

Zernik, Clélia et Eric Zernik. 2019. *L'attrait des fantômes*. Crisnée: Yellow Now.

PIERRE JAILLOUX

Université Grenoble Alpes

pierre.jailloux@univ-grenoble-alpes.fr

Que le cinéma soit une terre d'asile pour les âmes en peine, ce n'est plus un secret pour personne depuis au moins 1896, quand Maxime Gorki revenait du cinématographe comme s'il avait exploré le "royaume des ombres". En se lançant à leur tour dans la chasse aux esprits, Clélia et Eric Zernik remettent les pieds dans le plat du paradoxe relevé par l'écrivain russe ("Pas la vie mais l'ombre de la vie"), de l'aporie commune aux spectres et au cinéma. De l'un comme de l'autre, on peut dire que "le lieu d'apparition n'est ni notre espace, ni un espace autre" (p. 7), qu'il est "transgenre", "jamais là où il est, ni ce qu'il est" (p. 8), ou encore qu'il constitue un "corps sans corps" (p. 13). Balloté entre l'"infilmable" et l'"irreconnaissable" (p. 22), l'invisible et le commun, le fantôme est une figure du "seuil", que les auteurs prennent soin de distinguer de la "frontière" (p. 51). Ce n'est pas pour rien si l'essai s'ouvre sur deux exemples où l'apparition se tient à la lisière, derrière une fenêtre : chez le Descartes des *Méditations métaphysiques*, puis dans *Les Diaboliques* (Henri-Georges Clouzot, 1955). Les auteurs, s'affranchissant de leur tropisme philosophique, évacuent judicieusement les questionnements suscités par le phénomène (ce que nous voyons est-il la réalité ? etc.), au profit d'enjeux de représentation, et donc d'esthétique (le cliché du film de Clouzot, qui révèle une silhouette indistincte, met à mal la figuration) : "le fantôme n'est pas ; son statut est celui d'une *apparition*" (p. 7). En cela, il est éminemment cinématographique.

Dès lors, il s'agit d'étudier, à travers quelques exemples triés sur le volet, ce qui fait la singularité du spectre filmique, empêtré dans les contradictions de sa condition errante. Pour caractériser les différentes formes revêtues par le fantôme japonais (dans une éclairante comparaison avec le spectre occidental, qui aurait tendance à se dissimuler et par conséquent échapper aux affres de l'impossible mise en scène), Clélia et Eric Zernik doivent en passer par les mots composés : le corps y est ainsi "flottant", "reptile", "méduse", "souffle"... (p. 11-17). Même visible, l'esprit fuit,

insaisissable, hors de portée. Les films choisis déploient l’ambivalence constitutive du fantôme à l’écran, et les différentes stratégies pour en rendre compte. Le chapitre consacré à *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) met ainsi en avant et dès son titre oxymorique “la chair du fantôme” (p. 24), les “formes” de Judy étant indissociables de la “forme” de Madeleine (p. 33) ; *Shining* (Stanley Kubrick, 1980) travaille l’inversion tout autant que la répétition, le même et l’autre (p. 36-50) ; *La Frontière de l’aube* (Philippe Garrel, 2008) explore les espaces de passage et d’indécision (aube et hôtel, fenêtre et balcon, miroir et photographie, noir et blanc — p. 51-61) ; les spectres de *Kairo* (Kiyoshi Kurosawa, 2001) se situent au croisement du présent (la jeunesse errante), du passé (l’atomisation provoquée par la Bombe), et de l’avenir (la pixellisation et la délocalisation entraînées par les nouvelles technologies).

L’essai l’affirme à plusieurs reprises : le cinéma s’accomplit “lorsqu’il joue contre lui-même” (p. 103), quand il fait “jouer la langue contre la langue” (p. 53). Quand le film se bat contre son évidence audio-visuelle, sa vocation mimétique et sa malédiction réaliste, et assume la duplicité de sa projection peuplée d’ombres. La zone grise esquissée par le seuil permet de penser “le dépassement du principe de contradiction, ou le principe du tiers-exclu” (p. 51), dont se défie le cinéma et ses présences qui ne sont pas là. C’est pourquoi, après avoir mis en avant des “images de fantômes” (qui s’intéressaient déjà davantage au “fantomatique” qu’au “fantôme” à proprement parler, arpentant la spectralité des lieux ou des temporalités plutôt que les figures surnaturelles : l’exemple de *Vertigo* en atteste, et son absence de revenant labellisé), la réflexion s’achemine dans un second temps vers leur “fabrique” (p. 74). Plus de fantôme authentifié, mais une autoréflexivité du cinéma, à travers les exemples de *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) et ses photos comme “envers du visible” (p. 85), *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) et son “royaume de la mort” hollywoodien (p. 94) ; *8½* (Federico Fellini, 1963) et son cinéaste hanté par les apparitions-projections de sa vie. Mais loin de butter sur le peu de réalité de l’image filmique et l’artifice du spectre, les auteurs mettent en avant la fugacité des choses de ce monde et la nécessité du fantôme. En un ultime retournement, “c’est bien plutôt le réel qui mériterait d’être appelé virtuel, lourd qu’il est de ce qu’il promet sans jamais offrir, apparition et disparition à la fois” (p. 85), quand le fantôme s’affirme comme “le revers du vivant, son négatif”, ou sa couleur complémentaire qui s’impose à la vision malgré soi (p. 22, à partir de *Vers l’autre rive*, Kiyoshi Kurosawa, 2015). Un “corps ordinaire”, donc, qui “existe par soi et a une vie véritablement autonome” (p. 21). Loin de l’anomalie anxiogène, de la fracture déchirant le voile de nos certitudes, le fantôme accompagne nos vies et fait partie de notre environnement immédiat, dont il manifesterait l’autre face, comme l’écran laisse apparaître le réel et son double. Il nous rappelle tout simplement que ce qui a été ne peut être gommé et reste quelque part dans l’air. Ce n’est pas le moindre de ses paradoxes que le spectre, de *Vertigo* à *La Frontière de l’aube*, va jusqu’à répondre à l’appel des vivants, et irrésistiblement susciter leur (notre) *attrait*.

Note biographique

Pierre Jailloux is a professor and researcher in film studies at Université Grenoble Alpes. He mainly teaches History of Cinema and Film Analysis. He writes in French journals such as *Trafic* or *Cahiers du cinéma*, and he is the author of a book on *Virgin Suicides* by Sofia Coppola (ed. Vendémiaire, 2018). Currently, he is writing an essay on *Passe montagne*, by Jean-François Stévenin.

Adresse institutionnelle

Université Grenoble Alpes, 621 Avenue Centrale,
38400 Saint-Martin-d'Hères.

Reçu Recebido: 2020-05-14

J'accepte Aceite: 2020-10-27

DOI <https://doi.org/10.34619/4nbz-zx13>