec lui en fondu permet de faire fondre et disparaître son image.

Figure 20 : Disparition de Joshua dans Tant qu'il nous reste des fusils à pompe

Le dernier plan du film est un plan large où on les voit tous les deux s'éloigner, au crépuscule, dans les champs. Ils sont enfin ensemble, dans le même monde. Le choix du crépuscule n'est pas anodin, il est associé à l'idée du seuil, du passage d'un monde à l'autre, à un moment de transition, comme celle du jour à la nuit.

Figure 21 : Dernier plan de Tant qu'il nous reste des fusils à pompe

Jonathan et Caroline ont voulu dès le départ prendre le contre-pied du traitement trop magique du fantôme, avec des apparitions et des éléments surnaturels. Ils l'ont mis en scène comme n'importe quel autre personnage. Son état fantomatique est renforcé par d'autres éléments, comme les décors (une piscine abandonnée, le lieu du suicide, les cages de football), des petits rappels sans artifices. Le film évoque le suicide de manière très frontale. Il accompagne ce geste en prenant la mort comme quelque chose de concret. Le fantôme devient quelque chose de très simple, et il n'y a rien qui contourne ou enjolive, rien qui pourrait venir atténuer la douleur, c'est dur, concret, brut.

Dans ce film le fantôme de Sylvain n'est pas vraiment là, comme s'il venait de la mémoire de Joshua. Il n'y a que ce dernier qui le voit (comme précisé ci-avant, il le voit avec un peu de sang, alors que ce n'est pas réellement son état après le suicide). Il est à l'image de ses souvenirs, de ce qu'il imagine de son ami mort. On se doute que c'est une projection mentale, bien que le film ne soit pas non plus complètement clair là-dessus. Le fantôme revient car un personnage vivant a envie qu'il soit là. Il a envie que ce soit possible, alors le film rend possible sa présence. Je trouve très beau cette idée d'utiliser le cinéma pour rendre possible l'impossible, et de le rendre normal, de l'introduire dans le récit comme un événement banal. Comme si le « comme par magie » était en fait très simple à réaliser. Dans le prolongement de cette pensée, on peut développer l'idée d'un pouvoir des images : faire revenir nos souvenirs, leur donner vie, et les revivre. Cette idée, on la retrouve aussi dans *Cria Cuervos*, les images sont des répétitions des souvenirs qui nous accompagnent, et nous guident dans notre vie. Grâce au cinéma, les morts nous accompagnent toute notre vie, et il fait de leur présence une projection de nos souvenirs dans le présent, comme une convocation.

La frontière entre le monde des vivants et le monde des morts peut également être une frontière de couleur, comme dans le film *Vers l'autre rive* de Kiyoshi Kurosawa. Le film met en scène un couple, une femme dont le mari mort revient vivre avec elle. Il est de retour sous son ancienne apparence, humaine et banale. On ne peut le distinguer de sa femme, qui est vivante. L'utilisation des couleurs est intéressante. Ils sont tous les deux habillés avec des couleurs complémentaires : elle en bleu ou vert, lui en rouge ou orange. La complémentarité se remarque également dans le fait qu'elle ne porte pas beaucoup de couleur vive, alors que lui oui, et tandis qu'il porte un haut coloré et un bas gris, elle va quant à elle porter un bas coloré et un haut gris. Nous pouvons noter un fait courant : quand on regarde trop longtemps un objet rouge et qu'on détourne le regard, on se met à voir du vert partout, même cette couleur n'est pas présente alentour. Le vert est ainsi la trace que laisse le rouge quand on le regarde trop longtemps. On sait qu'il n'y a pas de vert pourtant on le voit, et on ne remet pas en question la réalité du fait qu'on le voit. Kiyoshi Kurosawa utilise ce phénomène physique et optique, pour nous aider à accepter la présence de cet homme-fantôme.

Figure 22 : Les comédiens de Vers l'autre rive *dans leur costume*

Vif Argent de Stéphane Batut, utilise également cette idée de couleur pour créer un contraste entre le vivant et le mort. Prenons en exemple le plan où le personnage fantôme Juste, et son ancienne petite amie s'embrassent pour la première fois. Ils sont tous les deux éclairés de manière différente, chacun d'une couleur. Ce plan est inspiré du tableau *Le baiser* de Delaunay. À la fin du film, pour leur dernier baiser, la lumière est encore plus colorée. Ce qui était dans le plan du premier baiser une différence subtile de couleur, devient flagrant, suivant l'évolution esthétique du film.

Figure 24 : Le baiser *de Robert Delauna*

Figure 23 : Le premier baiser - Le dernier baiser dans Vif Argent

Ou encore dans *Los silencios* de Béatriz Seigner, ce sont les costumes qui nous indiquent l'étrangeté de certains personnages, qui s'avèrent être des fantômes. Ils portent des vêtements fluorescents. Cette idée de fluorescence est très intéressante. Elle fait écho aux nuits extralucides d'*Atlantique*, reprenant l'idée qu'on voit mieux ces éléments de nuit, car les zones claires fluorescentes sont les seules parties de l'image qui peuvent ressortir dans le noir. Je ne trouve pas cela anodin que les fantômes portent des vêtements qui ont cette propriété, d'être plus visible dans le noir qu'en plein jour. Une zone fluorescente est en effet visible de jour, mais de nuit elle dévoile son caractère atypique, et brille plus fort que le reste.

Figure 25 : Los silencios

2- La frontière du visible, qui voit le fantôme ? (Distribution de l'information visuelle)

Une autre manière de distinguer le personnage du fantôme est de le rendre invisible pour certains et visible pour d'autres. Invisible pour les personnages mais visible par le spectateur par exemple, comme dans le film de Stéphane Batut, *Vif Argent*. Ce film modifie au sein même du récit sa corporalité et sa représentation. Il explore différentes formes de visibilité du personnage de Juste, le fantôme. Il est parfois visible par le spectateur mais pas par les vivants, parfois tout le monde peut le voir. Ce procédé de mise en scène est une solution pour représenter le personnage du fantôme avec un corps humain, tout en conservant son aspect invisible dans l'histoire. Le cinéma représente l'invisible en donnant accès aux spectateurs à cet invisible que les personnages de fiction ne peuvent voir. Le cinéma pénètre le seuil de l'invisibilité.

Deux séquences du film de Stéphane Batut interpellent le régime de visibilité et le traitement de l'invisibilité de Juste. Ce sont les deux séquences d'amour entre Juste et Agathe. Dans la première, il s'agit de la bascule vers l'invisibilité de Juste aux yeux de la jeune femme, et dans la deuxième le film utilise le procédé de la transparence pour réussir à unir de nouveau ces deux corps. Que la bascule se fasse après l'amour ne me semble pas anodin. Toucher un fantôme n'est-il pas l'ultime défi pour les vivants ? Nous pouvons voir, nous pouvons entendre, nous pouvons sentir la présence, mais pouvons-nous toucher un fantôme ? Ici le film va encore plus loin, il montre le contact physique le plus profond qui soit (faire l'amour avec un fantôme) et il explore cette dimension charnelle. *Atlantique* la met également en scène, comme nous l'avons vu précédemment, en utilisant le corps d'un autre (l'utilisation du miroir permet de réaliser qu'il s'agit du défunt, de son revenant).

Analysons donc comment le film traite ce corps fictif au contact d'un autre corps, et comment il utilise des procédés de découpage ou de transparence pour unir ou séparer ces deux corps.

Dans la première séquence, Juste est doté de son vrai corps, son ancien corps revenu à la vie. Le contact entre ces deux corps est donc traité de manière tout à fait habituelle, sans distinguer le sien de celui d'Agathe. Toutefois les conséquences que cet acte a sur Juste le ramène à son statut de mort. L'amour est impossible entre un mort et une vivante. Cela me rappelle le film *Orphée* de Cocteau, où il est justement question de l'amour impossible entre La Mort, incarnée par la sublime actrice Maria Casarès, et Orphée. Le sacrifice est inévitable pour faire durer leur amour. Ici la sanction de Juste est de devenir invisible. Le lendemain matin, lorsqu'Agathe se réveille, elle est seule dans le lit, elle le cherche partout mais ne le voit pas. Nous, spectateurs, le voyons. Il est bien là, mais invisible à ses yeux, et également aux yeux de sa fille. Pour la cheffe opératrice Céline Bozon, cette séquence était très complexe à découper, le trajet des deux personnages étant important pour comprendre qu'il était devenu invisible à ses yeux. Ils ont mis beaucoup de temps à trouver le bon appartement, qui permette cette déambulation, mais ne paraisse pas trop spacieux pour une jeune mère célibataire. J'ai trouvé cette problématique du décor très intéressante, car il faut réussir à répondre à une envie de mise en scène et donc à un découpage précis pour comprendre les enjeux narratifs de la séquence, sans oublier les caractéristiques du personnage, et l'ancrage de cette séquence dans le scénario.
Il y a donc un changement de régime de visibilité au cours du film qui intervient après la scène d'amour. Comme si c'était un acte interdit, qui lui faisait perdre sa visibilité.

Figure 26 : Séquence après l'amour dans Vif Argent

Dans la deuxième séquence d'amour charnel, Juste est toujours invisible, mais Agathe semble le sentir, ressentir sa présence et son corps, alors même qu'elle ne le voit pas. Il lui fait l'amour comme en rêve. Le film illustre cette idée en créant une transparence avec le corps de Juste.

Comment réussir à créer cet effet de transparence d'un seul corps, qui est en contact avec un autre corps ? Céline Bozon explique qu'ils ont procédé à un système de « triple passe ». Ils ont tourné donc trois fois chaque plan. Une fois avec Juste qui faisait l'amour à Agathe, mais le personnage d'Agathe était habillé et cagoulé tout en noir, afin d'effacer son corps en post-production. Une fois avec Agathe seule, la comédienne Judith Chemla devait donc prétendre faire l'amour avec quelqu'un d'invisible. Et une troisième fois avec le décor seulement, afin de rajouter certains éléments manquants si besoin. Ces plans étant en mouvements, il fallait utiliser un système mécanique pour que les mouvements soient exactement les mêmes entre chaque « passe ». Ils ont eu recours au *motion control* pour arriver à cette précision dans la répétition des mouvements. La caméra était fixée sur un bras de machinerie fixe (pour venir au-dessus des comédiens dans le lit) qui était positionné sur une *peewee* (une dolly), elle-même installée sur un travelling dont les mouvements étaient programmés via le *motion control*. Ainsi les trois plans ont pu être fusionnés en post production afin de créer cet effet de transparence du corps de Juste. Il y a encore une fois une transition vers un nouveau régime de représentation entre un « avant » l'amour et un « pendant ». Avant l'amour, Juste est représenté normalement, bien qu'Agathe ne le voit pas. Toutefois lorsqu'ils font l'amour, nous le percevons soudainement différemment : pas tout à fait comme Agathe, car elle ne le voit pas du tout, mais plus tout à fait comme avant non plus. Le film traduit cette ambiguïté sensorielle, cette frontière floue qui existe entre les deux, en nous laissant percevoir cette étrangeté à l'aide de la transparence.

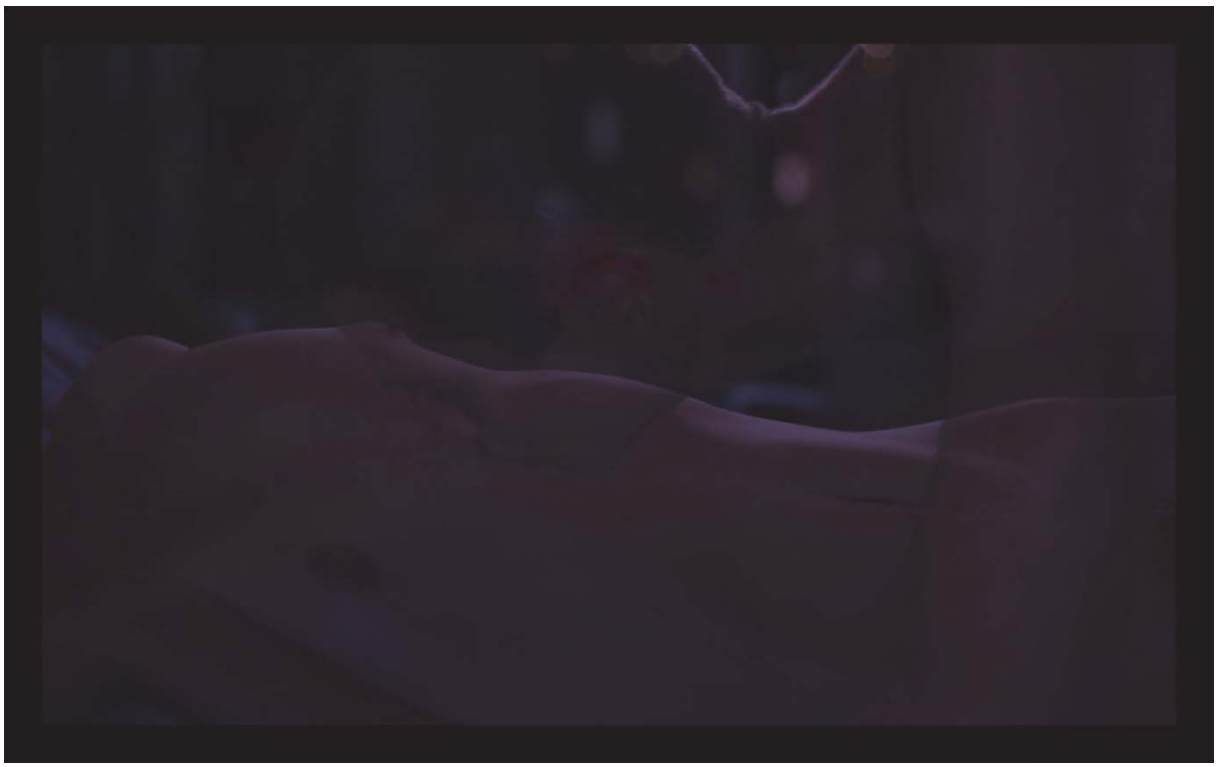

Figure 27 : Deuxième séquence d'amour dans Vif argent

Cette scène me rappelle la séquence d'amour du film *Fantômes* de Jean-Paul Civeyrac, également photographié par Céline Bozon. L'amant défunt d'une jeune femme revient la nuit pour lui faire l'amour. Toutefois dans ce film elle le voit, elle le touche, comme s'il n'était pas

mort. Mais il y a tout de même cette idée de frontière à ne pas franchir. Dans ce film il s'agit du jour, il faut qu'il parte avant le lever du soleil. Il y a toujours une règle, une frontière, qui vient séparer le monde des vivants et des morts. Il ne peut y avoir d'amour sans limites, d'amour sans contraintes, entre un.e vivant.e et un.e mort.e.
Vif Argent joue beaucoup sur les transitions, surtout lorsqu'il s'agit de passages vers les souvenirs des morts, qui sont accompagnés par Juste. Mais ces passages sont aussi illustrés par des idées visuelles : par ces changements de régime au sein du film, au sein même d'une séquence. Les idées esthétiques prennent en charge la symbolique du film, l'évocation du passage vers la mort. Le film cherche sans cesse à représenter ce passage, à inventer des formes, des idées narratives, des images, des sons, des couleurs.

Dans le film *L'aventure de Madame Muir* de Joseph L Mankiewicz, autre histoire d'amour avec un fantôme, le fantôme du marin est à nouveau représenté dans son ancien corps de vivant. Il prend sa forme humaine pour se révéler aux yeux de Madame Muir. Ici, il n'y a qu'elle et nous qui le voyons, nous voyons à travers son regard, et il reste invisible pour les autres personnages.
Dans une séquence où sa belle-mère et sa belle-sœur viennent chez Mrs Muir, le fantôme du marin est à ses côtés et lui parle. Nous le voyons, mais elle est le seul personnage à le voir et l'entendre. Les deux autres femmes la croient donc folle car elles la voient parler seule.
Dans cette séquence, il est très intéressant d'analyser le découpage et la composition des plans. Le fantôme du marin est dans la pièce, avec les trois femmes, et se déplace en même temps qu'elles. Il les suit du regard, les écoute, et réagit à ce qu'elles disent. Madame Muir se retrouve donc avec une personne en plus dans la conversation qui prend beaucoup de place et elle ne peut s'empêcher de lui répondre ou de le regarder. Elle sait que les deux autres femmes la prendront pour une folle. Les jeux de regard entre les personnages guident la conversation et soulignent les enjeux narratifs de la séquence. Le fantôme, en arrière-plan, presque toujours présent dans les plans de Madame Muir, semble être un soutien. Sa présence qui jusque-là était un peu en trop, trop imposante, trop embarrassante, se place de son côté à elle contre les deux autres femmes. Ces dernières souhaitent que Madame Muir quitte la maison pour revenir vivre avec elles, et lui annoncent qu'elle n'a plus d'argent, la jeune femme n'a donc d'autre choix que de partir. Mais le marin trouve une solution financière. Il lui demande d'écrire son histoire, et ainsi gagner de l'argent avec son livre. Elle pourra donc rester dans cette maison, indépendante. Cette séquence est le moment de bascule, où le fantôme du marin change de camp. Il voulait la chasser de sa maison, il l'aide maintenant à y rester. À la fin de la scène les deux femmes sortent de la pièce, et lorsque Madame Muir se retrouve seule, elle se retourne vers le marin, mais il n'est plus là. Un plan plus large nous montre la femme seule dans la pièce. La largeur soudaine du plan peut induire un regard objectif qui fait de la présence de l'homme le fruit de l'imagination de Madame Muir. Ce plan sème le doute. Toutefois, nous retrouvons l'homme dans les escaliers dans le plan qui suit. Il prend les deux femmes par les bras pour les mettre à la porte. Elles sentent que quelque chose d'invisible les pousse, sa présence est donc confirmée, le doute disparaît.

Elles ne pourront
ni me voir ni m'entendre.
Et quel affreux portrait !
Surtout gardez votre calme.
Ne vous mêlez pas de ça.
- Ça ne s'adressait pas à vous.
- A qui, alors ?

Figure 28 : Séquence de confrontation avec la belle famille dans L'aventure de Madame Muir

Mais ce léger doute revient, l'homme décide de partir, de disparaître, et d'effacer de la mémoire de la femme tous les souvenirs qu'elle avait avec lui. Elle continue sa vie sans lui, avec tout de même une légère sensation d'avoir connu l'amour, quelqu'un, quelque part. En tant que spectatrice, je me demande si finalement ce fantôme a jamais existé. S'agissait-il simplement d'un prétexte pour qu'elle ouvre son imagination et se prête à la création, à l'écriture d'un roman, à un accomplissement personnel ? N'était-il que le fruit de son imagination ? Certes, au début du film sa présence est belle et bien concrète : l'agent immobilier considère cette maison comme hantée, et raconte que tous les anciens locataires n'ont pu rester plus de quelques jours à cause de cette effrayante présence fantomatique. Mais au fur et à mesure, même pour nous, le souvenir s'estompe. À la fin toutefois, la fille de Madame Muir, qui est devenue adulte, lui parle du fantôme du capitaine Gregg. Sa mère est alors prise de stupeur et lui dit que tout ça n'était qu'un rêve. Sa fille se persuade que c'était un vrai revenant, mais Madame Muir l'en dissuade. Le film se clôt sur la mort de Madame Muir, et son fantôme redevenu jeune part avec le capitaine Gregg.

Le film d'Olivier Assayas *Personal Shopper,* utilise différents modes de représentations du fantôme selon qu'il s'agisse du fantôme du frère du personnage principal, d'un autre fantôme inconnu, ou bien même des choses qu'elle imagine.
En effet il y a ce spectre, réalisé en effets spéciaux qui apparaît dans la maison et qui semble repousser la jeune femme jouée par Kristen Stewart.
Il y a ensuite la silhouette, en arrière-plan, dans le flou, de son frère, lorsqu'elle est chez sa belle-sœur, que l'on aperçoit derrière elle, puis qui disparaît subtilement pour laisser seulement un verre qui vole puis qui vient tomber et se casser au sol. Ce qui est terrible dans cette séquence c'est que le fantôme du frère vient s'offrir à nos yeux à nous, à ceux du spectateur, et non à ceux de sa sœur, qui est éperdument à la recherche de cela depuis le début du film (elle n'attend que ça, un signe). Finalement nous le voyons, mais pas elle. Cette frontière entre qui voit le fantôme et qui ne le voit pas se place ici entre le spectateur et le personnage du film.
Étrangement, la première fois que j'ai vu ce film, j'avais tellement peur que je n'ai pas pu regarder le moment où surgit le spectre dans la maison vide, alors je ne l'ai pas vu, et j'ai donc oublié son existence. Ainsi pour moi il n'y avait pas de spectre dans ce film. Et en parlant du film autour de moi je me suis rendue compte que je n'étais pas la seule à ne pas l'avoir vu. Yorick le Saux, le chef opérateur, me dit que finalement c'est tant mieux car lui n'est pas très content de l'aspect qu'a pris ce spectre en effets spéciaux. Mais cela me fait remarquer que souvent, même si les films nous montrent des fantômes, nous ne les voyons pas forcément, car si nous avons peur, nous nous cachons les yeux. Pour écrire ce mémoire j'ai donc dû ouvrir grand les yeux, et finalement, ouvrir les yeux fait moins peur que se les cacher.

3- La frontière entre réalité et imaginaire, du point de vue d'un personnage

Et si ce fantôme que je vois n'était qu'un mirage ? Et si ce corps que la caméra filme n'était que la projection d'un souvenir ? La force du cinéma est aussi de réussir à nous transmettre les émotions, les images intérieures, d'un personnage. En pénétrant dans le point de vue d'un personnage, le cinéma peut nous montrer ses souvenirs, peut représenter un corps qui n'existe que dans l'imagination du personnage. Alors, ce souvenir n'est qu'un fantôme, une trace du passé, une image qui n'existe plus, mais que l'on convoque et fait revivre.

« *La claire réalité du jour a glissé vers les images encore plus claires du souvenir. Et ces images se présentèrent à mes yeux avec l'intensité d'évènements réels*. » Telle est la voix du personnage d'Isak dans le film *Les Fraises Sauvages* d'Ingmar Bergman
Dans ce film, les fantômes resurgissent devant les yeux d'une petite fille rejouant des scènes du passé avec une telle prégnance qu'on irait jusqu'à croire avec le personnage à la réalité matérielle de ces visions. Ce sont les visions du passé qui prennent corps. Pas seulement les images (les corps des personnes mortes) mais aussi leurs paroles, leurs actes, leurs discussions. On se demande si ce que l'on voit s'est passé à l'époque devant ses yeux ou bien en son absence. Ces visions revenantes lui dévoilent-elles le passé ?
L'informité du fantôme l'associe à l'enfance. L'enfant est l'image même du changement, de l'entre-deux, de l'intervalle. Il a donc tout à voir avec les fantômes. L'enfant est également celui pour qui réalité et imaginaire se confondent.
Dans *Cria Cuervos*, Carlos Saura traite du processus de destruction et de mort, maux de l'Espagne pendant la dictature. Il montre les traumatismes d'une société post Franco en nous présentant une fratrie de trois sœurs orphelines, dont l'une voit encore ses parents parler et déambuler dans la maison.
Saura filme la mort, mais surtout les traces de ce qui reste. Il fait vivre au présent des images du passé. Il met en scène le souvenir de ceux qui sont morts, ce qui vit encore d'eux dans les vivants.
Le fantôme intervient dans un mélange des temporalités : il n'y a plus ni présent ni passé ni futur. Tout se mélange, tout est permis : représenter un être mort qui parle, touche, regarde un être vivant, les réunir dans la même image, la même temporalité, via le biais du souvenir, de l'imaginaire de cette enfant.
Il joue sur la temporalité par le montage, et brouille tous les liens : les champs contre champs, les contre champs qui deviennent champs, le personnage rentre dans l'image qu'on croyait être un point de vue de ce que le personnage regardait. Tous les repères sont brouillés, comme ceux de cette jeune enfant qui ne sait pas faire la différence entre images mentales et images réelles. Le film nous place dans son regard et brouille les frontières. Car l'enfance est bien un moment où les frontières entre réalité et imaginaire sont encore floues, où on ne peut distinguer ce qui est de l'ordre de notre imagination, ce qui est inventé, et ce que nous percevons vraiment.

Analysons la séquence qui est centrale dans le film pour moi. La petite Anna assiste à la dispute entre son père et sa mère, ou plutôt se souvient de cette dispute en convoquant leurs fantômes, puis va se coucher et imagine que sa mère vient la bercer, et enfin se rend compte qu'elle n'est plus là. (00.57.00-01.07.00)

Dans la première partie de la séquence elle vient de quitter sa mère (son fantôme donc) et remonte se coucher, mais s'arrête dans les escaliers, entendant son père (le fantôme de son père) rentrer. S'ensuit une dispute de ses parents à laquelle elle assiste, passive. Tout est fait pour faire paraitre la petite fille plus fantomatique que ses parents : elle porte une chemise de nuit blanche, elle est pâle, ses parents ne la voient pas. Elle est observatrice de la scène, la séquence instaure deux degrés de réalités qui ne communiquent pas. Celui de la petite fille, et celui de

ses parents. Elle apparaît invisible pour ses parents qui ont pourtant eux l'intensité du réel. C'est son regard mobile qui nous guide, elle est présente dans ce souvenir, dans ce surgissement des corps du passé, en tant que pur regard, et elle devient presque cadre.
Analysons donc le découpage, qui orchestre une étrange chorégraphie dans l'espace ; la petite fille se déplace dans le cadre imperceptiblement. On commence par voir la scène de son point de vue, elle est effectivement séparée de ses parents par un champ contre champ. Puis, alors que nous sommes dans le contre champ qui est vu depuis son regard à elle, elle apparaît dans ce plan, au premier plan, en amorce, puis on panote pour suivre la mère et en repanotant vers le père, toujours en suivant le mouvement de la mère, on découvre Anna en face de nous, entre ses deux parents, qui les regardent. Elle a bougé sans que nous l'ayons remarqué. Mais nous regardons toujours depuis son regard. Lorsqu'elle regarde sa mère nous regardons sa mère, puis elle tourne la tête vers son père qui est hors champ, et il rentre dans le cadre, c'est elle qui guide. Nous l'oublions un moment, en nous concentrant sur les parents, un léger zoom vers leur étreinte la fait disparaître, un pano, leurs corps qui se rapprochent, puis on sort de la scène avec elle, en suivant son mouvement vers l'escalier en panotant. La petite Anna circule dans l'espace comme un fantôme, elle se propulse d'un endroit à un autre, et guide notre regard. Le fait que nous soyons dans un premier temps dans son regard pour ensuite nous rendre compte qu'elle est dans l'image brouille nos repères et nous installe dans une atmosphère étrange, où le regard devient flou, où la frontière entre réalité et imaginaire n'est pas très claire. C'est peut-être ainsi que le film nous installe réellement dans le point de vue de la petite fille, en brouillant nos repères au même titre que les siens. Précisons que cette scène de dispute nous est familière : lors d'une séquence antérieure les trois sœurs jouaient à un jeu de rôle (Anna jouait le père, sa grande sœur la mère et sa petite sœur la servante) et se disputaient comme les parents se disputent dans cette scène, avec exactement les mêmes mots, les mêmes arguments. Le spectateur interprète cette scène comme un souvenir, une dispute à laquelle la petite Anna a assisté.

Cette séquence traduit un regard, celui de la petite fille, qui par la grâce du cinéma, a acquis le pouvoir d'accéder à la multiplicité des points de vue. Un regard qui vient du passé, qui ramène des visions du passé au présent, mais qui adopte aussi un nouveau point de vue, un regard capable de changer d'angle. Ce changement de point de vue qu'entreprend la mise en scène illustre pour moi cette magie et ce pouvoir d'ubiquité du regard.

Figure 29 : Anna voit ses défunts parents se disputer dans Cria Cuervos
Il s'agit d'un unique plan séquence qui effectue des pano et des zooms.

Dans la deuxième partie de l'extrait la petite fille se couche dans son lit et convoque le fantôme de sa mère. On la voit se coucher, puis elle ferme les yeux et fixe l'encadrement de la porte ouverte en face d'elle. Au début il ne se passe rien, puis après qu'elle ait fermé les yeux, sa mère apparaît et fait des allers-retours. Il semble que c'est toujours le même mouvement, la même expression de la mère qui se répète. Le cadre souligne le fait que la petite fille ferme les yeux en effectuant, la première fois qu'elle le fait, un travelling avant. À ce moment-là, elles sont séparées par un champ contre champ, mais aussi par l'encadrement de la porte, comme si elles n'étaient pas dans le même monde. Puis sa mère rentre dans la chambre, et tout d'un coup le découpage change de vocabulaire. D'autres plans interviennent, notamment des plans plus larges : un plan du point de vue de la mère, puis de nouveau nous voyons la mère du point de vue de la petite fille, et un nouveau gros plan sur Anna les yeux ouverts souligne ce point de vue. La mère vient s'asseoir à côté d'Anna, elles sont enfin réunies dans le même cadre, en champ contre-champs avec amorce. Cette réunion est toutefois limitée à des amorces floues. Puis un léger travelling avant sur Anna qui écoute l'histoire que lui raconte sa mère la fait disparaître du cadre. Gros plan sur la mère. On revient sur la fin du travelling, c'est-à-dire un gros plan sur la petite fille. Puis on fait marche arrière avec un travelling arrière, et là, on découvre avec Anna que la mère a disparu. Tout d'un coup, le rythme est rompu avec un plan dans le dos d'Anna qui se redresse et crie « maman ». S'ensuit un moment de panique, tout le monde se réveille, sa tante vient dans la chambre. Anna déclare à sa tante qu'elle veut mourir, reproduisant ainsi ce qu'a fait sa mère lors de sa dispute avec son mari. Puis sa tante lui raconte la même histoire que la mère, l'histoire se répète, ce qui fait exploser Anna, qui clôture cette séquence en répétant à sa tante « Je veux que tu meures ». La répétition perpétuelle que l'on retrouve aussi bien dans cette séquence que tout le long du film est incantatrice, et brouille les repères, on met en doute ce qui se répète. Le film ramène le passé au présent et inversement, comme si tout était souvenirs, et prédications.

Figure 30 : Suite de l'extrait analysé de Cria Cuervos

Dans le film de Ken McMullen *Ghost dance*, Jacques Derrida nous apprend que deux psychanalystes, Nicolas Abraham et Maria Torok, ont mis au point une théorie du deuil, à partir de celle de Freud. Lorsque l'on fait notre deuil, on intériorise la mort, on prend le mort sur soi, on se l'assimile et cette intériorisation qui est en même temps une idéalisation, accueille le mort. Tandis que dans un deuil qui ne se développe pas normalement, il n'y a pas de véritable intériorisation, il y a ce qu'Abraham et Torok appellent une incorporation. C'est-à-dire que le mort est pris en nous mais ne devient pas nous-même et il occupe une place particulière dans notre corps. Il peut parler tout seul, il peut hanter ou ventriloquer notre propre corps et notre propre discours. Si bien que le fantôme est comme enfermé dans une crypte en nous. Nous sommes comme une sorte de cimetière pour les fantômes. Le fantôme peut être notre propre inconscient mais plus précisément c'est l'inconscient de l'autre qui parle à notre place. C'est non seulement notre inconscient mais aussi celui d'un autre qui nous joue des tours. Ça peut être terrifiant. Je retrouve cette idée dans le film *Cria Cuervos*, lorsque la petite Anna reprend les mots de sa mère, comme si le fantôme de sa mère parlait à sa place. J'ai également essayé d'exprimer cette idée, dans mon film, d'une certaine manière la petite Jeanne ressent et exprime la solitude qu'a pu ressentir sa grand-mère.

Le cinéma peut donc faire revivre ces fantômes, et leur donner un corps, une voix, un regard. Dans *Cria Cuervos* on doute un peu au début de l'existence de ces apparitions mais très vite, comme nous l'avons vu, la mise en scène nous indique qu'elles ne sont que le fruit de l'imagination de la petite fille. Le film se positionne en affirmant que ces fantômes n'existent pas réellement. Mais finalement ces fantômes peuvent aussi exister, même si un doute est présent au départ, et même si le film s'ancre complètement dans un univers réaliste, loin du fantastique.

« *Les morts ne meurent que s'ils meurent dans nos cœurs. Ils vivent si nous les chérissons, si nous honorons leur mémoire, si nous posons sur leurs tombes les mets qui de leur vivant ont eu leurs préférences, si à intervalles réguliers nous nous recueillons pour communier dans leur souvenir. Ils sont là, partout autour de nous, avides d'attention, avides d'affection. Quelques mots suffisent à les rameuter, pressant leurs corps invisibles contre les nôtres, impatients de se rendre utiles.* »[17]

[17] Extrait de *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem* de Maryse Condé, Mercure de France, 1986, p.23

III. Le fantôme sans corps : dépasser l'incarnation

« *« Rien » Enfant j'ai souvent essayé de me l'imaginer, le Rien… L'idée même m'avait inspiré la peur. Rien. Ça ne pouvait pas exister, cherchais-je à me persuader*. »[18]

Dans cette troisième partie je souhaiterais aller au-delà d'une représentation physique du fantôme, pour parler de présence et réfléchir à la manière de mettre en scène cette présence qu'on peut ressentir.
Car la présence naît bel et bien de l'absence, il s'agit de mettre l'absence en présence. Comment créer cette présence via l'absence de corporalité, l'absence de motif, l'absence d'incarnation ?

Dans cette partie, je souhaiterais parler de mon film de fin d'étude qui justement est né de cette recherche sur la représentation d'une présence fantôme à l'aide des cadres, de la lumière, sans donner ni corps ni voix à ce fantôme, et je voudrais également analyser *Les Innocents* de Jack Clayton, et *Rebecca* d'Alfred Hitchcock. On rentre ici dans des films plus psychologiques, plus ambiguës sur la notion de fantastique.

Nous allons voir qu'il y a différentes manières d'amener cette idée de présence fantomatique au cinéma.

Mais au-delà de la question de la représentation se pose la question de l'adhésion, la croyance du spectateur, à ce fantôme. On ne remet pas en question un corps que l'on voit, mais une sensation, aussi explicite soit-elle, peut être sujette au doute. Alors en plus de représenter cette présence, il va falloir y croire.

Il me semble que le cinéma traduit le désir de voir. C'est en captant le regard du spectateur que le cinéma immobilise le corps et le place dans un état émotionnel intense.
Le spectateur court le risque à chaque instant d'être piégé par ses sens, mais il en tire également une certaine jouissance. Il se positionne dans une posture d'hyper-sensibilité et, bien qu'il soit conscient des trucs et trucages du cinéma, il y croit. Il y a un pacte implicite entre le film et le spectateur : le film donne des émotions fortes au spectateur à condition que celui-ci adhère au régime de visibilité que le film expose, à condition qu'il ne remette pas en question la réalité de ce que les images lui montrent. D'une certaine manière on accepte la réalité du film tout en considérant cette réalité comme celle du film, celle du cinéma, plus que comme celle du monde ou du réel. Mais pour y croire le spectateur a besoin de bases solides et d'une certaine continuité esthétique, d'être guidé dès le début par le film, qui doit donner les codes au spectateur.
On sait que ce que l'on regarde est faux, mais on veut y croire. Cela me fait penser aux fantômes : on ne veut pas qu'ils existent mais on veut aller les voir.

« *C'est que le fantôme peut terrifier davantage par ce qu'il ne présente pas que par ce qu'il présente, non pas tant par ce qu'il fait advenir que par ce qu'il soustrait à nos yeux (d'où le voile blanc qui recouvre son corps dans la tradition occidentale)* » [19]

Dans une première sous-partie, je vais parler de l'utilisation du regard subjectif comme point de vue du fantôme, réponse à la non représentation du fantôme. J'y évoquerai mon film, et la scène d'introduction du film *Rebecca* de Hitchcock. Puis j'étudierai la puissance des lieux et

[18] Wim Wenders dans *La logique des Images*
[19] *L'Attrait du fantôme* de Clélia et Eric Zernik

des objets, leur utilisation dans le récit pour symboliser la présence du mort. Je m'appuierai sur *Rebecca* d'Hitchcock et *Les Innocents* de Jack Clayton. Enfin, j'analyserai comment une image peut être porteuse de présence, comment elle peut hanter le présent, que ce soit un portrait ou une image du passé. Je parlerai de *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais et *The Shining* de Stanley Kubrick.

1- Le regard subjectif : La caméra comme point de vue du fantôme

On peut se dire qu'une des réponses à l'impossible représentation du fantôme est celle de ne tout simplement pas le représenter, le laisser hors champ, ou même aller jusqu'à le laisser être lui-même la caméra.
Comme le fait le film *A Ghost Story* de David Lowery, qui adopte le point de vue du personnage mort. À partir du moment où il meurt, on reste avec lui, et on voit tout à travers son regard. Ce regard subjectif a été toute la réflexion de mise en lumière et mise en cadre de mon film.

L'écriture de mon film *Dernier Automne* est partie du désir de parler du deuil, de la prise de conscience de la mort et des peurs que celle-ci engendre. J'ai voulu confronter deux personnages qui ne vivent pas le deuil de la même manière, et qui n'ont pas les mêmes peurs. La grande sœur, Anna, est très pragmatique, complètement athée, terrorisée par l'idée même de la mort, car représentant le néant, elle est ainsi dans une sorte du déni du deuil de sa grand-mère. La petite sœur, Jeanne, est pour la première fois confrontée à la mort d'un proche, elle écoute, croit, et se raccroche à tout ce qu'on peut raconter sur la mort, les fantômes, les présences. Contrairement à sa sœur, elle en parle beaucoup, veut trouver des réponses, croit à ses intuitions. Elle imagine que sa grand-mère est toujours avec elles, qu'elle les regarde, et sa présence est apaisante pour elle. Cette croyance fait peur à sa grande sœur, qui ne peut pas croire rationnellement à cette présence fantôme.
Anna fait face à un dilemme, elle ne croit pas aux histoires de sa sœur, mais elle ne veut pas lui imposer son pragmatisme. Elle veut à la fois la rassurer, l'aider, l'accompagner dans cette étape importante, sans la brusquer, sans lui transmettre la violence de sa non croyance à elle et se rassurer en prouvant à sa sœur que ses histoires ne tiennent pas debout. Est-ce qu'elle fait semblant d'y croire ? Est-ce qu'elle se met à y croire ? Est-ce que sa sœur y croit vraiment ou invente-t-elle ces histoires pour se rassurer ? Y-a-t 'il vraiment un fantôme ?
Pour moi, Anna se pose ces questions, Jeanne aussi à sa manière, et le film également. Je n'ai pas envie d'y répondre directement, tout ce qui se passe dans le film s'explique rationnellement mais tout est mis en scène pour qu'on ait un doute sur la présence ou non de surnaturel. En effet je mets en scène un troisième regard, qui n'est ni celui de Jeanne, ni celui de Anna, ni tout à fait celui, neutre, de la caméra, mais qui est la matérialisation de la présence que sent Jeanne. Ce regard intervient seulement quand Jeanne est seule, il nous permet de rentrer directement dans la subjectivité de la petite fille, qui ressent la présence de sa grand-mère, un peu inquiétante pour le spectateur, mais pas pour le personnage. Une autre forme de regard est mise en scène, comme une progression de cette présence. Deux séquences sont entièrement tournées avec cette caméra subjective, qui figure une déambulation dans la maison. Je crée une ambiguïté avec ce regard. Est-ce celui de la grand-mère ? Celui de Jeanne somnambule ? Celui de la grand-mère dans le corps de Jeanne endormie ? Pour moi le somnambulisme de Jeanne souligne son malaise, et permet à ses désirs inconscients de s'exprimer. Jeanne interprète cela comme des signes de la part de sa grand-mère : la première fois qu'elle est somnambule c'est pour aller dans le lit de sa grand-mère, et la deuxième fois, pour retrouver la cabane qu'elles avaient cherchée, en vain jusque-là.

Dès l'écriture du scénario cette idée de regard fantomatique était présente et j'ai voulu créer une gradation pour aller vers quelque chose de plus en plus clairement subjectif.

Le premier plan qui pour moi évoque cette idée de regard extérieur est le plan dans le miroir de Anna dans la salle de bain, dont j'ai déjà parlé en première partie.

La deuxième occurrence de présence étrange est lorsqu'Anna est seule dans sa chambre et prend un pull dans le placard. La séquence commence par un plan large depuis la chambre d'où on suit son mouvement en panotant. De ce plan large, un plan plus serré raccorde sur son visage avec en amorce l'armoire, depuis un axe différent. Le son d'une porte qui s'ouvre en hors champ la fait regarder juste derrière la caméra. Puis en contre-champ nous avons un plan sur une porte entrebâillée. Ce plan semble être depuis le point de vue de Anna, toutefois, elle rentre dans le champ, ferme la porte puis sort du champ. Le plan dure, nous restons sur la poignée de porte, la lumière s'éteint, puis se rallume. J'ai voulu, dans cette séquence, brouiller un peu les repères du spectateur sur le point de vue de la caméra, il s'agit d'un faux champ contre-champ car elle rentre dans le cadre. La durée du plan indique l'importance de cette porte, qui plus tard dans le film s'avèrera être la porte de la chambre de la grand-mère, pièce qu'Anna redoute et dans laquelle elle refuse d'entrer. De plus, le plan serré d'avant, sur le visage d'Anna, était filmé depuis cette porte. Il était important pour moi de filmer depuis la porte, afin de suggérer le point de vue de la grand-mère.

Figure 31 : Deuxième séquence "point de vue de la grand-mère" dans mon TFE

Le troisième plan du film en regard subjectif survient après la séquence de discussion entre les deux sœurs où Jeanne dit à Anna qu'elle sent que leur grand-mère les regarde. Il s'agit d'un plan au steadycam qui déambule dans la maison, vide, de nuit. J'ai très vite décidé de faire ces plans au steadycam, j'imaginais un mouvement fluide, flottant, qui pouvait évoquer une présence pas tout à fait humaine. Je me suis posée des questions de hauteur caméra pour ce plan, et j'ai décidé de rester à hauteur à peu près humaine, ni trop haute ni trop basse, pour conserver l'idée d'une présence humaine. Dans ce plan, la porte d'entrée s'ouvre seule, comme poussée par le vent, ou bien comme tirée par un être invisible, l'être dont le regard serait la caméra, mais qui resterait invisible à l'œil, et à la caméra. Le fait d'enchaîner directement après avec un plan où Anna se réveille en sursaut dans son lit peut rendre le plan ambigu, ce n'est peut-être qu'un mauvais rêve. C'était important pour moi de garder l'ambiguïté de ce regard, de cette caméra subjective, tout le long du film. La focale utilisée pour ce plan au steadycam est le 35mm. La focale utilisée pour la quasi-totalité des plans de suivis à l'épaule étant le 40mm, je voulais que ce regard subjectif soit un peu plus large, mais que la différence soit très subtile, le 35mm me permettait de garder à la fois cette idée de regard subjectif et d'amener par la même occasion un léger élargissement du champ visuel.
La retranscription de la présence du fantôme par son mouvement me fait penser à ce que j'ai pu lire dans *L'attrait du* vent :
« *Le cinéma, pour donner lui-même une expression la plus épurée possible, a trouvé « des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus proches »*[1] *du vent. Ainsi dès 1895, « devenir vent », lui permet de se donner à voir pleinement et d'emblée pour le pur mouvement sans formes qu'il est.* »[20]

« *Le mouvement n'étant jamais matériel, mais de toute façon visuel, en reproduire la vision, c'est en reproduire la réalité.* »[21]

Ainsi on ne peut que croire en la réalité, l'authenticité du mouvement. Donc par ce biais on ne peut que croire en l'authenticité de cette présence, par la mise en image de son mouvement.

Le quatrième plan qui intègre ce regard au film est un plan séquence large dans la cuisine. On commence la séquence avec les deux sœurs à table, la caméra est assez loin d'elles, mais dans la pièce, on voit en face la porte-fenêtre et la fenêtre qui donnent toutes deux sur le jardin. La lumière en contre-jour crée une atmosphère sombre à l'intérieur de la pièce, les visages des comédiennes sont dans l'ombre, l'exposition est faite pour l'extérieur. Dès le départ, alors que l'action est assez calme, cette lumière inconfortable nous met dans une ambiance un peu inquiétante. Le plan dure, et reste dans la maison alors même que les deux filles sont sorties, lorsque la porte claque, la caméra se retrouve seule dans cette pièce, dans le silence de la maison, et on entend les deux filles un peu au loin. Puis la petite fille revient dans la pièce, et cherche des clés très proche de la caméra, la caméra effectue un léger travelling avant vers elle à ce moment-là, puis tandis que Jeanne s'éloigne de nous, allant vers la porte, un léger zoom (numérique) continue cette avancée vers la petite fille. Alors, elle s'arrête, se retourne, et regarde vers la caméra. Le fait que son visage soit très sombre ne nous permet pas de déceler exactement où se situe son regard, regard caméra, ou bien juste à côté, ce doute m'intéresse. Puis elle sort de la pièce sans fermer la porte complètement. On reste encore dans la pièce, et le vent ouvre et ferme la porte, tandis que la caméra effectue un très subtil mouvement de pano vers la droite, dans la direction de là où sont les filles. Ce long plan séquence était très important pour moi, pensé dès l'écriture de la séquence. Il fallait à l'aide de ce plan percevoir la présence

---

[20] Benjamin Thomas *L'attrait du vent* Édition Yellow Now, p.20. [1]Citation de G. Deleuze et F. Guattari Mille Plateaux Capitalisme et schizophrénie 2, Paris, Minuit, 1982 p.291
[21] Christian Metz *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2003, p.19

que ressent la petite fille, sans tout à fait être sûrs qu'il s'agisse vraiment d'une présence fantomatique humaine. Je souhaitais aussi traduire la solitude de la grand-mère, que ce soit celle du fantôme si on imagine qu'il est présent, ou la solitude de la grand-mère avant qu'elle ne meure, sa solitude dans son quotidien de femme âgée vivant seule dans la campagne. Au montage son et au mixage nous avons renforcé cet effet en éloignant les voix des filles et en rendant la pièce très silencieuse une fois la porte fermée. De plus, la lenteur du mouvement de la caméra, le travelling avant, le zoom avant, et le panoramique, renforcent cette idée d'immobilité, comme si la grand-mère se fondait dans la maison. Avec ce plan j'avais également l'intention de rendre la maison vivante, d'imprégner cette présence fantomatique de l'ambiance de cette maison vide, seule, au milieu de rien. Sur le tournage nous avons mis beaucoup de temps à trouver le bon cadre, la hauteur caméra était très importante également, il ne fallait pas complètement surplomber les deux filles lorsqu'elles étaient assises, mais je voulais aussi pouvoir les avoir debout sans les couper, et le recadrage n'était pas possible, car l'idée du plan était justement de créer un plan très fixe qui bouge de manière très souple et lente. Finalement nous avons trouvé une hauteur qui convenait pour toutes les positions des deux filles et qui n'était pas beaucoup plus élevée que les filles lorsqu'elles étaient assises. J'ai choisi le 25mm, la difficulté de l'installation de ce cadre était sûrement due à l'utilisation de cette optique qui n'était pas la norme pendant le tournage. Mais nous avions besoin de prendre un peu de largeur, et la pièce étant assez étroite, le 35mm ne nous permettait pas un plan suffisamment large. Malgré le changement de focale l'effet « regard subjectif » est toujours présent, et je trouve que cela permet même de rajouter un peu d'ambiguïté sur ce plan, sur son point de vue. Il s'agit d'un plan large d'exposition, qui se transforme progressivement en regard, présence. Comme le fantôme, le vent est invisible, impondérable : ce n'est que son effet, sa trace, souvenir d'un contact avec la matière, qui témoigne de son existence.
Le vent serait donc une forme de fantôme, ou bien il pourrait devenir un substitut du corps du fantôme au cinéma. Nous pourrions suivre le conseil de Philippe Rousselot lorsqu'il dit « *Filmer le vent par l'eau qu'il sculpte en passant* »[22], et l'appliquer aux fantômes. Ainsi un drap qui vole, une porte qui s'ouvre et se referme, deviendraient des signes de présences fantomatiques.

Figure 32 : La porte poussée par le vent dans mon TFE

[22] *La Sagesse du chef opérateur* de Philippe Rousselot, Édition Jean-Claude Béhar, Collection Sagesse d'un métier, 2013

Nous pouvons retrouver dans les premiers plans dans la forêt, lors de la discussion des deux sœurs en plein jour, l'idée de ce regard un peu étrange. J'ai voulu les filmer de loin, à travers les arbres, en longue focale, et les suivre en panotant. Nous avons trouvé un trajet pour les comédiennes dont la caméra était plus ou moins le centre afin de créer un faux travelling latéral en effectuant un panoramique. Ce regard de loin, à travers les arbres, découle de l'envie de créer une atmosphère un peu inquiétante, et d'imaginer éventuellement un regard extérieur, qui les épie. Pour ce plan nous avons opté pour le 80mm.

Un deuxième plan au steadycam (déambulation dans la maison) arrive un peu plus tard dans le film tandis que les deux sœurs jouent à cache-cache. À la fin du plan, on suit Jeanne, qui ouvre la porte de la chambre de la grand-mère et hésite. Pendant son hésitation le plan ralentit, et avance très lentement vers elle, la petite fille semble sentir quelque chose derrière elle, elle se retourne doucement vers la caméra, mais la fin du décompte d'Anna retentit, alors elle file se cacher dans la chambre. J'ai voulu lier le regard subjectif au steadycam et cette présence que ressent Jeanne, qui s'avance très doucement d'elle, comme dans le plan dans la cuisine.

Le troisième plan au steadycam intervient dans la dernière séquence, finalement entièrement tournée au steadycam. La caméra filme la forêt, elle effectue un 360° en passant par le haut des arbres. Lorsqu'elle se retourne, on découvre Anna, endormie contre un arbre, la caméra s'avance doucement vers elle. Elle se réveille en plan serré, puis nous découvrons Jeanne en contre champ, debout, en face d'elle, les yeux fermés. Anna rentre dans le cadre, nous retrouvons ici l'idée du faux champ contre-champ, puis nous suivons la marche des deux jeunes filles, jusqu'à l'arrêt de Jeanne. La caméra accompagne le mouvement d'Anna. Elle réveille Jeanne, qui ouvre les yeux, et voit la cabane. Un plan sur la cabane. Le dernier plan du film est de nouveau au steadycam, on s'éloigne lentement des deux sœurs, en s'enfonçant dans la forêt. Ces plans au steadycam ont été faits au 35mm, pour suivre la logique des focales du film.
Cette séquence crée une ambiguïté sur la nature des plans au steadycam. Le plan qui ouvre la séquence peut être interprété comme étant le regard de la petite fille, mais le dernier plan qui s'éloigne rompt cette idée, car Jeanne est dans le plan. J'avais envie de terminer avec un plan qui introduit à nouveau l'ambiguïté de ce regard. Certains peuvent y voir le regard fantomatique de la grand-mère qui les quitte, les ayant guidées vers la cabane, ou bien tout simplement un plan de clôture du film, qui s'éloigne, laissant les deux jeunes filles avec leur cabane, dans la forêt.

Ainsi, tous ces effets de cadre, (le steadycam, le plan fixe qui reste et qui effectue de lents mouvements, les faux champs contre-champ, ou le plan en longue focale à travers les arbres) créent une ambiance un peu étrange, à la limite de l'inquiétude, et une ambiguïté sur le point de vue de la caméra. Certains y voient une présence fantomatique, d'autres, plus pragmatiques, ne voient pas de fantôme, simplement l'illustration de ce que ressentent les deux jeunes filles, et surtout Jeanne. J'ai l'impression que c'était le défi du film, de conserver cette ambiguïté, et l'équilibre a été trouvé au tournage dans la manière de filmer, mais également au montage image, au montage son et au mixage. Au montage image nous avons utilisé des effets sonores qui ancraient le film dans le genre, pour finalement les atténuer au montage son et au mixage, et revenir à ce qui avait été tourné, en faisant confiance à la puissance visuelle de ces plans, et à ce qu'ils racontent.

« *J'étais devant la grille s'ouvrant sur la grande allée. Et je ne pouvais entrer. L'accès m'était interdit. Puis soudain, je me sentis douée d'une force surnaturelle et comme un esprit, je franchis cet obstacle.* »

J’ai retrouvé un plan similaire dans l’ouverture du film *Rebecca* d’Hitchcock. La voix off de l’héroïne nous raconte qu’elle est revenue en rêve dans son ancienne demeure, Manderlay. Elle raconte son rêve, et pendant ce temps on rentre dans le jardin de la maison avec une caméra flottante. Au début, le plan est fixe, puis il se met en mouvement et passe à travers la grille du portail. Il fait nuit, le jardin paraît inquiétant, et il y a beaucoup de fumée. Puis, on arrive sur la maison, qui dans son rêve se réveille : elle raconte qu’elle voit les lumières s’allumer (à l’image les lumières s’allument, puis un nuage passe devant la lune et tout s’éteint de nouveau.) Je remarque qu’il s’agit de nuit américaine dans les plans en extérieur car je vois des rayons lumineux dans la fumée, j’imagine qu’il ne s’agissait pas d’un très gros projecteur, mais plutôt du soleil, d’autant plus que le noir et blanc facilite ce genre d’effet. Pour les plans sur la maison il me semble qu’il s’agit d’une maquette. Ces effets visuels visibles renforcent l’idée du rêve, et du mystère de cette maison. Ces plans flottants indiquent ainsi à la fois le rêve, mais également le point de vue subjectif de l’héroïne qui raconte son rêve à travers ce qu’elle voit. La caméra se substitue à son regard.

Figure 33 : Séquence d'ouverture de Rebecca

2- Les objets comme rappels d'une présence passée, les lieux porteurs de mémoire

On parle souvent de maisons, lieux, hanté.es, par leurs anciens occupants. Mais d'où nous vient cette sensation de présence ? Où résident les signes d'une vie pas tout à fait disparue ?

Deux films m'intéressent particulièrement car ils s'ancrent dans des lieux imprégnés d'une longue histoire, et c'est justement cette histoire, cette vie passée, qui est toujours présente et qui hante les vivants. Il s'agit de *Rebecca* d'Alfred Hitchcock et *Les Innocents* de Jack Clayton.

Dans mon TFE j'ai également réfléchi à cette idée de lieu porteur de présence, et j'ai constaté qu'une autre manière de faire revenir un disparu, de faire vivre un fantôme, est d'associer les objets lui ayant appartenu à son âme, de leur insuffler tout à coup une présence. Se servir de l'objet comme d'une porte pour l'esprit du défunt, l'utiliser comme moyen de communication, ou de communion avec le mort.
C'est donc ce que j'ai essayé dans mon film lorsqu'Anna se brosse les cheveux avec la brosse de sa grand-mère sur laquelle restent ses cheveux blancs. Au-delà de l'objet, c'est une partie de son corps qui est toujours là, qui persiste (les cheveux). À l'écriture, j'avais imaginé une séquence où la petite sœur portait le collier de sa grand-mère, et sa grande sœur s'en étonnait : la scène a été coupée au montage. Mais cette idée d'un retour de l'âme de la grand-mère par ses objets était l'idée de départ. La petite sœur porte son collier, la grande sœur utilise sa brosse à cheveux. Le point d'orgue de cette symbolique se situe à l'entrée de Jeanne dans la chambre de la grand-mère, sanctuaire, où tous les objets de la grand-mère se trouvent. Au-delà de l'objet c'est donc le lieu dans lequel a vécu la défunte qui s'imprègne de sa présence, de la mémoire de sa présence.

Dans le film *Rebecca,* Hitchcock met en scène l'emprise d'une morte, Rebecca, sur son ancien mari, Maxim de Winter, sa nouvelle épouse, et leur gouvernante.
La présence de la défunte femme Rebecca est insinuée par les objets lui ayant appartenu. Sa chambre est imprégnée de sa présence, elle devient un sanctuaire dans lequel personne ne rentre. Lorsque l'héroïne du film, la nouvelle Mme de Winter, rentre dans la chambre de Rebecca, ses robes, son lit, sa coiffeuse, prennent la forme de sa présence. Porter sa robe, s'allonger dans son lit, regarder par la fenêtre de sa chambre, la fait revenir. Rebecca réussit à hanter l'héroïne alors même qu'elles ne se sont jamais rencontrées. L'héroïne, Mme de Winter, fait la rencontre de la défunte à travers les objets lui ayant appartenus, à travers son écriture, et à travers la place que Rebecca occupait, qu'elle occupe à présent.
La première fois que Mme de Winter entre dans la chambre de Rebecca, elle est comme poussée par une pulsion. Toutefois, arrivée devant la grande porte, elle hésite. La mise en scène accompagne cette hésitation. En effet un plan large nous présente la jeune femme en haut des escaliers, devant une immense verrière, elle est au centre du cadre, regarde devant, derrière. Dans ce plan elle paraît perdue dans ce décor immense et luxueux. S'ensuit un champ contre champ, un travelling arrière qui accompagne l'avancée de la jeune femme vers la porte, et un travelling avant vers la porte, la main rentre dans le champ, la porte s'ouvre. Tout ce suspens créé par le découpage indique comme une sorte d'interdiction à entrer dans cette pièce sanctuaire. De plus la musique se fait inquiétante, oppressante.

Figure 34 : Entrée dans la chambre de Rebecca

Une fois rentrée dans la chambre, une succession d'éléments appuie le mystère et l'ambiance inquiétante de cette pièce : la présence de rideaux, voiles, qui viennent alternativement obstruer la lumière ou créer une frontière au sein du cadre, franchie par l'héroïne ; la lumière en silhouette qui empêche de voir le visage de la gouvernante qui arrive, les ombres mouvantes qui se créent sur le décor et les visages, le jeu sur le clair-obscur qui crée des zones sombres dans le décor.

Figure 35 : Dans la chambre de Rebecca

Ce jeu d'ombres et de voiles insuffle une ambiance inquiétante à la séquence, la lumière figure les zones d'ombres qu'il y a dans la disparition de Rebecca, et les voilages le secret que l'on découvrira dans la suite du film.
Dans cette séquence la gouvernante raconte à l'héroïne les rituels de Rebecca, elle la fait s'asseoir là où Rebecca s'asseyait, et se met à brosser ses cheveux comme elle avait l'habitude de le faire. En rejouant cette scène quotidienne que les deux femmes partageaient, la gouvernante convoque la présence de la défunte.

À la fin de cette séquence l'héroïne fuit la chambre. On reste avec la gouvernante qui regarde par la fenêtre. En surimpression un plan sur la mer déchainée, puis un autre plan, toujours en surimpression, sur le carnet d'adresses de Rebecca. Plan qui marquera le début de la séquence

suivante, où Mme de Winter décide de jeter toutes les lettres de la défunte. Se débarrasser de ses lettres marque une étape pour l'héroïne, en faisant ce geste, en faisant disparaître ces traces de la défunte, elle décide de prendre les devants, de devenir pour de bon la nouvelle Mme de Winter, et non plus l'ombre de Rebecca.

Figure 36 : Surimpression dans Rebecca

La surimpression avec la mer dans cette séquence est significative. Rebecca est morte en mer, elle est donc le lieu où son corps se trouve à présent. Sa chambre était le lieu de son intimité du temps de son vivant, et son carnet d'adresses l'objet de sa vie sociale. Nous avons donc dans ces images trois repères de la présence de Rebecca. Ainsi la surimpression permet de relier l'espace du passé avec l'espace du présent, et de faire vivre Rebecca dans tous ces lieux. Dans ce film l'objet envahit le lieu, et rend compte d'une présence passée. En plus des objets de Rebecca, les tableaux représentant des portraits de famille trônent dans les escaliers de Manderlay, le passé de ce domaine nous est rappelé sans cesse, dans toutes les pièces. Cela provoque chez l'héroïne un sentiment de ne pas être vraiment chez elle, d'être chez les autres. Tous ces autres qui ont habité ces lieux dans le passé et qui ont voulu y laisser une trace, qui ont désiré que le lieu soit imprégné de leur passage, et donc y ont laissé leur présence.

Ces traces laissées dans les lieux par leurs anciens habitants, je les retrouve dans le film de Jack Clayton *Les Innocents*. Miss Giddens est recrutée comme nouvelle gouvernante pour faire l'éducation de deux orphelins, Miles et Flora, dans la maison où ils vivent avec leur nourrice. Nous apprenons progressivement que l'ancienne gouvernante et l'ancien valet sont morts dans de mystérieuses circonstances. Miss Giddens croit percevoir une emprise de ces deux défunts sur les enfants.
Ici, la surimpression est également utilisée afin d'illustrer la puissance symbolique de l'objet.

Figure 37 : La surimpression dans Les Innocents

« Flora : - We must pretend we did'nt hear it.
Miss Giddens : - Pretend ?
Flora : - Then we won't imagine a thing.
Miss Giddens : - Sometimes we can't help imagining things. »

« -Faisons comme si de rien n'était. -Pourquoi ? -Pour ne pas se faire d'idées. -Parfois on ne peut pas s'empêcher d'imaginer des choses. »

La jeune Flora prédit, au début du film, ce qu'il va arriver à Miss Giddens : elle va imaginer des choses.

L'inquiétude de la jeune femme va monter en puissance au fur et à mesure du film. L'objet de cette peur est d'abord les fantômes des défunts qu'elle semble percevoir, puis progressivement ce sont les enfants qui deviendront le centre de sa frayeur.
Lors d'une partie de cache-cache entre la gouvernante et les enfants, elle trouve une boîte à musique. La mélodie qui en sort semble venir du passé, on l'entend régulièrement dans le film, soit jouée par la boîte, soit chantée par Flora. Le fait d'avoir ressorti cet objet du grenier ravive le souvenir du passé. Tout comme ce portrait de l'ancien valet, qui ramène son fantôme, en chair et en os, devant les yeux de Miss Giddens, peu après sa découverte. La séquence où les enfants se déguisent avec les vêtements des défunts associe ces objets du passé aux enfants. Elle cristallise la croyance de Miss Giddens que ces enfants sont hantés par les fantômes des défunts, comme si porter ces vêtements sur eux les enfermait dans le corps de ceux à qui ils avaient appartenus.

Ici nous élargissons donc notre définition du fantôme pour aller vers la deuxième définition énoncée dans l'introduction : « Personnage ou chose du passé, souvenir qui hante la mémoire. » Il s'agit plus d'une idée de l'imperceptible, un fantasme de l'au-delà, qu'un être concret. Ainsi l'idée de la représentation est d'autant plus complexe et moins explicite, car ici le fantôme n'a pas de forme car pas d'image concrète ou fixe dans l'esprit même de la personne qui l'imagine, qui est hantée.

« *Ces objets qui nous entourent sont maintenant lâchés dans la mer. Ils plongent, ont une autre manière de bouger dans cet environnement. Ils sont des signes de notre existence.* »[23]

Dans une partie de l'exposition *Notre Monde brûle* au Palais de Tokyo, l'artiste Ulla von Brandenburg projette sur des pans de tissus bleus délavés des films tournés sous l'eau. Ces films représentent des objets se référant aux corps humains (miroir, escarpin, robe, tissus) dérivant sous l'eau. Ces objets, débarrassés de leurs propriétaires et de leurs fonctions utilitaires, mènent une existence autonome, « une deuxième vie qui puisse ouvrir sur de nouvelles histoires ». Et, à travers eux, les corps humains demeurent présents. Ces objets évoquent une forme d'au-delà, en les plaçant dans l'eau l'artiste les projette dans un autre monde où les rapports et les formes ne sont plus les mêmes.
« *C'est une sorte de lâcher-prise : on n'a pas tout dans les mains, ça glisse et ce n'est pas fini. Il y a peut-être une mélancolie, un côté inquiétant, mais pour moi, c'est aussi une grande curiosité, la mer profonde, ces choses qu'on ne voit pas. Plonger dans l'invisible comme dans notre inconscient.* »

[23] Propos de l'artiste Ulla von Brandenburg reportés dans un texte de l'exposition *Notre monde brûle* Palais de Tokyo (21/02/2020-13/09/2020)

3- Les images revenantes : la photographie, le portrait, comme fantômes qui viendraient hanter le présent

« *Ces ombres grises ou sépia, fantomatiques, presque illisibles ce ne sont plus les traditionnels portraits de familles, c'est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée, libérées de leur destin, non par les prestiges de l'art, mais par la vertu d'une mécanique impassible ; car la photographie ne crée pas comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption*. » [24]

Les reliques ont apporté l'idée que l'image fait revivre la mémoire du défunt. En effet les icônes sont inspirées des portraits funéraires du Fayoum (région d'Égypte) du II-IIIème siècle. Ces portraits étaient placés sur les tombes et essayaient de représenter le plus vraisemblablement possible le défunt. Progressivement ces images ont été investies de pouvoirs surnaturels, magiques, et on leur a attribué des vertus protectrices.
L'image sainte est considérée comme une attestation du divin, on conserve des restes du divin et on considère que les toucher c'est toucher le divin. Reproduire ces types iconographiques permet de garantir la force de la transmission spirituelle qui est censé habiter ces images. On finit par croire à la présence quasi-physique des personnages représentés.
Ainsi l'image prend un caractère magique, d'accès à l'autre monde, que ce soit le monde du divin ou le monde des morts.

Dans *L'étrange affaire Angelica,* c'est effectivement par le biais de la photographie mortuaire que le personnage principal accède au monde des morts. Dans *L'aventure de Madame Muir,* le fantôme du capitaine revient sous une apparence fidèle à celle du portrait de lui qui prône dans la chambre, comme si cette image de lui était fixée à jamais, que c'était là son apparence éternelle. Il s'agit du même procédé dans le film de Manoël de Oliveira. Le portrait de la défunte fige dans un instant donné, un costume donné, une lumière donnée, l'apparence d'Angélica. On se souviendra de cette image-là et non d'une autre. Il en est de même pour les reliques, on choisit un instant unique pour représenter l'éternel.

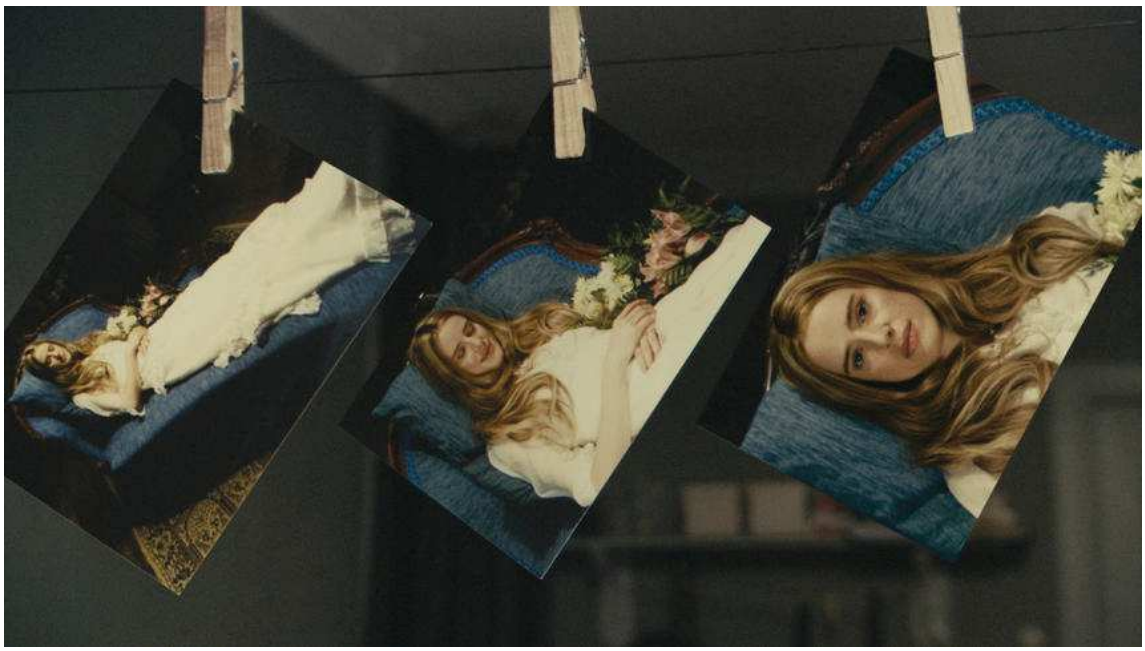

Figure 38 : Les portraits d'Angelica sur son lit de mort

[24] *Qu'est-ce que le cinéma*, André Bazin

Figure 39 : Mrs Muir et le portrait du capitaine

On peut effectivement remarquer sur ces deux photogrammes que le capitaine apparaît à Mrs Muir exactement comme sur son portrait peint. Il porte la même moustache, la même tenue sombre, et son expression reste plus ou moins la même tout le long du film. De plus les cadres soulignent ce parallélisme, ils appuient à la fois la ressemblance mais aussi l'omniprésence de ce portrait, il s'agit de son double, mais qui est le double de qui ?

Il ne reste plus que le portrait à la fin de la séquence, le regard de Mrs Muir et le sien se croisent, il semble autant présent par ce tableau que lorsque son corps était dans la pièce. C'est ce portrait qui ravive le fantôme de l'homme dont elle tombe amoureuse.

La photographie elle aussi, cherche à isoler dans le présent, un lieu, un être, tout en donnant à ce même instant un aspect éternel. On parle ainsi du même paradoxe dans tous ces cas.
Nous pouvons donc, par le biais du portrait, peint ou photographique, faire revenir les fantômes. Voyons dans *Hiroshima mon amour*, comment l'image d'archive, la photographie d'époque, ravive les souvenirs, mais des souvenirs communs à tous, car des souvenirs de l'Histoire. Ce sont ces photographies dans les musées, dans les livres d'Histoire, auxquelles nous sommes tou.te.s confronté.e.s. Elles remplissent la mémoire du passé, et élargir nos souvenirs. Ainsi nous pouvons devenir nostalgiques d'un moment que nous n'avons jamais vécu.
Cela me rappelle ce qu'a dit l'artiste Michael Rakowitz dont une œuvre était exposée au Palais de Tokyo lors de l'exposition Notre Monde Brûle :
« *J'ai dédié ma vie à la création d'œuvres qui portent sur la disparition et la réapparition, mais avec des moyens qui sont si vulnérables qu'elles pourraient disparaître à nouveau. C'est une manière d'essayer d'énoncer les fantômes que je vois. Mais la personne qui est hantée voit les fantômes seule. Avec cette œuvre, il s'agit d'inventer une manière de voir le même fantôme, collectivement et en même temps*. »

Cette manière collective de voir le fantôme dont il parle ne serait-elle pas, justement, ces images du passé qui nous racontent l'Histoire ?
Le film d'Alain Resnais *Hiroshima mon amour* utilise ces images pour ramener le passé dans l'intimité de deux personnes. Elles viennent hanter leur présent, elles s'immiscent dans leurs échanges charnels et oraux. L'image de leur étreinte est en noir et blanc, leurs corps sont recouverts de poussière, elle devient une sorte de double de l'image d'époque, des images d'Hiroshima, qu'ils ont vues au musée, dont ils parlent en voix off. Il y a donc une sorte de perméabilité entre ces images du film, et les photographies de musée. Ils sont ainsi propulsés dans l'histoire d'Hiroshima.

Figure 40 : L'étreinte des corps d'Hiroshima

La voix de l'héroïne remplit les images : elle dit avoir vu Hiroshima, l'homme lui répond qu'elle n'a rien vu à Hiroshima. Elle lui demande comment elle aurait pu ne rien voir. Ce n'est pas parce qu'elle y était qu'elle a pu voir, mais parce que ces images, même manquantes, étaient partout.
S'ensuivent des images du présent, un couloir d'hôpital, une chambre avec des malades. Ces images raniment le passé. En off, la voix de la femme raconte ce qu'il y a à voir dans ces images, on projette donc dedans le récit qu'elle nous fait de l'histoire d'Hiroshima. Le couloir vide de l'hôpital devient ainsi rempli des fantômes de la catastrophe, on y voit tous les corps, les malades, les morts, on projette les souvenirs de l'évènement. De plus les regards caméra des personnes filmées semblent nous rappeler le drame, et nous dire de nous souvenir.

Figure 41 : L'hôpital d'Hiroshima

L'héroïne nous dit que « faute d'images », des reconstitutions de l'évènement ont été créées. Le film, lui aussi, crée cette reconstitution à l'aide de ces images du présent, empreintes de l'histoire du passé.

Il y a toutefois quelques images, des images des malades. La caméra les filme, s'approche, jusqu'à ce qu'elles remplissent entièrement le cadre, jusqu'à ce que la texture de la photographie disparaisse et se confonde avec le film même. Nos repères sont ainsi brouillés

Figure 42 : Le musée d'Hiroshima

entre ce qui est de l'ordre du passé, du présent, des photographies d'archives et des images actuelles. Les fantômes du passé s'introduisent ainsi dans le film, et leur histoire envahit le récit, ils s'imposent, même s'il ne reste plus rien de leur image, de leur corps, ou de leur voix.
Ces dernières images me rappellent les crânes surmodelés retrouvés en Syrie et Palestine aux environs de Jéricho, datant des VIIIe et VIIe millénaires avant JC. Il s'agit de crânes humains adultes séparés du reste du corps, qui ont fait l'objet d'un modelage et d'un remplissage avec de l'argile ou avec un enduit à base de chaux de manière à recomposer un visage. Ces crânes, comme tous ces objets qui accompagnent des restes humains, sont utilisés par les anthropologues et historiens pour soutenir la thèse selon laquelle l'image, sculptée ou peinte, est apparue en lien étroit avec des pratiques funéraires et pour assurer la pérennité d'un corps ou d'un visage disparu. Dans cette perspective, les empreintes de mains, positives et négatives, réalisées au Paléolithique sur les parois des grottes ornées seraient de la même manière le signe d'une présence, susceptible de perdurer après la mort. La sculpture également, est particulièrement liée, dans ses formes les plus anciennes, à des contextes funéraires et magiques où elle permet de

remplacer le corps d'un défunt. Bien plus que la peinture, elle est liée à l'irrationnel : elle prend non seulement l'apparence, mais la forme et le volume d'un corps vivant qu'elle peut imiter de manière troublante. Félix Rehm, dans son court-métrage *La muse endormie,* redonne vie à la sculpture de Brancusi *La muse endormie*, représentant un visage de femme en marbre. Dans ce film, un homme doit transporter la sculpture et finit par tomber amoureux de ce visage. Le film investit l'œuvre d'une âme, il lui insuffle un souffle, une vie.
Dans la tradition hindoue, lors de l'incinération d'un corps sur le bûcher, le crâne doit éclater sous l'effet du feu pour que ce rite de purification de l'âme et de destruction du corps matériel soit accompli. Ainsi Agni, le dieu du Feu, peut transporter l'âme au dieu de la Mort. L'âme existera alors sous la forme d'un fantôme pendant plusieurs jours avant de se réincarner ou pas. Si le crâne n'éclate pas, il doit être brisé par le prêtre funéraire. Un hindou dont le crâne serait resté intact après la cérémonie errera à jamais sous la forme d'un fantôme.
On voit bien que beaucoup de traditions ont assimilées l'âme au visage, au crâne. Le portrait, qu'il soit peint, sculpté, ou modelé, peut donc porter la présence fantomatique du ou de la défunt.e.

On retrouve l'entrée dans l'image du passé, vue dans *Hiroshima mon amour,* à la fin du film de Stanley Kubrick *The Shining.*
En effet, dans la dernière séquence, un long travelling avance vers les photographies de l'hôtel. On commence en large, puis, progressivement on s'avance vers une photo, représentant un gala organisé en 1921 à l'hôtel, et au premier plan, on reconnaît Jack Torrance, le personnage principal du film, souriant. Un fondu, un plus gros plan sur lui, puis un panoramique vers le bas qui découvre la date de la photo : 1921. Il s'agit du même Jack, au même âge, alors même que l'action du film se déroule 60 ans plus tard. Il est donc impossible que ce soit le même homme, toutefois la ressemblance est troublante. Ce même Jack est mort congelé dans le labyrinthe, dans la séquence qui précède. Via cette photographie, le film nous indique que, peut-être, cet homme n'était qu'un fantôme, revenu pour répéter l'histoire de l'hôtel. Ici le procédé est le même que dans Hiroshima mon amour, on rentre dans la photographie, on zoome dedans pour l'avoir plein cadre. Mais dans ce film la frontière est plus claire, le noir et blanc des photographies dénote avec la couleur du film, les époques sont séparées par la colorimétrie de l'image.

Dans le film *Ring* de Hideo Nakata, l'image d'une cassette fait revenir le fantôme vengeur d'une jeune femme. C'est l'image brouillée, la neige vidéo, qui devient une sorte de porte d'accès vers l'autre monde. L'image, sans même représenter quelque chose, devient une arme, une menace, elle est porteuse de malédiction. L'enjeu est donc de supprimer l'image, afin de supprimer le fantôme. Dans ce film la matière même de la bande magnétique sur laquelle est imprimée l'image constitue le support du fantôme, son moyen de transport.

Figure 43 : Séquence finale de The Shinning

Oscar Munoz, artiste contemporain, photographe, a également réfléchi à cette histoire de spectralité. Mais lui a réfléchi à la surface sur laquelle se construit l'image, à la texture même du support de l'image. Et c'est justement ce support qui trouve une certaine fragilité. Par exemple il imprime des images de personnes nues sur des rideaux de douches, il projette un visage dans de l'eau récoltée dans une paume de main, et il fabrique une image dans de l'eau, avec de l'encre, qui se dissout progressivement. Toutes ces recherches esthétiques sur la fragilité de l'image, sur la disparition de l'image due à son support instable m'inspirent des histoires de fantômes, et me parlent de l'idée d'image-mémoire, d'image immortelle, qui est mise à mal. En effet l'artiste nous montre que l'image même se perd, et disparaît.
On s'accroche aux images comme si elles ne pouvaient pas disparaître, mais même elles disparaissent.

Figure 45 : Oscar Munoz Cortinas De Bano 1985-1986

Figure 44 : Oscar Munoz Narciso

Tous les films dont nous venons de parler dans cette dernière partie créent un environnement propice au surgissement même invisible du fantôme, justement en mettant en place une ambiance étrange dans laquelle le spectateur projette ces fantômes.
Décider de ne pas représenter le corps du fantôme mais seulement sa présence, nous rappelle cette sensation que quelque chose dont nous ne verrons jamais ni la forme, ni les traits, existe.
Traduire cette sur-sensibilité aux énergies qui nous entourent témoigne d'une réalité impalpable et sensorielle.

Dans son ouvrage *Présences, Essai sur la Nature du cinéma,* Eugène Green parle de la peur que provoque le vide là où nous appréhendons une présence fantomatique :
« *L'absence que j'ai constatée à cet endroit était plus effrayante que si j'y avais aperçu un homme en noir armé d'un revolver. J'ai attendu longtemps, dans l'espoir que quelque chose se passerait pour établir un lien « normal » avec les voies de perception : mais je continuais à me trouver face à l'espace vide, avec comme seule présence sonore le vrombissement égal et monotone de l'autoroute, et les gargouillis à peine moins réguliers de la tuyauterie.* »

Conclusion

« *Je ne sais pas si je crois ou si je ne crois pas aux fantômes. Mais je dis : « Vivent les fantômes ! »*
Et vous, est-ce que vous y croyez aux fantômes ? »[25]

Tous les films que nous avons évoqués dans ce mémoire décident de croire au fantôme. Soit le fantôme est complètement ancré dans un univers fantastique, soit le magique est plus diffus, moins clair, et le fantôme intègre un univers plus réaliste, soit il n'y a aucun phénomène surnaturel, et le film se place plus du côté de la sur-sensibilité, on reste dans l'idée du fantastique littéraire qui est cette idée de ne pas savoir si ce qu'on voit est magique ou non.
En fonction du genre dans lequel se situe le film, les représentations sont plus ou moins incarnées. J'ai décidé d'aller progressivement vers des films qui se détachent de la corporalité du fantôme, et qui sont plus dans la suggestion, dans l'évocation. Il me semble que le cinéma est justement cet art de l'évocation, de l'imaginaire. Il nait de l'imagination et vient en créer de nouvelles.

« *Il suffit d'un peu d'imagination pour que nos gestes les plus ordinaires se chargent soudain d'une signification inquiétante, pour que le décor de notre vie quotidienne engendre un monde fantastique. Il dépend de chacun de nous de réveiller les monstres et les fées…* » Boileau – Narcejac
Voilà ce qui est inscrit sur le carton qui introduit le court-métrage de Georges Franju *La première nuit.* Ce film nous transporte dans les fantasmes d'un petit garçon qui, tentant de suivre dans le métro une jeune fille dont il est amoureux, se perd dans les souterrains et finit par y passer la nuit. Le film nous transporte dans ses rêves, cauchemars. Je trouve que ce film illustre bien cette ambiguïté que l'on peut ressentir, entre rêve et réalité.
Le cinéaste Guy Maddin a fait de cette ambiguïté le centre de son travail :
« *Il y a une forte pression du public pour que l'image et le son soient au service d'un réalisme banal, une forte exigence d'avoir des films identiques à la vraie vie. Mais nous vivons la vraie vie. Quand on lit un livre, on a envie d'être transporté dans des endroits merveilleux, et quelques-unes des histoires les plus marquantes qu'on nous ait jamais racontées sont celles que nous écoutions, enfants, blottis sous des couvertures.*
Pourquoi n'exercerions-nous pas cette tradition de l'enfance dans des formes adultes qui dégageraient ces émotions que les enfants ressentent ? C'est le but que je me suis fixé pour tous les films que je veux faire. »[26]

Finalement nous voyons que l'idée de l'ambiguïté est au centre de toutes ces représentations : l'ambiguïté du contour. En effet dans la nature le contour n'existe pas, et nous l'avons inventé pour représenter le monde, pour distinguer les choses entre elles. Le problème du fantôme est qu'il n'a pas de contour, et que la séparation entre le monde des vivants et le monde des morts est elle aussi, dénuée de contour. Cela nous ramène à l'idée du seuil dont nous avons parlé tout au long de ce mémoire.

« *Le seuil renvoie à la porosité de la limite, à sa capacité d'être franchie, voire d'être des deux côtés à la fois. Ce qui permet de penser le fantôme, c'est le dépassement du principe de contradiction, ou le principe du tiers exclu.* »

---

[25] Jacques Derrida dans *Ghost Dance* de Ken McMullen
[26] Propos tenus lors de la rétrospective de son œuvre au Centre Pompidou pour le Festival d'Automne en 2009

« Le fantôme est figure de seuil. Échangeant mystérieusement l'intérieur et l'extérieur, le proche et le lointain, l'intime et le surnaturel, le fantôme vient contredire les oppositions des contraires et le dualisme des catégories. »[27]

Je pense qu'au regard de tout ce que nous avons vu dans ce mémoire nous pouvons étendre la recherche vers des films qui mettent en scène cette présence, sans vraiment la nommer, sans même l'expliciter. Des films qui ne parlent pas tout à fait de fantômes, mais qui iraient plutôt chercher l'inquiétante étrangeté, ou l'impression de magie que l'on peut ressentir parfois, dans la vie.
Je pense au film *Lazarro Felice* d'Alice Rohrwacher, qui, avec un plan qui suit une musique qui s'échappe d'une église, rend compte de ces moments de grâce dans la vie, où tous nos sens se focalisent sur un élément qui jusque-là nous était invisible. Mais également au film *Daniel fait face* de Marine Atlan où le givre, la déambulation dans les couloirs, la peur de l'enfance, la peur de l'inconnu, la rumeur, l'état d'urgence, le noir, les formes des ombres sur le mur dans la chambre, tous ces éléments nous ramènent à un état d'extrême sensibilité qui transforme tout ce que l'on voit, entend, en *étrange*. Ou au film *L'esprit de la ruche* de Victor Erice, qui nous transporte dans l'imaginaire de deux enfants, mais ne va pas jusqu'à donner un corps à cette présence dont il est question.
Nous pouvons également évoquer les films de Mikhael Hers, où les rues de Paris, de Berlin, se retrouvent emplies d'une présence étrange, filmées d'un point de vue décalé, qui nous fait voir ce à quoi nous n'avions pas été attentif.ve.s jusque-là.

Pascal Bonitzer introduit son essai sur le réalisme au cinéma *Le champ aveugle* par ces mots :

« *Dans une belle nouvelle de Roald Dahl, un enfant, fasciné par les couleurs et les motifs d'un grand tapis, se lance à l'aide de ceux-ci dans une épreuve singulière, entre la marelle et la roulette russe. Il va lui falloir traverser la surface du tapis de bout en bout, sans jamais toucher du pied les motifs rouges, identifiés à des brasiers ardents, ni les motifs noirs, assimilés à des nœuds de serpents venimeux, les seuls éléments autorisés étant les jaunes, inégalement espacés. Les enfants, quand ils jouent, sont, dit-on, sérieux. La nouvelle consiste à prendre au sérieux ce sérieux : la métamorphose du tapis devient réelle. L'enfant fait au départ comme si les motifs rouges étaient des flammes, comme si les noirs étaient des reptiles, mais le « comme si », qui définit proprement le jeu, le pas-sérieux du jeu, disparaît subrepticement au fil du récit, à mesure que le jeu est pris au sérieux par l'enfant. Plus augmente le risque d'une perte d'équilibre, plus les motifs noirs et rouges prennent de consistance menaçante, se font gouffres cruels et langues ardentes. À la fin, l'enfant, en perte d'équilibre, tombe : « Au dernier moment, il étendit instinctivement sa main pour amortir sa chute. Il vit alors cette main nue s'enfoncer dans la masse grouillante, d'un noir luisant. Il poussa un long cri d'épouvante. »*

La nouvelle s'achève sur l'évocation de la mère, cherchant, au loin, dans le soleil, son enfant. »

Pascal Bonitzer nous parle du moment où la fiction intervient pour matérialiser, rendre palpable une histoire inventée. Filmer des fantômes, rendre compte de la magie dont nous faisons l'expérience, serait une manière de questionner sans cesse notre rapport à la réalité, à la fiction et à l'imaginaire.

---

[27] L'attrait des fantômes Clélia et Eric Zernik Édition Yellow Now dans la collection Côté cinéma/ Motifs

Figure 46 : Jacques Derrida répond à Pascale Ogier dans Ghost dance *de Ken Mc Mullen*

« Le cinéma est un art de la fantômachie si vous voulez. Et je crois que le cinéma, quand on ne s'y ennuie pas, c'est ça. C'est un art de laisser revenir les fantômes. »

Figure 1: Fantasmographie Robertson 5
Figure 2: Atlantique de Mati Diop 7
Figure 3: L'Étrange affaire Angelica de Manöel de Oliveira 7
Figure 4 : Bogeyman – Duane Michals – 1973 10
Figure 5 : Death comes to the old lady – Duane Michals – 1969 11
Figure 6 : Séquence d'amour d'Atlantique 1/2 15
Figure 7 : Séquence d'amour d'Atlantique 2/2 17
Figure 8 : Five Angels for the Millenium de Bill Viola 20
Figure 9 : Apparition du fantôme dans Jessica Forever 22
Figure 10 : Rétribution de Kiyoshi Kurosawa 24
Figure 11 : L'entrée dans l'autre monde dans Orphée de Jean Cocteau 26
Figure 12 : Le miroir d'Atlantique 27
Figure 13 : Séquence de la salle de bain dans mon TFE 30
Figure 14 : Portrait d'Angélica dans L'Étrange affaire Angélica 33
Figure 15 : Portrait de Victor Hugo réalisé par félix Nadar 33
Figure 16 : Les fantômes d'Uncle Boonmee 35
Figure 17 : Séquence d'ouverture de Répertoire des villes disparues 37
Figure 18 : Tant qu'il nous reste des fusils à pompe de Caroline Poggi et Jonathan Vinel 39
Figure 19 : Joshua et Sylvain dans Tant qu'il nous reste des fusils à pompe 41
Figure 20 : Disparition de Joshua dans Tant qu'il nous reste des fusils à pompe 42
Figure 21 : Dernier plan de Tant qu'il nous reste des fusils à pompe 42
Figure 22 : Les comédiens de Vers l'autre rive dans leur costume 43
Figure 23 : Le premier baiser - Le dernier baiser dans Vif Argent 44
Figure 24 : Le baiser de Robert Delaunay 44
Figure 25 : Los silencios 44
Figure 26 : Séquence après l'amour dans Vif Argent 46
Figure 27 : Deuxième séquence d'amour dans Vif argent 47
Figure 28 : Séquence de confrontation avec la belle famille dans L'aventure de Madame Muir 50
Figure 29 : Anna voit ses défunts parents se disputer dans Cria Cuervos 55
Figure 30 : Suite de l'extrait analysé de Cria Cuervos 59
Figure 31 : Deuxième séquence "point de vue de la grand-mère" dans mon TFE 64
Figure 32 : La porte poussée par le vent dans mon TFE 66
Figure 33 : Séquence d'ouverture de Rebecca 68
Figure 34 : Entrée dans la chambre de Rebecca 70
Figure 35 : Dans la chambre de Rebecca 71
Figure 36 : Surimpression dans Rebecca 72
Figure 37 : La surimpression dans Les Innocents 72
Figure 38 : Les portraits d'Angelica sur son lit de mort 74
Figure 39 : Mrs Muir et le portrait du capitaine 75
Figure 40 : L'étreinte des corps d'Hiroshima 76
Figure 41 : L'hôpital d'Hiroshima 76
Figure 42 : Le musée d'Hiroshima 77
Figure 43 : Séquence finale de The Shinning 79
Figure 44 : Oscar Munoz Narciso 80
Figure 45 : Oscar Munoz Cortinas De Bano 1985-1986 80
Figure 46 : Jacques Derrida répond à Pascale Ogier dans Ghost dance de Ken Mc Mullen ... 84

Œuvres citées

Films

Ghost Dance de Ken Mac Mullen 1983
Atlantique de Mati Diop (2019)
L'étrange affaire Angelica de Manöel de Oliveira (2010)
Oncle Boonmee de Apichatpong Weerasethakul (2010)
Jessica Forever de Caroline Poggi et Jonathan Vinel (2018)
Orphée de Jean Cocteau (1950)
Rétribution de Kiyoshi Kurosawa (2006)
La frontière de l'aube de Philippe Garrel (2008)
Stéphane Batut *Vif Argent* (2019)
L'aventure de Madame Muir de Joseph L. Mankiewicz (1947)
Cria cuervos de Carlos Saura (1976)
Répertoire des villes disparues de Denis Coté (2019)
Tant qu'il nous reste des fusils à pompes de Jonathan Vinel et Caroline Poggi (2014)
Vers l'autre rive de Kiyoshi Kurosawa (2015)
Los *silencios* de Béatriz Seigner (2018)
Mon TFE *Dernier automne* (2020)
Les Innocents de Jack Clayton (1961)
Rebecca d'Alfred Hitchcock (1940)
Hiroshima mon amour d'Alain Resnais (1959)
L'étrange affaire Angelica de Manöel de Oliveira (2010)
The Shinning de Stanley Kubrick (1980)
Fantômes de Jean-Paul Civeyrac (2001)
Personal Shopper d'Olivier Assayas (2016)
Les Fraises Sauvages d'Ingmar Bergman (1957)
A Ghost Story de David Lowery (2017)
La muse endormie de Félix Rehm (2016)
Ring de Hideo Nakata (1997)
La première nuit de Georges Franju (2015)
Lazarro Felice d'Alice Rohrwacher (2018)
Daniel fait face de Marine Atlan

Photographies

Les séries *Bogeyman* (1973) et *Death comes to the old lady* (1969) de Duane Michals
Victor Hugo sur son lit de mort réalisée par Félix Nadar en 1885
Les séries *Cortinas de Baño* (1985-1986) et *Narciso* (1999) de Oscar Muñoz

Vidéos / installations

Three Women (2008), Five Angels for the Millennium (2001) et Reflecting Pool (1979) de Bill Viola
L'installation vidéo de Ulla von Brandenburg dans l'exposition *Notre monde brûle* au Palais de Tokyo (21/02/2020-13/09/2020)

Bibliographie

*Présences, Essai sur la Nature du cinéma d'*Eugène Green, Édition Desclée de Brower, 2003
Le temps des fantômes - Spectralités de l'âge moderne (XVIe-XVIIe siècle) de Caroline Callard, Édition Fayard, 2019
Qu'est-ce que le cinéma d'André Bazin, Édition Cerf, 1976
L'attrait des fantômes de Clélia et Éric Zernik, Édition Yellow Now, 2019
L'attrait des miroirs de Dominique Païni, Édition Yellow Now, 2017
L'attrait du vent de Benjamin Thomas, Édition Yellow Now, 2016
La logique des Images de Wim Wenders, Édition Arche, 2005
Le champ aveugle, essai sur le réalisme au cinéma, de Pascal Bonitzer, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999

Le fantôme de Canterville d'Oscar Wilde, Édition Le livre de poche, 1887
Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem de Maryse Condé, Édition Mercure de France, 1986

Mémoire de Fin d'étude de Céline Bozon « *You'd Better Get Some Sleep* »
Mémoire de Fin d'étude de Chloé Terren *Filmer l'absence - Comment l'image cinématographique permet–elle de figurer un sujet absent ?*

Article d'Ariel Schweitzer sur *Atlantique* dans les Cahiers du cinéma, n°759, Octobre 2019
Article réalisé par François Reumont le 17 mai 2019 pour le site de l'AFC (https://www.afcinema.com/Ou-Claire-Mathon-AFC-parle-de-son-travail-sur-Atlantique-de-Mati-Diop.html)
Interview de Bill Viola : Cameras are keepers of the souls, de Christian Lund, Louisiana Museum of Modern Art, à Londres, 2011 (https://www.youtube.com/watch?v=w3VfWLlkuRI)
Article « Fantasmagorie de Robertson » de Sébastien Bazou sur le site artefake.fr (https://artefake.fr/fantasmagorie-de-robertson/)
Texte de Philippe Baudouin et Mireille Berton, « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes », Pour la Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1895, consulté sur le site Journals Open Edition (https://journals.openedition.org/1895/5011)

Entretiens réalisés

Yorick Le Saux à propos de *Personal Shopper* le 10 mars 2020
Sabine Lancelin à propos de L'étrange affaire Angelica le 19 mars 2020
Marine Atlan à propos de *Jessica Forever* et son film *Daniel fait face* le 02 avril 2020
Claire Mathon à propos d'*Atlantique* le 03 avril 2020
Céline bozon à propos de *Vif Argent* le 13 avril 2020
Caroline Poggi et Jonathan Vinel à propos de *Tant qu'il nous reste des fusils à pompes* et *Jessica Forever,* le 25 mars 2020

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier mes camarades de promotion avec qui j'ai partagé ces quatre années.
Et surtout mes camarades de classe : Anna Sauvage, Margot Besson, Hovig Hagopian, Plume Fabre, et Emma Limon.

Je remercie également mes directeur.trice.s de département : Sabine Lancelin, Mathieu Giombini, Bruno Delbonnel, Pierre-William Glenn, et Jean-Jacques Bouhon.

Je remercie les chef.fe.s opérateur.trice.s qui m'ont accompagnées dans la rédaction de ce mémoire : Claire Mathon, Céline Bozon, Marine Atlan et Yorick Le Saux.
Ainsi que la réalisatrice Caroline Poggi et le réalisateur Jonathan Vinel.

Pour leur relecture et accompagnement je remercie Victor Courgeon, Sylvie Doméjean, Pierre Doméjean, Lola Malamoud et Lou Lavalette.

Pour les discussions, échanges, autour de mon sujet de mémoire je remercie : Antoine Pirotte, Anouk Chipault Leguenec, Pierre-Jean Delvolvé, Sébastien Goepfert, Camille Laut, Camille Laloux, Camille Delvecchio, Clara Billat, Flavie Torsello, Lucas Doméjean, Hugo Doméjean et Justine Doméjean.

Et enfin je tiens à remercier toute l'équipe de mon film de fin d'étude.