

Le Club Vidéo de la dernière chance

Chronique #10 (Janvier 2025)



Gravure par John Leech de la première édition de Charles Dickens 'A Christmas Carol,' 1843.

Les spectres de Celluloïd (partie 1)

De la nature d'un fantôme dans une fiction, l'on peut inférer certains aspects de la métaphysique qui fonde celle-ci. Dans *Un chant de Noël*, au premier Couplet, intitulé *Le Fantôme de Marley*, Dickens dépeint avec son prodigieux sens visuel, qui en deux ou trois traits

inspirés parvient toujours à fixer l'essence d'un personnage ou d'un archétype, l'un des plus mémorables fantômes de l'histoire de la littérature fantastique. À la fois grotesque et terrifiant, l'ancien partenaire d'affaire de Scrooge résume et magnifie la conception traditionnelle du revenant: un mort se manifestant sous une forme reconnaissable et immatérielle. On peut voir à travers lui et il peut passer à travers chaque obstacle solide. Et surtout, il possède "a infernal atmosphere of its own." Sa présence ne se fond pas dans la continuité du réel, mais elle s'y incruste, en flottant, aurait-on dit, au sein d'un fragment de l'outre-tombe dont elle est issue. On ne peut l'expliquer rationnellement, mais on la voit et on l'entend parfaitement. Scrooge perçoit la macabre fixité du regard, la fureur démoniaque des hurlements, l'atrocité de la chaîne lestée de péchés de l'entité surnaturelle qui le confronte. Et si on l'interrogeait a posteriori, il répondrait sans hésitation qu'il a été visité par un fantôme.

Or, cette visite présuppose trois choses primordiales sur la diégèse d'*Un chant de Noël*. L'identité personnelle continue au-delà de la mort (et son corollaire hypothétique, c'est-à-dire qu'elle précède peut-être la naissance). Il existe au moins un autre monde que celui de la matière et de ses lois connues. Enfin, il peut y avoir des rapports réciproques entre les deux mondes (à moins que ce qui apparaît comme un autre monde ne soit en fait qu'un élargissement de notre conception du premier).

De ses origines jusqu'aux années 1940, le cinéma fantastique s'efforça, autant par ses propriétés intrinsèques que par le développement continu de son langage, de constituer des cadres fictionnels d'une fibre et d'une densité métaphysiques propices au développement de ce type de spectre. À l'instar des êtres naturels, les êtres imaginaires ont besoin d'un milieu riche et fertile pour naître et s'épanouir. Ainsi, à mesure que le cinéma se libéra de l'influence des autres arts, ou plutôt, qu'il les synthétisa en se les appropriant, notamment le théâtre, le roman et la peinture, et qu'il conquiert de nouvelles dimensions esthétiques tout en définissant

sa grammaire spécifique, il finit par proposer des équivalents cinématographiques du fantôme de Marley.

Bien sûr, au cours de son Histoire, le cinéma fantastique n'en resta pas là et parvint aussi à représenter en termes cinématographiques d'autres revenants tissés de mots, sur lesquels nous nous pencherons plus loin dans cette étude. Il convient aussi d'ajouter que celle-ci ne prétend à aucune exhaustivité, tant historique que géographique. Nombre de films n'y figureront pas (peut-être même certains qui pourraient à notre insu réfuter certaines de nos propositions). Elle ne vise qu'à dégager une certaine tendance, le mouvement d'une évolution à l'œuvre dans une poignée de films, à Hollywood et dans quelques pays européens.

L'antre des illusions

La plus puissante et la plus spectaculaire apparition spectrale que l'art, avant le cinématographe, ait offerte à l'humanité procédait de la lanterne magique. La phantasmagorie (ou fantasmagorie), à son apogée à la fin du 18e siècle et au début du 19e siècle, sous l'impulsion de son plus éminent praticien, Étienne-Gaspard Robert dit Robertson, constituait une expérience sensorielle des plus intenses, qui pouvait subjuguier les spectateurs les moins stoïques au point que ceux-ci croyaient, lors des représentations, contempler de véritables fantômes. Même les esprits éclairés et pénétrants, si l'on en croit leurs témoignages, étaient affectés par ce périlleux ébranlement des sens. Le processus de base de la lanterne magique, c'est-à-dire la projection lumineuse d'une image sur une surface quelconque, était magnifié jusqu'au vertige. Les foyers d'apparitions étaient multipliés, les lanternes se mouvaient sur des rails, la salle était parcourue par des acteurs masqués, les images étaient animées par des mécanismes, réfléchies par des miroirs et troublées par la fumée. Des odeurs nauséabondes étaient répandues dans l'air et un tintamarre de tempête retentissait entre les déclamations

grandiloquentes du phantasmagore. Au carrefour de la science, de la prestidigitation, du théâtre et du rituel mystique, la phantasmagorie se donnait tous les moyens de provoquer le délicieux frisson de la terreur.

Autant il est impossible de ne pas reconnaître là la notion même de cinéma en gestation qu'il est impossible de ne pas constater que le cinéma, une fois concrétisé, entretient avec le spectateur un rapport distinct de celui-ci. C'est toute la question du coefficient de réalité brute nécessaire à un art ou à un médium donné pour déterminer et véhiculer une fiction qui se pose alors. Tout art se fonde sur un matériau tangible, même la musique et la littérature, la première sur l'air, la seconde sur des séries de traits (nos oreilles « touchant » les sons, et nos yeux, le reflet des traits). La fameuse « magie » du cinéma, si souvent invoquée, résulte d'une économie et d'un escamotage sans précédent, dans l'expérience du spectateur, du matériau et de la réalité brute dont il se compose. Dans une salle de cinéma, au commencement d'un film, on se retrouve presque dans les conditions cosmogoniques de la Création. Dans les ténèbres, la lumière et les sons « purs » engendrent un monde. Toute l'épopée de l'écriture, de la production, du tournage et du montage d'un film demeure invisible lors de la projection.

La phantasmagorie, quant à elle, place le spectateur pratiquement sur la scène (souvent après lui avoir fait traverser une série de couloirs et d'antichambres aux murs tapissés de tableaux fantastiques et aux meubles ornés de divers objets occultes) et le submerge de sensations et d'impressions produites immédiatement par de multiples artisans et machines. La durée de l'expérience coïncide et se confond alors avec celle de la performance. La fiction qui s'instaure ainsi dans l'esprit des spectateurs s'appuie autant sur leur imaginaire que sur les données recueillies par leur sens. En fait, la multiplicité, la répétition et la combinaison de stimuli sensoriels génèrent alors nécessairement une interprétation fictive instantanée chez celui qui les éprouve, interprétation qui sera perçue comme réelle ou non en fonction des dispositions

particulières de chacun. Il n'est pas difficile de voir en quoi ces conditions, quoiqu'infléchies par une vision artistique, sont analogues à celles d'une expérience réelle.

Avec le cinéma, ce que l'on perd en réalité, on le gagne en vraisemblance de la fiction. Assis dans le confort, le silence et l'obscurité de la salle, c'est le spectateur qui prête attention à la lumière, aux sons, aux images, au monde, aux événements, aux personnages qui se manifestent à l'écran. Le degré plus élevé de vraisemblance repose alors sur une plus grande illusion de continuité, de complétude et de cohésion, et surtout sur un plus parfait simulacre du mouvement et du rythme de la vie. Le spectateur, ou plus précisément, une part du spectateur, plonge dans la fiction, mais celui-ci n'y est pas submergé malgré lui.

Lors de cette rencontre, au sein des ténèbres, avec une fiction qui semble plus vraie que la réalité, ce sont bien les conditions d'une rencontre avec un fantôme dans un sombre couloir qui sont évoquées. Rencontre emblématique du genre de la Ghost Story, que la littérature, dans son champ de représentation spécifique, a approfondi et raffiné jusqu'à un point de perfection (Sheridan Le fanu, Henry James, M.R. James, Walter de la Mare) et que le cinéma, à mesure qu'évolueront autant ces conditions techniques que se développera son langage propre, saura lui aussi porter jusqu'à une perfection inhérente à son essence même.

Les secrets du magicien

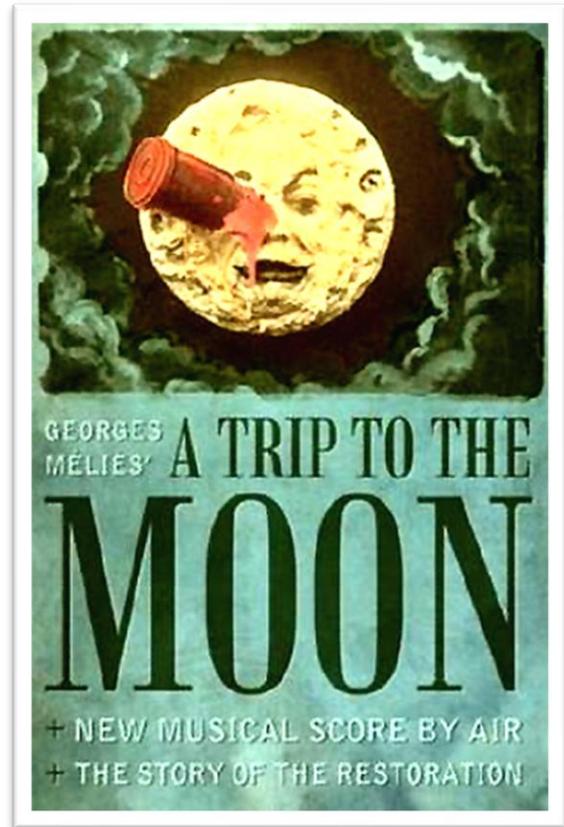
Toute étude sérieuse sur l'histoire de la représentation des fantômes à l'écran ne peut faire l'économie, dans son investigation, des diableries méliésiennes, comme il serait impossible de pleinement saisir la nature de la Ghost Story littéraire sans se pencher préalablement sur le roman gothique. Déjà en 1896, Georges Méliès percevait le lien intrinsèque du médium naissant avec le genre et intégrait tout l'héritage du fantastique, de la prestidigitation, de la phantasmagorie et du théâtre (notamment des féeries) au cinématographe.

Il use, et perfectionne jusqu'au vertige dans presque tous ses films, du procédé dit de l'Arrêt de caméra, qui consiste à arrêter la caméra, retirer ou ajouter quelque chose ou quelqu'un dans le cadre et repartir la caméra sans modifier le cadre. À l'écran cela se traduit par des apparitions et des disparitions. Les fantômes peuvent ainsi surgir à travers une brèche dans la durée concrète d'un plan, comme d'une fissure dans la continuité de la réalité.

La surimpression, effet obtenu par l'impression de deux ou plusieurs images sur une même surface sensible, lui permet aussi de conférer l'aspect immatériel que l'imagination populaire, soutenue par la tradition des illustrations dans les magazines et les revues de fiction du 19^e

siècle, prêtent aux fantômes. Deux images saisies par la caméra dans deux temporalités distinctes se superposent sur un même espace de la pellicule négative et un fantôme issu du passé ou de l'avenir peut s'imposer alors dans le présent du récit.

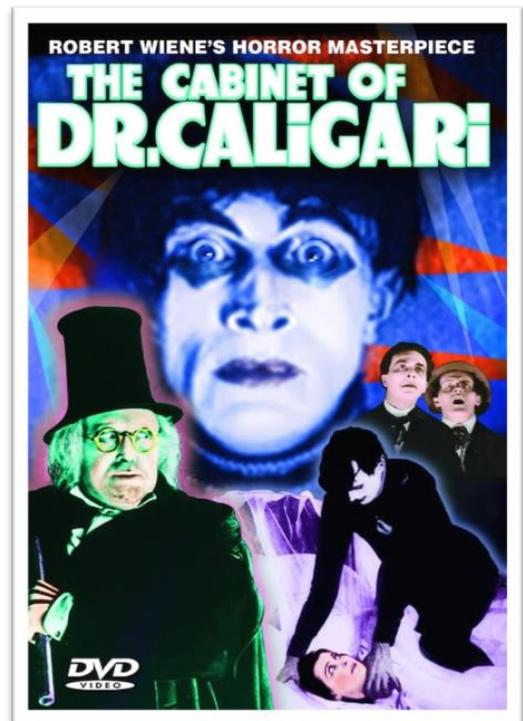
Ces deux procédés détermineront majoritairement, tout au long du cinéma muet et même un peu au-delà, la dimension plastique des fantômes à l'écran. Dans *La Charrette fantôme* de Victor Sjöström, un film suédois et muet de 1922, la stupéfiante maîtrise poétique de la surimpression permet d'échafauder une architecture picturale et fantastique, révélant les lignes de forces spirituelles qui sous-tendent les formes réelles de la vie et de la matière.



Cependant, les réalisateurs perçurent assez rapidement que, moyennant certaines compositions de plan, la surimpression pouvait aussi représenter à l'écran les souvenirs, les fantômes et les visions des personnages. Or, il était inévitable que les correspondances entre les éléments psychiques et le monde spectral suggèrent la même approche visuelle, comme l'ambiguïté de leurs rapports avaient fondé le traitement narratif de la meilleure littérature du genre. Mais, comme on le verra, l'évolution du langage cinématographique allait, en raffinant les moyens de retranscrire à la fois la subjectivité des personnages et le réalisme des phénomènes immatériels dont ils sont témoins, bientôt dispenser les films de ce procédé, à l'exception de la comédie fantastique, où l'imagerie traditionnelle du fantôme se renouvellera à travers une esthétique à la fois satirique et nostalgique.

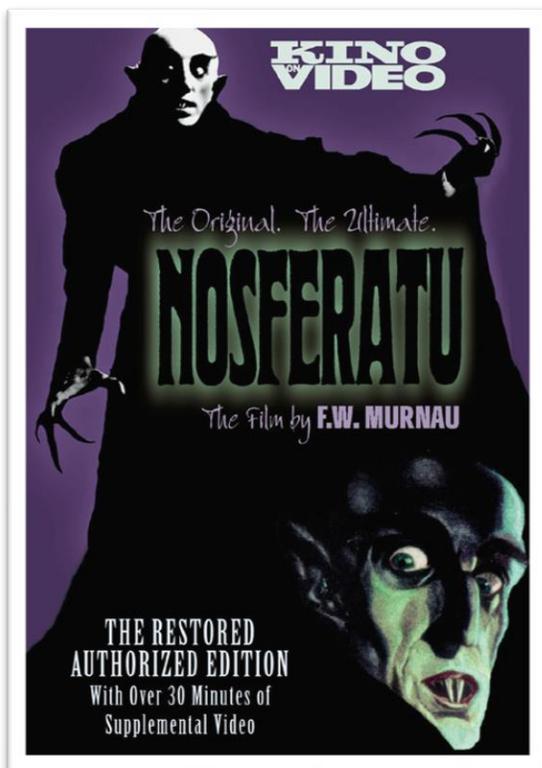
Le langage des ombres

On aurait pu croire que le courant du cinéma expressionniste allemand, à son apogée dans les années 1920, n'aurait pas manqué d'imprimer directement sa marque sur la manière de dépeindre les fantômes à l'écran, mais sa prédilection pour le monstrueux, le démoniaque et le démentiel l'amènera davantage à définir les dimensions plastiques d'un monde propice à leurs surgissements plus qu'à saisir leurs vaporeux linéaments. *Le Cabinet du docteur Caligari* ne fut pas le film manifeste de cette école pour rien. Sans détour et spectaculairement, il établissait à travers une parfaite corrélation du sujet et de la forme (le récit de la vision d'un fou réalisé de



manière à en magnifier constamment l'étrangeté et l'anormalité) que l'univers du film était une matérialisation de la psyché humaine et que les personnages insolites et sinistres qui le peuplaient étaient les figures incarnées de l'inconscient. Sans atteindre un caractère aussi ouvertement explicite que *Caligari* et sans prétendre que ce principe peut définir à lui seul la teneur et la portée du cinéma expressionnisme allemand, il est certain que la plupart des films s'inscrivant plus ou moins dans ce courant nous affectent aujourd'hui de telle sorte qu'ils nous invitent à les interpréter dans le sens de cette symbolique.

Ces observations générales doivent bien sûr être nuancées et cela serait grandement défigurer le portrait historique des spectres à l'écran d'omettre de mentionner comment les ombres et



les sombres silhouettes furent aussi filmées, durant la même période où l'on usait de la surimpression, pour en distiller tout l'aspect fantomatique. F.W. Murnau, peut-être le plus grand réalisateur allemand de ces années, qui, contrairement à beaucoup de ses confrères, ne prisait guère les tournages en studio et les décors factices (malgré la splendeur de son *Faust*, pourtant tourné dans ces conditions), sut conférer à l'ombre de son fameux *Nosferatu* un caractère proprement spectral. Cependant, le motif de l'ombre est davantage associé, en

littérature, au thème du double qu'à celui du fantôme et c'est d'ailleurs le véritable traitement que Murnau lui apporte, faisant de l'ombre de *Nosferatu* une émanation maléfique et personnifiée de ce dernier. N'empêche que cette approche, c'est-à-dire sonder et appréhender

les éléments naturels pour en révéler les facettes plus étranges et mystérieuses et les assimiler à une forme de réalisme fantastique, exercera une grande influence sur le genre, notamment dans les productions RKO de Val Lewton des années 1940.

DVD : [Films de Méliès](#) ; [Le cabinet du docteur Caligari](#) ; [Nosferatu](#)

Livres : [Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma](#) / Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni ; avant-propos de Francis Ford Coppola ; [A Christmas Carol](#) / Charles Dickens

Jean Carlo Lavoie

Source des photos : IMDB